

# Marin Marais – *Les folies d’Espagne* Op weg naar een nieuwe bewerking

Hans Maas

Niet tevreden over de bestaande, onidiomatische fluitbewerkingen van de *Folies d’Espagne* van Marin Marais vatte Rien de Reede enige tijd geleden het plan op om de mogelijkheid van een nieuwe versie voor fluit solo te onderzoeken. Het bleek een onderneming waar wel wat haken en ogen aan zaten, en Rien besloot enkele collega’s te raadplegen. Zo raakte ook Hans Maas bij het project betrokken. De bewerking is nog niet klaar; er moeten nog verschillende belangrijke beslissingen worden genomen. Het volgende verslag geeft een beeld van de problemen die zich kunnen voordoen, en van de richtingen waarin oplossingen gevonden kunnen worden. De gegeven voorbeelden geven tevens een indruk van een mogelijke nieuwe uitgave, hoewel ze niet als ‘definitief’ mogen worden beschouwd.



Voorbeeld 1. *La folia, thema.*

*La folia* of *Les folies d’Espagne* (voorbeeld 1) was tussen 1670 en 1750 een van de meest geliefde thema’s voor het improviseren en componeren van variaties. Voorbeeld 1 is min of meer een ‘oerversie’ van het thema, waar in de praktijk meestal licht van wordt afgeweken. De meeste fluitisten kennen *Les folies* van Marin Marais (1656-1728), die oorspronkelijk geschreven zijn voor viola da gamba. De beroemdste versie is waarschijnlijk Corelli’s *La folia* voor viool en basso continuo; talrijke andere componisten hebben voor diverse instrumenten een *folia* geschreven, onder wie Vivaldi, Corrette en C.P.E. Bach.

Als danstype duikt *La folia* voor het eerst al op in de vijftiende eeuw op het Iberisch schiereiland; de oorsprong is waarschijnlijk Portugees. *La Folia*, ‘dwaasheid’ maar ook ‘dol plezier’, is dan een volksdans die ook aan adellijke hoven wordt gedanst bij bruiloften en andere grote feesten. Het baspatroon diende als basis voor de verder geïmproviseerde muziek. In de zeventiende eeuw werd ook de melodie van het thema min of meer gestandaardiseerd. De dans werd – net als bij andere dansen – gestileerd: *La folia* werd in de eerste



*De la Barre en andere musici*  
Groepsportret toegeschreven aan Robert Tournières, c. 1710  
(National Gallery, Londen). Marin Marais zit links en houdt een viola da gamba vast.

plaats uitgangspunt voor virtuoze instrumentale variaties.

Marin Marais was de grootste gamba-virtuoos van zijn tijd en bovendien een begaafde componist, die ook enige opera’s op zijn naam heeft staan. Van zijn *Folies* bestaan zelfs twee versies. De ‘definitieve’ omvat 32 variaties (het thema meegerekend) en maakt onder de titel *Couplets de folies* deel uit van het tweede boek van zijn *Pièces de viole et la basse continue* (1701) – de variaties (*couplets*) zijn hier dus voorzien van een begeleiding. Een misschien wel twintig jaar oudere versie zonder begeleiding, die uit dertig *couplets* bestaat, is

alleen in een handschrift overgeleverd. Een aantal van de variaties uit de onbegeleide versie is – met kleine wijzigingen – ook in de gedrukte *Couplets de folies* opgenomen, maar veel andere zijn daarin niet meer terug te vinden. De helft van de *couplets* van de definitieve versie komt niet voor in de handschrift-versie.

