

François Couperin

L'Art de Toucher le Clavecin

Lof / Aanbeveling

Ik heb op verzoek van Mijnheer de Kanselier 'L'Art de toucher le Clavecin' gelezen van de Heer Couperin: alleen de naam al van zo'n beroemd auteur moet dit Boek aanbevelenswaardig maken voor het Publiek. Men moet een Meester, die zijn kunst tot de hoogste graad van perfectie gebracht heeft, dankbaar zijn dat hij anderen wil leren, middels bondige Lessen, wat in hem de vrucht is van lange Studie en van continue toepassing. Gemaakt in Parijs, de 20^e Maart 1716.

Danchet

Aan de koning

Sire

De tekenen van goedheid, en van bevrediging die wijlen de Koning, uw overgrootvader, mij heeft gegeven gedurende 23 jaar, luisterende naar mijn werken; (*en*) die van uw 'Auguste' (*verheven, doorluchtige*) vader die ik het genoeg heb gehad te mogen onderwijzen in compositie en in begeleiding (*basso continuo*) gedurende meer dan 12 (*jaar*); en het flatterende succes dat mijn clavecimbelwerken tot nu toe hebben gehad onder het publiek, lijken gunstige voortekenen voor het boek dat ik de eer heb te presenteren aan Uwe Majesteit. Als afgezien van het feit dat het U (*letterlijk: Haar, dus: Uwe Majesteit*) dienstbaar is (*de tekst is niet erg duidelijk, er kan ook staan: los van het feit dat het een eer is het U te mogen overhandigen*), ik over enkele jaren kan vernemen dat U het (*boek*) heeft goedgekeurd, dan zal niets beter in staat zijn de Wensen te vervullen van hem die met het meeste respect is,
Van Uwe Majesteit,
Sire,
De zeer nederige, en zeer trouwe dienaar, en onderdaan,
Couperin

Voorwoord (1716)

De Methode die ik (*bij dezen*) geef, is een soort van restitutie (*teruggave*) die ik doe aan het publiek: geprofiteerd hebbende, zoveel als mij mogelijk is geweest, van de goede oordelen over mijn kunst die men mij graag heeft willen geven. Ik heb ze (*die oordelen*) toegevoegd aan mijn kleine ontdekkingen: aldus, ik zou wel te content zijn als ik mijn schuld voldoende heb kunnen voldoen (*ten opzichte van mijn publiek*). Enkele personen zullen misschien zeggen dat, onthullende mijn bijzondere onderzoekingen, ik tegen mijn eigen belangen in werk! Maar ik zal ze (*die belangen*) altijd opofferen, zonder enige reserve, als het gaat om het nut voor anderen.

Voorwoord (1717)

De Methode die ik hier geef is uniek, en heeft geen enkele overeenkomst met 'de Tabulatuur' (*het notenschrift*), hetgeen alleen maar een wetenschap van nummers is; maar ik behandel hierin alle dingen (door bewezen principes) van het 'beau-Toucher' van het Clavecimbel (*van het mooie clavecimbelspel*). Ik denk zelfs behoorlijk heldere Aanwijzingen (*kennis*) te geven (van de 'goût' (*smaak, stijl*) die dit instrument past) om te worden geprezen door de bekwamen, en om hen die aspiraties hebben zulks te worden, te helpen. Net zoals het een lange weg is om van Grammatica tot Declamatie te komen, zo is er ook een oneindige afstand tussen Notenschrift, en de kunst van het goede spel. Ik hoef dus helemaal niet te vrezen dat de 'verlichte' (*ontwikkelde*) mensen mij zullen misverstaan; ik moet alleen de anderen vermanen tot leerzaamheid, en tot het zich ontdoen van alle vooringenomenheid die zij kunnen hebben, ten minste moet ik allen verzekeren, dat deze principes absoluut noodzakelijk zijn om te komen tot het goed uitvoeren van mijn Werken.

Opzet van deze Methode (*Inhoudsopgave*)

De positie van het lichaam, die van de handen,
De versieringen die het spel dienen,
Kleine inleidende oefeningen, essentieel om tot het goede spel te komen,
Enkele opmerkingen over goede vingerzetting, betrekking hebbende op vele passages in mijn 2
'Livres de pieces de clavecin',
Acht verschillende preludes, 'geproportioneerd' naar de vooruitgang die men naar mijn
veronderstelling moet maken, en die ik van vingerzetting heb voorzien,
En die ik heb doorvlochten met observaties (*waarnemingen*) zodat men ze kan uitvoeren met 'goût'
(*smaak, stijl*),
Dat zijn de onderdelen van dit Werk.

De bescheidenheid van enkele van de meest bekwame Meesters van het Clavecimbel die
zonder terughoudendheid mij verschillende keren de eer hebben gedaan mij te komen consulteren
over de manier en de 'goût' van het uitvoeren van mijn werken, doen mij hopen dat Parijs, de
Provincie en de Buitenlanders, die deze (*consulteren*) altijd gunstig hebben ontvangen, mij dank weten
hen een veilige methode te geven, om ze (*mijn werken*) goed uit te voeren; en sterker nog, het is dat,
dat mij heeft doen beslissen het uit te geven tussen mijn eerste 'Livre de pieces' en het Tweede, dat
zojuist verschenen is.

Voor het gemak van hen die de stukken uit mijn twee boeken spelen, zal ik de meest ambigue
passages verduidelijken en van vingerzetting voorzien; en uit deze voorbeelden kan men nuttige
consequenties trekken voor andere situaties.

De juiste leeftijd om te beginnen is voor kinderen met 6 à 7 jaar: niet dat het oudere personen
zou moeten uitsluiten: maar, natuurlijkerwijs, om handen te modelleren en te vormen voor het
clavecimbspel geldt: hoe vroeger, hoe beter; en daar de 'bonne-grace' (*letterlijk: goede gratie,
elegantie*) daartoe noodzakelijk is moeten we beginnen met de positie van het lichaam.

