

het Clavecimbel

Jaargang 32 – 2025, I voorjaar



Stichting Clavecimbel Genootschap Nederland



Inhoud

Van de Voorzitter, Marion Boshuizen	3
Studiedag Samenspelen	3
Gedicht – Op de voortreflyke Muzykoefening van den heere Dirk Schol, Orgel- en klokspeeler der nieuwe kerk te Delf, Hubert Korneliszoon Poot	4
Bij de Muziekbijlage – Kathryn Cok over Prismatic Scarlatti van Julian de Loeff, Truus Pinkster	5
Boekbespreking – Nieuwe uitgave van Froberger-Suites, editie Pieter Dirksen, Henk van Zonneveld	6
Studiedag Sonates en Cantates van Domenico Scarlatti, Ter gelegenheid van 30 jaar SCGN, Truus Pinkster	8
CD-bespreking – Interpretatie, een wereld van verschil, Paul Weeren	14
Tabulatuur, het begin van klaviernotatie, Christina Kwon, vertaling Lian Wintermans	18
Tweegesprek Eugene Eijken & Kathryn Cok, Kathryn Cok	26
Advertenties	29

Muziekbijlage

Julian de Loeff, Prismatic Scarlatti.

Colofon

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

U ontvangt ‘het Clavecimbel’ door vriend te worden van de SCGN, dat kan via de website of door de jaarlijkse bijdrage van minimaal € 30 over te maken op gironummer NL66 INGB 0000 3253 34 ten name van SCGN, Lelystad. Let daarbij wel op het vermelden van uw adres.

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

Redactie

Marion Boshuizen, Pieter Dirksen, Peter Muhari, Truus Pinkster (eindredactie), Vaughan Schlepp, Paul Weeren (cd-recensies), Lian Wintermans, Luuk Stalenhoef (vormgeving).
Redactieadres: T. Pinkster, Meedenerweg 5, 9892 TB Feerwerd, t.pinkster@xs4all.nl

Bestuur

Marion Boshuizen (voorzitter) – Lelystad, Ruud Pilon (secretaris) – Boeier 04–30, 8242 CK Lelystad, ruudpilon@gmail.com, Pieter Kuipers (penningmeester) – Nederhorst den Berg, Kathryn Cok – Rijswijk, Pieter Dirksen – Culemborg, Vaughan Schlepp – Amsterdam.

Comité van aanbeveling

Bob van Asperen en Ton Koopman.



Illustraties op de omslag

Voorkant: Portret van Domenico Scarlatti door onbekende schilder.

Achterkant: Tijdens de Studiedag Sonates en Cantates van Domenico Scarlatti, Ter gelegenheid van 30 jaar SCGN, op 7 december 2024 in de Uilenburger Sjoel in Amsterdam. Foto: Jaap Oostermann.

Van de Voorzitter

Hierbij het nieuwe nummer van het Tijdschrift. Wel weer een met mooie inhoud. En met een bijzondere muziekbijlage: het werk *Prismatic Scarlatti*, gecomponeerd door Julian de Loeff voor ons jubileumfeest. Kathryn Cok speelde het 7 december jongstleden en we delen het nu met jullie en hopen dat jullie er veel plezier aan beleven. Er zit een toelichting bij, maar als er vragen zijn, schroom dan niet ons even te mailen. En laat ons ook weten hoe het stuk bevalt.

We zijn ook toe aan een volgende studiedag. Als het goed is hebben jullie daarover al een nieuwsbrief gekregen. Het leuke van deze dag is dat we hem combineren met de *Dag van de Oude Muziek* in Almere. Dat is een initiatief van Goederede Concerten, een organisatie die klassieke concerten organiseert in kerkcentrum Goede Rede in Almere-Haven. Zaterdag 17 mei is er in dat gebouw van alles te doen. Concerten, workshops én onze studiedag. goederedeconcerten.nl/evenementen/dag-van-de-oude-muziek-2025/

Met jullie aanmelding voor de studiedag (via de secretaris) mag je ook alle activiteiten van deze Oude Muziekdag bezoeken. Snel aanmelden dus. Het zou echt leuk zijn als er veel klavecínisten naar deze dag zouden komen, als ambassadeur van het instrument. De jonge Nederlandse klavecínist Emmanuel Frankenberg zal samen met mij de lessen van de studiedag verzorgen. Die studiedag gaat over samenspel en we nodigen dan ook duo's en trio's (amateur) uit om als actieve spelers te komen.

Het was wel moeilijk om een gedicht te vinden, maar ik heb er toch weer een, het is een waarlijke jubelzang op een voortreffelijke speler, gedicht door Hubert Korneliszoon Poot (1689 – 1733):
Op de voortreflyke muzykoefening van den heere Dirk Schol, Orgel- en klokspeeler der Nieuwe Kerk te Delf

Veel genoeg met het tijdschrift.
Marion Boshuizen

Studiedag Samenspelen

Op zaterdag 17 mei 2025 is er weer een studiedag. Als thema hebben we gekozen voor: Samenspel. We werken die dag graag met duo's trio's, en kwartetten, instrumentaal of ook met zang. Uiteraard steeds met een klavecimbel als deel van het duo, trio, kwartet. Speel je samen met anderen, geef je dan op. De dag is speciaal bedoeld voor amateurspelers. Bijzonder is dat we deze dag samenwerken met De Dag van de Oude Muziek Almere, georganiseerd door Goede Rede concerten. Onze locatie is dan ook Goede Rede, Kerkgracht 60, Almere-Haven. De studiedag is van 10.00 tot 17.00 uur, en valt dus samen met de dag van de Oude Muziek, in hetzelfde gebouw.

Als je meedoet (zowel actief of als toehoorder) kun je ook naar de andere activiteiten van die dag: concerten en workshops die worden gegeven door Seldom Seen, Capella Sacelli, Ita Heijmans met haar middeleeuwse Aventure ensemble, Theater Kwast en anderen. De studiedag wordt begeleid door Emmanuel Frankenberg en Marion Boshuizen. Zij zullen de ensembles coachen.

Kosten:
Toehoorders € 25,00 pp
Actieve spelers € 32,50 pp

Opgeven (en betalen) bij de secretaris, Ruud Pilon – ruudpilon@gmail.com

Op de voortreflyke Muzykoefening van den heere Dirk Schol, Orgel- en klokspeler der nieuwe kerk te Delf.

Amfion SCHOL, wie vint zich niet
Verplicht uw ryk vernuft te danken?
Wie klaegt; wy kennen geen verdriet,
Als ge ons met bas- of vedelklanken
Of klavecimbelsnaren streeft,
Of als gy met uw radde vingeren,
Op fluiten of schalmeien speelt,
En 't spoor geleit der brave zingeren,
Of klopt op 't speeltuig van metael:
Waerom? 't klinkt godlyk altemael.

De leeurik, ja de nachtegael
Ontsteekt aen uwen toon zyn' gallem,
Die 't bosch verheugt met morgentael.
Ik krans met lauwerblaën en pallem,
Indien 't me vry stae, uwe kruin.
En wien het lust uw' geest te zoeken,
Dien wyze ik over hei noch duin,
Maer in uwe eedle noteboeken,
Die d' eeuwigheit zyn toegewydt:
Want deugt en kunst, tart nyt en tyt.

Geschied u recht zoo zal de Faem
Om 't zoet akkoort der torenklokken,
Die gy leert spreken, uwen naem,
Saturnus yzre zein onttrokken,
Gestaêg trompetten, waer de dagh,
Die d' oost- en westkim komt schakeeren,
Oit redelyke menschen zagh,
Die zuivre fenixkunst waerdeeren;
En hoe gy Goverts lagen wal
Zaegt ryzen op uw klokgeschal.

Maer och, hoe vrolyk heft de kerk,
Op 't hooren van uwe orgeltoonon,
Haer' blaauwen schedel boven 't zwerk!
Hoe wenscht ze uw' vingrendans te loonen!
De tempelwanden heffen aen.
Een blyde weêrgalm roert hunn' gorgel:
Terwyl gy aerdigh onder 't slaen
Elx ooren strengelt aen uw orgel.
Orlandoos orgelstem wort stom.
Wie u veracht is doof of dom.

Kalliopes en Febus zoon,
Die Thracer Rodope en Ismaren
Zagh trippelen op zynen toon
En welgestelde citersnaren:
Die Hebrus op zyn stroomkaros
Zoo wel kon vleien en betoomen,
Dat hy zyn pruik van riet en mos
Verhief langs beï zyn groene zoomen,
Die eeuwichg bloeiden, frisch en bly;
Zou u aenbidden, leefde hy.

De zangrei plagt in Arons hut
De Godtheit met zyn stem te pryzen,
Van harp en psalter onderstut,
Op godtgewyden trant en wyzen.
Gy, Zanghelt, kunt in 't hooge koor
Vorst Davids luit met wintklank volgen,
En t' huis verzaet gy 't gretige oor
Van blyden, droeven of verbolgen;
Want speelt gy klaeglyk, ieder schreit;
Of bly, dan baert gy vrolykheit.

Zoo geeft men ooren aen het wout.
Zoo brengt men huilende woestynen
In zachte stilligheit. zoo bout
Men muuren op. dat heet dolfynen,
Uit Thetis grondeloozen kolk,
Naer boven lokken. laet d' aeloutheit
Nu zwygen, of 't onkundigh volk
Verbazen met een klucht uit stoutheit.
Heer SCHOL, uw heerelyk muzyk
Streel namaels 't zaligh hemelryk.

Hubert Korneliszoon Poot

Bij de Muziekbijlage

Kathryn Cok over Prismatic Scarlatti van Julian de Looff

Kathryn Cok is nauw betrokken geweest bij de totstandkoming van de compositie in deze muziekbijlage. Beter: ze stond aan de oorsprong ervan.

Kathryn: "Het begon in september 2024. Er was een Louis Andriessen-dag geweest op het Haags conservatorium en ik had daarin, sinds tijden, weer een modern stuk voor klavecimbel gespeeld: de ouverture Orfeus van Louis Andriessen. Een prachtig stuk. En toen ontstond bij mij het idee dat het wellicht aardig zou zijn om voor ons 30-jarig bestaan in december een jonge componist een opdracht te geven voor een moderne compositie voor klavecimbel geïnspireerd door Scarlatti.

Ik heb contact gezocht met een student van de compositie-opleiding aan het conservatorium: Julian de Looff. Ik heb hem wat verteld over de Scarlatti-dag en het leek hem een aantrekkelijk idee. Begin oktober hebben we een afspraak gehad en daarin vooral besproken: wat betekent Scarlatti voor jou, voor mij (en dan vooral de aandacht voor muzikale aspecten). Vervolgens is Julian aan het werk gegaan. De opdracht was om een stuk echt voor klavecimbel te maken, voor professionals. Schetsen waren er eind oktober. Die hebben we besproken. Eind november was het stuk klaar. Julian had Xenalis als voorbeeld genomen hoe je modern moet en kunt schrijven voor klavecimbel.



Foto: koncon.nl

Ik heb het stuk gespeeld. Veel discussie. Ook over: zijn de notaties duidelijk. Ik bleek het stuk soms anders te spelen dan hij bedoelde, maar dat leidde alleen maar tot een betere compositie. Het was heel plezierig om samen te werken, het was echt een dialoog. En ik vond het leuk om weer eens een modern stuk te spelen (en de metronoom te pakken om te studeren!)."

Truus Pinkster

Nieuwe uitgave van Froberger-Suites

editie Pieter Dirksen

Natuurlijk had ik de Froberger-suites al jaren in mijn boekenkast, in de bekende uitgave van Adler in Denkmäler der Tonkunst (DdTK) en in verschillende andere uitgaven die niet compleet zijn. Zo heb ik bundels waarin enkele Suites en Tombeaus bij elkaar zijn gebracht, maar waarin informatie over de volgorde, de datering en vooral de achtergrond ontbreekt.

Met deze Henle-uitgave van Pieter Dirksen heb ik nu alles in huis wat er volgens de laatste musicologische vorderingen bekend is. Het voorwoord bevat een korte levensbeschrijving van de componist (1616 – 1667) en vervolgt met details over het ontstaan van de verschillende typen Suites uit het Libro Secondo, Libro Quarto en het in 2006 ontdekte Libro Sesto dat helaas nog niet toegankelijk is. Behalve de drie handschriften van Froberger noemt Dirksen nog een twintigtal afschriften van tijdgenoten die van belang zijn geweest om de juiste notentekst te reconstrueren van de Suites waarvan geen Froberger-handschrift beschikbaar was.

