



het Clavecimbel

tijdschrift van de *Stichting Clavecimbel Genootschap
Nederland*

Jaargang 11 – nummer 2 – november 2004

Colofon

"het Clavecimbel" Tijdschrift voor vrienden van de SCGN, Jaargang 11, nr.2, november 2004

Versijnt twee keer per jaar, in mei en november

Redactieadres:

Redactiecoördinator: Albert Klein, Almere

Vaste medewerkers: Paul Weeren

Kya Hengstmangers

Anne Faulborn

Kees Rosenhart

Lay-out: Hans van Krevelen

Advertenties: Fons van der Linden

Internet: Sybolt de Jong (webmaster) [website in opbouw]

Bestuur SCGN: Carolien Eijkelboom, Groningen (voorzitter)

Fons van der Linden, Beek (vice-voorzitter)

Pauline Schenck, Assen (secretaris)

Henk van Zonneveld (penningmeester)

Pieter Dirksen, Wadenhoijen

Comité van aanbeveling: Bob van Asperen

Ton Koopman

Gustav Leonhardt

Inhoud

	<i>pagina</i>
Van de Voorzitter, door Carolien Eijkelboom	3
Redactioneel, door Albert Klein	4
Even stilstaan bij een "Larghetto" van Domenico Scarlatti, door Carolien Eijkelboom	5
Scarlatti-dag in Groningen met Pieter-Jan Belder, door Carolien Eijkelboom	6
Haarlemse Clavecimbeldagen 2005 - "Van Bach tot Benda", door Fons van der Linden	6
Kinderdag in Ede uitgesteld	6
Zeven Oplossingen voor Zeven Problemen, het Fitzwilliam Virginal Book, door David Smith	8
Janny van Wering, radio-interview uit 1989, door Frank Venema	12
De Internationale Wedstrijd Musica Antiqua 2004 te Brugge, door Albert Klein	16
Concerten om iets uit te proberen, door Véronique Rubens	17
Het Buitenbeentje in de Familie, door Ewald Demeyere	17
La Dame Electrique, Anne Faulborn	20
London Harpsichord Centre, door Albert Klein	21
Call for Papers and Conference Announcement, SEEK Aberdeen	21
Nieuwe bladmuziek voor gevorderde spelers, door Kees Rosenhart	22
Gustav Leonhardt op klaviorgaan, CD bespreking door Paul Weeren	23
Bestellen met voordeel: A History of the Harpsichord, by E.L.Kottick, P. Schenck & A. Klein	24
Van de Penningmeester / Ledenadministratie	24
Kleine advertenties	25
Muziekbijlage: Domenico Scarlatti, Sonate K.34	31

Omslagfoto: één-manuaals klavecimbel, gebouwd door David Werbeloff uit Boston. Het instrument is gebaseerd op een anoniem Italiaans klavecimbel uit 1693 (toegeschreven aan Giovanni Battista Giusti) uit de collectie van het Smithsonian Institute in Washington D.C.

Foto: © William Stickney. Instrument uit de collectie van Mr. William Whipple Neely. De foto is welwillend ter beschikking gesteld door David Werbeloff (www.dwharpsichords.com).

De SCGN (Stichting Clavecimbel Genootschap Nederland) is opgericht in 1993. Doel van het Genootschap is het bevorderen van -de groei en bloei van het clavecimbelleven in Nederland en eventueel daarbuiten. Professionele clavecijnisten, amateur clavecijnisten en belangstellenden kunnen Vriend worden van het Genootschap door minimaal € 20,- per jaar bij te dragen op gironummer 325334 ten name van SCGN,

Advertentietarieven per 1-1-2003: € 40,- per ¼ pagina; € 60,- per ½ pagina; € 80,- per hele pagina.

Van de voorzitter

Er zijn veel redenen waarom dit nummer wat laat is, dat we echter niet stil hebben gezeten moge uit onderstaande blijken.

Eerst het belangrijkste: de activiteiten. Op zaterdag 19 februari 2005 is er in het Kijk in 't Jathuis in Groningen een Scarlatti-dag (zie aparte aankondiging elders in dit blad). Zoals te doen gebruikelijk op dergelijke dagen, wordt er onder andere les gegeven aan mensen die zich hebben opgegeven. Een bijzondere attractie is dat, behalve een 2-klaviers Frans/Vlaams klavecimbel van Joop Klinkhamer, een grote achttiende eeuwse Italiaan beschikbaar zal zijn, een echte 'inner-outer', gebouwd door Martin Skowronek (beschikbaar gesteld door Pauline Schenck). Een nog grotere attractie is dat

Pieter-Jan Belder, die op het ogenblik alle sonates van Scarlatti opneemt, als gast-deskundige aanwezig zal zijn.

Vervolgens vindt op zaterdag 21 en zondag 22 mei 2005 de 10e editie van de Haarlemse Clavecimbeldagen plaats. Weer een jubileum, wat we wederom graag aangrijpen om iets bijzonders te organiseren. Velen van u zullen in de voorgaande jaren al eens een bezoek hebben gebracht aan de Haarlemse Clavecimbeldagen en zij zullen beamen hoe zeer het de moeite waard is. Het aanbod aan lezingen en concerten is dit keer nog groter en exclusiever, nog afgezien van het unieke amateurconcours. Ook hierover vindt u elders in dit blad meer informatie.

Dan noem ik andere zaken waarmee wij ons onledig hebben gehouden. Bestuurswisselingen, en hoe!

Tilman Gey is gestopt als secretaris, Henk van Zonneveld als penningmeester en Siebe Henstra als lid. Doordat de aderslating zo groot is en het zo moeilijk is vervanging te vinden dreigt individueel aan de vertrekkende bestuursleden niet zoveel aandacht besteed te worden. Dat wil ik graag hier alvast een beetje rechtzetten. Alle drie hebben ze heel veel betekend voor de stichting, uiteraard en gelukkig op totaal verschillende wijze.

Vanuit zijn smaakvolle en vriendelijke huis in Amsterdam heeft Tilman, heel zorgvuldig, een paar jaar lang de grote secretariatsklus geklaard. Hij is het geweest die voor het lustrumsymposium in Delft die fantastische locatie én dat ene grote fonds heeft gevonden. Beide waren onmisbaar voor het succes. Tilman, veel dank daarvoor.

Henk was een geweldige penningmeester. Zoals het hoort: exact, betrouwbaar en de 'hand op de knip'. Maar Henk is vooral bezielde musicus en ook dat element was altijd aanwezig bij besprekingen. Henk, dank voor je 'er altijd zijn', je stimulering en je support.

En dan Siebe. Ik mis je, hoor! Heerlijk zo snel als je beslissingen kan nemen, en vage ideeën vaste vorm geeft. En ideeën hébt! De kroon op je 'carrière' als bestuurslid van de SCGN was wel het lustrumsymposium en de internetsite; op een gegeven moment bruisde het maar door. Echter, dat je je carrière als klavecijnist daaronder niet kan en wil laten lijden begrijpen we. Dank voor alles.

Dringende Oproep !!!

De Stichting Clavecimbel Genootschap Nederland is dringend op zoek naar een nieuwe penningmeester, nu onze huidige penningmeester, Henk van Zonneveld, heeft aangegeven ermee te willen stoppen. De functie van penningmeester is een belangrijke voor elke stichting of vereniging, maar in het bijzonder voor de SCGN omdat regelmatig evenementen worden georganiseerd waarbij Nederlandse en buitenlandse beroepsmusici en wetenschappers zijn betrokken. De penningmeester van de SCGN heeft daardoor andere en beslist complexere verantwoordelijkheden dan de penningmeester van een klaverjasvereniging (denk aan wel- of geen BTW, speciale regelingen omtrent reiskosten, de zogenoemde 'artiestenregeling' et cetera). Wellicht is er onder de lezers iemand die reeds ervaring heeft als penningmeester of als financieel expert... Aarzel dan niet en meldt u zich per omgaande aan!

Geïnteresseerde kandidaten kunnen zich per e-mail in verbinding stellen met de voorzitter van de SCGN, Carolien Eijkelboom, op het volgende adres:

e-mail: s.c.eijkelboom@keyaccess.nl

..... en zo maar kwam toen Pauline Schenck uit de hemel vallen Pauline is destijds afgestudeerd bij Anneke Uyttenbosch. Kort voor ze uit Nederland vertrok werd de SCGN opgericht. 'Leuk en nuttig', vond ze, en hield vanuit haar nieuwe woon- en werkplek enigszins contact. En ziedaar, ze komt terug naar Nederland en het lijkt wel of wij daarop hebben zitten wachten. Pauline neemt het secretariaat over. Van harte welkom!

Vlak voor het ter perse gaan van dit nummer is in nog een vacature voorzien: tot onze grote vreugde gaat Sybolt de Jong, afgestudeerd bij Jacques Ogg, de internetsite van de SCGN verzorgen. Ook jij, Sybolt, van harte welkom. Met deze twee nieuwe medewerkers kunnen we zeker de eerste klap opvangen; meer dan dat, kunnen we enthousiast verder gaan.

Redactioneel

U las het al in 'Van de voorzitter' - ook dit nummer van 'Het Clavecimbel' is later dan gewend verschenen, onder meer doordat op de valreep nog het een en ander aan interessante kopij binnenkwam die niet kon blijven liggen tot het volgende nummer. Dat is altijd weer het probleem met een tijdschrift met een lage frequentie - het is moeilijk om op de actualiteit in te spelen. Misschien moeten we naar drie nummers per jaar toe? In dit nummer van 'Het Clavecimbel' maken we een begin met het publiceren van de lezingen die zijn gehouden op het Festival der Virginalen in Delft, in april van dit jaar. We beginnen de reeks met de lezing van David Smith over het Fitzwilliam Virginal Book, een van de belangrijkste bronnen van zeventiende-eeuwse Engelse klaviermuziek.

Frank Venema zette een radio-interview uit 1989 met Janny van Wering op papier. Ons erelid mevrouw Van Wering kan met recht 'de Grande Dame' onder de Nederlandse klaveciniëten worden genoemd.

Kees Rosenhart en Paul Weeren hebben zich bereid getoond om recensies te schrijven van respectievelijk nieuwe uitgaven van bladmuziek en cd's.

De hoofdredactrice van het bekende Belgische muziektijdschrift 'Muziek en Woord', mevrouw Leen Boereboom, heeft ons welwillend twee artikelen ter beschikking gesteld die betrekking hebben op het Musica Antiqua festival in Brugge, in juli en augustus jongstleden. In dit nummer tevens de uitslag van het klavecimbel- en pianoforteconcours.

Elke nieuwe uitgave van 'Het Clavecimbel' begint als een leeg blad op een kladblok. Welke artikelen willen we plaatsen? Welke artikelen kunnen we plaatsen? Wie willen we interviewen? Wat is aktueel? Enzovoorts enzovoorts. Maar ook de vraag WIE gaat schrijven is belangrijk, en ik streef nog altijd naar een ruimere pool van medewerkers. Helaas is de oproep die ik in het vorige nummer deed onbeantwoord gebleven - niemand van de lezers voelde zich geroepen om een

Nu nog een penningmeester, want enthousiasme moet een financieel fundament hebben. Wie, oh wie heeft interesse? Zie elders in dit nummer voor meer details.

U als vriend van de SCGN heeft hier slechts zijdelings mee te maken, maar u zult begrijpen dat zoeken naar bestuursleden wel even de prioriteit had. Voor een aantal activiteiten geldt hierdoor: uitstel, *maar geen afstel!* En ook het komende seizoen gaat er, zoals u in het begin van dit stukje las, veel interessants gebeuren.

Wist u datop dit moment de helft van onze vrienden hun bijdrage nog niet heeft overgemaakt? Dringend verzoek ik u dit snel te doen!

Carolien Eijkelboom

bijdrage te leveren aan toekomstige uitgaves van 'Het Clavecimbel'. Een resultaat (als je het zo mag noemen) dat toch wel enigszins teleurstellend is. Mocht u zich alsnog geïnspireerd voelen, neemt u dan contact op met ondergetekende. Mijn adres en (nieuwe) e-mailadres vindt u in de colofon. Ook voor op- en aanmerkingen kunt u contact met mij opnemen. En niet te vergeten data van concerten en welk ander klavecimbelevenement dan ook...

In de afgelopen maanden ben ik ook buiten onze landsgrenzen naarstig op zoek gegaan naar potentiële medewerkers. Deze zoektocht heeft inmiddels tot enkele interessante contacten en toezeggingen geleid. Vanaf het volgende nummer zal de Italiaanse musicoloog Alessandro Latanzi geregeld artikelen gaan leveren. Ik kan u reeds vertellen dat hij een aantal zeer boeiende onderwerpen heeft voorgesteld, die we in de komende nummers zullen publiceren. Ook heeft de Engelse klavecimbelbouwer Malcolm Rose toegezegd een artikel te zullen leveren over het Theeuwes-klavecimbel. Een aantal andere contacten (onder andere in de Verenigde Staten van Amerika) moeten nog verder uitkristalliseren maar zijn reeds veelbelovend. In het volgende nummer hoop ik hierover meer te kunnen berichten, en hopelijk ook al iets te kunnen publiceren.

In samenwerking met boekhandel Iwema in Assen kunnen we u een aantrekkelijke aanbieding doen. Elders in dit nummer leest u daar meer over (zie p.24). Maar wellicht is het interessant in het licht van de naderende feestdagen...

Rest mij u en de uwen gezegende feestdagen te wensen en een voorspoedig en muzikaal 2005.

Albert Klein,
redactiecoördinator

Even stilstaan bij een "Larghetto" van Domenico Scarlatti

Het gaat om *Domenico Scarlatti, Sonate K.34, Longo 7, Roseingrave 9*. Hiermee heeft u genoeg informatie om dit stuk te vinden. Maak een kopie, tel de maten en noteer de maatcijfers 1, 5, 9 et cetera. Zet de muziek op uw klavecimbel. Dit is het voorwerk. Dan nu mijn stukje.

Een eenvoudige sonate van Domenico Scarlatti! Het is één van de werken uit de speciaal voor de toenmalige SCGN Scarlatti-dag samengestelde bundels (zie ook het artikel over de aanstaande Scarlatti-dag). Thomas Roseingrave was een vriend van Scarlatti. Toen hij als jongeman in Venetië was om zich muzikaal te bekwaamen ontmoette hij daar Domenico en u kunt zich voorstellen hoe daar een vriendschap ontstaat tussen twee vrijwel even oude, begaafde studenten. Als zijn studietijd er op zit neemt hij werk van Scarlatti mee naar huis. Eenmaal terug in de Londense muzieksceen besluit hij dat te publiceren. Het wordt een doorslaand succes, een 'hype' zou je nu zeggen. En begrijpelijk. Als je dit stuk speelt en het vergelijkt met Purcell, Blow of Draghi, of ook met Händel of Dieupart, muziek die toen in Engeland te krijgen was, merk je hoe anders het is. Maar waar zit hem dat nu in?

Scarlatti was door zijn briljante, zeer succesvolle vader in Napels gevormd. Deze Alessandro wordt niet voor niets de vader van de Napelse School genoemd. Alle mogelijke ontwikkelingen en vernieuwingen komen oorspronkelijk uit zijn koker, maar wel overwegend op vocaal gebied. Het is zoon Domenico die dat alles zo'n grandioze draai naar de klavecimbelliteratuur heeft gegeven, waarbij hij overigens nog weer heel veel heeft toegevoegd. Maar dat is later, als hij zich artistiek en geografisch (hij werkt dan in Spanje) van zijn vader heeft losgemaakt. In die eerste jaren, als hij bevriend raakt met Roseingrave, is hij zoekende. Dit kleine stukje, door de uitgever terecht "menuet" genoemd, is in al z'n eenvoud wat betreft noten één en al experimenteren qua zinsbouw en harmonie. Hier zie je hoe aan de uitgangspunten wordt gewerkt van die verbijsterende latere sonates.

Het begint al in de eerste vier maten, vooral in maat 3 en maat 4 gebeurt eigenlijk te veel. Alsof je bij het

oversteken van een half drooggevalen rivier van de ene steen naar de andere springt. Als hij dan al in maat 3 van F naar A wil, dan heeft hij toch 3 maten nodig om fatsoenlijk in d te belanden en niet 2. Maar Domenico doet het gewoon in 2. En dan komt in maat 5, direct daarna, voor het eerst de bes in de nieuwe context. Geraffineerd verschil: de bes in maat 2 past keurig in d klein, maar de bes in maat 5, die daar toch op lijkt, staat eigenlijk in een a-klein omgeving en is dan onderdeel van een Napolitaans (!) sextaccoord. En zou het niet logisch zijn om maat 9 een vervolg te geven in maat 10, vervolgens 11 en 12 bijna hetzelfde maar anders afsluitend? Gewoon twee stukjes van 2 maten die veel op elkaar lijken? Ja, misschien wel logisch als je Draghi was of Roseingrave, maar Scarlatti had iets anders in z'n hoofd. Hij herhaalt maat 9, zo onaf als die klinkt, vrijwel letterlijk en neemt dan nog twee maten om af te sluiten. Daarin gebruikt hij dat Napolitaanse accoord in al z'n verrassendheid.

En zou het niet heel goed zijn geweest om maat 21 tot en met 24 een soort sequens te maken van 17 tot en met 20? Oh ja, goed, maar wel saai en dus geen Scarlatti. In maat 21 tot en met 24 gebruikt hij nog eens, weer op een andere manier, dat kenmerkende accoord. (Je hoort het hem zeggen: 'Zo goed, Pa?')