Om op de goede hoogte gezeten te zijn moeten de onderkant van de ellebogen, de polsen en
de vingers op dezelfde hoogte zijn: men neme dus een stoel die overeenstemt met deze regel.

Men moet iets meer of iets minder hoogs onder de voeten van de jonge personen leggen,
naar de mate waarin zij groeien: zodat hun voeten niet in de lucht hangen; (*maar*) het lichaam kunnen
ondersteunen in een juist evenwicht.

De afstand die een volwassene moet houden tot het klavier is min of meer 9 duimen, te
nemen vanaf de centuur; en minder in proportie voor de jonge personen.

Het midden van het lichaam en dat van het klavier moeten zich tot elkaar verhouden.

Wanneer aan het clavecimbel (*gezetten*), moet het lichaam een beetje naar rechts gedraaid
zijn: zeker niet de knieën te zeer tegen elkaar gedrukt houden; de voeten naast elkaar houden, maar
vooral de rechter voet goed naar buiten (*gedraaid*).

Wat betreft de grimassen van het gezicht kan men zichzelf corrigeren door een spiegel te
plaatsen op de lessenaar van het spinet of het clavecimbel.

Als een persoon tijdens het spelen een te hoge pols heeft, is de enige remedie die ik
gevonden heb: iemand een klein buigzaam stokje vast te laten houden; deze zal over de gebrekkige
pols, en tegelijkertijd onder de andere pols passeren (*gehouden worden*). Als het gebrek het
omgekeerde is, dan doet men het tegenovergestelde. Het moet absoluut niet zo zijn dat hij of zij die
speelt bedwongen (*belemmerd*) wordt door dit stokje. Beetje bij beetje zal dit gebrek zich corrigeren;
en deze uitvinding heeft mij zeer handig gediend.

Het is beter en veel behoorlijker om de maat niet met het hoofd, het lichaam dan wel met de
voeten aan te geven. Aan zijn/haar clavecimbel moet men een air van gemak hebben: zonder de blik
teveel op iets te fixeren, noch een te vage blik te hebben: kortom bekijk het gezelschap, als dat er is,
alsof je helemaal niet met iets anders bezig zou zijn. Deze raad is alleen voor hen die zonder de hulp
van hun boeken spelen.

Voor de eerste jeugd (*zeer jonge kinderen*) kan men zich bedienen van een spinet of van één
klavier van het clavecimbel; en zowel de een als de ander zouden zeer licht bekiemd moeten zijn: deze
regel is van oneindige consequentie (*belang*): daar het mooie spel veel meer afhangt van de
souplesse, en de grote vrijheid van de vingers, dan van de kracht; in die zin dat als men vanaf het
begin een kind op twee klavieren laat spelen, het noodzakelijkerwijs zijn kleine handen moet
overbelasten om de toetsen te laten spreken: en daarvan krijg je slecht geplaatste handen, en
hardheid in het spel.

De zachtheid van het spel hangt ook af van het volgende: de vingers moeten zo dicht bij de toetsen gehouden worden als mogelijk is. Het is verstandig te geloven (afgezien van de ervaring), dat een hand die van hoog valt een veel barsere klap geeft dan als zij van dichtbij zou aanslaan; en dat (*in het eerste geval*) de kiel een veel hardere klank uit de snaar zou halen.

Het is beter tijdens de eerste lessen dat men de kinderen niet aanbeveelt in afwezigheid van de docent te studeren: de kleine personen zijn veel te speels om zichzelf te kunnen dwingen de handen in de positie te houden die men hen heeft voorgeschreven: ikzelf houd tijdens de eerste lessen aan de kinderen de sleutel van het instrument waarop ik hen lesgeef bij me, zodat ze tijdens mijn afwezigheid niet in een ogenblik dat kunnen verstoren wat ik hun vol zorg gedurende drie kwartier heb bijgebracht.

Afgezien van de gebruikelijkste versieringen zoals de trillers, de mordenten, de ports-de-voix, etc., heb ik mijn leerlingen altijd kleine vingeroefeningen laten doen, wat loopjes (*passages*) of verschillende soorten arpeggi (*batteries!*), te beginnen met de meest simpele en in de eenvoudigste toonsoorten; en onmerkbaar heb ik hen tot de snelste (*lègers!*) en in de meest getransponeerde gebracht (*in de moeilijkste toonsoorten*); deze kleine oefeningen kan men niet vaak genoeg variëren, en zijn tegelijkertijd materiaal dat naar behoeven kan worden ingezet, en kunnen in veel situaties nuttig zijn. Ik zal na de versieringen een paar voorbeelden hiervan geven, met welke men (*zelf*) weer andere bedenken kan.

De personen die laat beginnen of die slecht onderwijs genoten hebben moeten letten op het volgende: dat, omdat de zenuwen kunnen zijn verhard of slechte gewoontes aangenomen kunnen hebben, zij zich hun handen moeten ontknopen (*ontwarren*) of moeten laten ontknopen door iemand, voordat zij zich aan het clavecimbel zetten; oftewel zij moeten hun vingers in alle richtingen trekken of laten trekken (*rekken*); dat brengt trouwens de geest in vervoering; en men zal grotere vrijheid (*tot beweging*) vinden.

De manier van vingerzetten draagt veel bij aan goed spel: maar, aangezien ik een heel boek vol opmerkingen, en vol verschillende voorbeelden van passages nodig zou hebben om te demonstreren wat ik denk (*over dit onderwerp*) en wat ik aan mijn leerlingen geef om te oefenen, zal ik het onderwerp hier alleen in zijn algemeenheid bespreken. Het is zeker dat een bepaalde melodie, of een bepaalde passage, uitgevoerd op een bepaalde manier, op het oor van een persoon met smaak (*goût!*) een verschillend effect heeft.