Waar in de DdTK hier en daar ritmische notaties vereenvoudigd zijn, volgt deze Henle-uitgave de oorspronkelijke notatie van het Froberger-handschrift. Soms leest dat misschien wat moeilijker, maar het is fijn om te weten dat Froberger het echt zo bedoeld heeft, zodat alle verrassende ritmische details nu met een onbezwaard geweten gespeeld kunnen worden. Wie deze uitgave op de lessenaar zet bemerkt direct een voordeel: het iets kleinere formaat (31 inplaats van 34 cm) heeft tot gevolg dat het lezen van het bovenste systeem minder nekklachten geeft, vooral als men over een klavecimbel beschikt met twee klavieren. Verder is de notentekst over de pagina's zo verdeeld dat de suite-delen zonder omslaan gespeeld kunnen worden, echter met drie uitzonderingen:

Suite 16 begint op een rechterbladzijde zodat tijdens de Allemande omgeslagen moet worden. Dat zou in het rustige tempo misschien nog wel lukken maar in Suite 20 duikt hetzelfde probleem op tijdens de Gigue. Dat vraagt enige oefening om ongestoord door te kunnen spelen. In Suite 26 opnieuw bij de Courante. Om optimale speelbaarheid mogelijk te maken zou ik in die situaties liever een halve lege bladzijde hebben.

Zeer interessant is Dirksens beschrijving van de ontwikkeling van de Suite gedurende het leven van Froberger waaronder de datering van de verschillende typen, met als volgorde Allemande-Courante-Sarabande-Gigue, soms zonder de Gigue en ook regelmatig met de Gigue direct na de Allemande.

In de Allemandes blijkt duidelijk de invloed van de Franse luitspelers: de improvisatie-achtige stijl, gebroken akkoorden, korte motieven en zeer diverse notenwaarden, stilstand, beweging en soms een virtuoze toonladder 'avec discrétion'. Groter contrast met een allemande van iemand als J.S. Bach met twee bladzijden onafgebroken 16-en beweging is nauwelijks denkbaar.

Maar liefst 11 Suites beginnen met een Allemande met een opschrift, waarmee Froberger een Suite of ook wel een losse Tombeau opdraagt aan een werkgever (Ferdinand III en Ferdinand IV), een leerling (prinses Sybilla von Würtemberg) of een beste vriend (Blancrocher).

Juist in deze stijl vernemen we ook iets van Frobergers persoonlijke belevenissen, zoals een overval door piraten waarna hij berooid in Engeland aankomt, een overtocht over de Rijn en natuurlijk zijn eigen 'Memento mori'. Tussen alle Suites vinden we als nr. 6 één echt variatiewerk over 'Auff die Maijerin':

Partita 1 t/m 6 (Sesta partita: Grommatica) en aansluitend een Courante, Double en Sarabande over dezelfde melodie.

De tekst van dit lied geeft te denken:

Schweiget mir vom Weibernehmen,
Es bringt lauter Ungemach
Geld ausgeben, sorgen, grämen!
Einmal »juch« und dreimal »ach«!
Ist sie jung, so will sie fechten,
Ist sie alt, so ist's der Tod!
Ist sie reich, so will sie rechten,
Ist sie arm, wer schaffet Brot?

Siedentopf suggereert dat dit wel eens een autobiografische achtergrond zou kunnen hebben, gezien het feit dat Froberger zijn hele leven ongetrouwd is gebleven (Henning Siedentopf: J.J. Froberger, Leben und Werk, Stuttgart 1977).

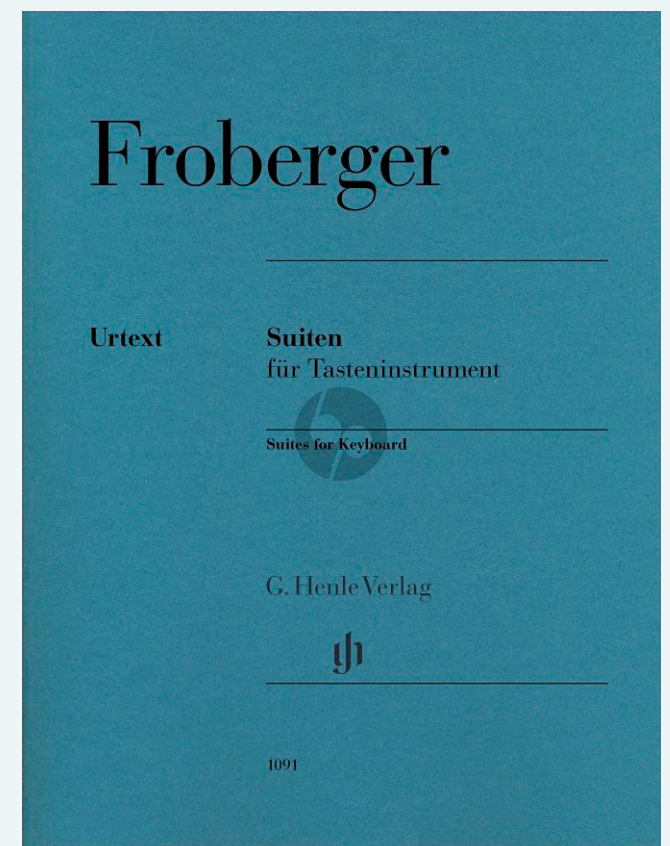
Op 23 oktober 1667 schrijft de leerling van Froberger, prinses Sybilla van Würtemberg aan de dichter, en componist Constantijn Huygens

over Froberger: "... Zijn voorname composities betekenen zoveel voor mij en zozeer houd ik ervan, dat ik ze niet kan en ook niet wil afstaan. Bovendien heb ik hem op zijn verzoek meermalen beloofd dat ik niemand iets zou geven..."¹ En verder: "... hij zei altijd tegen mij dat velen deden alsof zijn composities van henzelf waren en er niet mee wisten om te gaan, en zo de stukken in kwestie volkomen bedierven. Hierom gaf hij niet graag zijn stukken in vreemde handen..."¹ Met deze bezorgde brief in gedachten zijn de trouwe lezers van *het* Clavecimbel dus gewaarschuwd! Koop dit boek niet, tenzij u meteen les neemt bij iemand die de kunst verstaat om zo te spelen zoals de meester het zelf bedoeld heeft!

Henk van Zonneveld

Noot

1. Uit: Driehonderd brieven over muziek van, aan en rond Constantijn Huygens. Bijgevoegd en vertaald door Rudlf Rasch, Hilversum 2007, p. 1070.



J.J. Froberger Suiten für Cembalo
Henle Verlag 1091, ed. Pieter Dirksen, € 35

Studiedag Sonates en Cantates van Domenico Scarlatti

Ter gelegenheid van 30 jaar SCGN

In de intieme ruimtes van de Uilenburger Sjoel in Amsterdam vond op 7 december een studiedag gewijd aan het oeuvre van Domenico Scarlatti plaats. En daarmee werd het dertigjarig bestaan van het Clavecimbelgenootschap gevierd.

Eerst een kleine schets van Scarlatti's leven en vervolgens de inleiding van Pieter Dirksen over zijn werk.

Zijn leven

Scarlatti werd geboren in Napels, in 1685, en was het zesde kind van Alessandro Scarlatti, ons ook bekend, die in dienst was van de Spaanse onderkoning.

In 1702 vertrekt Domenico met zijn vader naar Florence in een, vergeefse, poging om bij groothertog Fernando de Medici een betrekking te krijgen. Alessandro gaat niet weer terug naar Napels, Domenico wel. De plaats van kapelmeester in Napels is vacant. Maar Domenico krijgt de post niet.

En dan schrijft Alessandro, die voor het overige zich op niet al te prettige wijze met Domenico bemoeide: "... Ik heb hem gedwongen Napels te verlaten waar weliswaar plaats was voor zijn talent maar zijn talent niet op zijn plaats was. Ik wil evenmin dat hij in Rome blijft want Rome biedt geen onderdak aan de Muziek, die hier van de bedelstaf leeft. Deze zoon van mij is een adelaar wiens vleugels uitgegroeid zijn. Hij mag niet werkeloos in het nest blijven zitten en ik dien zijn vlucht niet te belemmeren."¹

Toen werd het Venetië. Over zijn jaren in Venetië is vrijwel niets bekend.

In 1709 komt Domenico in Rome, in dienst van Maria Casimira van Polen. Ze had een klein privé-theater en daar schreef Scarlatti in totaal zes opera's voor. In deze periode ontmoet Scarlatti ook zeker Händel. Voor hen beiden is er een wedstrijd georganiseerd ten huize van kardinaal

Ottoboni die de rol van koningin Maria Casimira had overgenomen. Naar de geschiedenis luidt won Händel het op het orgel, Scarlatti op het klavecimbel.

In 1713 kreeg Scarlatti een aanstelling als assistent-kapelmeester bij het koor van de St. Pieterskerk. Vervolgens werd hij kapelmeester. Uit deze periode stamt zijn *Stabat Mater*. Daarnaast is hij ook maestro di capella van de Portugese ambassadeur. Ook voor hem schreef Domenico een aantal opera's.

In 1719 verlaat Scarlatti Rome. Mogelijk is hij toen enige tijd in Engeland geweest, maar dat is niet duidelijk. In elk geval is hij in 1720 in Portugal werkzaam aan het hof van Joao V. Hij geeft daar les aan diens dochter Maria Barbara en diens broer Don Alfonso. Scarlatti is daarna nog maar een enkele keer heen en weer geweest naar Italië. In januari 1729 wordt Maria Barbara uitgethuwelijkte aan kroonprins Fernando van Spanje. Ze verhuist naar het Spaanse hof en Scarlatti gaat met haar mee.

Het kroonprinselijk paar trok van de ene residentie naar de andere (men moest zich laten zien!) en Scarlatti ging mee; eerst Sevilla (vier jaar), in 1734 Castilië. Daar verschillende paleizen: Madrid, Prado, Escorial, Aranjuez en La Granja. Scarlatti had een eigen huis in Madrid maar reisde wel steeds mee met Maria Barbara.

Hij heeft alleen optredens in besloten kring. In 1737 trekt koningin Isabel de zanger Farinelli aan om Filips V te genezen van zijn ernstige hypochondrie. Filips overlijdt in 1746, Fernando volgt hem op. Hij vertoont hetzelfde gebrek aan wilskracht als zijn vader en is voor zijn regering geheel afhankelijk van Maria Barbara. Farinelli staat haar bij. Hij zet de opera van Madrid weer op poten, trekt Italiaanse zangers aan en het muzikleven aan het hof komt weer volop tot bloei. Scarlatti blijft op de achtergrond, in dienst van en geïnspireerd door Maria Barbara.

In 1738 publiceert hij 30 van zijn sonates onder de titel *Essercizi per gravicembalo*, opgedragen aan de prins en prinses van Asturië.

De sonates

Scarlatti schreef zo'n 560 sonates. Een ongelooflijke hoeveelheid. Zijn leerling Seixas schreef er minstens evenveel maar zijn werk ging verloren in de grote aardbeving van Lissabon in 1755. Dat dit Scarlatti's werk niet is overkomen hebben we te danken aan Farinelli.

Ze zijn beiden afkomstig uit Napels, wellicht schiep dat een band.

In elk geval: Farinelli heeft een flink deel van Scarlatti's sonates, die ondertussen gekopieerd waren, meegenomen naar Italië. En dan gaat het dus om de sonates die na 1738 zijn ontstaan. En die zijn geschreven in een stijl die helemaal op zich staat en direct herkenbaar is.

Scarlatti had een soort schaduwbestaan aan het hof van Maria Barbara, was daardoor geïsoleerd en kon zich bijgevolg onafhankelijk ontwikkelen. Onafhankelijk van de toendertijd moderne galante Italiaanse stijl. Scarlatti ontdekte de rijkdom van de Spaanse folklore en nam die op in zijn muzikale taal. Daarin gaat het vooral om de muziek van de Gitanos, de Andalusische zigeuners. Het was een geminachte bevolkingsgroep. Maar doordat Scarlatti zo'n onafhankelijke positie had, kon hij deze invloed gebruiken.

De cantates

Aanvankelijk was er bij musicologen geen of weinig belangstelling voor Scarlatti's vocale muziek maar sinds de jaren '80 is dat veranderd: er is nieuw repertoire ontdekt en dat verandert het beeld.

Het meest opmerkelijk: het kunnen bestempelen als werk van Scarlatti van een groep van 18 cantates, waarschijnlijk stammend uit de jaren 1746-1757. Deze cantates hebben kenmerken die we ook in de late sonates vinden: veel modulaties,

virtuoos. Vermoedelijk geschreven voor Farinelli. Harmonieën en melodieën met een sterk Andalusisch karakter. Veel continuopartijen suggeren een manier van spelen en begeleiden die we uit de sonates kunnen herkennen.



En vervolgens lieten de sopraan Tanja Obalski en Pieter Dirksen op het klavecimbel, als illustratie een cantate klinken.

De lessen

Maar vooraf enige gedachten over de instrumenten.