Vanuit vrijwel elke maat zou je anders dan er staat verder kunnen gaan, vooral gewoner. Hij lijkt harmonische stappen over te slaan; op andere plekken herhaalt hij (je zou bijna zeggen *brok-*) stukken; terwijl hij zo vaak hemiolen schrijft staat er in dit stukje, dat er toch om vraagt, niet één.

Uit bovenstaande blijkt dat ik wel kan zeggen waarom dit zo anders, zo nieuw was. Waarom het je echter raakt, spannend is, helemaal niet bedacht klinkt, daar kan ik de vinger niet op leggen, dat is het genie van Scarlatti. Ik hoop hoe dan ook dat duidelijk is dat je geen ingewikkelde "mains-croisées" hoeft te spelen om te genieten van de originaliteit van zijn werken.

Carolien Eijkelboom

Muziekbijlage Sonate K.34: p.31.

Scarlatti-dag in Groningen met Pieter-Jan Belder

Op zaterdag 19 februari 2005 vindt in Groningen een Scarlatti-dag plaats. Het is ons een groot genoegen om Pieter-Jan Belder als gast-deskundige te kunnen aankondigen. Hij neemt op dit moment alle Scarlatti-sonates op dus waarschijnlijk heeft op het ogenblik niemand meer kennis, kunde en overzicht dan hij. Scarlatti wordt, net als Bach, veel op piano gespeeld. Mede daardoor is hij bekend, veel bekender dan bijvoorbeeld Couperin, en wil iedereen graag zijn sonates spelen. Bekend maakt immers bemind. En inderdaad, ze zijn stuk voor stuk prachtig, maar helaas ook vaak erg moeilijk. Nu kan het mateloos boeiend en stimulerend zijn om ergens in te duiken wat je eigenlijk (nog) niet kan en zolang het spelen alleen in huiselijke kring gebeurt en geen fysieke problemen veroorzaakt is er mijns inziens niets op tegen te moeilijke stukken te spelen. In andere gevallen moet dat maar liever niet, en bij goed zoeken blijken er tussen die 555 stukken ook wel makkelijke(r) te zitten.

Vele jaren geleden hebben Alet Maasland en Kya Hengstmangers, bestuursleden van deze stichting van het eerste uur en ervaren docenten, een selectie samengesteld van eenvoudige Scarlatti-sonates. Het zijn twee bundels geworden, van zeer eenvoudig tot niet zo moeilijk, die wij hebben laten herdrukken. Voor € 8 euro per deel, inclusief verzendkosten, kunt u die bestellen op *onderstaand adres te*

Groningen, betalen op de *giro te Hilversum*. Laat u of uw docent hierdoor eens op een idee brengen!

Gedurende de Scarlatti-dag krijgen mensen die zich hebben opgegeven les. Stuur uw opgave en een nette kopie van het te spelen stuk tot minimaal twee weken van te voren *naar onderstaand adres te Groningen*, en het inschrijfgeld *naar de SCGN-giro te Hilversum*.

Aan het eind van de dag, om 16.30 uur, laten de aanwezige docenten horen hoe zij zelf Scarlatti spelen.

Scarlatti-dag: zaterdag 19 februari 2005
in het Kijk in 't Jathuis te Groningen
Adres: Nieuwe Kijk in 't Jatstraat 49,
9712 SC Groningen
Telefoon: 050 3133628, Fax 050 3185532
E-mail: <s.c.eijkelboom@keyaccess.nl>
Duur: van 11.00 uur. (koffie klaar vanaf 10.30 uur)
tot 17.30 uur (16.30 uur concert)
Deelname (actief én passief): € 15 euro
Giro 325334 ten name van SCGN te Hilversum
(s.v.p. duidelijk vermelden of het voor bladmuziek
en/of inschrijving is)

Carolien Eijkelboom

Haarlemse Clavecimbeldagen 2005 - "Van Bach tot Benda"

Op zaterdag 21 en zondag 22 mei 2005 vinden voor de tiende keer de Haarlemse Clavecimbeldagen plaats. En omdat het de tiende keer is, wordt het een feestelijke jubileumeditie, zelfs een beetje met festivalkarakter: een tweedaagse happening voor klavecimbelminnend Nederland! De organisatie is op dit moment in volle gang, dat wil zeggen dat het programma nog gedeeltelijk onder voorbehoud is. Hier alvast een globaal idee van de opzet:

Op zaterdag 21 mei is er het klavecimbelconcours, de instrumenttentoonstelling en een optreden door het Kennemer Jeugd Kamerorkest onder leiding van Matthijs Broers. Zondag 22 mei is dan de studiedag, met lezingen en concerten. Het thema is "van Bach tot Benda", waarbij Bach het begin van de achttiende eeuw markeert en Benda het einde. Het gaat dus in grote lijnen om achttiende-eeuwse muziek, een beetje erbuiten (Beethoven) is geen bezwaar. In lijn met het thema is er naast aandacht voor het klavecimbel en het klavecimbelrepertoire plaats voor het klavichord en de pianoforte, die met name in de tweede helft van de 18e eeuw opbloeden. Deze verbreding van het instrumentarium komt zowel in de tentoonstelling als in de concerten en lezingen tot uiting. Zo is er een klavichordrecital, een orgelconcert, een concert 'Grensgevallen' (op zowel klavecimbel als pianoforte) en een instrumentlezing 'Klavecimbel, Klavichord en Pianoforte in de Achttiende Eeuw' gepland.

Kinderdag Ede uitgesteld

De in het vorige nummer aangekondigde Kinderdag gaat komend jaar niet door. De eerstvolgende Kinderdag zal plaatsvinden in 2006. We houden u op de hoogte!

Het spreekt vanzelf dat de Haarlemse klavecínisten van het eerste uur, Kya Hengstmangers en Kees Rosenhart weer van de partij zullen zijn. Kees Rosenhart geeft een orgelconcert op zijn 'eigen' achttiende-eeuwse orgel in de Waalse Kerk, onder voorbehoud dat de restauratie van het orgel tijdig gereed komt. Kya Hengstmangers is voor de tiende keer voorzitter van de jury! Het Concertgebouw verkeert nog in de laatste fase van de verbouwing en kan niet daadwerkelijk gebruikt worden. In de plaats daarvan komen verschillende locaties in Haarlem: de Doopsgezinde kerk, de Waalse kerk en misschien de Toneelschuur. Ook is het de bedoeling naast het juryconcert een laureatenconcert te organiseren, waarin prijswinnaars van vroegere jaren zich aan de hand van het thema kunnen presenteren. Tenslotte is er zondag rond borreltijd een rondetafelgesprek onder de leiding van ondergetekende, onder de titel '20 jaar klavecimbelmuziek in Haarlem', maar waarbij ook de huidige situatie niet onbesproken mag blijven.

Aanbevolen, ook voor niet-Haarlemmers!
Nadere informatie volgt.

Fons van der Linden

Zeven oplossingen voor zeven problemen: het *Fitzwilliam Virginal Book*

door *David Smith*

Dit artikel behandelt de 'zeven problemen van het Fitzwilliam Virginal Book' zoals omschreven door Elizabeth COLE in de *Proceedings of the Royal Musical Association*, 1952-52, en door haar vervat in versvorm:

*What was the book; who made it?
when was it made and where?
How made, and with what motive;
and who in the book did share?*

(Wat was het voor een boek, wie heeft het gemaakt?
Wanneer is het gemaakt en waar?
Hoe is het gemaakt en met welk doel;
en wie leverden een bijdrage aan het boek?)

Wat was het voor een boek?

Cambridge, Fitzwilliam Museum, Mus. MS 168, beter bekend als het Fitzwilliam Virginal Book (FVB), is een uitgebreide verzameling van klaviermuziek uit het vroege zeventiende-eeuwse Engeland, en bevat 297 composities van de hand van dertig met naam genoemde componisten, waaronder oude werken (Tallis, Blitheman), nieuwe werken (een compositie daterende uit 1612), Engelse, continentale, geestelijke (toonsettingen van koraalgezangen) en wereldse muziek. De eerste 95 composities vormen tezamen een eerste laag, gescheiden van de rest van het manuscript door een hiaat van vier pagina's.

Wie heeft het gemaakt?

Fuller Maitland en Barclay Squire wezen op het veelvuldig voorkomen van de naam 'Tregian' door het hele boek, en op basis daarvan veronderstelden zij dat Francis Tregian de jongere (1574 - 1617) de auteur moest zijn. Het wijzigen van titels om de naam Tregian te verbinden met een bepaalde compositie suggereert een nauw verband tussen Tregian en het Fitzwilliam Virginal Book: er is bijvoorbeeld geen enkele verwijzing naar Tregian in andere bronnen van Byrd's Treg. Ground (no.60). Cole merkte op dat de personen die worden genoemd in de opdracht allen rooms-katholieken waren, en ook Tregian was onwrikbaar rooms-katholiek. Tregian was Steward van kardinaal Allen in Rome, en in 1594 werd hij omschreven als 'zeer nobel, twintig jaar oud, een geleerde, buitengewoon intelligent, en zeer kundig in filosofie, muziek en latijn'. Muziek wordt benadrukt hetgeen zou kunnen beduiden dat dit een bijzondere interesse van hem was. Het is bekend dat Tregian rond 1603 aan het aartshertogelijk hof in Brussel verbleef, waar het met zijn muzikale belangstelling vrijwel uitgesloten was om niet in contact te zijn gekomen met Peter Philips. In 1605 keerde hij terug naar Engeland. In 1609 werd Francis Tregian veroordeeld wegens 'recusancy', zijn weigering om de eredienst van de Anglicaanse Kerk bij te wonen, maar hij werd pas gevangengezet in 1613, nadat hij in financiële moeilijkheden was geraakt.

De hypothese dat Tregian de auteur is, lijkt te worden bevestigd door Cole's ontdekking van voorbeelden van zijn handschrift in 1952. Maar in een artikel in *Music and Letters*

(vol.82, 2001) betwijfelt Ruby Reid Thompson of Tregian wel de auteur is, en doet het af als een 'legende'. Thompson gelooft eerder dat het FVB werd geschreven voor iemand uit kringen rond het hof, en ook door meer dan één auteur in een zogeheten 'scriptorium' waar men zijn uiterste best deed om het schrift zo gelijkvormig als mogelijk te maken. Haar bewijzen zijn echter nogal magertjes, en er is geen enkele reden om de hypothese te verwerpen dat Tregian de auteur is van het Fitzwilliam Virginal Book, totdat er feiten aan het licht komen die bewijzen dat hij de auteur niet geweest kan zijn, of totdat een alternatieve kijk op het manuscript beter aansluit bij het beschikbare bewijs. In een artikel in *The Musical Times* (vol.143, 2002), ben ik in detail ingegaan op Thompson's artikel, en maan ik tot voorzichtigheid in het gebruik van grafologisch bewijs. Thompson trof tegenstrijdigheden aan in het handschrift tussen documenten met Tregian's handtekening en muziekmanuscripten (inclusief het FVB) die vermoedelijk door hem werden gekopieerd. Er zijn echter net zo veel inconsistenties in de geauthenteerde documenten van Tregian. Thompson identificeerde het papier dat werd gebruikt voor het kopiëren van de muziekmanuscripten, en dat, hoewel slechts zelden aangetroffen in Engeland, niettemin werd gebruikt voor het aanbieden van manuscripten aan het hof. Ze biedt geen enkel bewijs voor het bestaan van een scriptorium voor het produceren van partituren, anders dan het argument dat het FVB en andere manuscripten in een vergelijkbaar handschrift zijn geschreven, hetgeen een nogal circulaire wijze van argumenteren is. Er is geen inscriptie in het Fitzwilliam Virginal Book die ons een aanwijzing kan geven wie de hoffunctionaris kan zijn geweest, anders dan de veelvuldige verwijzingen naar Francis Tregian. Thompson neemt aan dat het papier exclusief werd gekocht voor gebruik aan het hof, terwijl het in werkelijkheid gewoon werd verkocht aan iedereen die het kon betalen. Indien we bedenken dat Tregian gevangen werd gezet vanwege financiële moeilijkheden, dan is het niet moeilijk voor te stellen dat deze moeilijkheden wellicht mede werden veroorzaakt door het aanschaffen van duur papier. Thompson levert geen bewijs dat strijdig is met de hypothese dat Francis Tregian de schrijver is, en er zijn geen bronnen aan het licht gekomen van muziek uit het FVB of uit andere, door Tregian gekopieerde manuscripten die dateren van na zijn overlijden in 1617, die bewijzen dat het FVB na zijn dood zou zijn gekopieerd. Er is geen bewijs dat meer dan één auteur aan het Fitzwilliam Virginal Book heeft gewerkt: hoewel het handschrift progressief kleiner en bondiger wordt als het werk voortschrijdt, blijven het handschrift en de schrijfwijze niettemin opmerkelijk uniform.

Wanneer is het gemaakt en waar?

Elizabeth Cole meende dat Francis Tregian een begin heeft gemaakt met het kopiëren van het Fitzwilliam Virginal Book toen hij nog in de Lage Landen verbleef, te weten in de periode vóór 1605 (de jongste datum die voorkomt in de eerste laag), en het vervolgens in delen terugzond naar zijn vader die in Londen gevangen werd gehouden wegens zijn

weigering de Anglicaanse eredienst bij te wonen. Zij dacht dat de eerste vijftiennegentig composities ‘een grote schenking van Peter Philips met niets van na 1605’ vertegenwoordigden, dat het was opgerold met de Walsingham variations van Bull aan de buitenzijde, en naar Londen verzonden voor gebruik door Tregian’s vader. In Sweelinck’s Keyboard Music, identificeert Alan Curtis wat hij beschouwt als Vlaamse schriftkenmerken: het gebruik van ‘overbodige’ slotakkoorden van twee noten komt overeen met de in de Nederlanden gebruikelijke notatiewijze en ‘het gebruik van de term ‘Rep.’ (Reprinse) voor de gevarieerde herhalings kan eveneens een Vlaams kenmerk zijn’. Walker Cunningham beargumenteert in zijn boek over de klaviermuziek van Bull, dat Tregian pas rond 1612 aan het FVB begon te werken, nadat hij de beschikking had over alle bronnen. 1612 is de laatste datum die voorkomt in het boek. Maar een nadere beschouwing van de schriftkenmerken die als typisch Vlaams worden beschouwd zijn veel overtuigender te verklaren, en er zijn voldoende argumenten aan te voeren voor een eerdere begindatum dan 1612. Tregian begint ‘overbodige’ slotakkoorden niet eerder te gebruiken dan na het kopiëren van een In Nomine van Blitheman (no. 50), die eindigt met een akkoord van twee zwarte hele noten. Dit is een ouder werk dan de overige inhoud van het FVB tot dit punt en het eerste dat eindigt met een akkoord van twee hele noten. De auteur schijnt ingenomen te zijn geweest met de uiterlijke verschijning van werken die eindigen met twee hele noten, en hij begint ze toe te voegen aan werken waarin ze normaliter niet voorkomen. Vanaf no.59 gebruikt Tregian akkoorden van twee hele noten op decoratieve wijze aan het einde van composities. De afkorting ‘Rep’ kan evengoed een afkorting van het Engelse woord ‘repeat’ zijn als van ‘Reprinse’. Het gebruik ervan schijnt het antwoord van Tregian te zijn op de structuur van Byrd’s ‘Monsieurs Alman’ (no.61), waarin de componist een ‘variation’ toevoegt aan een uit twee melodieën bestaande allemande. Tregian gebruikt een klein cijfer ‘2’ om het begin van de tweede melodie te markeren, en een groot getal ‘2’ om aan te geven waar de ‘variation’ begint; hij gebruikt ‘Rep’ om de afwisselende herhalings te markeren. Tregian was gefascineerd door de muziek die hij kopieerde, en hij probeerde de betekenis te doorgronden van de nogal ongewone structuur van dit werk, door de delen waaruit het samengesteld is te markeren, op dezelfde wijze waarop een hedendaagse student de delen van een drievoudige- of een rondostructuur zou markeren. Vanaf dit punt vergezelt de aanduiding ‘rep’ versierde herhalings van melodieën. De manier waarop de door Curtis genoemde schriftkenmerken kunnen worden verklaard door de context waarin ze voor het eerst voorkomen, suggereert dat Tregian zijn manier van noteren ‘vormde’ in de vroegste stadia van het kopiëren. Dit wordt bevestigd door de evolutie van een methode voor het noteren van bogen en het schrijven van de ene hele noot naar de andere. In de vroegste werken, worden hele noten en bogen op dezelfde wijze geschreven als tegenwoordig. Met het voortschrijden van het kopiëren, ontwikkelde Tregian zijn eigen individuele manier om noten samen te voegen, en hele noten werden geschreven als twee gebonden halve noten. Notens zijn gebonden door twee naar binnen gekeerde horizontale lijnen aan de top van de stammen, en door een verbindingslijn. Tregian gebruikt zijn unieke manier om noten te verbinden voor het eerst in no.41 op pagina 77, waar twee kwartnoten zijn verbonden om een