OVERDENKING

Veel personen hebben minder aanleg voor het maken van trillers en ports-de-voix met bepaalde vingers: in dat geval raad ik aan om zeker niet te veronachtzamen hen beter te krijgen door ze veel te oefenen. Maar, omdat in dezelfde tijd de betere vingers zich ook perfectioneren, moet men zich bij voorkeur van die bedienen in plaats van de mindere vingers, zonder rekening te houden met het oude gebruik van vingerzetting, dat men moet verlaten, ten gunste van het goede spel van vandaag de dag.

ANDERE OVERDENKING

Men moet pas beginnen met het laten zien van notenschrift aan kinderen nadat zij een aantal stukken in de vingers hebben. Het is bijna onmogelijk dat, al kijkende in hun boek, hun vingers zich niet zouden verstoren, en zich niet zouden verdraaien, en dat zelfs de versieringen er niet onder zouden lijden; en trouwens, het geheugen ontwikkelt zich veel beter door het uit-het-hoofd-spelen.

ANDERE OVERDENKING

Mannen, die een zekere graad van perfectie willen bereiken moeten nooit enig moeilijk (*hard, grof*) werk met hun handen uitvoeren. Die van vrouwen zijn, om de tegengestelde reden (*adellijke dames doen geen moeilijk hard werk*), over het algemeen gesproken beter. Ik heb al gezegd dat de souplesse van de zenuwen veel meer bijdraagt aan het goede spel dan kracht; mijn bewijs is evident in het verschil tussen de handen van vrouwen en mannen; meer nog: de linkerhand van mannen, waarvan zij zich minder bedienen tijdens het oefenen (*/ het werk; er wordt gesproken van 'exercises', wellicht oefenen in paardrijden, de jacht of vechten met degens*), is gewoonlijk de meer soepele op het clavecimbel.

LAATSTE OVERDENKING

Ik denk dat men er niet aan heeft getwijfeld, al lezende tot hier toe, dat ik veronderstel dat men allereerst aan kinderen de namen van de noten op het klavier moet leren.

KLEINE DISSERTATIE, OVER DE MANIER VAN VINGERZETTEN, OM TOT BEGRIP VAN DE VERSIERINGEN TE KOMEN DIE LATER NOG BEHANDELD ZULLEN WORDEN

Ik stel vast met betrekking tot deze methode (afgezien van mijn gebruik), dat men begint met het tellen van de duim, van elke hand, als de eerste vinger, zodat de cijfers er als volgt uitzien:

linkerhand	rechterhand
5.4.3.2.1.	1.2.3.4.5.

Dit inzicht dient voor de verwijzingen op vele plaatsen in mijn stukken (die dubbelzinnig zijn qua vingerzetting), die ik zodoende probeer te verduidelijken. Men weet uit de praktijk, hoe nuttig het vingerwisselen, op één en dezelfde noot, kan zijn, en welk een binding deze aan het spel verleent.

Daar de klanken van het clavecimbel zeer uitgesproken zijn (*letterlijk: bepaald, beslist*), elk in het bijzonder, en bijgevolg niet kunnen aanzwellen of diminueren, scheen het bijna onhoudbaar, tot heden ten dage, dat men Ziel zou kunnen geven aan dit instrument: echter, dankzij de onderzoekingen (*in de zin van studie op het clavecimbel*), waarmee ik het weinige (*talent*) dat de hemel mij van nature gegeven heeft, versterkt heb, zal ik proberen begrijpelijk te maken met welke middelen ik het geluk heb weten te bereiken de personen met smaak, die mij de eer hebben gedaan mij aan te horen, te raken, en leerlingen te vormen, die mij wellicht zullen overtreffen. De waarneembare / hoorbare indruk die ik voorstel, dankt zijn uitwerking / effect aan de onderbreking en aan de uitstelling van de klanken, gemaakt op het juiste moment en overeenkomstig de karakters die worden verlangd door de melodieën van de *préludes* en van de stukken (*pièces*). Deze twee versieringen laten door hun tegengesteldheid het oor in het ongewisse (*letterlijk: onbepaald*): zodat in die gevallen waar strijkinstrumenten hun klanken laten aanzwellen, het uitstellen van die van het clavecimbel (door een tegengestelde uitwerking) voor het oor het gewenste effect lijken te produceren.

In de tabel van de versieringen aan het eind van mijn eerste boek, heb ik, door de waarden (*lengtes*) van de noten, en door de rusten, de *Aspiration* (*verkorte klank*) en de *Suspension* (*uitgestelde klank*) al uitgelegd: maar, ik hoop dat het inzicht dat ik net gegeven heb (*zie vorige alinea*) (hoewel beknopt) niet onnuttig zal zijn voor personen die vatbaar zijn voor sentiment. Deze twee namen (*Aspiration* en *Suspension*) zullen, zonder twijfel, nieuw lijken te zijn: maar zelfs als iemand zich erop beroemt de ene of de andere (*allang*) te hebben uitgevoerd, denk ik niet dat men mij ondankbaar zal zijn, over 't algemeen gesproken, dat ik het ijs gebroken heb door aan deze twee soorten van versieringen een naam te geven die past bij hun uitwerking; ik ben trouwens van mening dat het beter is wanneer men elkaar verstaat (*het met elkaar eens is*) in een kunst zo geacht, en ook zo beoefend als die van het clavecimbspelen.

Wat betreft de hoorbare uitwerking van de *Aspiration*: men moet de noot, waarboven zij genoteerd staat, loslaten, minder levendig (*letterlijk: 'vivement', in dit geval dus bijv. bruusk*) in tedere en langzame stukken, dan in lichte (*letterlijk: 'légères', wordt vaak met allegro vertaald*) en snelle stukken. Dan nog wat betreft de *Suspension*! : zij wordt alleen gebruikt in tedere en langzame stukken. De (*lengte van de*) stilte die voorafgaat aan de noot waarboven zij genoteerd staat, moet bepaald worden door de smaak van de persoon die haar uitvoert.