Uit het programmaboekje: De muziek van Paganini is voor viool geschreven, die van Liszt voor piano, maar wanneer we zulke negentiende eeuwse gewoontes projecteren op de barok komen we bedrogen uit.

Niet alleen ging het toen veel minder om ego's, musici waren dienaren van de vorst, maar ook de gedachte dat ieder muziekstuk gekoppeld moet worden aan één instrument is niet van die tijd.

Scarlatti kende het klavecimbel, het klavichord, de pianoforte en het orgel. Hij gebruikte al deze instrumenten en zijn muziek werd op al deze instrumenten gespeeld.

Het klavichord werd algemeen gebruikt als studie-instrument voor musici thuis en is geschikt voor veel Scarlatti-sonates. Aan het Spaanse hof stond geen klavichord. Er stond wel een orgel. Het Italiaanse organo di legno (met papieren of cypreshouten pijpen) is niet te vergelijken met het in ons land bekende orgel, het lijkt meer op een verzameling blokfluiten, de winddruk was laag.

Al in 1705 maakte Scarlatti kennis met de pianoforte, hij bezocht toen het hof in Florence waar Bartolomeo Cristofori enkele pianofortes had gebouwd. Deze instrumenten lijken veel meer op een klavecimbel dan op een moderne piano: de bouw van de kast was gelijk, maar de snaren werden aangeslagen met lichte hamertjes met daarop een stukje opgerold papier.

Het klavecimbel (in Spanje *Clavicordio de plumas*) was het koninklijk hofinstrument en werd als orkestinstrument gebruikt in theaters. De 18e eeuw was een tijd waarin er veel werd geëxperimenteerd met instrumenten. Er bestonden twee stromingen naast elkaar. Om meer variatie en kleur te krijgen probeerde men op snaarinstrumenten zoveel mogelijk registers aan te brengen naar voorbeeld van het orgel.



De andere weg was om het karakter van de toon met de vingers te sturen naar voorbeeld van het klavichord. Vanuit deze gedachte ontstond de pianoforte die zich vanuit Firenze over de wereld verspreidde.

De sonates van Scarlatti zijn geworteld in de traditie van het theater: het gaat om expressie en kleurrijke muziek. Daar hoort bij om met instrumenten te experimenteren.

In deze studiedag doen we dat ook: er is een bijzonder klavecimbel (zie hieronder) en we gebruiken een pianoforte.

De masterclasses met klavecimbel

Er is een klavecimbel met 2 pedalen. Met de rechter schakel je één achtvoet uit. De linker bedient een luitregister. Op het klavier speel je dus normaal met 2 achtvoeten.

Willemien de Haan bijt het spits af. Ze heeft een sonate gekozen uit Scarlatti's Italiaanse tijd, een soort chaconne met variaties. Pieter Dirksen geeft les.



Opmerkingen van Pieter Dirksen: Bepaal over het geheel, per variatie, waar het naar toe gaat, waar is de piek van het stuk, het hoogtepunt. Bedenk bij iedere 'brug' (overleiding): ga je terug of vooruit. Een klein beetje verschil in tempo tussen de delen kan zeker. Bij herhaling van een stuk: je kunt variëren door te diviseren maar ook met dynamiek (p en f dus). Akkoorden linkerhand: verschil in lengte maken. Effect: je hoort rechts beter. Altijd bedenken: je vertelt een *verhaal*.

Peter Drozd, student conservatorium, docent: Pieter Dirksen. Hij koos K. 31 c-klein, een vroege sonate. Heel Italiaans, heel anders dan zijn latere werk. "Show-stuk, virtuoos. Speel het ook zo. Veel articulatie, pittig, "droog", sprankelend. En dat blijft zo voor het hele stuk.

Alessandro Papa, student conservatorium, docent: Kathryn Cok. K. 126 c-klein Kathryn vraagt Alessandro om de sfeer van het

stuk te introduceren door een soort introductie te spelen (niet door Scarlatti geschreven dus). Kathryn voegt ergens toe: Ik analyseerde de sonates van Scarlatti en ontdekte: ze kloppen niet, ze passen niet in het schema. Derhalve: omhels dat – laat dat horen! Veel expressie, met verschillende keuzemogelijkheden: bv versnellen en verlangzamen.

Agata Sorotkin, student conservatorium, docent: Pieter Dirksen. K. 142

Pieter: Deze sonate vraagt om enige 'distantie'. Je moet bv de syncopen heel strikt uitvoeren, ze zijn typisch voor de Andalusische volksmuziek waarin het ritme altijd heel strikt is. Je kunt vrijheid nemen tussen de groepjes, niet het hele stuk door. Verder ook: verschil tussen groepen van typische toetsinstrument-virtuositeit en Andalusische volksmuziek, harmonie en melodie, daar meer rubato.

Dus: steeds droog, met een extra laag van rubato. Als je daar spaarzaam

mee bent is het expressiever. Vaak ook links: geen arpeggio's, daar maak je het 'softer' mee, dat is niet de bedoeling.

Rusten: respecteer ze, vaak heb je daar overgangen naar iets anders.

En het eind: 'weggooien', het is niks

En voor iedere Scarlatti-speler een opmerking van Pieter Dirksen:

Scarlatti begint nogal eens met een bijna sullige opening, of een onnozel thema. Pas verderop ontwikkelt het zich dan, met steeds meer lagen.

De masterclasses met pianoforte

Pieter Muhari, student conservatorium, Docente: Olga Paschenko. Sonate K. 145 D-groot Ook hier: wat wil je met herhalingen? Wat wil je uitdrukken? Bij moeilijke sprongen : don't try to make them easy !

Opmerking bij het gebruik van de vroege pianoforte: combineer de techniek voor klavecimbel en fortepiano: timing (lengte) en dynamiek.

Mariam Chincharauli
Sonate K. 159 c-klein
Veel technische opmerkingen bij deze les. En vraag om precisie.
Mooie opmerking: “play from the key, not from the air...”

Isaac Masters
Sonate K. 212 d-klein
Veel aandacht voor de bas – niet alleen voor de melodiëlijn rechts. En voor dissonanten tussen links-bas en rechts-sopraan.
En aandacht voor de aanslag: speel vanuit de vingers, niet vanuit het gewicht van de hand (vergelijkbaar met klavecimbel).

Rondetafel-gesprek

Dit gesprek vond plaats aan het begin van het middagprogramma. Tussen de lessen met klavecimbel en die met pianoforte.

Deelnemers: Kathryn Cok, Olga Paschenko, Pieter Dirksen en Julian de Looff.
Het werd geleid door Pieter Kuipers.

De eerste vraag was: Hoe is Scarlatti in je leven gekomen?

Kathryn: Gewoon, tijdens mijn studie, ik moest.

Olga: Ook, op een Cristofori-piano, tijdens de studie.

Pieter Dirksen: Via radio 4.

Kathryn: Mijn idee over Scarlatti is veranderd tijdens mijn werk aan mijn promotie. Scarlatti is uniek: het lijkt wel ergens op, maar het is uniek.

Olga: Scarlatti hoort voor mij meer bij het klavecimbel dan bij de fortepiano.

Pieter: Scarlatti was ook heel moedig door de Andalusische volksmuziek te gebruiken. Het ging om zigeuners, ze hoorden bij de laagste sociale klasse.

De gespreksleider vraagt: Is er nog plaats voor Scarlatti in onze wereld?

Kathryn: Als toegift. Of in een 18e eeuwse programma.



Pieter: Ik heb altijd een stapeltje naast mijn instrument liggen. Na Bach is het ook heerlijk. Dan zitten je handen in een soort knoop. En bij Scarlatti raken je handen weer ontspannen.

De gespreksleider: En op klavichord?

Deelnemers: met sommige kan het. Geldt ook voor de pianoforte.

Vervolgens deze vraag aan Julian de Looff, die een opdracht kreeg van de SCGN om een modern stuk te schrijven voor klavecimbel geïnspireerd op Scarlatti.

Julian: Ik hou er erg van om ‘oude muziek’ te gebruiken en er zelf iets anders bovenop te zetten.

De gespreksleider: Wat is er overgebleven van Scarlatti in het stuk?

Julian: De 2-delige vorm.

Kathryn (de initiator): De harmonieën (clusterakkoorden).

Julian: Ik vind het lastig om met de herhalingen iets te doen.

(Zie verder de muziekbijlage van dit nummer van *het Clavecimbel* waarin het stuk van Julian de Looff met toelichtingen.)

Gespreksleider: Is er veel moderne klavecimbelmuziek?

Allen: Ja. Onder andere Annelie de Man. Maar er is ook een hele dikke bundel met moderne klavecimbelmuziek.

Tot slot verwijst Pieter Dirksen naar het laatste deel van het klavecimbelconcert van Manuel de Falla: het laatste deel bevat flarden Scarlatti!!

De middag werd afgerond met een concert door alle studenten die deelnamen in de masterclasses.

Avondprogramma

In het avondprogramma musiceerden Olga Paschenko op pianoforte en Pieter Dirksen, Kathryn Cok en Pieter Jan Belder op klavecimbel met sonates van Scarlatti (totaal 14).

En brachten Tanja Obalski (sopraan) en Pieter Dirksen (klavecimbel) 2 cantates van Scarlatti ten gehore.

En: gaf Kathryn Cok de eerste uitvoering van *Prismatic Scarlatti* van Julian de Looff.

Ik vond dat een indrukwekkend stuk.

Truus Pinkster

Noot

1. Theo Muller, Biografische Schets Domenico Scarlatti 1685 – 1985. In: Tirade oktober 1985, p. 11.

Bij de foto's

1. Aan het woord: Pieter Kuijpers.
 2. Tanja Obalski, sopraan, Pieter Dirksen, klavecimbel.
 3. Willemien de Haan, Pieter Dirksen.
 4. Alessandro Papa, Kathryn Cok.
 5. Agata Sorotkin, Pieter Dirksen.
 6. Deelnemers masterclasses.
 7. Rondetafel-gesprek. Kathryn Cok, Olga Paschenko, Pieter Dirksen, Julian de Looff.
 8. Tanja Obalski, sopraan, Pieter Dirksen, klavecimbel.
 9. Bij de les van Pieter Dirksen aan Agata Sorotkin.
- Foto's: Jaap Oostermann.



Interpretatie, een wereld van verschil

Interpretatie, een wereld van verschil.

In het vorige nummer van *het Clavecimbel* stond geen recensie over een cd van mijn hand. Daarom in dit nummer twee cd's. En twee totaal verschillende.

Ik heb er één verhaal van gemaakt, omdat beide cd's me aan het denken hebben gezet over het aspect interpretatie. Ik las een zeer interessant en filosofisch werk over interpretatie, van de hand van Lawrence Kramer¹. Zelfs wanneer we denken dat we iets spelen zonder het te interpreteren, hebben we onwillekeurig toch geïnterpreteerd. We hebben keuzes gemaakt, die het klinkende resultaat beïnvloed hebben. Het is belangrijk, dat we deze keuzes bewust maken. Dat kunnen op het eerste gezicht heel basale keuzes zijn, zoals wat is mijn tempo? En hoe registreer ik dit stuk? Maar ook: hoe begrijp ik wat de componist geschreven heeft? En hoe breng ik dat over in mijn spel? Dagelijks brood voor musici.

Op het gebied van de historische uitvoeringspraktijk komt daar nog een dimensie bij. Namelijk de dimensie van de geschiedenis en

de interpretatie van wat we onder oude bronnen verstaan. Interessant is de opmerking van Ton Koopman² in dezen, namelijk dat we ook de relevantie van een bepaalde bron in het achterhoofd moeten houden. Is deze bron van toepassing op deze muziek? Welke autoriteit had de schrijver? Was het een vooraanstaande en gerespecteerde componist of musicus, of is het geschreven door een dorpsschoolmeester die een boekje schreef voor beginnende goedwillende amateurs?

Ook de keuze voor een instrument. Willen we een instrument dat de componist gekend zou hebben? Of, zoals bijvoorbeeld Mahan Esfahani doet, kiezen we een instrument dat veel mogelijkheden heeft, zodat we voor de hele literatuur daarmee uit de voeten kunnen? Vaak doen we dat tweede voor praktische doeleinden, we kunnen nu eenmaal alleen met een zeer ruime portemonnee beschikken over het juiste type instrument voor elk repertoire. Maar als je een cd opneemt, dan kun je natuurlijk wel kiezen. Beide cd's die ik hier bespreek gebruiken een instrument dat passend is bij het repertoire. De ene een kopie, de andere een origineel klavecimbel.

Bach: The complete toccatas Christophe Rousset

Ik bespreek de cd's in volgorde van de ontstaansdatum van de stukken. Als eerste een nieuwe opname van Christophe Rousset, als completering van het totale oeuvre van Johann Sebastian Bach. Daarmee is het denk ik wel passend om hier bij stil te staan, het is niet niks om alles van Bach op cd gezet te hebben. Hij heeft daar een aantal jaren over gedaan.