halve noot te vormen; alle andere verbonden noten in dit werk zijn geschreven op de moderne manier, en geen enkele andere toonwaarde is verdeeld in twee gebonden noten. Er zijn verder geen voorbeelden tot no.47 op pagina 88. In het volgende stuk, gebruikt Tregian zowel oude als nieuwe methodes om verbindingen en hele noten te schrijven, en gedurende enige tijd bestaan beide methodes naast elkaar, waarna de nieuwe methode de oude geleidelijk verdringt. Tregian begint hele noten als twee gebonden halve noten te schrijven wanneer deze syncoperen, of als een andere stem er in halve noten tegenin beweegt. In no.51 is de nieuwe manier om hele noten te schrijven voorbehouden aan syncoperende hele noten. In no.52 zijn bijna alle syncoperende hele noten opgedeeld in twee halve noten, en vinden we de eerste voorbeelden van gewone, niet-syncoperende, op gelijke wijze verdeelde hele noten. De nieuwe wijze om ‘gewone’, niet-syncoperende hele noten te noteren blijft eerder uitzondering dan regel tot aan het deel met de werken van Peter Philips (nos. 70-88), waarna het regel wordt. Tot aan de groep werken van Philips is de verdeling van een hele noot in twee gebonden halve noten voorbehouden voor gevallen waar een ander deel er in halve noten tegenin beweegt, verbindingen door maatstrepen en hele noten die in syncopen bewegen. De plotselinge standaardisatie van de schrijfwijze in de notering van hele noten in de groep werken van Philips, toont aan dat deze waarschijnlijk tegelijk werden gekopieerd in een korte, opeenvolgende tijdsspanne, hetgeen een onderbreking in het kopieerproces suggereert voordat deze stukken werden toegevoegd. Peter Philips verliet Engeland voor het vasteland in 1582, en zou nimmer meer terugkeren naar het land van zijn geboorte; zijn composities zijn de eerste werken van continentale origine in het boek. Los van deze werken, vertoont de eerste laag van het Fitzwilliam Virginal Book alle kenmerken van een Engelse herkomst. Het bevat muziek van weinig bekende, marginale figuren uit de Engelse muziekgeschiedenis wier composities het vasteland nooit hebben bereikt, zoals Thomas Oldfield, Nicholas Storgers en Martin Peerson. Met uitzondering van de toccata van Giovanni Picchi, die de eerste laag besluit, zijn alle componisten Engels. Elders is er een werk van de hand van een componist met de Vlaamse of Nederlandse naam Jehan Oystermayre, maar dit is pas veel later (no.260, pagina 373). De aanwezigheid van dit werk kan worden verklaard uit de relatie met werken zoals bijvoorbeeld Sweelinck’s Hexachord Fantasie, die Tregian vanaf het vasteland toegezonden kreeg na 1612. Er is geen palaeografisch bewijs om te onderbouwen dat de auteur reeds op het vasteland met kopiëren is begonnen. De door Curtis genoemde schriftkenmerken zijn te verklaren door de context waarin ze voor het eerst voorkomen. En verder worden de Vlaamse kenmerken pas ruimschoots halverwege de eerste laag van het kopiëren geïntroduceerd, en komen ze door het hele verdere manuscript voor. Zou Tregian het kopieerwerk zijn begonnen toen hij op het vasteland verbleef, dan zouden we mogen verwachten dat het aantal Vlaamse schriftkenmerken juist zou afnemen na zijn terugkeer naar Engeland, het tegenovergestelde van wat het geval blijkt. Het jaartal 1612 is verbonden met Sweelinck’s Hexachord Fantasie (no.118) en kan zijn nut bewijzen bij het formuleren van een hypothese wanneer het FVB is samengesteld. Cunningham meent dat deze datum betekent dat het kopieerwerk is begonnen na 1612. Hij neemt aan dat Tregian wachtte totdat

hij alle bronnen had verzameld voordat hij met het werk begon, en dat hij geen nieuw materiaal meer kreeg toegezonden gedurende zijn gevangenschap vanaf 1613 tot aan zijn dood in 1617. Aantekeningen in de kantlijnen van zijn overige muziekmanuscripten tonen dat Tregian materiaal kopieerde gedurende zijn tijd in de gevangenis, en dit suggereert dat hij tijdens deze periode in staat was om nieuw materiaal te verwerven. Curtis meent dat er zelfs nog op een later tijdstip werken in het FVB werden gekopieerd, omdat het een toonzetting bevat door Richard Farnaby van Campion’s Fayne would I wedd, een werk dat niet eerder werd gepubliceerd dan 1617. Hij verwerpt de mogelijkheid dat Farnaby een kopie in handschrift bezat als ‘niet erg waarschijnlijk’. Maar een Pavane van Gibbons (no.292) werd later in het manuscript opgenomen dan het werk van Farnaby, terwijl het toch niet werd gekopieerd vanaf de gedrukte bron, Parthenia (1613). Dit laat zien hoe eenvoudig het is om voorbij te gaan aan de mogelijkheid dat musici over een werk konden beschikken ruimschoots voordat dit in druk werd uitgegeven. Er is geen enkele aanleiding om aan te nemen dat Tregian wachtte tot hij alle bronnen in zijn bezit had, alvorens te beginnen met kopiëren, niet in de laatste plaats omdat hij wellicht niet in staat zou zijn geweest om te weten over welke bronnen hij in de toekomst kon beschikken. Hij zou bronnen in zijn bezit reeds voor 1612 hebben gekopieerd, terwijl hij in afwachting was van andere bronnen. Naar alle waarschijnlijkheid zal hij ook bronmateriaal hebben geleend met het doel dit te kopiëren, en dat materiaal moest dus worden geretourneerd aan de eigenaars. Noemt Tregian een datum bij een werk, dan is dat de datum van componeren en niet van de bron of van het kopiëren. Om een voorbeeld te geven; Philips’s Dolorosa Pavan is in het Fitzwilliam Virginal Book gedateerd op 1593, een datum die wordt bevestigd door het MS40316, in de Biblioteka Jagiellonska te Kraków, waarin het wordt beschreven als zijnde gecomponeerd in de gevangenis, in het jaar dat hij werd opgesloten in ’s- Gravenhage. De datum 1612 refereert slechts naar de Hexachord Fantasie van Sweelinck, en zegt ons niet meer dan dat dit de vroegste datum was waarop hij kon beschikken over dit werk. Door de plaats van Sweelinck’s Hexachord Fantasie in het FVB is het niet verstandig om aan te nemen dat 1612 de begin- of de einddatum is van de kopieerwerkzaamheden. De inhoud van het manuscript lijkt te zijn toegevoegd in de huidige volgorde, hierop zal ik nog nader ingaan. Gemeten naar het aantal gekopieerde folio’s, bevindt Sweelinck’s compositie zich min of meer in het midden. Er zijn 418 pagina’s, waarvan er vier geen muziek bevatten; Sweelinck’s compositie begint op pagina 216. Indien we 1612 niet beschouwen als de begin- of einddatum van het kopieerwerk, maar als een centraal moment, dan begint zich een interessant patroon af te tekenen. Voor het doel van deze hypothese nemen we aan dat Tregian heeft doorgewerkt tot aan zijn overlijden in 1617, en dat hij het werk van Sweelinck kort na het componeren in handen kreeg. Eveneens aannemende dat Tregian in een tamelijk constant tempo doorwerkte, en in de jaren 1612 tot 1617 ongeveer de helft van de folio’s kopieerde, dan zou hij rond 1607 zijn begonnen. Veelzeggend in dit verband is dat de vroegste datum die voorkomt in de eerste laag van het manuscript 1605 is, achter Philips’s Margot (no. 83).

Hoe is het gemaakt en met welk doel?

Een gedetailleerd fysiek onderzoek van het Fitzwilliam Virginal Book en de karakteristieken van het handschrift onthult hoe het is gemaakt en belicht de motivatie achter het samenstellen ervan. Het FVB meet 339 millimeter in de hoogte en 220 millimeter in de breedte. De folio's zijn pas op een latere datum tot deze afmetingen teruggesneden: enkele folio-nummers zijn afgesneden, en een aantal annotaties in de buitenste marges zijn deels verloren gegaan. Het Fitzwilliam Virginal Book heeft twee blanco pagina's tussen het schutblad en de beschreven pagina's, 209 folio's die muziek bevatten (vanaf folio 1 tot folio 209 recto, en folio 209 verso is wel gelinieerd maar bevat geen muziek), nog tien folio's die wel gelinieerd zijn maar verder onbeschreven (vanaf 211 tot en met 220), en vervolgens vijf folio's met een negentiende-eeuwse index (vanaf 221 tot en met 225 recto, 225 verso is blanco) en tot slot zijn er drie folio's die geheel blanco zijn (vanaf 226 tot en met 228). Er is een contemporaine paginering in de bovenste buitenhoeken van elke pagina vanaf pagina 1 tot en met 419. De muziek stopt op pagina 418, en de resterende pagina's zijn genummerd met (vermoedelijk) een modern potlood. Het nummer voor pagina 431 is aanvankelijk 401, en dan veranderd naar 301, later wederom gewijzigd in 501, dus de pagina's 431 tot en met 456 zijn genummerd als 501 tot en met 523. Een inktvlek aan het begin van pagina 310 die ook vlekke op pagina 311 suggereert dat de folio's in de huidige volgorde werden samengesteld ten tijde van het kopiëren. Meer ondersteunend bewijs levert de aanwezigheid van opgeplakte flappen over delen 2-4 op pagina 385 en aan de bovenkant van pagina 386. Enkele tekens overlappen flap en folio, wat aantoont dat het op de pagina werd geplakt door de auteur voordat de muziek werd toegevoegd. De eerste flap kan worden opengeslagen, en het schijnt dat de auteur oorspronkelijk van plan was om een ander werk te kopiëren. Het gebruik van opgeplakte flappen toont aan dat het deel reeds gebonden was toen Tregian aan het werk was op pagina's 385 en 386, want anders zou hij nieuw papier hebben gebruikt. De aanwezigheid van blanco pagina's toont dat de auteur verantwoordelijk was voor het liniëren van de balken in het Fitzwilliam Virginal Book. Balken zijn getrokken op pagina's 1 tot en met 510 (folio's 1 recto tot en met 220); er zijn geen balken op de pagina's 511 tot en met 525 (recto 221 tot en met 228). Er zijn tien balken per doorgaand gelinieerde pagina, en dat levert vijf dubbele notenbalken per pagina op. Er zijn buitenmarges van circa vijftienvintig millimeter, en binnenmarges van circa zeventien millimeter. De bovenmarge is circa twintig millimeter, en de ondermarge is circa vierendertig millimeter. Het gebruik van balken met zes lijnen in het Fitzwilliam Virginal Book wordt veelal beschouwd als bewijs van een Anglo-Vlaamse origine. Het is echter goed om nota te nemen van het feit dat een zesde lijn is toegevoegd aan de balken met vijf lijnen, getrokken met een rastrum. Vaak is de zesde lijn niet helemaal recht en verschilt deze in lengte van de andere lijnen. Dit is het best zichtbaar op de voorgelijnde lege pagina's (pagina's 419 tot en met 510 / folio 209 verso tot en met 220) en op pagina 358. De balken meten krap dertien millimeter in hoogte, en staan circa elf tot twaalf millimeter van elkaar.

Het manuscript is gebonden in karmozijnrood marokijnleder, verrijkt met gulden sierdruk, voornamelijk Franse lelies. Een achttiende-eeuwse inscriptie aan de binnenzijde van de omslag vertelt ons dat de Schotse componist Robert Bremner

het boek heeft gekocht tijdens de verkoop van de collectie van Pepusch in 1762 en dat hij het vervolgens aan Lord Fitzwilliam schonk. Een andere inscriptie op de eerste blanco pagina citeert referenties naar het FVB in diverse achttiende- en vroeg negentiende-eeuwse boeken. Op pagina 441 tot en met 449 treffen we een vroeg negentiende-eeuwse index aan. De muziek in het Fitzwilliam Virginal Book is genoteerd op twee balken van zes lijnen, in mensurale notatie. Tregian's wijze van noteren is enigszins eigenzinnig: 32ste noten hebben vier vlaggen in plaats van de gebruikelijke drie, en de noten in binnenste delen van een akkoord missen vaak stokken of vlaggen; gewoonlijk kan worden aangenomen dat zij dezelfde waarde hebben als de buitenste delen. Hij past een vrijstemmige klaviernotatie toe waar in het algemeen de bovenste balk overeenkomt met de rechter hand en de onderste balk met de linker hand. Deze notatie geeft aan welke noten moeten worden gespeeld, en door welke hand, dus elke noot hoeft slechts een keer voor te komen. Deze wijze van noteren is kenmerkend voor Italiaanse drukken en Engelse collecties klaviermuziek, en kan eveneens worden aangetroffen in Vlaamse en Duitse bronnen in mensurale notatie. Het verschilt fundamenteel van de benadering die we vinden in klaviertablatur, waar individuele polyfone lijnen behouden blijven, en waar een noot die eenmaal klinkt op het klavier, tweemaal wordt uitgeschreven als de stemvoering dat vereist. In een vrijstemmige notatie, kan een noot die in een bepaald deel aangehouden moet worden als een kortere noot geschreven worden als een ander deel samenvalt met de duur ervan: elke noot krijgt een lengte die overeenkomt met hoe lang deze kan worden vastgehouden alvorens losgelaten te moeten worden of opnieuw aangeslagen. De kortere notenwaardes worden merendeels afhankelijk van de interval gebalkt, en is er geen correlatie tussen frasering of articulatie en de wijze waarop deze noten gegroepeerd zijn. Wanneer een groep achtste noten begint met een sprong van een sext, dan wordt de eerste noot gescheiden van de rest. Voor gebalkte octaven, heeft een noot een stijgende stam, de anderen een dalende. Achtsten en zestienden worden nooit samen gebalkt: vandaar dat in toonladder-passages die beginnen met een achtste noot en continueren met zestienden de eerste noot (achtste) is losgekoppeld van wat volgt. In tweeslagsmaten, neigen achtste en zestiende noten ernaar gegroepeerd te worden in vier- en achttallen, en het laatste wordt meer en meer de standaard als het kopiëren voortschrijdt en het handschrift kleiner wordt. Soms wordt een achtste noot gevolgd door een gestippelde kwartnoot, gebalkt met een groep van vier achtsten. Enkele malen treffen we achtsten gegroepeerd in twee paren van twee achtsten aan, waar we eigenlijk een enkele groep van vier zouden mogen verwachten.

De auteur deed duidelijk zijn best op de uiterlijke verschijningsvorm van de muziek, en het manuscript wekt de indruk dat het niet primair was bedoeld voor praktisch gebruik. Het kopieerwerk is dat van een liefhebber en een kenner, een collectioneur van muziek die het Fitzwilliam Virginal Book samenstelde voor zijn persoonlijke genoegen. Tregian vestigde aandacht op de structuur van de werken door delen te nummeren, het markeren van versierde herhalingsen in dansen, het tellen van het aantal subjecta (thema's) in fantasie's en het nummeren van variaties. Hij nummerde de inhoud ook op twee niveaus: elk werk is doorgaand genummerd, en werken van individuele

componisten zijn nogmaals genummerd in de volgorde van voorkomen. Zo is no.39 ook no.1, het eerste werk van Giles Farnaby wat we in het Fitzwilliam Virginal Book tegenkomen. De volgende compositie van zijn hand is no.53, die tevens is voorzien van het nummer '2'. De spatiëring van het folionummer, de titel en het nummer van no.56 op folio 102, vertellen ons dat de folionummers en de titels op hetzelfde moment werden ingevuld als de muziek, maar dat de werken van de eerste laag pas later werden genummerd. Dit wordt bevestigd door de wijze waarop de titels progressief kleiner worden in dezelfde verhouding als de muziek.

Tregian voegde nummers toe aan de eerste laag zodra hij klaar was met de werkzaamheden eraan, en waarschijnlijk zou hij zijn doorgaan met nummeren zodra hij klaar was met de rest van het manuscript; de aanwezigheid van lege folio's aan het einde van het boek duidt erop dat het een werk in wording was. Het lijkt nauwelijks aannemelijk dat een professioneel kopiist in een scriptorium, met een opdracht om fraai afgewerkte kopieën van muziek te leveren, een incompleet manuscript zou hebben afgeleverd aan de opdrachtgever. Dit maakt de hypothese van Thompson onhoudbaar.

Tregian interesseerde zich voor de relatie tussen de door hem gekopieerde werken, en hij bracht kruisreferenties aan tussen gerelateerde composities. Bijvoorbeeld een aantekening parallel aan de titel van Byrd's Fantasia (no.261): "Vide P. Philippi sopr. la medesima fuga. p.158", dit verwijst de lezer naar een fantasia van de hand van Peter Philips over hetzelfde thema. Het gebruik van Italiaans in titels en in de kantlijnen kan veelbetekenend zijn, omdat Tregian een deel van zijn scholing op het continent had ontvangen en hij in Rome had gewoond, terwijl het gebruik van Italiaans voor informele opmerkingen zeldzaam is in Engelse manuscripten uit deze periode. De specifieke wijze waarop de auteur werken van individuele componisten van een nummering voorziet, en verbanden legt tussen werken toont aan dat hij zich zeer bewust was van hetgeen hij reeds geschreven had. Door het hele FVB komen we kleine kruisjes ('+') tegen in de muziektekst, veelal vergezeld door een zelfde teken in de buitenste kantlijn. Tregian deed een proeflezing van de tekst, ontdekte fouten, en plaatste kruisjes in de kantlijn zodat ze gemakkelijk konden worden teruggevonden. In veel gevallen ontdekte hij een fout die door een toevoeging aan de tekst kon worden gecorrigeerd, waardoor de correctie niet is terug te vinden. Het is vermeldenswaard dat er veel gevallen zijn waarin hij ontbrekende noten niet ontdekte, noten waarvan we weten dat ze er horen te staan omdat er andere bronnen zijn van de betreffende compositie. Af en toe laat Tregian een aanwijzing achter in de kantlijn: op pagina 185, systeem 5, staat een 'd' naast het kruisje in de kantlijn, welke overeenkomt met een erboven: een D in de tenor van de tweede maat. Enkele malen duidt een kruis op een fout die gewist moet worden, zo is in de vierde maat van no. 215 is een kruis gezet bij de eerste noot in de alt, welke is verbeterd van een A naar een G. Kruisjes worden ook gebruikt om aandacht te vestigen op aantekeningen in de kantlijn en op andere punten van belang.