VERSIERINGEN DIE HET SPEL DIENEN

Het is de lengte van de noot die in het algemeen de lengte bepaalt van de *pincés-doubles* (*dubbele mordent*), de *ports-de-voix-doubles* en van de trillers.

Elke mordent moet eindigen op de noot waarboven hij genoteerd staat; en om mezelf duidelijk te maken bedien ik me van de term 'Point d'arêt', die hieronder wordt weergegeven door een klein sterretje (*asterisk*); zo moeten dus de triller (*-beweging*) en de noot waarop men eindigt inbegrepen zijn in de waarde van de hoofdnoot (*'op de slag' dus!*).

Bij het orgel- en clavecimbspel vervangt de dubbele mordent, het 'martèlement' (*flattement, soort wijd vibrato naar beneden, vgl. tremulantregister op orgel*) bij de strijkinstrumenten.

Manier om verschillende trapsgewijs opeenvolgende mordenten te binden, door van vinger te wisselen op dezelfde noot.

Zelfde manier voor gebonden mordenten in de linkerhand.

De mordenten met een # of een b, zoals ik die heb geïntroduceerd in de uitgave van mijn werken, zijn niet onnuttig: te meer daar men vaak de één met de andere verwisselt, geheel tegen mijn intenties.

Aangezien de port-de-voix bestaat uit twee hoofdnoten en uit één kleine 'verloren' noot ('*note-perdue*'), vind ik dat er twee manieren zijn om deze van vingerzetting te voorzien, waarbij de ene manier volgens mij te prefereren is boven de andere. In de nu volgende voorbeelden zijn de hoofdnoten van de port-de-voix aangeduid door kleine kruisjes.

Ik gebruik de oude wijze van vingerzetting alleen in die gevallen waarin de hand verplicht is twee verschillende stemmen (*tegelijktijd*) te spelen, anders is men te sterk verhinderd: vooral wanneer de stemmen ver uit elkaar liggen of wanneer de melodie neerwaarts gaat.

REDENEN OM DE NIEUWE MANIER VAN HET SPELEN VAN PORTS-DE-VOIX TE PREFEREREN

De vinger, aangeduid met 3. in de derde progressie, en de vinger, aangeduid met 4. in de vierde, laten, omdat zij gedwongen zijn de laatste achtste hoofdnoot waar een kruisje boven staat te verlaten, om de kleine 'verloren' noot aan te kunnen slaan, veel minder binding toe (*gebonden spel, legato*) dan in de eerste progressie waar de vinger 3. wordt vervangen door vinger 2., en dan in de tweede progressie waar vinger 4. wordt vervangen door vinger 3.. Ik heb ondervonden dat, zonder de handen te zien van de persoon die speelt, ik kan onderscheiden of de twee manieren van het spelen van de port-de-voix worden gespeeld met dezelfde vinger of met twee afzonderlijke vingers. Mijn leerlingen horen hetzelfde als ik; daaruit concludeer ik dat er waarheid inzigt, waarbij ik me verlaat op de meerderheid van de waarnemingen.

De kleine 'verloren' noot van een port-de-voix, of van een coulé (*Schleifer*), moet aangeslagen worden met de harmonie (*letterlijk: slaan met de harmonie, dus wellicht ook te vertalen in de zin van dissoneren*): ik bedoel op het maatdeel waarop men de hoofdnoot die volgt (*op de kleine 'verloren' noot*) zou moeten aanslaan. (*nogmaals: op de slag!*)

Het zou nuttig zijn als men jonge personen trillers met alle vingers laat oefenen: maar aangezien dat ook afhangt van natuurlijke aanleg, en enkelen meer of minder (*bewegings-*) vrijheid en kracht in bepaalde vingers hebben, moet men deze keuze overlaten aan de personen die hen onderwijzen.

De meest gebruikelijke trillers in de rechterhand worden gespeeld door de derde met de tweede vinger, en door de vierde met de derde vinger. Die in de linkerhand worden gespeeld door de eerste met de tweede vinger, en door de tweede met de derde vinger.

Hoewel in de tabel van de versieringen in mijn eerste boek de trillers met gelijke notenwaarden zijn opgetekend, moeten ze evenwel langzamer beginnen dan zij eindigen: maar deze gradatie (*regelmatige versnelling*) moet onmerkbaar zijn.

Op welke noot ook een triller staat genoteerd, men moet die altijd beginnen op de hele of de halve toon daarboven.

De trillers van een aanzienlijke lengte, bestaan uit drie dingen die in de uitvoering echter één en hetzelfde (*één geheel*) schijnen te zijn: 1. de voorhouding die op de noot boven de hoofdnoot moet worden gespeeld. 2. de trillerslagen. 3. de 'point-d'arèst' (*de eindnoot, hoofdnoot*).

Wat betreft de andere trillers: zij zijn arbitrair (*willekeurig*). Er zijn er met voorhouding, anderen zijn zo kort dat ze noch voorhouding noch point-d'arrest hebben. Men kan er zelfs geaspireerde van maken (*klinkend als een Aspiration*).

Ik verwijs de lezer naar de pagina's 74 en 75 van mijn eerste boek voor de rest van de versieringen die het spel dienen; ze worden daar genoeg gedetailleerd weergegeven en uitgelegd.

Het kan me wellicht overkomen in de opmerkingen, die ik in het vervolg maak over passages uit mijn stukken (die moeilijk van vingerzetting zijn), dat ik weer te spreken kom over versieringen en dezelfde dingen zeg, en zelfs dezelfde termen herhaal: maar, omdat dat altijd weer ter gelegenheid van een andere situatie zal zijn, prefereer ik het daaruit resulterende nut voor de grote precisie van het discours.