Hoe dan ook, klavecijnist Christophe Rousset is nauwelijks los te zien van zijn activiteiten als dirigent. In die hoedanigheid was hij afgelopen jaren regelmatig te gast in Nederland, helaas veel minder vaak met een klavecimbelrecital.

Het instrument gebruikt op deze opname is een origineel anoniem Duits klavecimbel, daterend uit

ongeveer 1750. Een vrij laat instrument voor deze vroege werken, maar zeer passend qua klank. Het is een robuust, vol klinkend instrument, met de twee achtvoeten gekoppeld of met de viervoet daar ook nog bij, doet het instrument aan een vol orgel denken.

De toccata's zijn vroege werken van Bach³, ook in het boekje bij deze cd (van de hand van Peter Wollny, die ook de tekst schreef van de andere cd die ik hier bespreek) suggereert de schrijver een mogelijke cyclus van toccata's. Het zijn interessante werken, waarin vrije gedeelten en strengere fugatische delen elkaar afwisselen. De fuga's hebben soms vrij lange thema's, zoals vaker bij de vroegere werken van Bach. Luister bijvoorbeeld naar de tweede fuga in de Toccata in e, BWV 914.

De interpretaties van Rousset kenmerken zich door een robuuste aanpak (het klavecimbel is dus ook vaak gekoppeld), met veel articulaties en weinig grotere legato-bogen. Die zijn wel aanwezig, in de

uitvoering en waar hij die gebruikt is het uitermate effectief als contrast.

De puls is, zeker in de fuga's, strak, met weinig tot geen ademruimte tussen de zinnen. Hij maakt de zinsbouw, en daarmee de structuur, helder door de articulatie. Dit is wellicht zijn ervaring als dirigent? Soms leiden de vrijere gedeelten daar wel onder, die mogen naar mijn smaak vrijer en gedurfter. Het adagio uit de Toccata in G, BWV 916, is passend op één achtvoet register gespeeld, waar je duidelijk de prachtige klank van het instrument kunt horen. Maar juist hier is het jammer dat er niet met meer rubato en kleur wordt gespeeld.

Kortom, een goede cd, met een duidelijk beeld van de Bach van Christoph Rousset, die consistent is met de rest van de Bach-opnames en in die zin een goede afsluiting van de reeks. Toch zou je willen dat hij iets van zijn manier van Franse literatuur spelen zou meenemen naar deze opnamen. Maar voor wie houdt van een robuuste, no-nonsense aanpak van Bach lijkt me deze opname een uitstekende keuze.



The Age of Extremes

Francesco Corti en Il Pomo d'Oro

Het verschil zit natuurlijk al meteen in de repertoire-keuze. Hier gaat het om werken van Georg Benda (1722 – 1795), Carl Philipp Emanuel Bach (1714 – 1788) en Wilhelm Friedemann Bach (1710 – 1784). Gedeeltelijk solo klavecimbel, drie klavecimbelconcerten en een Sinfonia.

Maar ook in de benadering van het instrument. Het instrument in dit geval is een klavecimbel naar Duits voorbeeld (origineel ca. 1700), gebouwd door Keith Hill in 2001. Een zeer kleurrijk instrument, dat ook de nodige intimiteit biedt voor dit programma, naast dat het in het volle werk ook indrukwekkend en sonoor kan klinken. Het is leuk om te zien, dat beide opnamen Duitse klavecimbels gebruiken, die qua ontstaanstijd (bij het instrument van Keith Hill bedoel ik de ontstaanstijd van

het origineel) beter bij het programma van de ander passen, maar qua klank ideaal zijn voor de interpretaties die worden geboden. Het zou interessant zijn, maar helaas niet realiseerbaar, om te zien wat er zou gebeuren als beide spelers op het instrument van de ander hadden gespeeld. Ik ben benieuwd hoe dat hun interpretaties mogelijk zou hebben veranderd. Desalniettemin lijken beide instrumenten bij de respectievelijke spelers die er op spelen, te passen.

Het programma probeert een lans te breken voor de Empfindsamkeit, een stijl die zich tussen de wereld van de barok (J.S. Bach bijvoorbeeld) en de klassieken (denk aan Haydn en Mozart) bevindt. Dat is volgens het cd-boekje, van de hand van Francesco Corti, de reden waarom veel spelers

zich met deze literatuur eerder in de twintigste eeuw geen raad wisten. En het daardoor weinig gespeeld hebben. En inderdaad, de hier opgenomen werken zijn voor een deel, bij mijn weten althans, nog niet eerder opgenomen of maar heel zelden.

De twee klavecimbelconcerten van Georg Benda zijn prachtige werken, die het verdienen om vaker gespeeld te worden. Ze hebben een zekere grilligheid en een groot expressief bereik, waardoor het mogelijk lastig kan zijn om de samenhang te bewaren in een uitvoering. Dat geldt ook voor het concert in D, Fk 41 van Wilhelm Friedemann Bach. Dat is echter zeer goed geslaagd hier.

Daarnaast vinden we twee solowerken van de hand van Carl Philipp Emanuel Bach: Les Folies d'Espagne, Wq 118/9 en het Andante uit de Sonatine in C, Wq 103. Dit laatste werk is een concert voor klavecimbel en orkest, maar het hier gespeelde middendeel is een solowerk voor klavecimbel.

Deze beide werken zijn oorspronkelijk geschreven voor elk in zijn tijd gangbaar toetsinstrument, wat gebruikelijk was voor Carl Philipp Emanuel Bach. Les Folies d'Espagne kan gespeeld worden op zowel klavecimbel, clavichord als op fortepiano. Sommige variaties klinken als een absoluut klavecimbelwerk (zoals bijvoorbeeld variatie 3, met snelle arpeggio's) terwijl ik me andere variaties goed kan voorstellen op clavichord (bijv. variatie 1, 6 en 11). Francesco Corti slaagt er goed in om alle variaties recht te doen en laat de contrasten duidelijk uitkomen. Hij gebruikt de verschillende registratiemogelijkheden van het instrument (twee keer 8', 4' en dempluit), maar ook articulatie en het veelvuldig arpeggiëren van akkoorden en ongelijk aanslaan van twee tonen, waardoor een goede gesuggereerde dynamiek ontstaat. Ook gebruikt hij een ruime agogiek, inclusief een duidelijk ademen tussen de zinnen. Dat laatste is soms een beetje storend in het Andante van de Sonatine, waardoor het steeds weer lijkt te stoppen. Tegelijkertijd geeft het een gevoel van ruimte en rust, daar waar dat nodig is.

Zo speelt hij in snellere gedeelten soms juist wat meer vooruit, wat energie geeft aan deze delen. Het orkest speelt voorbeeldig, vooral in de begeleiding van de concerten. In de Sinfonia van W.F. Bach is het soms wat voorzichtig, en zou iets meer momentum wenselijk zijn.

Concluderend gaat het hier over twee heel verschillende opnamen, met verschillend repertoire maar ook met een hele andere benadering van de muziek en het instrument. De ene persoon zal een voorkeur hebben voor de wat striktere en degelijke aanpak van Christophe Rousset, en de andere persoon zal zich meer aangetrokken voelen tot de intiemere, sensitieve aanpak van Francesco Corti. Twee hele andere soorten van keuzes, gemaakt door twee zeer muzikale spelers. Aan u de keuze...

Paul Weeren

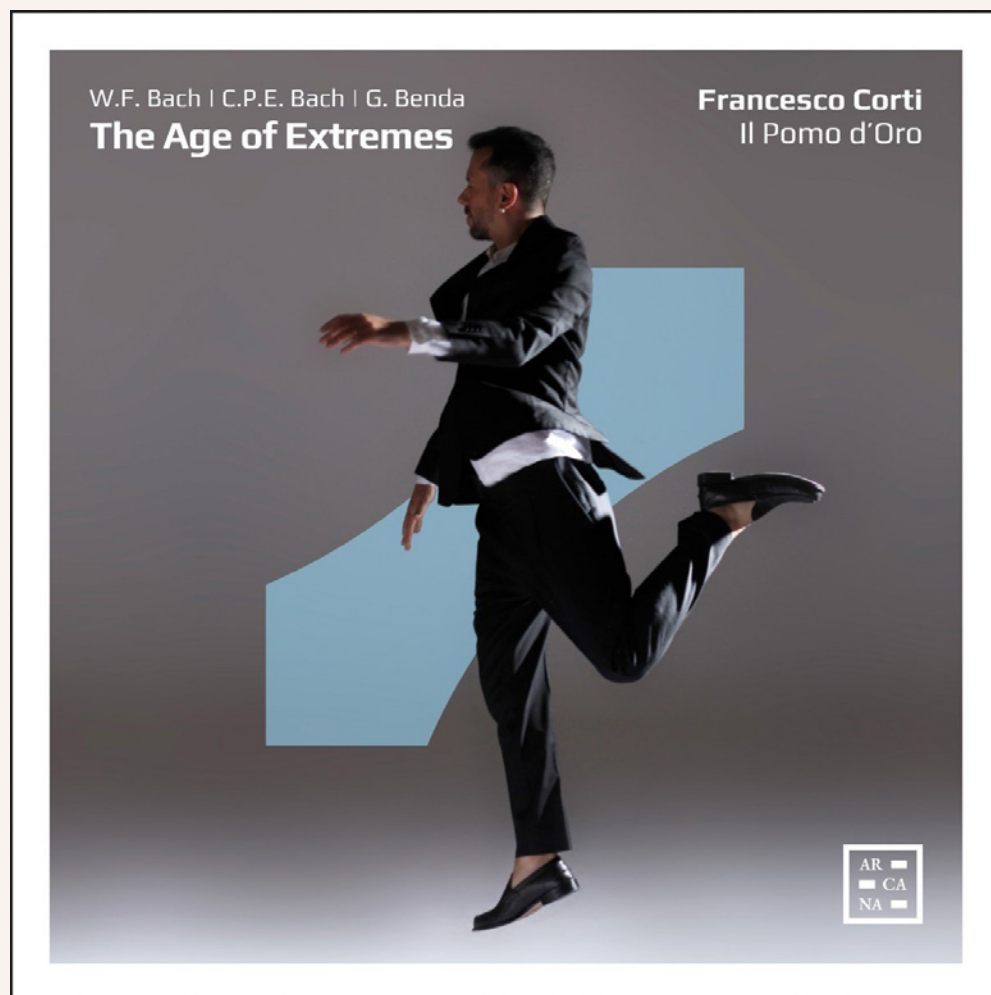
De besproken cd's

Johann Sebastian Bach: The Complete Toccatas, Christophe Rousset, Apartemusic.

W.F. Bach, C.P.E. Bach, G. Benda: The Age of Extremes, Francesco Corti & Il Pomo d'Oro.

Noten

1. Zie Kramer, L.: *Interpreting Music*. Berkeley, University of California Press, 2011.
2. Opgetekend naar aanleiding van een les.
3. Zie voor meer informatie *het Clavecimbel* – 2021, 2 najaar (jaargang 18 nr. 2): *Twee cycli van Johann Sebastian Bach*.



Tabulatuur, het begin van klaviernotatie

Uitvinding gaat vooraf aan notatie. Zeker voor muziek en de geschiedenis van muziekinstrumenten geldt dat het bestaan van een muziekinstrument en het maken van muziek uiteindelijk de notatie ervan noodzakelijk maken. We weten misschien niet precies wanneer het eerste historische toetsinstrument geklonken heeft, maar we kunnen ongetwijfeld veel leren van de vroegste notaties van klaviermusiek. De klaviertabulatuur is vaak een minder onderzocht onderwerp vanwege het vreemde uiterlijk, dat afwijkt van wat het moderne oog als speelbare notatie beschouwt.

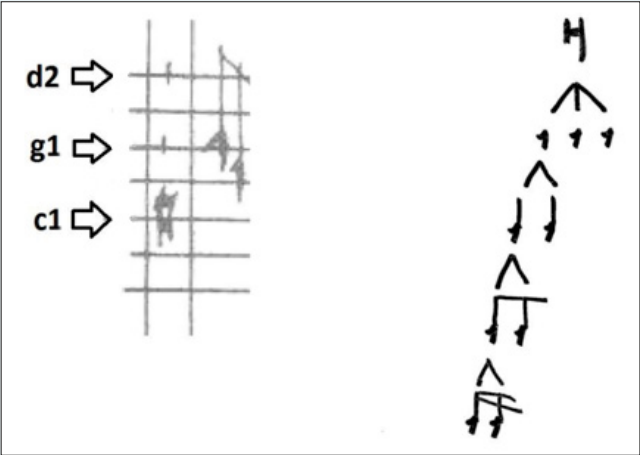
Tabulatuur speelde echter een cruciale rol in het ontstaan en de evolutie van klaviernotatie vanaf het begin ervan tot in de 18e eeuw. Laten we de Duitse en Spaanse klaviertabulatuur verkennen, waarin ruim drie eeuwen van het vroegste klavierrepertoire is genoteerd.