Er zijn verschillende bewerkingen voor fluit van Marais' *Folies* in omloop. De oudste en waarschijnlijk meest gebruikte is die voor fluit solo van Hans-Peter Schmitz uit 1956 – Schmitz beschouwde de basso continuo dus als *ad libitum*.<sup>1</sup> Zijn versie omvat 25 variaties uit de 1701-uitgave. In 1987 verscheen een door Louis Moyse verzorgde bewerking, die wat de notentekst betreft helemaal gebaseerd is op die van Schmitz, maar nu rijk voorzien van aanwijzingen voor tempo, frasering, articulatie en dynamiek. Ook Miriam Nastasi's uitgave (1991) is wat de notentekst betreft identiek aan die van Schmitz; haar aanvullingen beperken zich tot enige achtergrondinformatie en aanwijzingen over de uitvoering van de versieringen.<sup>2</sup> In 1998 bracht Richard Müller-Dombois een bewerking van alle 32 *couplets* voor twee fluiten uit, als eerste deel van zijn serie *Hohe Schule des Rhythmus*<sup>3</sup>. De tweede fluit speelt in deze bewerking meestal een aangepaste versie van Marais' baspartij, maar soms is de originele solopartij over beide fluiten verdeeld.

#### Het omvangprobleem

Een belangrijke reden om de mogelijkheden voor een nieuwe bewerking te gaan onderzoeken is de omvang van de bestaande versies; geen ervan is op de traverso's uit de tijd van Marais speelbaar. Een nieuwe versie zou zowel op een traverso als op een moderne fluit een overtuigend muziekstuk moeten zijn, net als andere fluitmuziek uit die periode. Schmitz (en in zijn kielzog Moyse) heeft gekozen voor de toonsoort e-klein, de meeste geschikte mineurtoonsoort op de traverso – zoals d-klein, de toonsoort van Marais, een typische gamba-toonsoort is – maar de omvang reikt in variatie 19 van zijn bewerking van  $d^1$  tot  $a^3$ , veel te hoog, en ook op andere momenten past het gebruik van het derde octaaf niet bij de stijl van fluitspelen in de vroege achttiende eeuw. Hoewel Schmitz zich intensief met de uitvoeringspraktijk van achttiende-eeuwse muziek had beziggehouden, is het duidelijk dat hij in deze bewerking vooral aan de mogelijkheden van de moderne fluit heeft gedacht. De duo-bewerking van Müller-Dombois staat zelfs in g-klein, een kleine terts hoger, en maakt nog veel intensiever gebruik van het derde octaaf. Dat de omvang bij een bewerking voor fluit een probleem vormt ligt voor de hand: de omvang van de fluit is nu eenmaal beperkter van die van de viola da gamba. De laagste losse snaar van Marais' instrument is de D van het groot octaaf (twee octaven lager dan de lage  $d^1$  van de fluit), de hoogste toon waar hij in zijn

32 variaties om vraagt is  $e^2$ , ruim drie octaven hoger. Voorbeeld 2a, variatie 3 (het thema geldt in deze telling als eerste variatie) in Schmitz' bewerking, geeft een indruk van zijn toepassing van het derde octaaf, en van de muzikale problemen die kunnen optreden als de gamba-omvang 'in elkaar moet worden gedrukt' tot die van de fluit.

Voorbeeld 2a. Variatie 3 in de bewerking van H.-P. Schmitz.

Halverwege m. 2 schiet de melodie met  $dis^3$  en  $e^3$  opeens naar het derde octaaf, maar m. 4 speelt zich weer in het lagere register af. De melodielijn in m. 1-4 van het thema, e-dis-e-fis-g (zie voorbeeld 1), is hierdoor verdeeld over twee registers, er is geen duidelijk verband. Nog sterker geldt dat voor de hoge dis in m. 8, die om een oplossing naar een  $e^3$  vraagt. Nu blijft de dis als het ware 'hangen'. Aan het einde van de variatie springt de melodie opnieuw plotseling naar het hoge octaaf.

Het omvangprobleem doet zich niet alleen in deze variatie voor, maar ook op een vergelijkbare manier in een groot aantal andere. Om na te kunnen gaan of het muzikaal overtuigend en op een ook voor een traverso bevredigende manier kan worden opgelost, moet in de eerste plaats de originele gamba-versie worden geraadpleegd. Uiteraard is deze ook onmisbaar bij het vinden van antwoorden op vele andere vragen. Gelukkig bestaan er van Marais' versie verschillende betrouwbare uitgaven. Een volledige, wetenschappelijk verantwoorde uitgave van de *Pièces de viole* is verzorgd door de Amerikaanse gambist John Hsu.<sup>4</sup> Bovendien is in de Franse serie *Musique pour Viole de gambe* een facsimile van het origineel verschenen.<sup>5</sup> Voorbeeld 2b laat de originele versie van dezelfde variatie zien (hier genoteerd in de 'octaverende vioolsleutel'; de klank is een octaaf lager dan de notatie).