Voordat ik overga tot het behandelen van de kleine oefeningen die men moet doen om te slagen in het spelen van stukken, moet men erop letten dat de trillers, de mordenten, de ports-de-voix, de arpeggi en de passaggi (*loopjes*), eerst heel langzaam moeten worden geoefend; en dat de stukken zelf niet met genoeg zorg kunnen worden gestudeerd. Als men zes stukken (van verschillende karakters) naar de regels speelt, is men in staat ook vele andere stukken te spelen; de hoeveelheid (*van stukken*) integendeel, brengt (met name de jonge personen) in een verwarring waarvan men ze slechts met grote moeite kan laten terugkomen.

Het zou goed zijn dat de ouders, of hen die het algemene toezicht op de kinderen hebben, minder ongeduld zouden hebben, en meer vertrouwen in hem die doceert (zeker zijnde van het in zijn

persoon een goede keuze te hebben gemaakt) en dat de bekwame Meester van zijn kant minder inschikkelijkheid zou hebben.

PROGRESSIES OF KLEINE OEFENINGEN OM DE HANDEN TE VORMEN

Stijgende tertslloopjes

Dalende tertslloopjes

Stijgende kwartloopjes

Dalende kwartloopjes

Stijgende en dalende kwintloopjes

Sextloopjes

Al deze loopjes moeten geoefend worden op alle hele en halve tonen op het klavier.

Septiemloopjes

Octaafloopjes

Gemakkelijkere manier voor tonen met # of b.

Oude manier van het spelen van opeenvolgende tertsen.

Deze oude manier van spelen verleent geen enkele binding (*legatospel*). De volgende manier is de ware manier.

Moderne manier om dezelfde opeenvolgende tertsen gebonden te spelen (*couler!*).

Ik ben ervan overtuigd dat maar weinig mensen in Parijs koppig blijven vasthouden aan de oude stelregels: Parijs is toch het centrum van het goede. (!) Maar omdat ik tot nu toe nog geen enkele methode die het goede spel behandelt, heb gezien, en daar deze (*methode*) ook elders zou kunnen belanden, heb ik gedacht dat ik niets erin zou moeten weglaten.

Andere progressie van gebonden tertsen.

Wat betreft deze op moderne wijze gebonden tertsen: in twee woorden wil ik even vertellen dat toen ik op een dag deze liet oefenen door een jonge persoon (*dame*), ik probeerde om haar twee trillers tegelijkertijd te laten uitvoeren, met dezelfde hand. De gelukkige gave, de excellente handen, en de grote gewoonte die zij daarin had bereikt, maakten dat zij erin slaagde om deze zeer gelijkmatig aan te slaan. Helaas ben ik deze jonge persoon uit het oog verloren. Waarlijk, als men deze praxis (*kunst*) zou kunnen beheersen, dan zou dat een groot ornament aan het spel verlenen. Ik heb ze sindsdien echter ook door een (trouwens heel bekwame) man horen maken, maar, misschien dat hij er te laat mee begonnen was, zijn voorbeeld heeft me in het geheel niet aangemoedigd om mezelf de kwelling te geven een uitvoering van deze te bereiken zoals ik me zou wensen dat ze gespeeld zouden worden. Ik houd me er simpelweg aan om jonge mensen aan te sporen er vroeg mee te beginnen. Als dit gebruik zich verder zou introduceren, zou dat helemaal geen ongemak veroorzaken voor het grootste gedeelte van de stukken die reeds zijn gecomponeerd, aangezien het er alleen maar om gaat (op bepaalde plaatsen) een triller op de tert toe te voegen aan de triller die reeds genoteerd staat.

Progressie van aaneengeschakelde trillers, door de manier van het vingerwisselen op één en dezelfde noot.

Deze twee cijfers, boven één en dezelfde noot, geven het wisselen van een vinger met een andere aan: met dit verschil, dat als het hogere cijfer eerst gegeven wordt dit aangeeft dat men vervolgens moet stijgen; en het lagere cijfer, integendeel, geeft aan dat men afdaalt.

Progressie (*loopjes*) van tertsen voor de linkerhand.

Hetzelfde op alle andere hele en halve tonen.

Progressie van kwarten

Progressie van kwinten

Progressie van sexten

Arpeggi (*batteries!*)

Ik zal hieronder iets zeggen over het gebruik van arpeggi.

Progressie van septiemen (half cadens, andere cadens, nog een andere)

Zij die de jonge mensen onderwijzen doen er goed aan hen voorzichtig en onmerkbaar de kennis van de intervallen, de toonsoorten, van hun cadensen, hele en halve, van akkoorden en van

becijferde bassen bij te brengen. Dat zal hen een soort van 'locaal geheugen' vormen, dat hen meer zekerheid zal geven, en dat dient om zich met begrip (*van de muziek*) te herstellen als ze een mislag zijn begaan.

Wat betreft de gebroken akkoorden en de arpeggi, waarvan ik zojuist beloofd heb te zullen spreken, en die qua origine voortkomen uit de sonates (*Sonades!*, *Franse vertaling van het Italiaanse woord sonate*): zo zou ik willen aanraden dat men tijdens het clavecimbelspel, zich een beetje beperkt qua hoeveelheid arpeggi. Dit instrument heeft zijn eigenschappen, zoals de viool de zijne heeft. Als het clavecimbel zijn klanken niet laat aanzwellen, en als de herhaalde gebroken akkoorden op een zelfde noot hem niet werkelijk passen: zo heeft het wel andere voordelen, zoals: precisie, helderheid, schittering, en een grote omvang. Men moet dus een middenweg kiezen, die zou zijn: soms de lichtere stukken in de sonates te oefenen, en de langzame stukken die men daarin tegenkomt te vermijden, waarvan de bassen niet gemaakt zijn om te kunnen combineren met de luitachtige en gesyncopeerde passages die wel passen bij het clavecimbel. Maar de Fransen storten zich graag op nieuwigheden, ten koste van de waarheid die zij beter denken te begrijpen dan de andere naties. Uiteindelijk moet men het er wel over eens zijn dat die stukken die speciaal voor het clavecimbel geschreven zijn, hem altijd beter passen dan de andere. Echter onder de lichtere delen van de sonates, zijn er stukken die behoorlijk goed tot hun recht komen op dit instrument. Het zijn die stukken waarin de discant en de bas altijd in beweging zijn. Zoals bijvoorbeeld in de nu volgende Allemande.