De vroegst bekende klaviernotatie gaat terug tot de *Robertsbridge Codex* uit ca. 1360. De paar bladen met instrumentale muziek bevatten het vroegst overgeleverde klaviermanuscript (afbeelding 1).

Deze *Estampie* zou op een orgel gespeeld kunnen zijn. De rechterhand is genoteerd op een enkele vijfregelige notenbalk in Italiaanse vocale mensurale notatie. De letters onder de noten moeten door de linkerhand worden gespeeld.

Dit formaat van een notenbalknotatie, meestal voor de hoogste stem, gecombineerd met letters uit het alfabet voor de lagere stemmen voor twee- of drie-stemmige klaviermusiek, is de **vroege Duitse klaviertabulatuur** (1360 – 1550). Het blijft de volgende twee eeuwen een prominente notatievorm, vooral in het Duitse taalgebied. Interessant is dat deze unieke oude Engelse bron niet alleen het enige bewaard gebleven manuscript in zijn soort is, maar ook een intrigerende mix van verschillende nationale stijlen. Het merendeel van de 15e-eeuwse klaviermusiek na de *Robertsbridge Codex* is genoteerd in de vroeg-Duitse tabulatuur. Misschien wel de meest opmerkelijke representant hiervan is het prachtig leesbare *Buxheimer Orgelbuch* (1460) (afbeelding 2 – scan de QR-code op pagina 25 om naar de muziek te luisteren).

“Nr. 181. Min hertz in hohen fröuden” begint aan het begin van de tweede regel met een opmaat van vier noten, gevolgd door drie lange D's in de rechterhand. Deze hoogste stem is genoteerd op een notenbalk met zeven regels en een sleutel die de centrale C, G en D positioneert zoals in schema 1 is aangegeven; rechts staan de notenwaardeverdelingen.



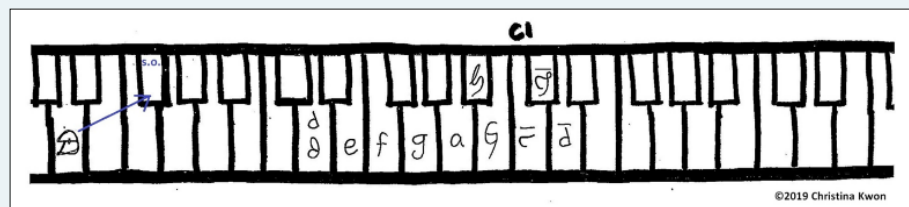
Schema 1



1



2



Schema 2

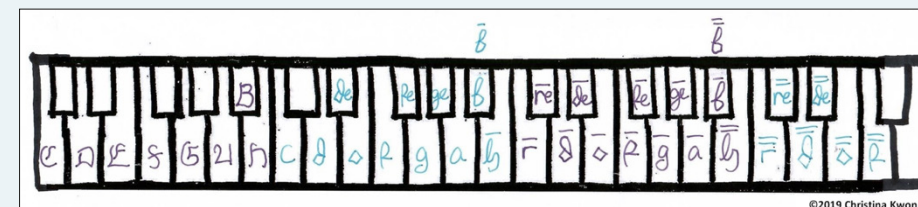
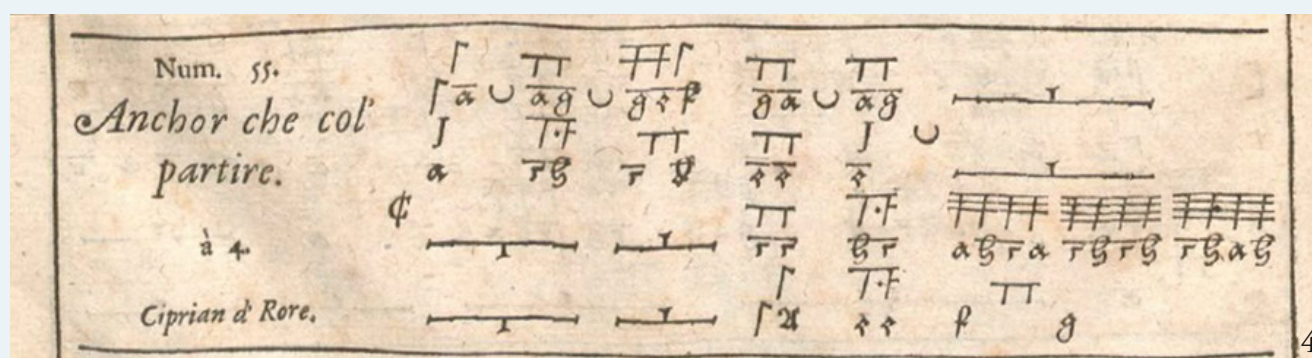
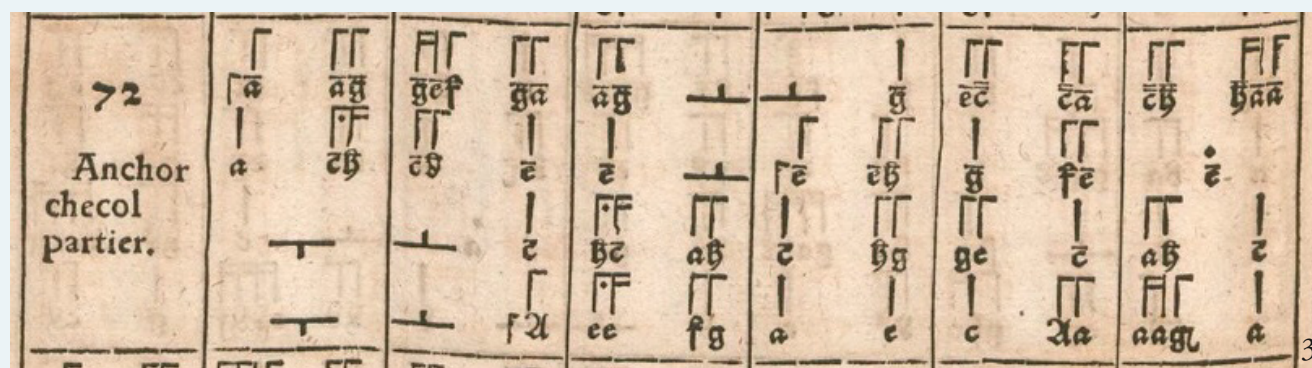
De linkerhand is genoteerd met letters, beginnend met een lange D die de eerste maat vult, gevolgd door a, c1 en d2. In schema 2 zie je de indeling van de noten van de linkerhand.

Het is heel waarschijnlijk dat het toetsinstrument in deze periode een verkort octaaf heeft, dus de hoofdletter D zou een terts hoger op het klavier hebben gestaan. Het ritme van de linkerhand is genoteerd met stippen en lijnen; drie stippen voor de drie pulsen in elke maat en verticale lijnen die de onderverdeling in tweeën van de puls aangeven. Het ritme van de rechterhand is genoteerd met opwaartse stokken en vlaggen, waarbij het aantal vlaggen de onderverdeling van de puls aangeeft. De kortere verticale lijnen in het midden van de notenbalk geven rusten aan. Gepuncteerd ritme is ook genoteerd: zie de tweede regel, tweede maat en de derde regel, derde maat – duidelijk verwant aan onze moderne notatie. De neerwaartse stok met wat lijkt op een vlag van een achtste noot in de derde regel, eerste maat, tweede noot, is een versieringssymbool, waarschijnlijk een mordent. Deze indeling van de klaviertabulatuur blijft toonaangevend tot ver in het midden van de

16e eeuw, daarmee de notatie van het vroegste klavierrepertoire mogelijk makend.

Laten we eens kijken hoe deze vroeg-Duitse tablatuur zich verder ontwikkelt. Aangezien de rechterhand als “moderner” wordt beschouwd en de linkerhand als archaïscher, zou je kunnen veronderstellen dat in de volgende stap in de ontwikkeling van de vroeg-Duitse stijl de notenbalk dominanter zal worden. Het tegenovergestelde gebeurt echter. De rechterhand wordt volledig tabulatuur met een homogeen lettersysteem voor alle stemmen voor beide handen in deze **nieuwe Duitse klaviertabulatuur** (1550 – 1700).

Dit *Tabulaturbuch* (Nürnberg, 1587) (afbeelding 3), uitgegeven door de organist van de Thomaskirche en één van Bachs voorgangers, Elias Nikolaus Ammerbach (1530 – 1597), bevat vierstemmige klavierintavolaties van bekende madrigalen uit die tijd. Van J.S. Bach (1685 – 1750) is bekend dat hij een exemplaar van dit tabulatuurboek bezat (dit exemplaar met zijn handgeschreven krabbels bevindt zich in de Cambridge University Library). Bach en latere



Schema 3

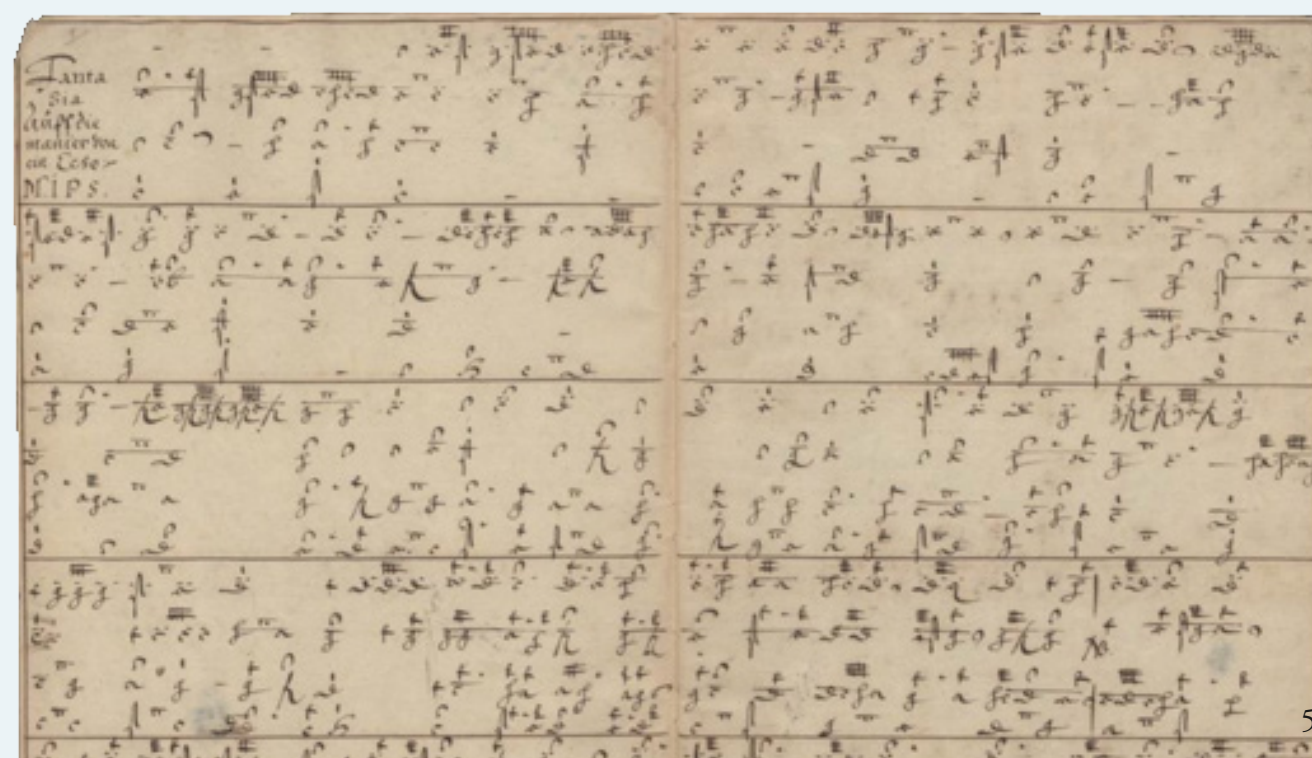
18e-eeuwse Duitse klaviercomponisten leken zich bewust te zijn gebleven van de notatie van voor hun tijd, zoals blijkt uit veel van Bachs autografen. Het prachtig uitgeliijnde *Bernhard Schmid II Tabulaturbuch* (Straatsburg, 1607) (afbeelding 4 – scan de QR-code op pagina 25 om naar de muziek te luisteren) is nog zo'n subliem voorbeeld van de nieuwe Duitse klaviertabulatuur.