Ondanks dat er geen bewijs is dat het Fitzwilliam Virginal Book ooit werd gebruikt voor een uitvoering, is er wel enig bewijs dat de muziek werd bestudeerd. Tregian gebruikt enkele malen kruisjes om de aanwezigheid van opeenvolgende octaven of kwinten te markeren. Op pagina

228, gaat het nummer '8' gepaard met een kruisje in de kantlijn, terwijl op pagina 372 een kruisje in de kantlijn tegenover het eerste systeem overeenkomt met eentje in de achtste en negende maat, en zijn stippelijntjes gebruikt om opeenvolgende kwinten te tonen. Het gebruik van een vrijstemmige klaviernotatie betekent dat als een passage een harmonie produceert, de noot slechts een keer hoeft te worden gegeven. In een aantal gevallen worden kruisjes gebruikt om de verdubbeling van een noot tussen de staven te markeren, met 'Vn[ison]' geschreven bij het kruisje in de kantlijn. Mogelijk dat dergelijke verdubbelingen de onzekerheid van de auteur weerspiegelen over welke hand de noot diende te spelen. Het lijkt dat Tregian verantwoordelijk was voor de verdeling van de noten tussen de handen, en dat hij niet slechts de opmaak van zijn bronnen volgde. Cole geloofde dat het FVB was bedoeld voor uitvoering, en beweert dat Tregian de oudere in het bezit was van een instrument met verkort basoctaaf met gedeelde boventoetsen voor D/Fis en E/Gis, waarmee het mogelijk was om de Dolorosa Pavan (no.80) van Philips te spelen, maar zij leverde geen bewijs. Echter, de kruisverwijzingen in de tekst, de nummering van de secties, het gebruik van kruisjes om ontdekte technische fouten en imperfecties te markeren en de aantekeningen in de kantlijn wijzen alle op een boek dat primair voor studiedoeleinden was bedoeld. De schrijfwijze strookt niet met de hypothese van Thompson: het is veel waarschijnlijker dat aantekeningen voor eigen gebruik van de auteur zijn bedoeld, dan dat een beroepsschrijver die zijn kopieerwerk in opdracht van een patroon uitvoerde dergelijke aantekeningen zou hebben toegevoegd.

En wie leverden een bijdrage aan het boek?

Zes van de zeven toegeschreven en door Thompson genoemde werken die een verwijzing maken naar de naam Tregian in de titels, zijn van William Byrd en Peter Philips, hetgeen een persoonlijke relatie suggereert tussen de auteur en deze componisten. Tregian zou de titels kunnen hebben veranderd zodat deze een verwijzing naar de familienaam zouden bevatten, maar het is veel waarschijnlijker dat de wijzigingen werden gemaakt door de componisten omdat de titelwijzigingen beperkt blijven tot slechts enkele componisten, en omdat Tregian de titels van andere composities ongemoeid liet. Zowel Byrd als Philips waren katholiek. Tregian stamde uit een prominente katholieke familie en had goede connecties, en het is aannemelijk dat hij directe contacten onderhield met de kringen rond Byrd in Engeland en met Peter Philips in de Lage Landen.

Compositiedata zijn toegevoegd aan een werk van Byrd (no.67), aan verscheidene werken van de hand van Philips en aan twee werken van Tallis (no's.111 en 112). Het jaartal 1590 voor Byrd's The Woods so Wild wordt bevestigd door John Baldwin, de auteur van My Ladye Nevells Booke, die kon beschikken over eigenhandig door Byrd geschreven manuscripten. Ook andere bewijzen staven het bestaan van een band tussen Tregian en Byrd: alleen het FVB en Nevell hebben de complete tekst voor no.160 (Rowland): een aantekening op pagina 312 verwijst naar "R.Byrd. Filas", mogelijkterwijs Byrd's dochter Rachel; Byrd's Pavane (no.167) wordt beschreven als "the first t[hat] ever he m[ade]" (de eerste die hij ooit maakte; de letters binnen de vierkante haken zijn door de binder afgesneden), en wordt bevestigd door de positie in Nevell als 'de eerste Pavane' (de

informele wijze waarop deze informatie wordt vermeld, in de kantlijn in plaats van in de titel, suggereert kennis uit de eerste hand in plaats van afgeleid van de titel in Tregian's bron).

In mei 1594 reisde Tregian naar Engeland om zijn gedetineerde vader te bezoeken, in dezelfde maand legde een spion een verband tussen 'Byrd, de broer van Byrd van de Kapel' en de familie Tregian. Tijdens dit bezoek zou Tregian kopieën hebben kunnen bemachtigen van werken van Byrd, in elk geval zou iemand met zijn muzikale interesse er alles aan hebben gedaan om zijn vaders contacten met de familie Byrd te onderhouden, tijdens zijn terugkeer naar Engeland in 1605 zou hij dus muziek van Byrd hebben kunnen verwerven. Het FVB bevat meer werken van Byrd dan enige andere bron, en enkele van deze werken zijn uniek, hetgeen consistent is met de theorie dat de auteur de muziek kreeg van de componist of van iemand uit zijn directe omgeving. De betrouwbaarheid van de notetekst van een aantal werken van Byrd in het Fitzwilliam Virginal Book is echter pover. Werken van hem in het vroege deel van het manuscript, inclusief die welke verbonden zijn met de naam Tregian, bieden betrouwbare versies, terwijl werken die later zijn gekopieerd een meer wisselende kwaliteit vertonen. Welke relatie er ook heeft bestaan tussen Tregian en de familie Byrd, duidelijk is dat deze relatie verslapte met het verstrijken van de jaren.

Tregian dateert tien van de negentien werken van Philips in het FVB, de enige bron waarin deze werken zijn opgenomen, hetgeen een directe relatie suggereert tussen auteur en componist. Ook het gebruik van een Vlaamse spelling voor zijn voornaam, "Peeter", voor de eerste werken van zijn hand in het Fitzwilliam Virginal Book doet vermoeden dat Tregian vanuit een Vlaamse brontekst werkte. Net zoals met Byrd, lijkt het alsof Tregian kennis uit de eerste hand heeft gehad van de achtergronden van de muziek van Philips: een Pavane (no.85) is gedateerd op 1580 en wordt aangeduid als "the first one Phi[lips] made" (de eerste die Philips maakte). Philips en Tregian volgden een vergelijkbare route door Europa. Peter Philips trad in 1597 in dienst van Aartshertog Albert aan het hof te Brussel, en Tregian was daar rond 1603. Tregian's aankomst was de perfecte gelegenheid voor hen beiden om elkaar te ontmoeten, en met zijn belangstelling voor muziek is het nauwelijks waarschijnlijk om aan te nemen dat ze zich niet in dezelfde muzikale kringen hebben bewogen. Ze hadden ook wederzijdse vrienden en bekenden zoals Richard Verstegan die een belangrijke schakel vormde in het katholieke communicatienetwerk dat Engelse rooms-katholieken verbond met hun geloofsgenoten op het vasteland. Verstegan voorzag zijn Restitution of Decayed Intelligence (Antwerpen, 1605) van een sonnet getiteld 'Fr[anciscus] Tregian', en het was Verstegan die het ooggetuigenverslag van de arrestatie en gevangenneming van Philips in 1593 doorgaf aan Pater Persons in Rome. Het is mogelijk dat Verstegan de middelen heeft verstrekt waardoor Philips zijn muziek over het Kanaal naar Tregian kon zenden. Philips werd gearresteerd op de terugweg van een bezoek aan Sweelinck in Amsterdam. Volgens Baudartius eerde Sweelinck Philips als 'een Phoebus of Apollo'.

De aanwezigheid van Sweelinck's Hexachord Fantasie in het Fitzwilliam Virginal Book doet vermoeden dat Philips hem een tweede maal muziek heeft toegestuurd. In 1622 schrijft Henry Peacham dat Philips motetten en madrigalen naar

Engeland zond, en de manuscripten die door Tregian zijn gekopieerd bevatten alle door Philips tot 1612 gepubliceerde muziek, maar niets van zijn publicaties van het volgende jaar. Het is aannemelijk dat Philips een muzikale donatie zond rond 1612, die zijn gepubliceerde muziek bevatte tot die datum en ook een aantal instrumentale werken van onder meer Sweelinck en andere componisten uit de Nederlanden.

Zeven Oplossingen voor Zeven Problemen

Het Fitzwilliam Virginal Book is een enorme verzameling klaviermuziek, samengesteld door Francis Tregian de jongere in de periode tussen 1607 en 1617, het jaar van zijn overlijden. Hij begon het werk in Engeland, na zijn terugkeer uit ballingschap. Toen hij met kopiëren begon, was Tregian een vrij man; bij de afronding van het werk, was hij gevangene in de Fleet-gevangenis. Het FVB is niet bedoeld

voor gebruik door een beroepsmusicus: het is een partituur voor studiedoeleinden en er zijn aanwijzingen dat het ook als zodanig is gebruikt. Tregian was een breed geschoolde kenner van muziek, en niet primair een klavierspeler. Als katholiek, maakte Tregian optimaal gebruik van zijn contacten met componisten in binnen- en buitenland om kopieën van manuscripten te verkrijgen waarmee hij aan de slag kon. Vermoedelijk onderhield hij nauwe contacten met de familie Byrd en met Peter Philips op het continent, die hem boeken zonden met hun eigen muziek en bijdragen van andere componisten, wier werk in Engeland niet voorhanden was. De inhoud van het Fitzwilliam Virginal Book weerspiegelt de bronnen die Tregian kreeg van merendeels katholieke vrienden en bekenden.

© David Smith / vertaling Albert Klein

Janny van Wering, klavecijniste van het eerste uur

'Je moet aannemen wat je krijgen kunt'

door **Frank Venema**, interview uit 1989

Er waren in de jonge jaren van Janny van Wering geen Nederlandse klavecijnisten in ons land. Ze kreeg dan ook, na haar opleiding aan het Amsterdams Conservatorium, vanaf vlak vóór de tweede wereldoorlog zo ongeveer in ons land als klavecijniste de 'alleenheerschappij'. Die duurde totdat Gustav Leonhardt, na zijn opleiding bij Eduard Müller in Basel, via Wenen, naar Nederland kwam.

Janny van Wering werd geboren in 1909 in Oude Pekela. Zij studeerde piano aan het Amsterdams Conservatorium bij Paul Frenkel en Martha Autengruber. Janny van Wering behaalde de Röntgenprijs. Zij legde zich speciaal toe op het klavecimbelspel bij Pauline Aubert in Parijs. Zij was onder andere hoofdlerares aan het Koninklijk Conservatorium te 's-Gravenhage en het Rotterdams Conservatorium. Zij werkte mede aan verschillende ensembles, was als klavecijniste vast verbonden aan het Radio Kamerorkest en het Nederlands Kamerorkest en speelde solo- en continuopartijen in binnen- en buitenland, onder andere bij het Concertgebouworkest. Janny van Wering ging in 1969 bij de radio met pensioen, in 1974 bij de conservatoria en in 1975 bij het Nederlands Kamerorkest en haar laatste ensemble, *Sonata da Camera*. De laatste jaren leidt ze een teruggetrokken bestaan.

Aarzelend had Janny van Wering in november 1989, 31 jaar na mijn eerste én enige ontmoeting met haar, ingestemd met het voorgenomen interview. We begonnen met luisteren naar haar opname van de Toccata in fis kleine terts van Johann Sebastian Bach op haar Schütze-instrument. Janny van Wering vertelde me dat ze de plaat eind jaren zestig had moeten opnemen, kort na terugkomst van een toernee door Amerika met het Nederlandse Kamerorkest. Ze had kritiek op haar spel, anno 1989 zou ze het anders hebben gedaan. Een vrijer begin, met een betere articulatie ('kleine pauzetjes'), een forsere, koninklijke inzet en vooral: *niet gehaast*. Kleinere groepjes bij elkaar, eindnoten van frases los.

Hoe was het tachtig jaar geleden in Oude Pekela?

Janny van Wering interviewde ik in november 1989 voor een twee uur durend Kerstprogramma van Radio Noord, dat helemaal aan haar was gewijd. Ze was tenslotte tachtig jaar daarvoor geboren in het Groninger Oude Pekela, en aan zo'n belangrijke Groninger mocht de regionale omroep van haar geboortestreek dan wel eens wat aandacht besteden. Ik had van de fonothek van de NOS een lijst meegenomen van uitzendingen waaraan ze had meegewerkt; we begonnen dit dikke pak papier samen door te vlooien op zoek naar geschikte muziek. Als 14-jarige scholier had ik haar in 1957 ontmoet. Dat was tijdens een warme maaltijd ten huize van mijn schoolvriendje Tom van Oven, na afloop van een schoolconcert in het Groninger Het Tehuis met het Telemann Trio (met Frans Brüggen, blokfluit en dwarsfluit en Joke Vermeulen, viool, die Jaap Schröder had vervangen). Janny van Wering bespeelde daarbij een spinet dat ik haar zelf had zien stemmen. De oudoom van Tom's vader, de kunstschilder Coen van Oven, was haar buurman en goede vriend aan de Stadhouderskade in Amsterdam. Op tafel stond haas, die werd aangesneden door Frans Brüggen. Ik kreeg van spanning natuurlijk amper een hap door m'n keel.

"Tachtig jaar geleden Ik vond het er best. Er was een kanaal; we hadden een heerlijk huis en een grote tuin; dat heb ik later nooit meer beleefd. Mijn vader was daar arts en het laatste jaar van z'n leven ook burgemeester. Dat was in het laatste jaar van de eerste wereldoorlog. Er was een oude burgemeester die het door de distributie, die we toen óók hadden, een beetje te zwaar kreeg. Vader heeft dat toen overgenomen. Hij overleed in 1918 aan de Spaanse griep; die bracht meestal longontsteking met zich mee en daar had men geen geneesmiddelen voor. Ik was toen negen jaar."

Toen had u nog niet van klavecimbels gehoord.

"Nee, nauwelijks van piano's. Maar ik had wél al les. Van meneer Jellesma in Oude Pekela.

Van mijn vader hadden we een klein pensioentje van het burgemeesterschap. Het was een sober leven; mijn moeder huurde een groot huis in de stad Groningen en daar kwamen

dan jonge boerendochters bij ons wonen. Mijn pianoles ging eerst helemaal niet zo best. Mijn lerares was in Groningen Pierrette van de Rivière, een bekende Groningse figuur, en die was helemaal niet zo tevreden over me; ik schoot niet genoeg op. Pas later, toen ik op het gymnasium was, kreeg ik een enorme 'goesting' voor de piano".

We moeten toch naar de klavecimbels toe.

"Ja, maar ik heb eerst eindexamen piano moeten doen, van het Conservatorium in Amsterdam. Mijn moeder en mijn broertje waren met me meeverhuisd. Die studie heeft zes jaar geduurd; eigenlijk was het vijf jaar, maar ik heb een overspannen arm gehad en dat heeft mij een jaar gekost. In de laatste jaren kwam eens in de veertien dagen mijn latere lerares Pauline Aubert. En dat was de klavecijniste die toen, met Wanda Landowska samen, eigenlijk de toon aangaf".

Wat trok u aan in het klavecimbel en waarom nam u les van haar?

"Ik leerde het instrument, een Gaveau, kennen op avonden dat ik met een collegaatje op twee piano's mocht studeren op het conservatorium. Dan deed ik eens even die klep open... Het gaf een geluid dat ik aantrekkelijk vond. Maar ik geloof eigenlijk niet dat ik ooit zelf zou hebben bedacht om klavecimbel te gaan spelen; het was een idee van Sem Dresden, de directeur. Eigenlijk was die keuze vrij onbewust en onrijp. Ik realiseerde me toen helemaal niet dat ik daar later mijn brood mee zou moeten verdienen. Bijna achterlijk, zou je nu zeggen. Na mijn studie piano mocht ik dus van moeder toen nog weer twee jaar studeren, bij Richard Boer. Dat vond ik allemaal heel gewoon. Ik heb toen na dat examen klavecimbel een prijsje gekregen, de toenmalige Röntgenprijs, die bestaat nu niet meer, geloof ik. Van dat geld ben ik enige maanden naar Parijs kunnen gaan, om daar verder te studeren bij Pauline Aubert, en daarna nog af en toe op en neer voor een aantal lessen." (1)

Wat was uw eerste baan?

"In de oorlogsjaren mocht ik lesgeven aan de Amsterdamse Volksmuziekschool aan een klas van vijftig kinderen die na vier uur kwamen binnenstormen, en natuurlijk vrij onhandelbaar waren nadat ze al een hele dag op school gezeten hadden. Daar deed ik toen het Gehrelswork mee. Dat hield in: liedjes zingen, en de noten, de intervallen en de ritmes leren. En iedere keer moest ik met die kinderen naar de gymnastiekzaal en dan klappen en lopen. Ik had daar ook een paar pianoleerlingen."

Kon u goed orde houden?

(Lachend): "Dat zou u best eens mee kunnen vallen."

En verder?

"Wij zaten in de vesting Holland, dat was hongertochten geblazen. Particuliere leerlingen had je, en je leefde heel zuinig. We speelden wél voor de radio."

Hoe is men in de oude tijden het belang van klavecimbels in de uitvoeringspraktijk gaan inzien? Ik heb gehoord dat vóór de oorlog onder Mengelberg bij de Matthäus Passion een meneer op een vleugel zat te spelen met punaises op de hamertjes.

"Een spijkerpiano werd-ie genoemd. Nou, ik vond dat eerst mooi en later heel lelijk."

Zat u niet te popelen om daar te gaan zitten, op dat krukje?