Dat wat middelmatig bekwame personen doet besluiten zich op de sonates te storten, is dat er maar weinig versieringen instaan, vooral in de gebroken akkoorden: Maar, wat komt daarvan?! Die zelfde personen maken zich voor altijd incapabel om de ware clavecimbelwerken nog te kunnen spelen. In tegendeel, zij die eerst die (*clavecimbel-*) werken goed gespeeld hebben: zij voeren de sonates perfect uit.

Voordat ik verderga met opmerkingen over de juiste vingerzetting, in relatie tot de ambigue passages uit mijn twee clavecimbelboeken, dacht ik dat het niet onnuttig is als ik eerst een woord zeg over de Franse 'mouvements' (*beweging, cadans*), en hun verschil met die van de Italianen.

Volgens mij zijn er in onze manier van het schrijven van muziek, gebreken, die samenhangen met de manier waarop wij onze taal schrijven. In die zin dat wij hetgeen wij uitvoeren, op een andere wijze opschrijven; en dat maakt dat de buitenlanders onze muziek minder goed uitvoeren dan wij die van hen. In tegendeel: de Italianen noteren hun muziek in de werkelijke waarden zoals ze die bedoeld hebben. Bijvoorbeeld: wij punteren meerdere trapsgewijs opeenvolgende achtsten, maar wij noteren ze evenwel egaal/gelijkwaardig; ons gebruik heeft ons verlaafd, en we blijven erbij.

LATEN WE UITVINDEN WAAR DEZE TEGENSPRAAK VANDAAN KOMT!

Ik vind dat wij 'Maat' verwarren met dat wat men 'Cadans' of 'Beweging' (*Mouvement*) noemt. Maat definieert de hoeveelheid en de gelijkwaardigheid van maaddelen: en Cadans is eigenlijk de Geest en de Ziel die daarmee verenigd moet worden. De sonates van de Italianen zijn nauwelijks vatbaar voor deze Cadans. Maar al onze melodieën (*Airs*) voor de violen, onze clavecimbelwerken en werken voor viola da gamba, etc. duiden enig sentiment (*emotie*) aan, en lijken die te willen uitdrukken. Aangezien wij nooit tekens of lettertekens hebben bedacht om onze bijzondere ideeën te communiceren, proberen we dat te verhelpen door aan het begin van onze stukken door enkele woorden als *Tendrement (teder)*, *Vivement (levendig)*, etc., min of meer aan te geven wat wij zouden willen laten horen. Ik wens dat iemand zich de moeite wil getroosten ons te vertalen, voor het nut van de buitenlanders, en hen zo de middelen zou kunnen bezorgen om te oordelen over de uitmuntendheid van onze instrumentale muziek.

Wat betreft de tedere stukken die zich laten spelen op het clavecimbel, is het goed hen niet net zo langzaam te spelen als dat men dat op andere instrumenten zou doen; wegens de korte duur van zijn klanken. De cadans en de smaak kunnen behouden blijven, onafhankelijk van meer of minder langzaamheid.

Ik beëindig dit discours met een raadgeving aan hen die de stukken werkelijk perfect willen uitvoeren! Dat is: twee à drie jaar te wachten voordat men begint met het leren van het begeleiden (*L'accompagnement, = basso continuo met alles wat daarbij komt kijken*). De redenen die ik daarvoor geef zijn gefundeerd. 1. Omdat de basso continuo – lijnen, die een cantabile / melodische voortgang hebben, door de linkerhand met net zoveel keurigheid moeten worden uitgevoerd als de (*clavecimbel-solo-*) stukken, is het noodzakelijk dat men die zeer goed weet te spelen. 2. De rechterhand, die tijdens het begeleiden met niets anders bezig is dan met het spelen van akkoorden, is altijd in een uitgestrektheid die in staat is haar zeer stijf te maken; zo zullen de stukken die men eerder zal hebben geleerd, dienen om dit nadeel te voorkomen. 3. Tot slot, de levendigheid waarmee

men de muziek bij het begin van het boek begint uit te voeren, terwijl men daarbij met een soort van ferm en vaak ook zwaar *toucher* te werk gaat, maakt dat het spel gevaar loopt de gevolgen daarvan te ondervinden, tenzij men afwisselend (*clavecimbel*solo-) stukken en begeleiding oefent.

Als het de vraag was te kiezen tussen het begeleiden en de (*clavecimbel*solo-) stukken, om of de één of de andere tot perfectie te brengen, dan voel ik dat ik door eigenliefde de (*clavecimbel*solo-) stukken zou prefereren boven het begeleiden. Ik erken dat niets amuser is voor jezelf, en niets verbindt ons meer met de anderen dan het zijn van een goede begeleider: maar, welke ongerechtigheid! Hij is de laatste die men looft in de concerten. De begeleiding van het clavecimbel wordt tijdens die gelegenheden beschouwd als niet meer dan het fundament, dat evenwel het hele gebouw ondersteunt; en waar men al helemaal nooit van spreekt: iemand die excelleert in (*clavecimbel*solo-) stukken, beschikt geheel alleen over de aandacht en het applaus van zijn toehoorders.