Niet alleen de onderverdeling van de notenwaarden is duidelijk, maar ook de uitlegning tussen de polyfone stemmen is helder. In schema 3 staat een indeling van de noten. De laagste C-D-E moet een verkort octaaf zijn geweest.

In tegenstelling tot *Ammerbach* biedt het *Bernhard Schmid Tabulaturbuch* meer epertoiremogelijkheden voor het toetsinstrument: meer contrapunt en diminutie (verkleinen in kleinere notenwaarden). Het heeft kleinere notenwaarden op een lineaire manier, in tegenstelling tot de eenvoudige vierstemmige akkoordstructuur van *Ammerbach*. Het toont verder ontwikkelde, idiomatische klaviermuziek zoals preludes, toccata's, canzonetti en fuga's met 4, 5 of 6 stemmen.

Tot ver in de 17e eeuw verschijnt Duits, Noord-Europees en Slavisch klavierrepertoire in deze nieuwe Duitse tablatuurnotatie. Op afbeelding 5 volgt een pagina uit het *Lynarmanuscript* (B1, ca. 1625 – 1650), “Fantasia Auff die manier von ein Echo.” van J.P. Sweelinck (1561 – 1621). Hoewel niet zo leesbaar als de Bernhard Schmid, geeft de handgeschreven tablatuur goed de polyfone textuur van het stuk weer.

Opmerkelijk is dat het oeuvre van de productieve 17e-eeuwse Duitse componist Dietrich Buxtehude (1637 – 1707) ook overwegend in de nieuwe Duitse klavier-tabulatuur is genoteerd. De vroegste autograaf van zijn jonge bewonderaar Bach, vermoedelijk 15 jaar oud – mogelijk zelfs 12 jaar oud – is in de nieuwe Duitse tabulatuurnotatie en is te vinden in het *Weimar Orgeltabulaturbuch*, een verzameling handgeschreven transcripties, een vrij recente wetenschappelijke ontdekking uit 2005. Het volgende komt uit Bachs *Orgelbüchlein* (Köthen, 1717 – 1723) (afbeelding 6).



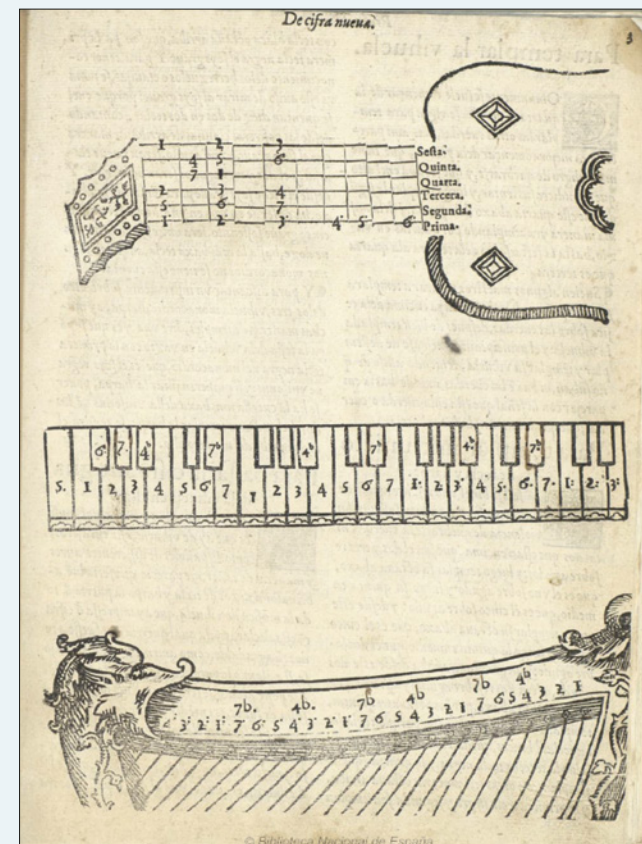


Als hij geen ruimte meer heeft, krabbelt hij het laatste stukje van het stuk in de nieuwe Duitse tabulatuurnotatie aan het einde van de pagina. In een ander geval herschreef hij een vioolconcert naar een klavecimbelconcert en schreef hij in de kantlijn een aantekening voor zichzelf hoe de melodie in tabulatuur gaat. De tabulatuurnotatie was het meest prominent in de 16e eeuw, toen ook de klaviernotatie het meest divers was, samen met het systeem met twee notenbalken en het partituursysteem. Zeker tegen de 18e eeuw wordt de tweestemmige partituur de gevestigde notatie voor het klavier. In dit geval lijkt de tabulatuur echter handig te zijn geweest, als steno, voor Bach, en hoewel archaïsch, werd hij nog steeds gebruikt als notatiehulpmiddel in de 18e eeuw.

Wat is tabulatuur dan in strikte zin, en waarom was het belangrijk voor het vroege klavierrepertoire?

Tabulatuur is een type instrumentale notatie met letters of cijfers, soms gecombineerd met

notenbalken of andere notatiemiddelen, waarin de tonen van de muziek worden weergegeven aan de hand van de snaar, het gat, de fret of de toets die moet worden aangeslagen en gespeeld. Uniek aan deze notatie is dat hij uitsluitend voor instrumentale muziek wordt gebruikt. De notatie wijst aan hoe de toon uit het instrument komt. Het is zeer educatief en instrument-specifiek. Met andere woorden, een luittabulatuur kan alleen op een luit worden gespeeld en een blokfluittabulatuur alleen op een blokfluit. De klaviertabulatuur biedt echter meer mogelijkheden vanwege de systematische verdeling van de tonen op een klavier. Een blokfluit kan bijvoorbeeld maar één contrapuntische lijn uit een klaviertabulatuur spelen. Daarom wordt de **Spaanse klaviertabulatuur** (1500 – 1650) vaak gepubliceerd in dezelfde vorm als voor de harp en de vihuela (een 15e-eeuws Spaans tokkelinstrument met fretten). De Spaanse tabulatuur noteert polyfone muziek met behulp van de Arabische cijfers 1 – 7. In tegenstelling tot het Duitse

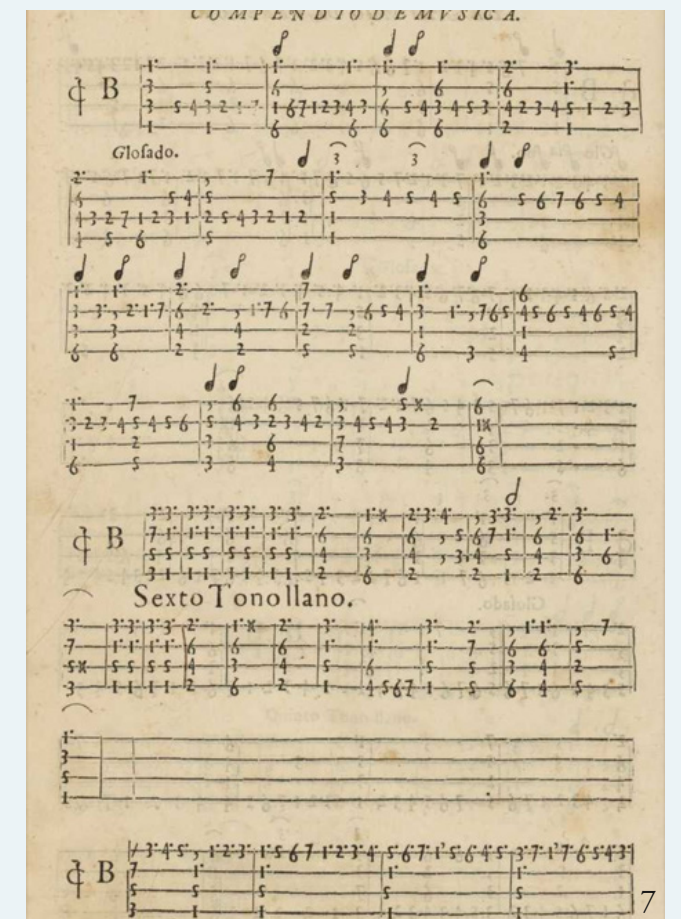
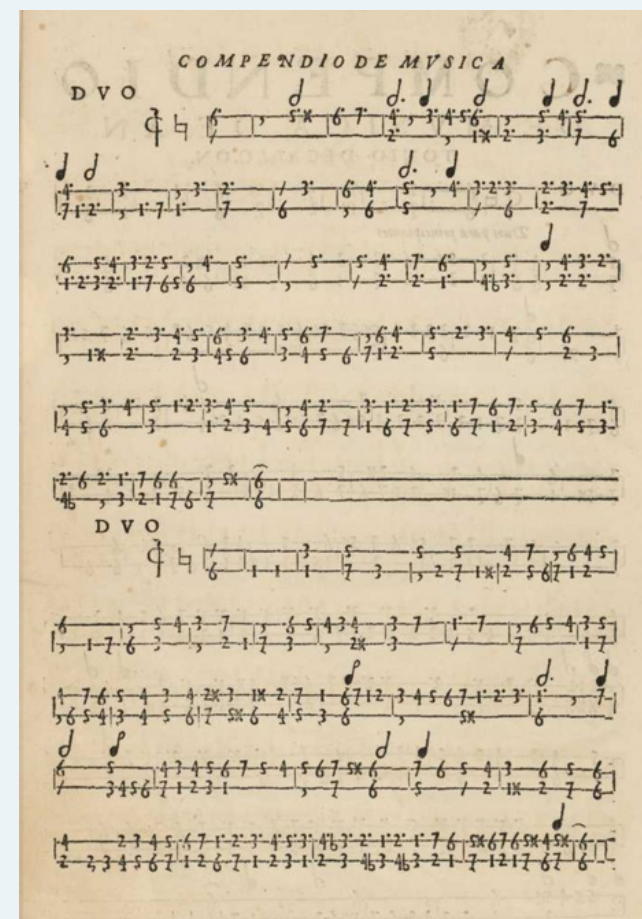


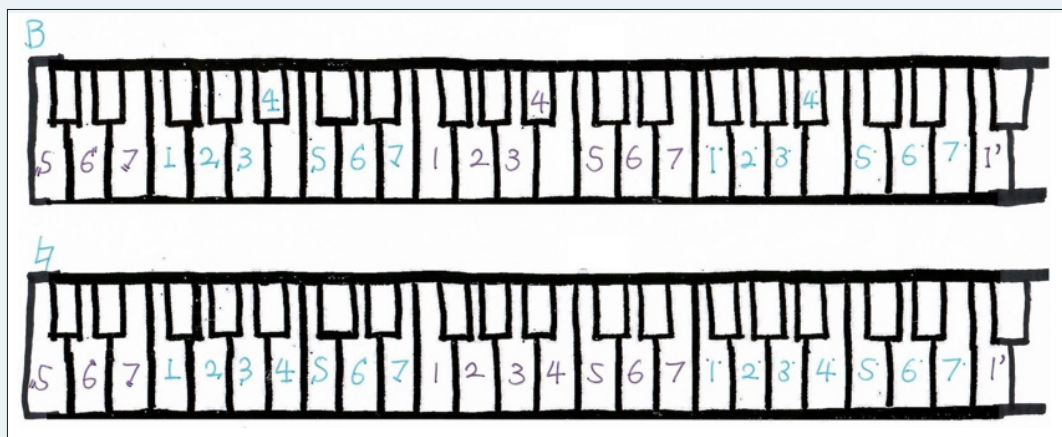
Schema 4

lettersysteem is het dus een cijfernotatie. In schema 4 de indeling van de cijfers uit het *Libro de cifra nueva para tecla, harpa, y vihuela*, gepubliceerd in Alcalá (in de buurt van Madrid) in 1557 door Luis Venegas de Henestrosa (ca. 1510 – 1570).

De 1 staat altijd op de F. Dit is een vaste positie, ongeacht de toonsoort van het stuk. De verschillende octaven van de cijfers zijn gemarkeerd met symbolen die lijken op komma's (,) punten (.) en schuine strepen (/,\) om hun plaatsing op het klavier aan te geven.

Op afbeelding 7 staan twee pagina's uit *Obras de musica para tecla, arpa y vihuela* (Madrid, 1578) (scan de QR-code op pagina 25 om te luisteren naar het eerste “Duo” op de linkerpagina en “(Quatro favordones del) Sexto Tono llano” op de rechterpagina). Het bevat voornamelijk de muziek van Antonio de Cabezón (1510 – 1566), postuum uitgegeven door zijn zoon Hernando. Het aantal stemmen en de moeilijkheidsgraad nemen in de verzameling gaandeweg toe, wat de collectie heel geschikt maakt voor didactische doeleinden.