"O nee, dat durfde ik helemaal niet. Maar de pers heeft meegewerkt en tegengewerkt. In Amsterdam was het Herman Rutters van het Algemeen Handelsblad tegen L.M.G. Arntzenius van de Telegraaf. Arntzenius kon het instrument absoluut niet verdragen. En Rutters schreef er positief over en legde uit dat het bij de Matthäus, onder Anthon van der Horst in Naarden en Amsterdam, eigenlijk zo moest. Ik deed daaraan vlijtig mee, ook in Groningen onder Kor Kuiler (2). Onder hem speelde ik al vóór de oorlog mijn eerste Matthäus. Professor Van der Leeuw heeft daar denk ik een rol in gespeeld, die heeft mij toen al eens laten spelen met de Groninger Orkest Vereniging als soliste. Dat zal een pianoconcert van Mozart geweest zijn, denk ik. En toen moest er iets van Bach gedaan worden, waarna ik heb voorgesteld dat ik dát met het klavecimbel zou doen. Of dat het vijfde Brandenburgse was... dat weet ik allemaal niet meer. Maar Kor Kuiler liep daar onmiddellijk warm voor en zo is het gekomen."

Kor Kuiler liet u geregeld naar Groningen komen.

"Ja, dat ging met de trein. En het klavecimbel ging óók met de trein. Later heb ik altijd met een verhuiswagen gewerkt."

Dat kostte nogal het een en ander.

"Ja, en Groningen werd het toen ook een beetje te gortig. En die hele kleine continuopartijtjes die ik toen moest spelen van Kuiler, moesten er toen maar af. Later werd het dus alleen maar de Matthäus Passion en andere grote gevallen."

De Matthäus Passion.

"Ja, dan moest je vaak in kouwe kerken repeteren, en dan was het *eindeloos*. Alle da capo's werden ook gerepeteerd, wat nergens voor nodig was en wat toch niks helpt."

Maar u was voortdurend in touw, u had nooit tijd om u te vervelen.

"Nee, dat is waar. Maar ik was toch altijd blij als het allemaal weer achter de rug was.

Ik ben vervolgens in september 1945 gevraagd bij het op te richten Kamerorkest van de radio. En daar ben ik 24 jaar mee bezig geweest. En in '47 ben ik aan het Koninklijk Conservatorium aan Den Haag benoemd. En een aantal jaren daarna ook in Rotterdam."

Maar u bent toch ook bij de andere radio-orkesten te horen geweest. Behalve dan bij het Metropole Orkest misschien.

"Ja, je kunt wel zeggen dat ik zo'n beetje in algemene dienst was bij de radio. Het kwam niet zoveel voor, maar als het Omroep Orkest een klavecimbel nodig had, kwam ik daar voor. Ik heb ook op de piano begeleidingen gedaan en zelfs heb ik wel eens celesta gespeeld."

Maar als het Concertgebouworkest een klavecimbel nodig had...

"Dan kwam ik daar ook voor, ja."

En als het Nederlands Kamer Orkest een klavecimbel nodig had....

"Dat kwam later. Dat is ontstaan in de jaren 55, of zo iets. Ja, daaraan was ik ook verbonden. Nou had ik bij de radio het recht om een vervanger in te zetten, als ik iets anders had. En dat heeft heel goed gewerkt, ik vroeg daar altijd Marijke Smit Sibinga voor. Ik moest haar zelf honoreren en toen ik met mijn zestigste mijn pensioen kreeg bij de radio, is zij mijn opvolgster geworden."

U had dus twee conservatoriumbanen en twee orkesten: het Nederlands Kamerorkesten en het Radio Kamerorkest. En natuurlijk het Concertgebouworkest.

“Zodat ik het vreselijk druk had. Dat pakte je toch wel aan. En met het Nederlands Kamer Orkest hebben we enorme reizen moeten maken, overal naar toe: Japan, zes keer naar Amerika, Zuid-Amerika ook, Australië.”

U heeft dus heel veel van de wereld gezien...

“Maar zoals dat gaat met artiesten: het blijft toch mondjesmaat natuurlijk. Het mooiste waren de tochten met programma's waar ik helemaal niet in voorkwam. Zo herinner ik me, in Griekenland, toen ben ik in m'n eentje naar Delphi gegaan, met een bus. Dat was toch heel interessant.”

Zijn er wel eens conflicten geweest in uw contact met de dirigenten van die tijd? Dat waren toch geen barokspecialisten.

“Dat heb ik eigenlijk alleen gehad met Maurits van den Berg, een Groninger intussen. Die hield niet van klavecimbels en zag de noodzaak er ook niet van in.”

Toch moest hij heel vaak met u werken, want hij was dirigent van het Radio Kamerorkest.

“Ja, maar er waren nog meer dirigenten, Roelof Krol: die stond er een beetje anders tegenover.”

U was ook de eerste Nederlandse fortepianist, geloof ik.

“Ik moest voor de radio een klavecimbel gaan kopen en dat deed ik in gezelschap van de stemmer van de radio. Zo zijn we samen naar Nürnberg geweest en er was nog iemand bij van de radio. Nou, toen hebben we daar een Neupert-klavecimbel uitgezocht en we zwierven zo'n beetje door die zaal met instrumenten en ineens raakte de stemmer épris van het Mozartvleugeltje dat daar stond. En zei: ‘dat vind ik nou mooier dan al die klavecimbels bij elkaar’. Dat instrument hebben we ook aangeschaft. Maar het viel mij toch wel erg tegen – als je daar dan rustig op komt te spelen. Wat je er mee kunt doen was zeer beperkt, vond ik. Het was een veel te klein instrument eigenlijk. Het was wel een kopie ergens van, maar niet van een van de goeie instrumenten waar Mozart op speelde.”

Mocht u er ook op oefenen?

“Ja, maar dat was altijd in de uurtjes dat de studio leeg was. En ik heb het wel eens een tijdje in huis gehad.”

Wat vond u het mooiste om te doen?

“Het mooiste was een klein ensemble. Dat had ik ook, trouwens. Eerst had ik een trio met de fluitist Johan Feltkamp, en in het begin met Jaap Wagemaker, die was cellist van het Concertgebouworkest, en later met Piet Lentz. We hebben ook concerten in het buitenland gegeven. En later heb ik meegedaan met *Sonata da Camera*. Hans Schouwman was gestorven en toen hadden ze een nieuwe klavecijnist nodig, dat ben ik toen geworden. En daarmee heb ik ook reizen gemaakt.”

Hoe zag uw agenda er toen uit?

“Zwart van de letters. Ik weet niet meer hoe ik dit allemaal heb kunnen klaren. Maar eh... het pakte wel aan.”

Hoe heeft u ook nog kunnen studeren in die tijd?

“Nooit genoeg natuurlijk. Opnames ook, die hadden mooier gekund. Maar je had geen tijd. Je moet ook alles proberen op een goed moment te krijgen, en dat heb je niet alléén in de hand.”

Hoeveel uren moet je daar aan besteden?

“Zoveel als je er hebt.”

Ik zie hier geen TV staan.

“Die is er wel! Maar toen niet hoor. Vakanties waren er wel, maar dan ging ik ook wel naar Indonesië, met Bogtman, of met *Sonata da Camera* naar Zuid-Amerika. En als je dan terugkwam, wachtte je weer een heel seizoen. Maar weet u waarom ik zo gesteld was om veel werk aan te nemen? Dat komt geloof ik omdat we vóór de oorlog helemaal geen werk hadden. Dat was de tijd van de malaise, en zo ben ik een beetje gevormd: dat je moet aannemen wat je krijgen kunt.”

En toen kwam Gustav Leonhardt. Hoe kwam dat op u over?

“Nou, ik had eigenlijk niet gedacht dat hij naar Nederland zou komen. Ik dacht dat hij naar Amerika zou gaan. Maar ik had eigenlijk heel weinig idee... vrij argeloos. En toen ik hem dan leerde kennen, bleek het ook nog een bijzonder aardige man te zijn. En we hebben in het begin wel met z'n tweeën, met z'n drieën en met z'n vieren gespeeld. Ik moet zeggen dat ik de grootste bewondering voor 'm heb.”

Hij speelt anders dan u speelde. Kunt u het verschil uitleggen?

“Hij was natuurlijk organist van huis uit, hoewel ik hem ook wel eens een heel mooie noot piano heb horen spelen. Maar hij heeft dus orgel én klavecimbel gestudeerd in Basel. Hij had al een diep inzicht in de musicologische achtergronden toen hij naar Amsterdam kwam. En hij heeft wel direct iets speciaal erin gebracht dat men hier niet kende: kleine *rubati*. Daar was ik zeer van onder de indruk, maar ik kon het niet nadoen. Nee, dat is heel persoonlijk geloof ik. Ik geloof ook niet dat zijn leerlingen hem daarin allemaal gevolgd zijn. En ik weet niet of hij het zelf nog zo hanteert. En dan: de noodzaak van een doordachte articulatie heeft hij veel eerder ingezien dan ik. Het ciseleren, het indelen in kleine groepjes, maar tegelijkertijd alles goed als één geheel blijven spelen. Articuleren kan ook heel docerend klinken en dan is het natuurlijk onverdraaglijk.”

En toen kwam uw pensioen in zicht.

“Ik ben al bij de radio gestopt toen ik 60 was, want het was daar toen zo dat de vrouwen met zestig met pensioen gingen. Mannen met 65. Dat gaf een klein beetje ruimte. Aan de andere kant kwamen er toen steeds meer leerlingen. Maar ja, daar moest je je pensioen eigenlijk van hebben (lacht). Toen ik 65 werd, vond ik het eigenlijk heel goed om *überhaupt* overal mee te stoppen. Alleen met het Nederlands Kamerorkest ben ik nog één jaar doorgegaan.”

Na uw 66e heeft u geen concert meer gegeven?

“Nee, ik dacht: ik heb zo lang de zaak beheerst, nou moet ik toch wegwezen. Ik heb vijf opvolgers gekregen, nou, da's toch verschrikkelijk. Bob van Asperen in Den Haag. Jaap Spigt bij het ensemble *Sonata da Camera*. De Belgische Maria Kogen in Rotterdam, ook een leerling van mij. Bij de radio dus Marijke Smit Sibinga. En bij het Nederlands Kamerorkest werd het Glen Wilson, een Amerikaan. Het waren allemaal onvolledige banen natuurlijk, anders had het helemaal niet gekund.”

En speelde u daarna nog veel klavecimbel?

“Nee. Jarenlang uitrusten, ik vond het héérlijk. Verder ben ik eigenlijk altijd doorgegaan met oude talen. Destijds heb ik het gymnasium afgemaakt tot en met de vierde klas, en nu doe ik elke dag een uurtje Latijn en Grieks lezen, vertalen. Ik ga veel naar concerten in het Concertgebouw. Dát vond ik even een gekke overgang, dat je in de zaal zat in plaats van op het podium. Uitvoeringen waarin klavecimbels te beluisteren zouden zijn, daar ga ik niet gauw heen. Ik denk dat ik wat dat betreft zo'n beetje verzadigd ben. Maar verder heb ik nog nooit zoveel naar muziek geluisterd en ben ik nog nooit zoveel naar concerten gegaan als nu, in de jaren na m'n pensioen”.

Hoe bezieet u de huidige situatie?

“Al met al is de belangstelling voor het klavecimbel tegen het eind van mijn loopbaan boven verwachting geweest. Dat had niemand geloof ik kunnen voorspellen. En bijzonder was het ook dat andere oude instrumenten werden gekopieerd, want eigenlijk was het in het begin alleen de viola da gamba en ook de viola d'amore werd al van de zolder gehaald. Maar die oude violen en zo, en de blaasinstrumenten die we nu hebben, dat is eerst van de laatste tientallen jaren.”

Als u nu zo'n uitvoering volgens 'historische principes' hoort, wat gaat er dan door u heen?

“Tegelijk winst en verlies. De instrumenten zijn geperfectioneerd en überhaupt Men heeft erg veel nagedacht en kunnen lezen, maar soms heb ik het gevoel dat men er wat overheenspeelt. Iedere noot is tenslotte belangrijk. Ik mis soms de werking van bepaalde intervallen, het gaat er een beetje lánks.”

We komen aan de onvermijdelijke gekke dingen. Is er wel eens een iets met uw instrument gebeurd?

“Ja, een keer is mijn Pleyel gevallen. Hebben ze 'm gewoon laten vallen. Maar ik merkte niks aan het instrument, eerlijk gezegd. Dat zou toch de Schütze die ik nou heb, nooit hebben kunnen overleven. O ja, en we gingen een keer naar Zeeuws-Vlaanderen. Toen moesten we daar overnachten, voor de VARA, de vrije zaterdagmiddag heette dat geloof ik. De overtocht was per boot gegaan; het was vochtig en mistig. Toen het instrument op het podium kwam, was het niet meer te gebruiken; het scheen dat de zeelucht die daar heerste, ook in de *camion* was doorgedrongen, wat ook nooit had mogen gebeuren natuurlijk. Het was de enige keer dat mijn stemmer, meneer Joele, het instrument niet goed heeft afgeleverd. Ik heb wel gespeeld, maar sommige noten bleven gewoon weg.”

Bent u nog wel eens teruggeweest in Oude Pekela?

“Nou, eigenlijk niet, nee. Ik ben er verschrikkelijk lang niet meer geweest.”

Frank Venema

(1) Later, eind jaren vijftig kwam Pauline Aubert ook nog regelmatig naar Nederland om voor de VARA op te treden. Er bestaat een radio-opname van Pauline Aubert, Janny van Wering en Marijke Smit Sibinga met het Concert voor drie klavecimbels in C grote terts van Johann Sebastian Bach uit 1959, met begeleiding van het strijkorkest Benedetto Marcello.

(2) Kor Kuiler (1877-1951), toen dirigent van de Groninger Orkest Vereniging.

(3) Prof. Dr. G. van der Leeuw (1890-1950), eerste naoorlogse minister van Onderwijs. Werd in 1918 in Groningen hoogleraar geschiedenis van de godsdiensten en was een groot kenner van kerkmuziek.

De Internationale Wedstrijd Musica Antiqua 2004 te Brugge

Deze zomer werd in de West-Vlaamse stad Brugge wederom het driejaarlijkse klavecimbel- en pianoforteconcours gehouden in het kader van de Internationale Wedstrijd Musica Antiqua, de grootste Europese wedstrijd voor oude muziek. Dit jaar was het al weer de veertiende keer dat studenten klavecimbel konden dingen naar de eer en de achtste keer voor studenten pianoforte. Het jaarlijkse festival voor oude muziek 'Musica Antiqua' in Brugge is onderdeel van het veel bredere Festival van Vlaanderen, dat gedurende de zomer in verschillende steden in Vlaanderen plaatsvindt. De finale voor beide wedstrijdscategorieën vond plaats op woensdag 4 augustus jongstleden.

FESTIVAL VAN VLAANDEREN - BRUGGE**
41 ste FESTIVAL MUSICA ANTIQUA
24.7 - 7.8.2004
Festival de Musique Ancienne
Festwochen der Alten Musik - Early Music Festival



KLAVECIMBEL & PIANOFORTE (28.7 - 4.8)
concours - recitals - referaten - demonstraties

Klavecimbel

De jury voor de klavecimbelwedstrijd werd gevormd door Ketil Haugsand, Gustav Leonhardt, Davitt Moroney, Blandine Rannou, Ludger Rémy en stond onder voorzitterschap van Johan Huys.

De muziekkeuze voor de preselecties bestond uit: Louis Couperin: Allemande in si b (B) no.118, Courante in la (A) no.112, Menuet in do (C) no.29 en de Sarabande in si (H) no.117 (Editions de L'Oiseau-Lyre: Nouvelle Révision par Davitt Moroney); Johann Sebastian Bach: Invention no.14,

BWV 785 en de Sinfonia no.14, BWV 800 en Domenico Scarlatti: Sonata in D, K.491

In de halve finales konden de deelnemers kiezen uit: William Byrd: The Bells (MB XXVII/38), Thomas Arne: Sonata I (Andante, Adagio, Allegro) in F, François Couperin: 14ième Ordre (Le Rossignol en amour, Double de Rossignol, La Linote éfarouchée, Les Fauvètes Plaintives, Le Carillon de Cithère, Le Petit-Rien), Georg Frideric Händel: 2de Suite in F (Adagio, Allegro, Adagio, Allegro), Johann Sebastian Bach: Preludium & fuga in fis W.K. II, BWV 883, C.Ph.E. Bach: 12 variaties op 'Folie d'Espagne' en Wilhelm Friedemann Bach: Fantasie in d (Falck 19)

De finalisten speelden de Ricercare nummer 1 a3 uit 'Ein Musikalisches Opfer' en het concerto voor klavecimbel en strijkers in d, BWV 1052 van Johann Sebastian Bach. Zij werden begeleid door het ensemble Il Fondamento onder leiding van dirigent Paul Dombrecht.

De eerste prijs werd gewonnen door de negentienjarige Fransman Benjamin Alard. De eerste prijs bestond uit een cheque ter waarde van 3750 euro. Ook de publieksprijs werd toegekend aan Benjamin Alard. Maria Uspenskaya uit Rusland werd voor haar spel beloond met de tweede prijs, een cheque van 2000 euro. De Amerikaan Adam Pearl en de Rus Mikhail Yarzhembovskiy deelden de derde prijs en ontvingen elk een cheque ter waarde van 1500 euro.