Men moet zich vooral toelagen op zeer delicaat (*spel*) op de klavieren; en altijd een goed bekiend instrument hebben. Ik begrijp echter dat er mensen zijn die dat onverschillig is; want zij spelen net zo slecht op welk instrument dan ook.

<PASSAGES UIT MIJN EERSTE BOEK MET CLAVECIMBELSTUKKEN, MOEILIK QUA VINGERZETTING.>

Ik heb de volgende acht preludes gecomponeerd, in de toonsoorten van mijn Werken, uit zowel mijn eerste als mijn tweede boek, dat zojuist verschenen is: opgemerkt hebbende dat bijna alle clavecimbelleringingen (*écolières, vrouwelijk meervoud!*) alleen de kleine prelude kennen waarmee ze ooit zijn begonnen. Niet alleen kondigen de preludes heel aangenaam de toonsoort aan waarin men gaat spelen: maar, zij dienen ook tot het ontknopen van de vingers; en vaak ook tot het uitproberen van de klavieren waarop men nog niet geoefend heeft.

De eerste vier van deze Preludes kunnen dienen voor alle leeftijden, uitgezonderd de heel jonge personen, men moet hun de vrijheid geven niet te precies alle noten van de akkoorden die een beetje uitgespreid liggen, vast te houden. Maar ik laat de keuze over aan hen die hun onderwijzen.

PRELUDES 1 – 6

OBSERVATIES

Hoewel deze Preludes 'mesurés' (*in de maat*) geschreven zijn, is er echter een 'goût d'usage' (*gewoonte, gebruik*) die men moet volgen. Ik verklaar mij nader. De Prelude is een vrije compositie, waarin de verbeelding zich overgeeft aan alles wat zich aan haar presenteert. Maar, omdat het nogal zeldzaam is genieën te vinden die bekwaam genoeg zijn ze in het moment te produceren (*mensen die dit soort preludes kunnen improviseren*), moeten zij die hun toevlucht nemen tot deze 'geregelde' preludes (*niet geïmproviseerde preludes*), deze spelen op een manier met gemak (*'maniere aisée'*), zonder zich te zeer toe te leggen op de precisie van de beweging (*mouvement*); tenzij ik ze expres heb voorzien van het woord 'Mesuré' (*in de maat*): aldus, men kan wagen te zeggen dat in veel dingen de Muziek (in vergelijking met de Poëzie) haar proza en haar Verzen heeft.

Een van de redenen dat ik deze Preludes gemesureerd (*in de maat*) genoteerd heb, is het gemak dat men zo zal hebben om ze te onderwijzen of om ze te leren.

Om te besluiten over het 'toucher du clavecin', in zijn algemeenheid; het is mijn gevoel dat men zich niet moet verwijderen van het karakter dat hem (*het clavecimbel*) past. De loopjes (*passaggi*), de arpeggi, bereikbaar met de hand, de luitachtige en gesyncopeerde dingen, moeten geprefereerd worden boven die (*werken*), die vol zijn van lang aangehouden tonen, of van te lage noten. Men moet een perfecte binding (*legato*) bewaren in dat wat men uitvoert; dat ook alle versieringen heel precies zijn, dat die (*versieringen*), die bestaan uit trillers mooi egaal en met een onmerkbaar gradatie worden gespeeld. Pas goed op niet de beweging (*mouvement*) te veranderen in de 'geregelde' (*niet vrije*) stukken; en blij zeker niet staan op de noten wiens waarde al afgelopen is. Tot slot: vorm uw spel naar de goede smaak van vandaag de dag, die onvergelyklijk veel schoner is dan de oude.

PRELUDE 7 & 8

<PASSAGES UIT MIJN TWEEDE BOEK MET STUKKEN, DUBBELZINNIG VOOR DE VINGERS>

PASSAGES UIT MIJN EERSTE BOEK MET CLAVECIMBELSTUKKEN, MOEILIK QUA VINGERZETTING.

(Premier Ordre:)

In **La Milordine** op pagina 6, in de 2^e en 3^e maat van het derde systeem (*maat 4 en 5, in de uitgave van 'Le Pupitre', H.31971, staat in deze maten nog eens geschreven: 'zie mijn Methode voor de manier om deze passage van vingerzetting te voorzien'*).

In hetzelfde stuk, in de 1^e, 2^e en 3^e maat van het 9^e en 10^e systeem. (*maat 14, 15 en 16*)

Merk op wat een binding (*legato*) het wisselen van de vingers geeft aan het spel! Maar, men zal mij zeggen dat er meer handigheid voor nodig is dan op de Oude Manier (*van vingerzetten*). Dat geef ik toe.

In het tweede deel van **Les Silvains**, pagina 9, in de 4^e maat van het eerste systeem. (*maat 40*)

Omdat de 2^e en de 4^e van deze vier gebonden noten (*notes-coulées, achtste noten*), die (*noten*) zijn die de echte harmonie tegen de bas aangeven (*akkoordtonen*), is het noodzakelijk dat zij met dezelfde vingers gespeeld worden als wanneer de melodie 'simpel' zou zijn, en zonder de intervalnoten (*versieringstonen*). Voorbeeld hierna. (*nogmaals maat 40, tot akkoordtonen gereduceerde versie*)

En netzo (*op dezelfde wijze van vingerzetting voorzien*) de passages die ongeveer hetzelfde zijn.

Arpeggi in hetzelfde (*stuk*), pagina 9 in het 7^e en 8^e systeem. (*maat 56 – 59*)

(Seconde Ordre:)

In **Les Idées Heureuses**, pagina 32, in het 3^e en 4^e systeem. (*maat 3 – 5*)

In de grote reprise (*2^e deel*) van hetzelfde stuk, in de laatste twee maten van systeem 5 en 6, en in de eerste twee maten van systeem 7 en 8, die volgen. (*maat 7 – 10*)

Er zijn nog enkele behoorlijk netelige (*epineux: ook wel stekelig, doornig*) passages: maar die (*passages*) die hieraan voorafgaand van vingerzetting zijn voorzien, zullen het voor de andere (*passages*) vergemakkelijken.