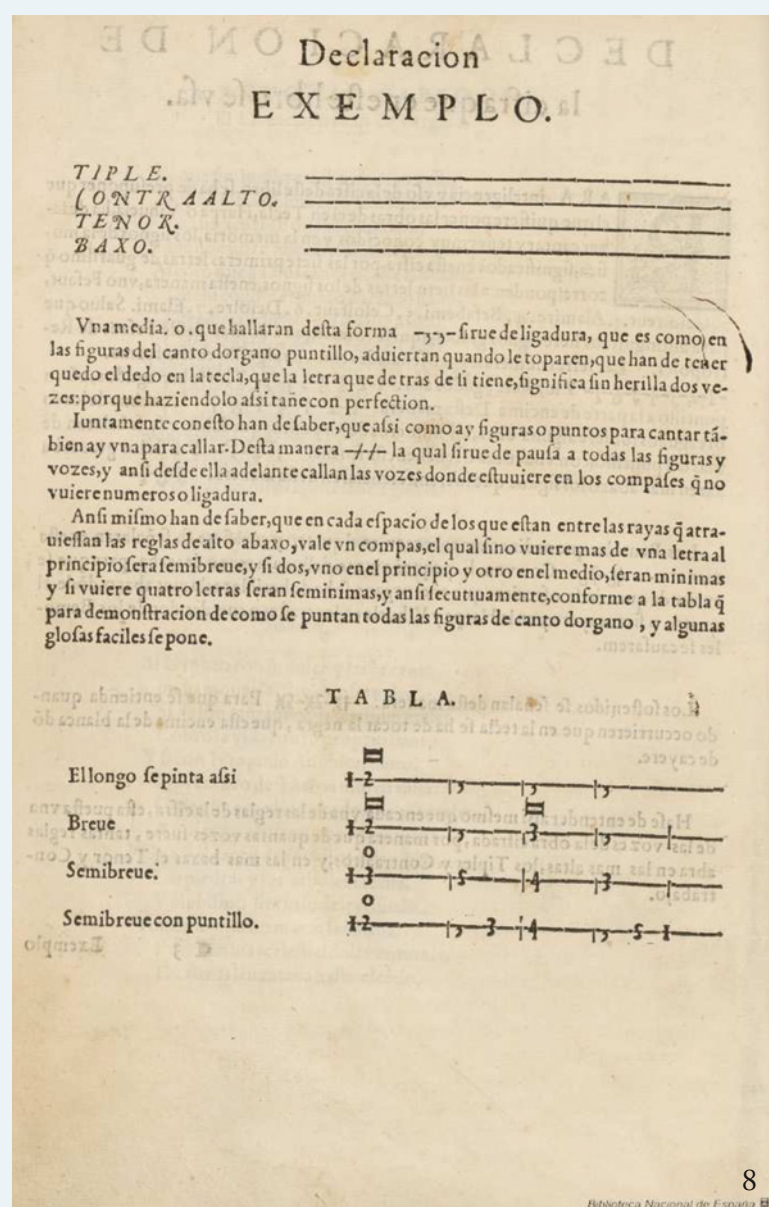
Schema 5

Cabezón werd in zijn tijd als een groot organist beschouwd, getuige de talloze berichten over zijn indrukwekkende improvisatievaardigheden. Hij diende aan het hof van Filips II, die zeer ingenomen was met zijn werk en zijn familie na Cabezóns dood zelfs schadeloos stelde. Hij is ook twee keer in de Nederlanden geweest als deel van Filips' gevolg en bezocht Engeland waar hij vermoedelijk zijn vooraanstaande tijdgenoten de virginalisten ontmoette. In het voorwoord stelt Hernando onomwonden dat de kwaliteit van de muziek in de *Obras* veel minder is dan wat de grootmeester op het orgel kon laten horen. De pedagogische bedoeling is duidelijk: hij stelt dat dergelijke “kruimels” van de tafel van de meester helpen bij het ontwikkelen van de talenten en capaciteiten van de leerlingen. De verdeling van de noten over het klavier is als weergegeven in schema 5.

De aanduiding van een “B” of een herstellingsteken (♯) aan het begin van het stuk duidt op een B♭ of een B♯ gedurende het hele stuk, vergelijkbaar met de voortekens van een toonsoort. Zo zijn de kwarten in “Duo” (linker pagina) B♯ terwijl alle kwarten in “(Quatro favordones del) Sexto Tono llano” (rechter pagina) B♭ zijn.

De horizontale lijnen doen denken aan een notenbalk. Dit lijnensysteem komt uit de oude vihuela-tabulatuurtraditie, waarbij elke lijn een snaar voorstelt, vergelijkbaar met de luittabulatuur. Maar deze hybride tabulatuur, die met het klavier en de harp wordt gedeeld, laat de muzikale textuur zien in plaats van de

idiomatische speeltechniek op een vihuela. De vier lijnen vertegenwoordigen vier verschillende contrapuntische stemmen, zo laat deze pagina uit het voorwoord van de *Obras de musica* zien (afbeelding 8).



Het maakt een zeer duidelijke weergave van polyfonie mogelijk. De individuele stemmen zijn zichtbaar, evenals hun diminutie. Het ritme en metrum worden duidelijk aangegeven door de maatstrepen en de verschillende notenwaarden die boven elke regel worden geplaatst. Deze cijfertabulatuur was de belangrijkste notatievorm op het Iberisch schiereiland in de 16e eeuw, maar kwam ook voor in vroeg 16e-eeuwse Italiaanse orgelmuziek. Vanuit technisch oogpunt slaagde de tabulatuur erin om een vooraanstaand notatiesysteem te worden vanwege het gemakkelijk af te drukken formaat. Het eenvoudige gebruik van niet-muzikale schrijfwijzen en het ontbreken van notenbalken maakte het drukken en distribueren kostenefficiënter. Het was ook een veelomvattende pedagogische notatie voor vocale polyfone muziek voor het klavier die tot de 16e eeuw bijna uitsluitend geïmproviseerd werd door de grote organisten van die tijd. Een latere Spaanse tabulatuurbron van Francisco Corréa de Araujo (1584 – 1654) uit Sevilla, *Facultad organica* (1626), noemt tabulatuur een “humane en barmhartige methode”. Corréa stelt dat de tabulatuur een systeem is dat iets wat voorheen onmogelijk was mogelijk en toegankelijker maakte voor de student en de amateur. Talloze voorwoorden van tabulatuurpublicaties en tabulatuurverhandelingen, zowel in de Duitse als in de Spaanse tablatuur, behandelen de pedagogische voordelen over de hele linie.

Klaviertabulatuur is een getrouwe afspiegeling van de aard en structuur van de muziek uit die tijd. Het speelde een belangrijke rol in het noteren van het grootste deel van het vroegste klavierrepertoire, dat grotendeels uit vocale muziek bestond, geïntavoleerd voor uitvoering op een klavier, een “perfect instrument”. Het zou absurd zijn om te proberen muziek uit een latere periode in deze notatie te passen – sommige verre toonsoorten en modulaties zullen gewoon niet werken – en de tabulatuur heeft zeker beperkingen. Maar wanneer je denkt vanuit een vroegere periode, was deze notatie ontegenzeggelijk een noviteit en een ingenieus concept ten tijde van haar uitvinding en biedt ze ons veel inzicht in de uitvoeringspraktijk van die tijd. Het is verrassend gemakkelijk te ontcijferen en het is een fascinerende notatie die de hedendaagse historische klavierspeler uitnodigt tot onderzoek en uitdaagt er zelf mee aan de slag te gaan.

Christina Kwon
Vertaling Lian Wintermans



Tweegesprek

Eugène Eijken & Kathryn Cok

Op 21 februari sprak ik met Eugène Eijken bij hem thuis in Rijswijk, waar hij herstellende was van een handoperatie. Oplettende lezers van *het Clavecimbel* herinneren zich misschien een eerder verschenen *Zelfportret van Eugène Eijken, klavecimbelstemmer in het Koninklijk Conservatorium te Den Haag*, dat verscheen in de editie van 2 november 2007. Ik zag dit gesprek als een kans om te horen hoe Eugène zijn werk nu ervaart en wat er wellicht veranderd is in zijn benadering van het werk en de studenten en docenten op het Koninklijk Conservatorium (KC). Voor de lezers die Eugène nog niet kennen, hij heeft een onmisbare rol als klavecimbel-onderhoudsman en -stemmer op het KC, naast zijn werkzaamheden als International Students Adviser.

Mijn eerste vraag ging over de huidige studentenpopulatie. Ik heb in de jaren '90 en begin 2000 aan het KC in Den Haag gestudeerd en ben daar nu werkzaam, maar ik was benieuwd of Eugène enige verandering voelde met betrekking tot de klavecimbelstudenten die daar nu studeren. Naar zijn mening: Eugène: "Nee, de studenten zijn niet anders. Je kunt van hen dezelfde reacties verwachten wat betreft de instrumenten en het stemmen. Wat wel anders is, zijn de instrumenten die ze momenteel tot hun beschikking hebben. Bij het KC kun je nu een goed functionerend instrument verwachten, als je een kamer binnenkomt. Dat was voorheen niet altijd het geval! Wat ook anders is, is dat ik inmiddels samenwerk met een collega-stemmer, die me sinds 2013 bijstaat. Ik ben nogal gepassioneerd over het werk dat ik doe, en omdat de werkdruk op het KC voortdurend lijkt toe te nemen, was het destijds duidelijk geworden dat ik het stemwerk niet langer alleen kon doen. Een afgestudeerde klavecimbelstudent die interesse toonde in wat ik deed, is toen aangehaakt en sindsdien werken we samen. Wij stemmen allebei, maar hij doet vaak de meer specifieke stemwerkzaamheden voor examens en projecten. Zodoende heb ik meer tijd

voor het werken aan intonatie en afregeling. We werken goed samen en het is natuurlijk nuttig om als collega's ervaringen uit te wisselen, maar ik laat hem zoveel mogelijk zijn eigen gang gaan. Ik ben zelf nogal precies en heb een bepaalde manier van werken. Ik werk dagelijks van 8:30 – 10:30 als stemmer en doe daarna mijn andere werk in het Education Service Centre als International Students Adviser. Per week besteed ik zodoende gemiddeld 7,5 uur aan de instrumenten."

Omdat ik op het KC regelmatig met klavecimbelstudenten werk, was ik vooral geïnteresseerd van Eugène te horen waarom het zo is dat klavecimbelstudenten niet zelf stemmen. Eugène: "Het wordt al snel een 'jungle' als je studenten laat stemmen. Toen ik begon, zaten sommige instrumenten zelfs op slot en had alleen ik daarvan een sleutel... omdat studenten de instrumenten steeds overhoop haalden. Instrumenten moeten echter wel altijd goed functioneren, vooral als je bedenkt dat sommige docenten speciaal uit het buitenland komen om in Den Haag les te geven. Het conservatorium blijft toch een soort circus – hoogspanning kan studenten tot allerlei ongewenste handelingen brengen. Zo zullen ze bijvoorbeeld proberen de toonhoogte van een instrument te veranderen (een klavier opschuiven van 415 naar 440 vice versa) zonder eerst na te gaan hoe dat zou moeten, met vaak desastreuze gevolgen... Enfin, het blijven vaak toch deugnieten!"

Natuurlijk is Eugène het ermee eens dat het belangrijk is dat studenten leren stemmen en er is voor Bachelor-studenten klavecimbel dan ook een verplichte cursus Historische Ontwikkeling van het klavecimbel en in het kader daarvan wordt ook wat aandacht besteed aan stemmen en onderhoud. Ik vroeg me af of studenten minder nieuwsgierig zijn naar het leren stemmen en historische stemmingen. Eugène: "Er zijn gelukkig altijd wel studenten met interesse en praktische ervaring



en wij proberen altijd een lijstje bij te houden van geschikte studenten die we incidenteel kunnen vragen om te stemmen."

In het kader van zijn jarenlange ervaring als klavecimbelstemmer heeft Eugène inmiddels kennisgemaakt met een grote verscheidenheid aan bouwers en modellen instrumenten. Ik wilde zijn gedachten horen over de huidige staat van de klavecimbelbouw, omdat we onlangs een paar gerespecteerde bouwers in Nederland hebben verloren. Hij gaf toe ook wel wat bezorgd te zijn en zich af te vragen of er in Nederland een nieuwe generatie klavecimbelbouwers zal komen.