De volgende deelnemers kregen een eervolle vermelding en een geldprijs van 500 euro: Medea Bindewald (Duitsland), Oksana Butsenko (Estland), Su-Kyung Chung (Zuid-Korea), Matthieu Delaforge (Frankrijk), Matthieu Dupouy (Frankrijk), Joseph Gascho (Verenigde Staten), Tamar Halperin (Israël), Frédéric Hernandez (Frankrijk), Mami Kurumada (Japan), Tomoko Matsuoka (Japan), Tomoko Nozawa (Japan), Marie Portal (Frankrijk), Robert Schröter (Duitsland), Ben van Nespén (België) en Takashi Watanabe (Japan).

Pianoforte

De finalisten in deze categorie speelden het Impromptu opus 90 no. 1 van Franz Schubert, en naar het keuze het Trio no.1 in es of no. 3 in G Opus 1 van Ludwig van Beethoven. De begeleidende musici bij het trio waren de violist Peter Despiegelaere en Karel Steylaerts op cello.

Bij de wedstrijd voor pianoforte werd geen enkele mededinger competent genoeg bevonden voor de eerste prijs, die dan ook niet werd uitgereikt. De tweede prijs ging naar de Japanse Keiko Shichijo, en zij mocht een cheque voor tweeduizend euro in ontvangst nemen. Ook hier een gedeelde derde prijs (1500 euro), die aan de Russische Maria Uspenskaya en de uit Estland afkomstige Irina Zahharenkova werd uitgereikt. De vierde prijs ter waarde van 1250 euro tenslotte was voor Nicoleta Ion uit Roemenië en zij werd tevens vereerd met de publieksprijs.

Eervolle vermeldingen en een cheque van 300 euro waren er tenslotte voor: Peter Aidu (Rusland), Olga Andryuschenko (Rusland), Zsolt Balog (Hongarije), Mariko Koide (Japan), Alexei Chevtchenko (Rusland), Petra Matejova (Tsjechië), Eveliina Kytömäki (Finland) en Mai Shigeoka (Japan)

Voor dit deel van de wedstrijd stond de jury wederom onder voorzitterschap van Johan Huys, en hij werd ditmaal bijgestaan door Wolfgang Brunner, Alexei Lubimov, Linda Nicholson, Bart van Oort en Ludger Rémy.

In totaal waren er voor beide wedstrijdscategorieën 150 deelnemers uit 35 landen, zodat gesproken kan worden van een geslaagd gebeuren. De eerstvolgende wedstrijd voor klavecimbel en pianoforte wordt gehouden in 2007.

Albert Klein

Muziek & Woord

In dit nummer van 'Het Klavecimbel' zijn hieronder twee artikelen opgenomen uit 'Muziek & Woord', het cultureel programmablade van Klara. Muziek & Woord is zowel een programmablade voor Klara en Canvas, als een tijdschrift over kunst en cultuur in de breedste zin van het woord, met nadruk op muziek. Geregeld publiceert Muziek & Woord artikelen over oude muziek en klavecimbelmuziek.

Muziek & Woord verschijnt de eerste van de maand. Het is een uitgave van VRT en DECOM. Een abonnement voor twaalf nummers kost 30 euro per jaar.

CONCERTEN OM IETS UIT TE PROBEREN

Muzikale Tombeaux, Chandos Anthems van Handel in solobezetting en kamermusiek van de zonen van Bach: tijdens Musica Antiqua in Brugge laat festivalster Ewald Demeyere zich van zijn meest veelzijdige kant horen. Voor drie middagconcerten en een recital in de late avond kreeg de jonge klavecijnist carte blanche. Hij gaf zijn ensemble De Profundis een prominente plaats op het festival.

Een van de concerten in Brugge met kamermusiek van Johann Christian Bach, verschijnt in het najaar als Klara-cd. Maar Ewald Demeyere is ook weg van de twee andere muzikale zonen van Bach. Hij wikt en weegt zijn persoonlijke voorkeuren voor Wilhelm Friedemann, Carl Philipp Emanuel en Johann Christian.

„De zonen van Bach stammen uit een erg interessante periode. Tijdens een scharniermoment heb je componisten die wroeten en prutsen. Ze hebben alle drie ook duidelijk geworsteld met de erfenis van hun vader. De oudste, Wilhelm Friedemann had het daar het moeilijkst mee. Voor mij is hij de geniaalste. Ik voel hem aan als een geestesgenoot: ook hij slingert voortdurend tussen theoretische interesse en muzikaal gevoel. Wilhelm Friedemann is een kei in contrapunt, maar voelt de noodzaak om iets anders te doen. Het moet ook verschrikkelijk zijn om zo'n vader te hebben! Het is zoekende en emotionele muziek. Ik heb van hem net acht fuga's en sonates opgenomen voor Accent. Een fantastische ervaring.

Carl Philipp Emanuel Bach heeft minder last van die erfenis. Wilhelm Friedemann had een ongelukkig leven, terwijl Carl Philipp Emanuel, een evenwichtige persoon die in het reine was met zichzelf, het allemaal bereikt heeft. Toch kon hij, vind ik, ook net over de schreef gaan en vaak heel larmoyant worden. Gustav Leonhardt verwoordde het prachtig: hij is een beroepshuiler. De miserie bij Wilhelm Friedemann was echt, bij zijn broer is de droefheid eerder theatraal.

Johann Christian Bach schrijft de minst 'problematische' muziek. Hij was vijftien toen zijn vader stierf en staat het verst van hem af. Heel zijn familie bleef in Duitsland, maar hij trok naar Italië en verbleef later in Engeland. Zijn muziek is virtuoos en onderhoudend. En grappig genoeg: als hij al eens een dramatischer stuk componeerde, zoals het

Voor informatie over een abonnement kunt u contact opnemen met:

DECOM
de heer Daniël De Ridder
Pontbeekstraat 4 bus 4
B-1702 Groot-Bijgaarden
België
tel 0(032)2 - 481 78 46
fax 0(032)2 - 481 78 82
e-mail: daniel.deridder@decom.be
website: www.klara.be/html/fs_muziekenwoord.html

klavierconcert in f, wordt het aan Wilhelm Friedemann toegeschreven.”

Naast de broers Bach speelt u Franse barok met d'Anglebert en Couperin. Hoeveel instrumenten hebt u voor al die concerten nodig? Want zweert iemand als Ewald Demeyere niet bij het juiste historische instrument voor elk repertoire?

Ik speel deze reeks concerten op het ene topinstrument dat ik bezit, een kopie van een Henri Hemsch uit 1756, gebouwd door de Italiaanse bouwer Augusto Bonza. Een instrument van het Franse type, maar door zijn typische, eerder archaïsche constructie, erg polyvalent. Ik ben geen Gustav Leonhardt, of een Kenneth Gilbert die zich een hele galerij originele instrumenten kan permitteren. Instrumentenpurisme is iets van deze tijd. Een briljante klavierspeler als Johann Christian Bach deed het met de instrumenten die voorhanden waren. Zijn eerste bundel klaviersonates had als ondertitel, 'pour le clavecin ou le pianoforte'. Dat schreef hij uit commerciële overwegingen maar ook omdat hij zelf geen purist was.

Met de jaren word ik pragmatischer. Nu ik al op zoveel verschillende klavecimbels gespeeld heb, verkies ik betere kwaliteit boven een minder instrument dat historisch correcter is. Er zijn grote namen die zich er gemakkelijk van afmaken door zich te verstoppen achter een historisch juist instrument of partituur.

Maar muziek moet in de eerste plaats een noodzaak zijn. Couperin verkoos muziek die hij niet begreep maar die hem wel ontroerde. En volgens Carl Philipp Emanuel Bach kan je pas ontroeren als je zelf ontroerd bent. Dat is niet makkelijk in een cd-universum waar critici en publiek technische perfectie eisen. Met het gevaar dat er al te vaak op safe wordt gespeeld.

Het middagconcert in Brugge met kamermusiek van Johann Christian Bach werd onlangs opgenomen voor een Klara-cd.

Opnemen is eigenlijk een vervelende zaak. De eerste take is de meest spontane en vaak technisch de beste. Daarna begint het muggenziften en moeten er telkens stukjes opnieuw

worden gespeeld. Dan lijkt opnemen als een straf. Steeds meer verkiezen organisatoren live-opnames om een ensemble te beoordelen. De tijd dat er niets boven klinische studio-opnames ging is voorbij. Als ik solo opneem, reserveer ik slechts een dag. Het moet er meteen kunnen staan, als men goed voorbereid is.

Hoe realistisch is een opname met veel knip- en plakwerk? Is dat geen boerenbedrog?

Met een grote bezetting is er onvermijdelijk meer geknutsel. Het is een dubbelzinnige zaak. De opnametechniek is vandaag in staat om een technisch quasi perfecte uitvoering te fabriceren, maar het uiteindelijke resultaat blijft een artificieel gegeven.

Een live cd is ook iets vreemds. Het is een auditieve getuigenis van een concert, maar zonder de typische entourage of het charisma van de muzikant(en). Toch blijft de cd voor de doorsnee luisteraar het summum van muziek beleven. Het is iets tastbaars. Een schijfje dat je oneindig veel keren kan laten spelen, liefst met een mooi inlegboekje erbij. Zelfs het beste concert is daarnaast verschrikkelijk vluchtig. Een cd die we nu opnemen komt pas over zes maanden uit. Zelfs als je dan tevreden bent met het resultaat, merk je dat je zo niet meer speelt. Want hopelijk ben je intussen geëvolueerd. Men beseft te weinig dat een cd een momentopname is. Vakbladen geven keiharde kritieken omdat ze cd's als heilig beschouwen.

Kruipt er bij u nog veel tijd in de voorbereiding, bij het zoeken naar een goede uitgave bijvoorbeeld?

Het is een noodzaak om de verschillende uitgaven en/of handschriften naast elkaar te leggen en keuzes te maken. Handschrift en edities bekijken doe je niet alleen om eventuele fouten en/of tegenstrijdigheden te vinden maar kan ook de interpretatie inspireren. Een zwierige handgeschreven waardeestreek die een aantal noten tot een groep maakt, kan een duidelijkere interpretatieve hint geven dan een (moderne) uitgave waar dit een strakke en rechte lijn wordt.

In Brugge speelt u ook een programma gewijd aan de Franse traditie van de tombeau. Drijft die muzikale hulde aan illustere overledenen in een sombere sfeer?

Verwacht geen droeve stemming, wel een intiem concert laat op de avond. Het gaat in die Franse traditie van hommages

HET BUITENBEENTJE IN DE FAMILIE

Festivalster Ewald Demeyere houdt van de muzikale zonen Bach. Tijdens Musica Antiqua brengt hij werk van twee van hen. Het concert met kamermuziek van Johann Christian Bach verschijnt in het najaar als Klara-cd. Na zijn dood werd Johann Christian Bach (1735-1782), Johann Sebastians jongste zoon, al snel vergeten. Diverse schrijvers verweten hem muziek te hebben geschreven die het serieuze karakter van die van zijn vader noch de originaliteit van die van zijn oudere broer Carl Philipp Emanuel had. Maar ze vergeten hierbij dat hij een heel andere carrière gehad heeft dan de rest van zijn familie en dat zijn werk tot een nieuwe stijl behoorde: de galante stijl.

Johann Christian Bach heeft waarschijnlijk, zoals zijn broers, zijn eerste muziekonderricht van zijn vader in Leipzig gehad. Na diens dood trok hij als vijftienjarige in bij Carl Philipp Emanuel, die hem verder onderwees in

meer om een nobel aandenken aan iemand. Vaak zijn ze in majeur geschreven en hebben ze een positieve teneur. Zowel Froberger als Louis Couperin schrijven een Tombeau waarin de Franse luitist Blancrocher gehuldigd wordt. Hij kwam noodlottig aan zijn einde door een val van een trap, door Froberger geïllustreerd door een dalende toonladder aan het einde van het stuk. De hommage is vaak een voorwendsel om een vrij stuk te componeren, een prélude non mesuré. Froberger schrijft bij zijn stuk dat je niet teveel rekening moet houden met de maat. Die Franse stukken moeten het hebben van het moment: elk akkoord dient gesavouéerd te worden, van verwerking is eigenlijk geen sprake.

Johann Christian Bach en Handel speelt u met uw ensemble De Profundis. Hoe onderscheidt het zich van het groeiende aantal barok-ensembles?

De naam zegt het al: De Profundis werkt vanuit de diepte. Basso continuo is de basis van alle barokmuziek. Alle instrumenten moeten zich enten op die bas. Vandaag wordt er nog teveel gewerkt vanuit dessus instrumenten als de viool, de hobo,... Met De Profundis wil ik nog categorischer werken en het overwicht en de zelfstandigheid van de bas nog hoorbaarder maken: een piramide van geluid vanuit de bas.

Handel is een vreemde eend in uw Brugs programma. Bovendien speelt u in een spectaculaire slanke bezetting.

We brengen onder meer het derde *Chandos Anthem* zoals Handel het oorspronkelijk bedoeld heeft: voor solobezetting en zonder koor. Nu staat Handel vaak gelijk met bombastische effecten. Maar bij de eerste uitvoering was er slechts een solostem per partij. Het is virtueuze en veeleisende muziek, die volgens mij beter gediend is met een solobezetting. Op concerten mag je toch ook iets uitproberen, niet?

Véronique Rubens

Dit artikel werd met welwillende toestemming overgenomen uit: 'Muziek & Woord', cultureel programmablade van Klara - juli 2004.

compositie en klavierspel. Tijdens deze Berlijnse periode componeerde hij voornamelijk klavierwerken en -concerti. In tegenstelling tot de andere leden van de familie Bach, die allen uitsluitend in Duitstalig gebied gestudeerd en gewerkt hebben, ging Johann Christian in 1754 naar Italië. Hij studeerde contrapunt in Bologna bij de belangrijke theoreticus Padre Martini en werd hoogstwaarschijnlijk aangesteld als klavecijnist bij graaf Agostino Litta in Milaan. In 1757 bekeerde hij zich tot het rooms-katholieke geloof en van 1760 tot 1762 werd hij 'seconda organista' van de Milanese kathedraal. Tijdens deze periode echter ging zijn interesse al uit naar een voor hem nieuw genre: de opera. In december 1760 ging zijn eerste opera, *Atarserse*, in première in Turijn, waarna snel nog twee andere volgden, *Cantone* in Utica en *Alessandro nell'Indie*, eveneens met grote bijval.

Johann Christian Bach woonde in Londen vanaf 1762 tot aan zijn dood in 1782. Ondertussen genoot hij grote bekendheid in heel Europa. Tijdens het seizoen 1762-63 schreef Bach verschillende Italiaanse opera's voor het King's Theatre en werd hij muzikleraar van koningin Charlotte, aan wie hij zijn zes klavierconcerti opus 1 opdroeg. Vanaf 1764 begon hij samen met zijn vriend, de gambist Carl Friedrich Abel (1723-1787) met het organiseren van concerten die later bekend werden als de Bach-Abel-Concerten.

Johann Christian Bach zette de familietraditie van componerende klavierspelers verder. Hoewel Charles Burney zich vrij negatief uitliet over zijn klavierspel, genoot hij in Londen, zo getuigen de talloze concertaankondigingen, grote faam in de jaren 1760-70.

Johann Christian Bach liet in Londen door John Welcker zijn enige twee bundels sonates 'Pour le Clavecin ou le Piano Forte' publiceren, opus 5 (1766) en opus 17 (1779). De tweede bundel werd eerst als opus 12 in 1773 of 1774 in Frankrijk door Sieber gepubliceerd en nog verschillende keren met wisselende opusnummers in Europa herdrukt door een groot aantal uitgevers. Opus 17 is de referentie die vandaag algemeen aanvaard is. Elke bundel opent met een technisch eenvoudige sonate, ongetwijfeld om de amateur aan te zetten tot kopen en spelen van deze werken. Hiermee verscheen voor de eerste keer de term 'Piano Forte' in een Britse publicatie.

De **Sonate in c opus 17/2** is zonder twijfel de meest indrukwekkende van beide bundels. De hoekdelen (Allegro, Prestissimo) zijn geschreven in de Sturm en Drang-stijl (deze bewegingen willen de luisteraar overonderen door heftige emoties) terwijl het middendeel (Andante) tot de Empfindsamer Still behoort (deze muziek wil ontroeren en het hart raken).

In het eerste deel (Allegro di molto) van de **Sonate in D opus 5/2** introduceert Johann Christian Bach een nieuwigheid in Londen: de sonatevorm. De achtjarige Wolfgang Amadeus Mozart (1756-1791) bezocht Johann Christian in Londen. Als blijk van vriendschap transcribeerde hij in 1771 drie van zijn sonates (opus 5 nrs. 2, 3 en 4) tot klavecimbelconcerti KV 107.

Het **Sextet in C voor hobo, viool, cello, twee hoorns (ad libitum)** en klavecimbel werd in 1783 postuum uitgegeven als opus 3 door Johann André van Offenbach. Het werd in 1785 ook door John Christian Luther gepubliceerd in een versie voor viool en klavecimbel of pianoforte. Er bestaat een handschrift van zijn broer Johann Christoph Friedrich ('de Bückeburgse Bach') aan wie dit sextet aanvankelijk toegeschreven werd. Deze hypothese is vanuit stilistisch oogpunt heel onwaarschijnlijk. Het is veel aannemelijker dat Johann Christoph Friedrich het sextet kopieerde tijdens zijn bezoek aan zijn broer in 1778. Het werk is geschreven in de classicistische stijl: heldere harmonie en textuur met grote aandacht voor de melodie in elk instrument. We hebben gekozen om, zoals Stanlie Sadie ook suggereert in zijn editie (1968), dit werk uit te voeren als kwartet omdat de hoorns geen wezenlijk muzikaal materiaal bevatten. Het eerste deel (Allegro) is een transcriptie van een sonate voor harp, viool en cello geschreven voor de Welse harpist Edward Jones, die in Londen verbleef in 1774 of 1775 (wat betekent dat het sextet nadien moet geschreven zijn). Deze

transcriptie verklaart de niet-idiomatische schrijfwijze van de partij van het klavecimbel. Het prachtige Larghetto is een cantilene gespeeld door de hobo, vergezeld door begeleidingsfiguren in de viool en de cello terwijl het klavecimbel alles ondersteunt door middel van gebroken akkoorden. De finale in rondovorm heeft een duidelijke structuur: A-B-A-C-A-Coda. Het C-deel valt op door zijn originaliteit: het klavecimbel maakt plaats voor een concertant trio waar hobo, viool en cello wedijveren in virtuositeit. In de coda breekt het klavier uit zijn overwegend begeleidende rol en krijgt een heel virtueuze passage in octaven toebedeeld.