(Cinquième Ordre:)

In de **Courante**, pagina 60, in de laatste maat van het 9^e systeem, en in de eerste twee maten van het 11^e systeem. (*maat 19 – 21*)

In de **Courante** (*Seconde Courante*), pagina 61, is er een zelfde plek voor het wisselen van de 4^e met de 5^e vinger. (*maat 13, gⁿ – fⁿ*)

In **Les Villers**, pagina 68, heel het 13^e systeem. (*maat 47 – 52*)

Wat betreft **Les Ondes**, hetgeen het laatste stuk is van mijn eerste boek, en waarin de kennis van de ware vingers (*de juiste vingerzetting*) bijna noodzakelijk is in heel de rechterhand, heb ik alleen het grootste gedeelte van de sopraanstem (*dessus*), of, beter gezegd, van de melodie, opgeschreven.

In **Les Ondes**, pagina 72, in het eerste couplet. (*maat 10 – 12*)

In het tweede couplet. (*maat 19 – 26*)

Men zal zien in het couplet dat volgt dat men twee trapsgewijs opeenvolgende noten kan spelen met een zelfde vinger, wanneer de eerste (*noot*) geaspireerd is (*aspiration, zie maat 30*), of wanneer de tweede (*noot*) op het laatste deel van een slag valt. (*zie maat 32*)

Derde couplet. (*maat 30 – 34*)

Vierde couplet. (*maat 39 – 52*)

Einde van de verwijzingen van het eerste boek.

Men vindt die van het tweede boek, dat net verschenen is, volgend op de preludes hierna.

PASSAGES UIT MIJN TWEEDE BOEK MET STUKKEN, DUBBELZINNIG VOOR DE VINGERS

(Sixième Ordre:)

In **Les Bergeries**, pagina 8. (*maat 10 en 11*)
In hetzelfde stuk, pagina 9. (*maat 23 – 25*)
Andere passage op dezelfde pagina. (*maat 46 – 50*)

In **Le Moucheron**, pagina 11. (*maat 13 – 21*)

(Huitième Ordre:)

Heel de rechterhand in **L'Ausoniene**, pagina 24. (!!!)

In de **Gigue**, pagina 30 in het 6^e systeem. (*maat 11 – 13*)
In hetzelfde stuk, pagina 31 in het 3^e systeem. (*maat 34 – 40*)

In de **Passacaille**, pagina 32, in de laatste maat van het 11^e systeem en vervolgens op pagina 33, in het eerste systeem. (*maat 33 – 39*)

Dezelfde pagina, in het 7^e systeem; tot aan het einde van het 4^e couplet. (*maat 55 – 64*)

Hetzelfde stuk, pagina 35 in het 7^e couplet. (*maat 100 – 104*)

Ongeveer hetzelfde voor het vervolg. (*maat 104 – 108*)

(Neuvième Ordre:)

In **Les Charmes**, pagina 42, heel de rechterhand. (!!!, N.B. heel het 'premiere partie & reprise', tot aan de driedelige maatsoort)

Het tweede deel (*seconde partie*) moet met dezelfde voorzorgsmaatregelen (*zorg*) van vingerzetting worden voorzien als het eerste (*premiere partie*).

(Dixième Ordre:)

In het tweede deel (*seconde partie*) van **La Triomphante**, pagina 52 in het 3^e, en in het 5^e systeem. (*maat 8 – 16, en maat 28 – 36*)

Dezelfde rangschikking (*vingerzetting*) in gelijkende (*dezelfde soort*) passages. (*maat 44 – 48, maat 56 – 60, maat 72 – 80, maat 105 – 113*)

In hetzelfde, hierboven genoemde stuk, op pagina 54, in het 1^e en in het 2^e systeem, en dezelfde rangschikking (*vingerzetting*) in een andere passage die erop volgt. (*maat 82 – 84, maat 86 – 88, maat 91 – 93*)

Aan het begin van **L'Amazône** op pagina 61. (*maat 1 (+opmaat) – 4*)

Hetzelfde in het 9^e systeem op dezelfde pagina in hetzelfde stuk. (*maat 16 – 20*)

(Onzième Ordre:)

Op pagina 65, in het 9^e systeem, in het tweede deel (*seconde partie*) van **Les Graces-Naturéles**. (*maat 26 – 30*)

Aan het begin van **La Zénobie**, pagina 66. (*maat 1 – 4*)

Dezelfde rangschikking (*vingerzetting*) in de reprise van dit stuk in een passage die bijna geheel gelijk (*hetzelfde*) is. (*de hele reprise bevat hetzelfde 'melodische materiaal' als de eerste helft van dit stuk, de vingerzetting is dus veelvuldig toepasbaar*)

(Douzième Ordre:)

Aan het begin van **Les Juméles**, pagina 74. (*maat 1 (+opmaat) – 2*)

De twee hierboven (*getoonde*) mordenten moeten op de één of andere manier 'gesmoord' (*gedempt, onderdrukt*) worden, te meer omdat men, zoveel als maar mogelijk is, het 'tenuto' dat is aangegeven in de lagere stem (*de overgebonden noten in de altstem*), moet bewaren (*behouden*).

In de reprise van **L'Atalante**, pagina 83, in het tweede systeem. (*maat 22 – 26*)
Op dezelfde pagina in de 4^e maat van het derde systeem. (*maat 30 en 31*)
In het 10^e en het laatste systeem van dezelfde pagina. (*maat 42 – 50*)

Einde.

Copyright Marieke Spaans 2003