Minder zorgwekkend is de huidige staat van nieuwe instrumenten die in de loop van de afgelopen jaren aan het KC zijn geleverd. Eugène heeft de indruk dat de manier waarop klavecimbels worden gebouwd technisch veel nauwkeuriger is dan jaren geleden. Eugène: "Ik zie weliswaar de verbeteringen, maar de vraag is wel of het hoorbaar is in het instrument. Ik zie zelf niet erg veel ontwikkeling in het type instrumenten dat gemaakt wordt, maar dat kan natuurlijk ook liggen aan de vraag naar gangbare modellen. Niet iedereen heeft overigens dezelfde smaak wat instrumenten betreft. Er is een grote verscheidenheid in wat

mensen prettig vinden, wat speelaard betreft (licht/zwaar, etc.) Er zijn echter wel degelijk bepaalde marges waarbinnen je moet blijven om een instrument goed speelbaar te krijgen, bijvoorbeeld, hoe diep gaat een toets? ik heb zelf een gevoel ontwikkeld over hoe een instrument het beste speelt en dan klinkt het veelal ook goed. Je moet wel een nogal accurate en geduldige persoon zijn om dit aan de hand van bepaalde maatstaven te kunnen realiseren, want bij een klavecimbel met twee à drie registers gaat het toch al gauw om 120 – 180 dokjes.”

Eugène heeft ook een ontwikkeling gezien in zijn eigen manier van werken.

Eugène: “Intoneren, bijvoorbeeld. Ik doe inmiddels dingen die ik tien jaar geleden nog niet zo deed. Ik probeer me altijd te verbeteren en daar profiteer ik van. Voorbeeld, het iets verder doorduwen van kieltes dan voorheen – dat resulteert in meer grip op de snaren en meer klank. Vroeger intoneerde ik zo dat instrumenten vrij licht speelden, maar nu maak ik ze wat sterker. Een klavecimbel is immers een tokkelinstrument, nietwaar? Ik denk vaak na over hoe ik een instrument kan optimaliseren en ik wil dat vervolgens ook realiseren. Dat heb ik alweer enige tijd geleden gedaan met een erg mooi Italiaans klavecimbel in het KC, in dit geval overigens na vooraf contact te hebben gelegd met de bouwer (Titus Crijnen).”

In het begin van zijn carrière aan het KC merkte Eugène dat er bij de klavecimbels in het KC wel sprake was van achterstallig onderhoud, dus begon hij er in de zomervakantie aan te werken. Eugene: “Elke vakantie nam ik er een onder handen en na zo’n drie jaar had ik ze allemaal een keer gehad.

Bij veelvuldig gebruik en verplaatsen van klavecimbels doen zich in de praktijk (helaas) ook wel een ongelukjes voor en zodoende heb ik in de loop van de tijd ook ervaring opgedaan met herstel van fysieke schade.

Soms ontdek je onverwachte dingen in een instrument. Alweer jaren geleden haalde ik voor onderhoud het klavier van een klavecimbel eruit en toen trof ik daar een klein vijltje aan. Toen ik daarover vervolgens contact opnam met de bouwer, liet hij me weten dat hij eigenlijk geen gereedschap miste (!)”

Dit jaar zit het KC inmiddels alweer drie jaar in het nieuwe gebouw aan het Spui, Amare.

Ik vond het interessant om te horen hoe dat Eugène’s werk heeft beïnvloed. Het eerste waar hij mee kwam, was de nieuwe kast met klavecimbelbenodigdheden, die ik goed ken, omdat ik deze vanaf mijn kantoordeur op de 5e verdieping goed kan zien. Hij noemt het The Harpsichord Treasury.

“Deze is heel wat groter en mooier dan de vorige versie, omdat ik vroeger slechts twee kleine kluisjes had voor alle klavecimbel-gerelateerde gereedschappen en onderdelen. De nieuwe kast bevat alle gereedschappen, materialen en reserveonderdelen, zoals snaren, stokken, etc. Ik heb onlangs zelf drie nieuwe reservestokken gemaakt.”

Het nieuwe gebouw heeft ook een geavanceerd luchtbehandelingssysteem.

Eugène: “Gelukkig zijn de klimatologische omstandigheden in het nieuwe gebouw vrij goed voor muziekinstrumenten, maar uiteraard niet steeds constant. Om verschillen in temperatuur en relatieve luchtvochtigheid op te vangen, variëren we de toonhoogte van de a1 tussen 413 en 417, zodat we gemiddeld uitkomen op 415. Dit komt de stabiliteit van de instrumenten wel ten goede en voorkomt tevens onnodige snaarbreuk..”

Ik zie een klavecimbel in Eugène’s eetkamer en vraag hem of hij thuis speelt.

Eugène: “De laatste jaren speel ik vaker. Ik gebruik mijn DI-uren (DI staat voor Duurzame Inzetbaarheid) en ik besteed die veelal aan zelfstudie. Meestal zit ik ongeveer een uur aan een instrument en soms besteed ik dat uur aan een klavecimbel in het KC. Het is cruciaal voor iemand als ik om te kunnen spelen, om het instrument te begrijpen en aan te voelen. Iemand kan een instrument misschien intoneren, maar je voelt het pas echt als je er goed op kunt spelen.”

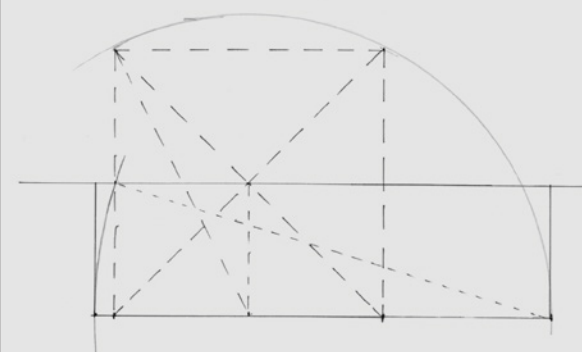
Eugène bezit een één-klaviers Vlaams klavecimbel gemaakt door Louis van Emmerik in Leerdam. Ik kreeg de kans om erop te spelen. Natuurlijk was het perfect geïntoneerd en het klankbord stofvrij!

Onderschat nooit het belang van een goede klavecimbelonderhoudsman en -stemmer. Zoals oud-docent van het KC Jacques Ogg ooit zei over een klavecimbel waar iets mis mee was: “En daar moet je dan de Tour de France op winnen...!”

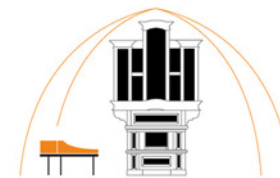
Kathryn Cok

Broer de Witte

clavichord- & klavecimbelmaker



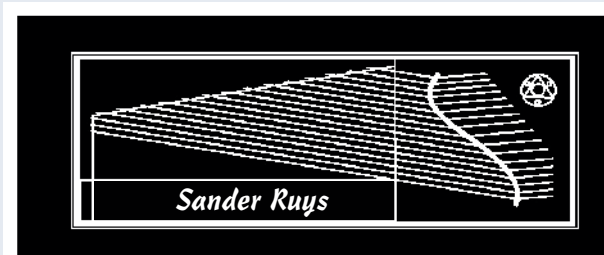
Kruisstraat 25, 8911 KP Leeuwarden (NL)
www.broerdewitte.nl
info@broerdewitte.nl
00.31.(0)6.15236134



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

J.C. van Rossum
Hoge Maasdijk 8
4281 NG Andel

T. 0031(0)183-442505
F. 0031(0)183-448448
M. 0653388734
E. jcrossum@xs4all.nl
http://www.rossumorgelbouw.nl



Clavichordenbouw

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

Paul Nijsten

Klavecimbels



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

ONNO PEPER

Clavecimbelmaker



VRAAG DE VERNIEUWDE BROCHURE AAN.

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



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



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

Authentieke klankkleur en technische perfectie zijn hierbij een belangrijke drijfveer.



Vakmanschap tot in detail.



Julian de Looff

Prismatic Scarlatti

commisioned by de Stichting Clavecimbel Genootschap Nederland
December 7, 2024

	pagina
Toelichting van de componist op de compositie	3
Toelichting van de componist op de notatie	5
Prismatic Scarlatti	7

Music Engraving: Vaughan Schlepp, Amsterdam

Zie het artikel 'Kathryn Cok over Prismatic Scarlatti van Julian de Looff' door Truus Pinkster
het Clavecimbel – 2025, 1 voorjaar – pagina 5

Muziekbijlage – *het Clavecimbel* – 2025, 1 voorjaar

Toelichting van de componist op de compositie

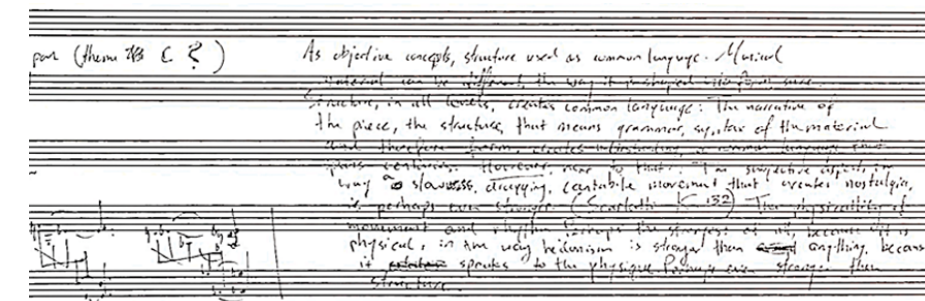
Nieuwe creaties worden over het algemeen voorafgegaan door schetsen en probeersels. Om de compositie en het compositieproces toe te lichten worden twee van de belangrijkste schetsen uitgelicht.

Schets 1: Materiaal



De compositie bevat drie verschillende ‘thema’s’ die bestaan uit een abstractie van verschillende stilistische elementen uit Scarlatti’s sonates en uit de barokke klavecimbelstijl: arpeggio’s (A), typische toetsenbordmelodieën (B), trillers en clusters (C). Op deze manier ontstaat nieuw, modern materiaal dat een moderne vertaling is van eeuwenoud materiaal.

Schets 2: Structuur en vorm



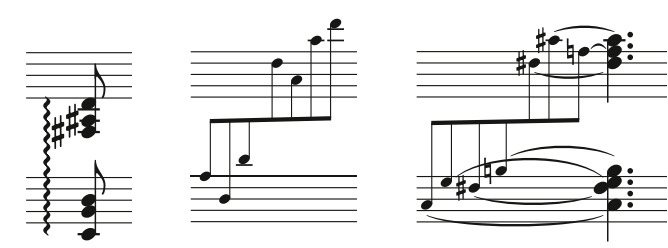
Volgend uit John Cage’s essays over structuur en vorm, kwam het idee voor de structuur van de compositie. Volgens Cage ontstaat helderheid en begrijpelijkheid in een gemeenschappelijke structuur die voor iedereen intuïtief te bevatten is. Anders gezegd, ongeacht de innovatie van het materiaal en vorm, bepaalt de structuur de zeggingskracht van een compositie.

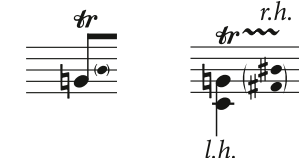
Hier ontstond het idee Scarlatti’s structuur over te nemen in de compositie, waarbij het hier gaat zowel over de grote vorm van de compositie, als over de ‘grammatica’ van frasering, herhaling en zinsbouw. Op deze manier ontstaat een verbinding tussen Scarlatti’s barokke stijl en een modern idioom door middel van een gedeelde structuur en grammatica.

Samenvattend

Het resultaat was een compositie die speelt met het vernieuwend laten klinken van eeuwenoud materiaal, in min of meer ieder aspect van de compositie: de structuur, de vorm en het materiaal.

Toelichting van de componist op de notatie

Arpeggio's	
Arpeggio's worden op verschillende wijzen weergegeven. De eerste (a) is een normale arpeggio waarin de noten van beneden naar boven gespeeld worden. De tweede (b) is als de noten niet op verticale volgorde gespeeld moeten worden. De derde (c) geeft aan dat de noten aangehouden moeten worden. De snelheid van alle arpeggio's mag gevarieerd worden.	 (a) (b) (c)

Trillers	
Trillers tussen noten groter dan een secunde worden weergegeven met een extra noot (a). Tremolo's worden weergegeven als een triller bestaande uit meerdere noten (b).	 (a) (b)

Clusters	
Noten in een akkoord die een afstand van elkaar hebben van een overmatige priem worden met een schuine stok genoteerd. Deze noten moeten tegelijkertijd met het akkoord gespeeld worden.	

Prismatic Scarlatti

commissioned by the Stichting Nederlands Clavecimbel Genootschap
December 7, 2024

Julian de Looff

15" ----- 1

Ad libitum

Misurato ♩ = 140

2

mp

15" ----- 1

Ad libitum

6

Misurato ♩ = 140

8

mp

11

Music Engraving: Vaughan Schlepp, Amsterdam

18"
Ad libitum

Agitato ♩ = 140

repeat
ad lib.

(♩ = 140)

46 *p*

mp

49 *mp*

p

mp

52

56

r.h.

l.h.

60

r.h.

l.h.

f

tr

tr

tr

67

tr

tr

tr

tr

72

tr

tr

tr

tr

76

tr

tr

tr

tr

81

tr

tr

tr

tr

85 *p* $\text{♩} = 50$

p

tr

tr

tr

tr