Het **Kwartet in G voor viool, altviool, cello en klavecimbel** werd in 1785 postuum uitgegeven door John Christian Luther, die er ook een arrangement van maakte voor viool en klavecimbel of pianoforte.

Het eerste deel (Allegro) is een groots opgezette sonatevorm die qua proporties al zijn andere kamermuziekwerken overtreft. Het stuk staat in 4/4 en is maar liefst 191 maten lang. Johann Christian hanteert duidelijk een latere stijl die op bepaalde plaatsen al wat doet denken aan de vroege Beethoven. We mogen aannemen dat dit kwartet helemaal op het einde van zijn leven geschreven werd. Het rondo (Allegretto), met Bachs gebruikelijke structuur A-B-A-C-A-Coda, is veel minder ambitieus dan het eerste deel. Het klavecimbel opent met een pretentieloze, bijna naïeve melodie. Deze gemoedelijke toon wordt voortgezet wanneer de strijkers het klavecimbel begeleiden bij de herhaling van het thema uit het A-deel. Waar het klavecimbel centraal stond in het A-deel, krijgt het een louter begeleidende functie in het eerste couplet dat uiterst virtuoos geschreven is voor de strijkers. Het C-deel staat in scherp contrast met de eerder zorgeloze atmosfeer van al het voorgaande: g groot wordt geruild voor g klein en de expressieve harmonie is getuige van de 'gevoelige' stijl. Het stuk eindigt op eclatante wijze met heel virtuoos passagewerk in de vier instrumenten. Dit kwartet is technisch het meest veeleisende van al zijn kamermuziek.

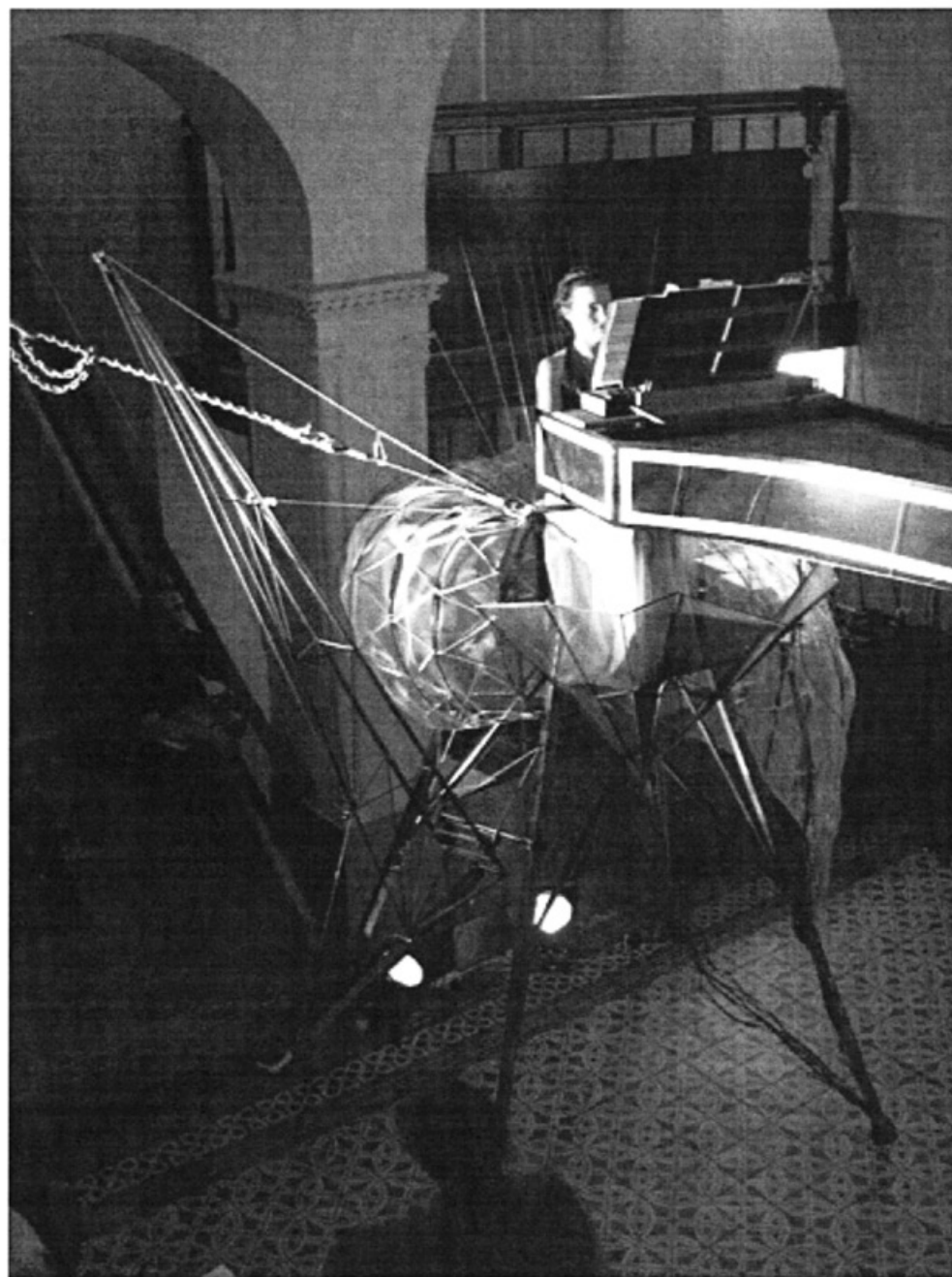
In 1763, het jaar na zijn aankomst in Londen, publiceerde Johann Christian zijn 'Six Sonates pour le Clavecin, accompagnées d'un Violon ou Flute Traversière et d'un Violoncelle', opus 2. Hoewel de cellopartij meestal beperkt blijft tot het verdubbelen van de klavierbas, krijgt de vioolpartij een belangrijkere rol toebedeeld dan het geval zal zijn in vele latere trio's, zoals het opus 15. In de originele uitgave zijn dynamische aanduidingen schaars. Ze ontbreken zelfs helemaal in de klavierpartij, wat bevestigt dat, zoals de titel aangeeft, deze werken echt voor klavecimbel bedoeld zijn. Deze bundel was bedoeld voor amateurs en studenten: de stukken zijn heel goed geschreven maar zijn bescheiden zowel op technisch als op formeel gebied.

Twee kwintetten werden postuum gepubliceerd als opus 22. Het **kwintet in F voor hobo, viool, altviool, cello en klavecimbel opus 22/2**, veel minder bekend dan het kwintet Opus 22/1 voor traverso, hobo, viool, cello en klavecimbel, verdient zeker zijn plaats in het kamermuziekrepertoire. Ook van dit werk maakte Luther een arrangement voor viool en klavecimbel of pianoforte. Het aandeel van het klavecimbel in dit kwintet, dat heel luchtig is van toon, is eerder bescheiden vergeleken met opus 22/1. In het galante menuet

treedt het van oudsher meest benadeelde instrument, de altviool, uit de anonimiteit en krijgt een virtuoze solo toebedeeld. Het trio voor klavier en viool staat in scherp contrast met het menuet door zijn toonsoort (f) en de bijhorende sombere atmosfeer.

Ewald Demeyere

Dit artikel werd met welwillende toestemming overgenomen uit: 'Muziek & Woord', cultureel programmablade van Klara - juli 2004.



La Dame Electrique,
Foto van Anne
Faulborn

Tijdens de Internationale Gaudeamus Week (6 tot 12 september 2004) speelde Anne Faulborn op klavecimbel oude en nieuwe werken. Op zich niets bijzonders ware het niet dat zij zich enige meters boven de grond bevond...

London Harpsichord Centre



Een impressie van het onlangs geopende London Harpsichord Centre. Foto: © Guido Bizzi.

Op 17 november jongstleden opende in het centrum van Londen een tamelijk bijzondere winkel haar deuren: het London Harpsichord Centre.

Het LHC verkoopt instrumenten van onder meer de Early Music Shop (Bradford), Peter Barnes, Bob Deegan en de Italiaanse bouwer Guido Bizzi. Ook worden gebruikte instrumenten aangeboden. Verder biedt de winkel een uitgebreide selectie aan stemapparatuur, onderdelen, compact discs en natuurlijk bladmuziek van alle bekende uitgevers. De winkel wordt bemand door David Wright, winnaar van de Broadwood Prize.

Mocht u in Londen zijn, dan is een bezoek beslist de moeite waard!

London Harpsichord Centre
14, Chiltern Street
London W1U 7PY
United Kingdom
telefoon: 0(044) 207 9350789
fax: 0(044) 207 9350793

Het London Harpsichord Centre is geopend van maandag tot en met zaterdag van 10.00 uur tot 17.00 uur.

Albert Klein

Scottish
Arts Council



Call for Papers and Conference Announcement

Symposium of Early English Keyboards (SEEK), University of Aberdeen, 15-17 April 2005

The culmination of the Early English Organ Project residency at the University of Aberdeen will be a Symposium of Early English Keyboards at which two reconstructed sixteenth-century instruments (built by Goetze and Gwynn) will be available alongside a reproduction by Darryl Martin of one of the earliest surviving English virginals. The Symposium will feature a Festival of Organs and Virginals, comprising three recitals by international artists: Pieter Dirksen (Netherlands), Davitt Moroney (USA) and Rachelle Taylor (Canada). Speakers so far include: John Caldwell, Pieter Dirksen, Dominic Gwynn, John Harper, John Koster, Darryl Martin, Davitt Moroney, Rachelle Taylor.

The organs are based on two soundboards from organs dating from between 1520 and 1540 discovered in East Anglia. English repertoire from the sixteenth and early seventeenth centuries will be considered in the context of the organs and harpsichords of the period. Is it possible to divide the surviving music into repertoire for organ and repertoire for harpsichord? How can we recognize pieces intended primarily for organ rather than harpsichord?

Although the lack of surviving sixteenth-century organs may be explained by the ravages of Reformation and Civil War, it is curious that so few virginals survive from before the 1630s, a situation matched by the general lack of musical sources from the sixteenth century, even though we can be fairly sure that, for example, some of Byrd's keyboard music dates back to the 1560s and 1570s. Why do relatively few English instruments and sources survive from the sixteenth century compared with the seventeenth? To what extent did instruments, tuning systems and the repertoire change in the early seventeenth century (if at all)?

Papers are welcome on any topic related to early English keyboard music (c. 1500-1625), including:

- instruments and organology
- pitch and temperament
- sources
- editing, scribal practice and performance
- organ music in its liturgical context
- performance practice
- repertoire

Aberdeen is easily accessible from London, Amsterdam and the USA. Cheap flights are available either from London Luton or Heathrow. Accommodation will be available in King's Hall, Old Aberdeen.

Proposals comprising an abstract of no more than 200 words should be submitted by Email to Dr David J Smith by Friday 21 January 2005, or posted to Dr David J Smith, School of Education, College of Arts and Social Sciences, University of Aberdeen, Hilton Place, Aberdeen, AB24 4FA, Scotland, United Kingdom.

The selection process will be completed by 11 February 2005.

Nieuwe bladmuziek voor gevorderde spelers.

In 2002 gaf Pieter Dirksen in de serie 'Early Keyboard Music' (K42) bij Stainer & Bell Ltd. een bundel met twaalf stukken uit. De titel ervan luidt: 'The "Lynar" Virginal Book. Twelve pieces by John Bull, Giles and Richard Farnaby, Orlando Gibbons, Leonhard Woodson and others, from the Lynar A1 manuscript'. Het gaat dus om muziek die we gewoonlijk voorzien van het merkwaardige etiket 'Engelse Virginalisten'. Van deze twaalf stukken worden er vijf door de uitgever als unicum gepresenteerd. Deze vijf unica kunnen beslist als aanwinst worden beschouwd. De resterende zeven stukken in deze bundel hebben concordanties in bronnen als het Fitzwilliam Virginal Book en de Parthenia. Er moet dus rekening worden gehouden met doublures in de boekenkast, maar het is altijd interessant om bronnen te vergelijken en de verschillen te ontdekken. Misschien maakt het ons ook wat vrijer in de omgang met de oudere overgeleverde notenteksten. Een kleine aanpassing of 'verbetering' zo nu en dan hoeft niet automatisch als heiligschennis te worden gekwalificeerd. 'Waarom zij wel, en wij niet?', zo kan men zich wel eens afvragen. De Nederlandse winkelprijs van deze fraai uitgegeven bundel ligt tussen de 11 en 12 euro.

Dit jaar verscheen in de serie 'Muziek uit de Republiek' van de Koninklijke Vereniging voor Nederlandse Muziekgeschiedenis 'VI Suites, divers airs avec leurs variations et fugues pour le clavier'. Ook deze uitgave is van Pieter Dirksen, die de bundel op zaterdag 28 augustus op de Oude Muziek Markt te Utrecht zelf presenteerde door er twee werken uit te spelen. Voor dit boek betaalt u 40 euro. Wie eerder één of meer bundels uit de serie 'Muziek uit de Republiek' aanschafte - Blankenburg, Havingha, Colizzi, Lustig, Nicolai - rekent er wellicht op composities in handen te krijgen van componisten die in ieder geval voor een langere periode in de Republiek hebben gewerkt. Ten onrechte, zoals nu blijkt. De uitgever merkt op (Inleiding bladzijde 7) dat deze bundel zich ontpopt als een belangrijke bron voor de Noord- en Midden-Duitse klaviermuziek uit de late zeventiende en vroege achttiende eeuw. Deze bundel levert dus niet de bijdrage aan de uitbreiding van onze repertoirekennis van de klaviermuziek uit de Republiek waarop we wellicht gehoopt hadden.

Alle erin opgenomen werken werden in 1710 door Estienne Roger in Amsterdam anoniem uitgegeven. Sommige stukken blijken van Dietrich Buxtehude, Georg Böhm, Johan Adam Reincken of Johann Pachelbel te zijn, anderen worden door de uitgever onder allerlei voorbehouden - dat wel - toegeschreven aan Reincken, Böhm en Christian Ritter. Dat 'toeschrijven aan' blijft inderdaad in de meeste gevallen een moeilijke zaak: een kwestie van gissen, ergens naar toe redeneren, het interpreteren van een enkel initiaal. Hoe vaak overkomt het je niet dat je als ervaren speler het gevoel hebt dat er iets niet klopt. Bijvoorbeeld in de trant van: 'Bij Böhm

zou ik een andere hantering van de harmonische achtergrond verwachten'. Alles bij elkaar, kan ik niet aan de indruk ontkomen dat de werken in deze bundel, die we ook uit andere bronnen kennen, kwalitatief een trapje hoger staan dan de stukken die worden toegeschreven. Ik heb er alle begrip voor dat het gebeurt maar ik vind eigenlijk dat je werken nooit mag toeschrijven. Het is vergelijkbaar met het uiten van beschuldigingen enkel op grond van vermoedens: er is naderhand moeilijk van af te komen en altijd blijft er wel iets van hangen.

In 2000 verscheen bij Carus-Verlag in Stuttgart 'Vingt et une suites pour le clavecin de Johann Jacob Froberger et d'autres auteurs' (Convivium Musicum 5). Deze uitgave werd verzorgd door Rudolf Rasch en kost ongeveer 90 euro. Deze bundel bevat dertien suites van Froberger die we ook uit andere bronnen kennen en één anonieme suite die aan Froberger wordt toegeschreven. Rasch verwijst bij de muziek van Froberger in de notentekst steeds naar de uitgave van Guido Adler uit 1899 en 1903 (herdruk 1955). Wie bovendien in het bezit is van de uitgaven door Howard Schott en Siegbert Rampe kan op zoek gaan naar de verschillen. Een interessante bezigheid. Verder bevat deze bundel twee suites - transcripties van suites voor luit - van Valentin Stobel en twee suites van een anoniem, hier toegeschreven aan Stobel. De volgende componisten zijn ieder met één suite vertegenwoordigd: Jean Mercure, Alessandro Poglietti (een eerste uitgave) en Michael Balyowsky (de Dulicz). De suite van de laatstgenoemde is in de toonsoort bes kleine terts.

De begeleidende teksten zijn in de uitgave van Stainer & Bell alleen in het Engels. De Nederlandse uitgave is uiteraard tweetalig: Nederlands en Engels; het kritisch commentaar is alleen in het Engels. Carus-Verlag levert de begeleidende teksten in het Frans, Duits en Engels; het kritisch commentaar is alleen in het Duits.

Van ieder van deze uitgaven kan gezegd worden dat de uitgevers voorbeeldig werk hebben geleverd. Ook de vormgevers verdienen lof. Het notenbeeld is zeer fraai en prettig te lezen.

Opmerkelijk: de genoemde uitgaven zijn alle uitgaven van enkele bronnen. Is het geloof in het ooit belangrijke idee 'Urtekst' wellicht aan het afbrokkelen? Wie het wil kan een gelijkenis waarnemen met de welbekende 'mondige burger'. De mondige clavecinist stelt zijn eigen Urtekst samen aan de hand van de bronnen die de moderne uitgever hem bezorgt.

Kees Rosenhart

Haarlem, september 2004

Gustav Leonhardt op klaviorgaanum

Op dit moment worden we overspoeld door artikelen in de media over de malaise op de cd-markt. Deze malaise heeft er onder andere helaas toe geleid dat steeds meer grote platenmaatschappijen zich nog wel twee keer bedenken voordat er een nieuwe klavecimbelopname wordt gemaakt en op de markt gebracht. Gelukkig hebben een aantal liefhebbers van oude muziek het er niet bij laten zitten en zijn er in de afgelopen periode verschillende kleinere labels ontstaan die nog volop nieuwe opnamen maken. Één van die labels is alpha, waarvoor Gustav Leonhardt alweer verschillende nieuwe opnamen heeft gemaakt. Dat Italië een grote invloed heeft gehad op de muziek in de zestiende-, zeventiende- en achttiende eeuw is algemeen bekend. Voor de cd die hier wordt besproken, is die invloed op met name muziek uit Duitsland en Engeland het uitgangspunt geweest. Gustav Leonhardt bespeelt twee instrumenten, een klaviorgaanum van Matthias Griewisch en Friedrich Lieb en een Duits klavecimbel van Anthony Sidey, waarover later meer.

De band met Italië is niet in alle stukken van de cd even duidelijk, maar heeft wel geleid tot een afwisselend en boeiend programma. Een aantal stukken zijn ook nog niet zo vaak opgenomen, bijvoorbeeld een fantasia van Nicholas Storgers (fl. 1560 – 1575). Ook een uitvoering op klavecimbel van Bach's koraalpartita 'O Gott, du frommer Gott', BWV 767 is bij mijn weten nog nooit eerder opgenomen (wel op orgel uiteraard). De band met Italië kan zijn: dat de componist in Italië heeft gestudeerd (Hans Leo Hassler (1564-1612), leerling van Andrea Gabrieli, hier vertegenwoordigd met een Canzon), dat de componist een Italiaanse dansvorm heeft gekozen (Corranto van William Byrd (ca. 1542 – 1623)), dat de componist het stuk heeft gebaseerd op een Italiaans lied (Queens Alman van Byrd, gebaseerd op La Monica), enzovoort... Dit alles is uitgewerkt in het boekje bij de cd.

Het klaviorgaanum van Matthias Griewisch (klavecimbelgedeelte) en Friedrich Lieb (orgel) is gebaseerd op een éénmanualig Italiaans klavecimbel (zo te horen op de opname met twee 8'-registers) van Aelpidio Gregori (actief geweest rond 1700), gecombineerd met een kistorgel met als registratie 8' gedackt en 4' flute. Zo te horen zijn de orgelregisters ook gescheiden te gebruiken, gesplitst in diskant en bas. Helaas ontbreken de gedetailleerde gegevens in het boekje bij de cd.

Leonhardt gebruikt de combinatie orgel/klavecimbel, maar ook orgel en klavecimbel apart. In de Fantasia van Storgers vullen de klavecimbel en orgelklank elkaar perfect aan, de orgeltoon is niet te sterk,

waardoor het orgel als het ware klinkt als een verlenging van de klavecimbeltoon. De klavecimbelklank zorgt voor een duidelijk begin van elke toon, zodat het geheel sprekend klinkt maar tegelijkertijd de lange tonen goed doorklinken en de dissonanten flink kunnen wringen. Hetzelfde is ook te beluisteren in het eerste stuk op de cd, een Canzon van Hassler.

Een fantasia van Johann Pachelbel en een praeludium van Johann Christoph Bach (1642-1725) worden op het klavecimbel alleen gespeeld. Een tweede stuk van Pachelbel (Toccata in G) gecombineerd klavecimbel en orgel. Opvallend is de door Leonhardt toegepaste grote vrijheid in de vrije gedeelten en de duidelijke ritmische impulsen in de meer polyfone structuren. Hierdoor ontstaat een goed beeld van de Stylus Phantasticus. De klank van het klavecimbel alleen is vooral goed te horen in een zeer intiem gespeelde Allemande van Christian Ritter (1650 – 1725).

Het orgel alleen is te beluisteren in Fantasia nr. 2 van Orlando Gibbons. De klank is interessant genoeg om het orgel ook alleen te gebruiken, het enige wat op den duur een beetje stoort zijn de bijgeluiden van de mechaniek.

Voor de werken van Johann Sebastian Bach (1685-1750) gebruikt Leonhardt een ander instrument, een tweemannualig Duits klavecimbel van Anthony Sidey. Dit instrument is een kopie van een anoniem instrument van circa 1735, uit de school van Gottfried Silbermann. Over dit instrument zijn wel gedetailleerde gegevens beschikbaar in het boekje. De klank is direct als Duits herkenbaar. Er is een goede balans tussen sonoriteit (luister bijvoorbeeld naar de bassen in 'O Gott, du frommer Gott') en helderheid cq. duidelijkheid, nodig voor de polyfone structuren.

Het spel van Leonhardt is wat we van hem gewend zijn: duidelijk gestructureerd, afwisselende articulaties, een goede balans tussen ritmische precisie en rubato. Ook een gedifferentieerd gebruik van de registratiemogelijkheden van de gebruikte instrumenten dient vermeld te worden. In de twee variatierreeksen van Bach horen we veel mogelijkheden uitgebuit worden, hoewel nergens de 4' of het luitregister worden gebruikt. Maar wat er nog overblijft...

Gegevens over de cd: Gustav Leonhardt: Bach – Bull – Byrd – Gibbons – Hassler – Pachelbel – Ritter – Storgers, *Alpha 042*

Paul Weeren

Bestellen met voordeel:

A History of the Harpsichord, by Edward L. Kottick

In het vorige nummer van 'Het Clavecimbel' kon u een bespreking lezen van het boek 'A History of the Harpsichord' van Edward L. Kottick. Helaas is deze titel in Nederland moeilijk te verkrijgen en het boek door de uitgever laten opsturen vanuit de Verenigde Staten van Amerika is weliswaar een mogelijkheid, maar dan wordt u geconfronteerd met torenhoge verzendkosten. Bovendien is het vrijwel onmogelijk om bij de uitgever een bestelling te plaatsen als u niet beschikt over een credit card. Het is echter gebleken dat er onder onze lezers belangstelling is voor dit boek, dat op zeer uitgebreide wijze en in zeer leesbaar Engels de gehele ontwikkelingsgeschiedenis van het klavecimbel en verwante en afgeleide instrumenten belicht.

In samenwerking met boekhandel Iwema in Assen kunnen wij derhalve u een aantrekkelijke aanbieding doen: u kunt 'A History of the Harpsichord' bestellen met een korting van 10%. De verkoopprijs komt daardoor uit op € 69 euro (in plaats van € 76 plus verzendkosten VS - Nederland). Dat betekent dus een aantrekkelijk voordeel.

Er zijn echter wel een aantal voorwaarden verbonden aan deze aanbieding: om deze lage prijs te kunnen garanderen is een minimum van tien bestellingen nodig. Indien u zich intekent heeft u ook afnameplicht,

en zodra het minimum aantal bestellingen binnen is, dient u vooraf het hele bedrag te betalen - u ontvangt vooraf een factuur. We moeten streng zijn omdat het een relatief duur boek is voor een zeer beperkte groep liefhebbers. Boekhandel Iwema is zeer welwillend om onze lezers van dienst te zijn en een aantrekkelijke korting te bieden, de afnameplicht en vooruitbetaling dienen om te voorkomen dat boekhandel Iwema wordt opgezegd met een kostbaar risico.

U kunt het boek toegezonden krijgen, dit kost u € 5,50 euro extra voor porto. Of u kunt het boek persoonlijk komen afhalen bij de komende Scarlatti-dag op 19 februari in Groningen of tijdens de Haarlemse Clavecimbeldagen op 21 en 22 mei aanstaande. U kunt uw voorkeur opgeven bij uw bestelling.

Uw bestelling kunt u uitsluitend schriftelijk of per e-mail doorgeven aan:

Pauline Schenck
Kennemerland 96
9405 LL Assen

e-mail: paschenck@home.nl

Pauline Schenck & Albert Klein

Van de Penningmeester / Ledenadministratie

Hilversum, november 2004

Geachte klavecimbelvrienden/vriendinnen,
Het innen van de jaarlijkse bijdrage gebeurde tot nu toe door het toesturen van acceptgiro's aan het begin van het jaar. Deze werkwijze is echter nogal bewerkelijk en bovendien verouderd, aangezien velen van u reeds elektronisch overmaken. Vanaf heden willen wij ons beperken tot een herinnering aan het begin van elk jaar in de nieuwsbrief, of, zoals nu, door dit artikel in ons blad.

Graag ontvangen wij, voorzover u nog niet heeft betaald, uw gulle gift (minimaal € 20) op gironummer 325334 t.n.v. SCGN, Hilversum, met de vermelding: bijdrage 2004.

Voor betalingen uit het buitenland heeft u de volgende gegevens nodig:
Iban: NL18 PBST 0000 3253 34
Bic: PSTBNL21

Heeft u een e-mailadres? Stuur u dan een berichtje naar musicus@henkvanzonneveld.nl met de vermelding: SCGN. Zo kunnen we aanzienlijk besparen op portokosten bij het verzenden van de nieuwsbrief.

Alvast hartelijk dank voor uw medewerking!

Met vriendelijke groet, namens de SCGN,

Henk van Zonneveld
(aftredend penningmeester)

Kleine advertenties / Te koop aangeboden:

Frans klavecimbel, kopie naar Hemsch,
Gebouwd door Hugo van Emmerik in 2000.

63 toetsten
transpositieklavier
2x achtvoet
peau de buffle, en luit

Het instrument heeft een fraai gedecoreerde
zangbodem, en is in perfecte conditie.

Prijs: € 10.000
C.Velthuis, tel. 035 5417118
keesvelthuis@wanadoo.nl

Uitgaven voor Clavecimbel, Clavichord en andere toetsinstrumenten

Editie Achter de Schouwburg

Prijslijst per november 2004. Alle prijzen in Euro

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

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

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

Deze uitgaven voor klavecimbel liggen ook ter inzage bij de activiteiten van het Genootschap. Om de prijzen laag te houden maakt de uitgever geen gebruik van het 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.

Ad Koomans Clavecimbel- en Orgelverhuur

Geerdinkhof 277
1103 RA Amsterdam
Tel.: 020 - 600 7747
Mob.: 06 220 810 13
www.adkoomans.org

Onderhoud
Transport
Reparatie
Intonatie

Onno Peper

Clavecimbelmaker



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

Twintig jaar ervaring.

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

**www.onnopeper.nl
connyonno@zonnet.nl**

ONGEHOORDE TECHNIEK



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



BAROK TOT IN DETAIL

Henk Klop Baroque Keyboard Instruments

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

Jan Kalsbeek

KLAVECIMBELSERVICE

Alles voor het stemmen, onderhoud en zorg voor uw klavecimbel

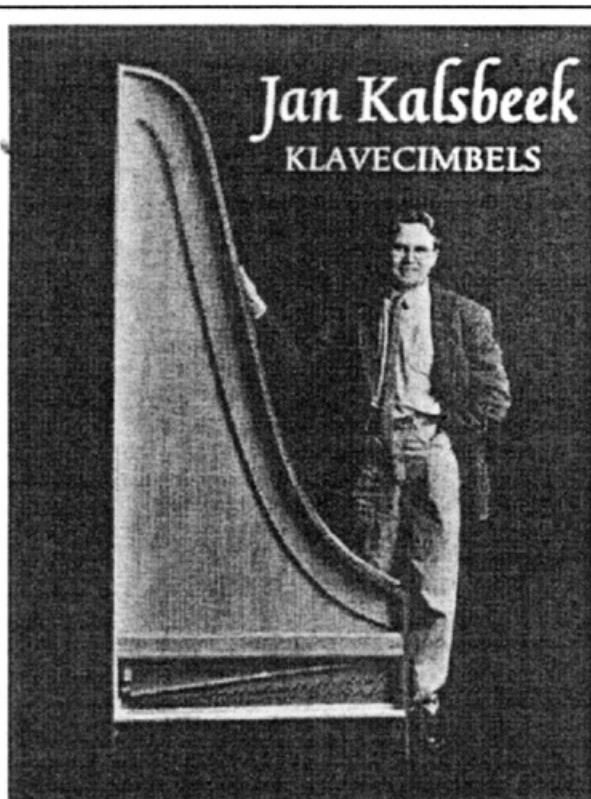


Naast de klavecimbels die ik sinds jaren in opdracht bouw, heb ik nu een service opgezet voor iedereen die klavecimbel speelt.

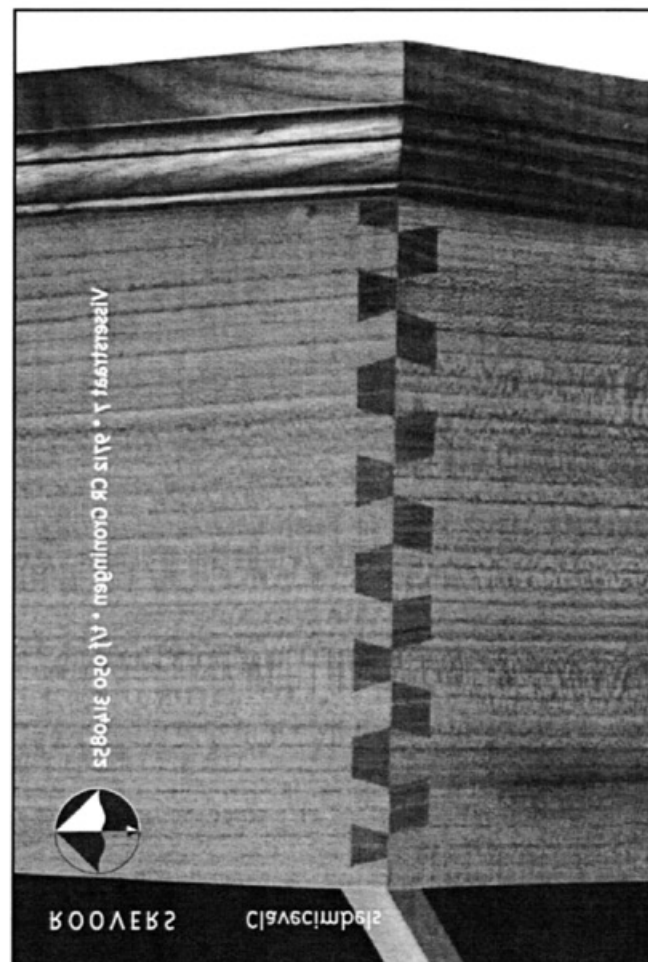
Voor u, als bespeler van het klavecimbel, heb ik alle gereedschap, reserveonderdelen en accessoires, die nodig zijn voor het stemmen en eenvoudig onderhoud, in een gids bij elkaar gebracht. Ik stuur u deze graag toe.

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

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



Bornhovestraat 18, 7201 CX Zutphen
Tel.: 0575 54 66 75 Fax.: 0575 54 03 82
E-mail: jan.kalsbeek@planet.nl
Internet: www.planet.nl/~jan.kalsbeek



BOOLEB2 C[9]AEC[1]wpe[2]

Hugo van Emmerik



Sinds 1970

Clavecimbelmaker te Heukelum

Gasthuisstraat 13
4161CA Heukelum
Telefoon: 0345-615371

Website:
<http://home.zonnnet.nl/hugovanemmerik>

John Terwal Clavecimbelbouw

1t Jacht 16, Joure
Telefoon werkplaats: 06-10209846, privé 0513 - 416215



Robert D. Vollbehr

Clavecimbelbouwer
sinds 1976

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

nieuwbouw
restaurantie

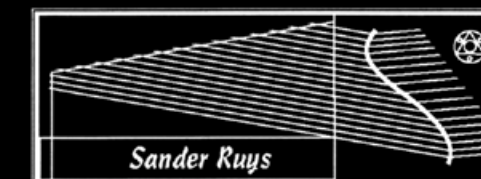


J. E. van Rossum

Clavecimbel- en
Orgelbouwer

Hoge Maasdijk 8
4281 NG Andel
tel. en fax 0183-442505/448448

Nieuwbouw
Restaurantie
Onderhoud



Clavichordenbouw

Clavecimbel- en fortepianorevisie

Benedenweg 255 1834 BB Sint Pancras
Tel. 072 - 561 97 49
www.sruysclavichorden.nl

Fred Bettenhausen

Klavecimbels in Haarlem



Kopie naar Donzelague

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

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

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

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

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

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

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

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

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

Fred Bettenhausen

Spaarnwouderstraat 39-41

2011 AB Haarlem Nederland

Telephone + Fax: +31 (0) 23 – 5361205

www.fredbettenhausen.com

Sonata

Domenico SCARLATTI
K.34 L.507

Larghetto



XLII

Suites de Pieces

Pour le

CLAVECIN.

En deux Volumes.

Composées par

Domenico Scarlatti

Vol. I

NB. I think the following Pieces for their Delicacy of Stile, and Masterly Composition, worthy the Attention of the Curious, Which I have Carefully revised & corrected from the Errors of the Prefs.

LONDON

Tho: Roseingrave.

Printed for and sold by B: Cooke at the Golden Harp in New street Cor: Garden; Where may be had Volume the 2^d

this week contains 14 pieces more than any other Edition hitherto extant. 12 of which, are by this Author, & other 2 is over & above of N^o propos'd

22

Larghetto