Het blijkt dat de hoofdlijn van de melodie (hier d-cis-d-e-f-e-d-cis enz.) bij Marais wel consequent in één register verloopt. De aanleiding voor de octaafverplaatsing van Schmitz moet de lage a in m. 2 van het

Voorbeeld 2b. Variatie 3 in de viola da gamba-versie.

origineel zijn geweest; in e-klein wordt dat een b, nog steeds te laag voor de fluit. Schmitz zag zich daarom genoodzaakt de b in m. 2 een octaaf hoger te nemen, handhaafde de deciemspromg vanuit de b<sup>1</sup> en kwam zo op de hoge dis terecht. Even later moest hij weer terugkeren naar het tweede octaaf, waarschijnlijk omdat de hoge ligging in de volgende maten erg geforceerd zou klinken. Verder is ook het begin van m. 2 in voorbeeld 2a veel minder 'logisch' dan in het origineel. De e op de tweede achtste dient er bij Marais voor om het grote interval tussen de cis en de lage a in twee kleinere sprongen te splitsen, en m. 4 begint met een herhaling van dezelfde figuur, een terts hoger. In voorbeeld 2 is de sprong dis<sup>2</sup>-fis<sup>1</sup> aan het begin van m. 2 alleen maar invulling van het ritme, geen overbrugging van een groter interval, en bovendien valt de b<sup>1</sup> op deze manier niet meer op als bastoon. De hoge dis in m. 8 en de hoge ligging van het slot van de variatie lijken net als die in m. 2 het gevolg te zijn van de octavering van de b ten opzichte van het origineel.

Het blijkt goed mogelijk de hoofdnoten van de melodie in één register te houden, en daarbij de 'uitschieters' naar het derde octaaf te vermijden; zie voorbeeld 2c.

Voorbeeld 2c. Variatie 3, nieuwe versie.

Octaafverplaatsingen zijn ook onvermijdelijk in variatie 7. Voorbeeld 3a geeft het begin van het origineel, voorbeeld 3b de bewerking van Schmitz.

Wat de omvang van de fluit betreft vormt de bewerking in dit voorbeeld geen probleem; er is geen abrupte, muzikaal onlogische registerwisseling, en de ligging is niet te hoog. Schmitz heeft vanaf de b in m. 2 drie tellen een octaaf hoger gezet, vanaf de 2e tel in m. 3 is het register weer als in het begin. Maar bij nader inzien

Voorbeeld 3a. Variatie 7, originele versie.

Voorbeeld 3b.

gaat er wel iets verloren. De eerste twee noten van iedere maat vormen bij Marais telkens een grote sprong, meestal omlaag, soms omhoog. In Marais' versie is door die sprongen een duidelijke splitsing tussen een 'melodie'- en een 'basregister' te horen, die in Schmitz' versie verdwenen is. In m. 3 is de sprong nog maar een terts, en de a<sup>2</sup> in m. 2 verstoort de werking van de a<sup>2</sup> aan het begin van m. 4. Voorbeeld 3c laat een manier zien om deze bezwaren te verhelpen. De splitsing tussen twee registers, de hoofdlijn van de melodie en de sprong in m. 3 zijn gehandhaafd; een nadeel, dat door goed fraseren is op te heffen, is wel het wegvallen van de septiemspromg in m. 2.

Voorbeeld 3c. Idem, nieuwe versie.

De meest opvallende afwijking van de traverso-omvang is, zoals gezegd, Schmitz' variatie 19; voorbeeld 4a is de tweede helft van Marais' *couplet 23*, voorbeeld 4b Schmitz' bewerking.

Voorbeeld 4a. Marais, *couplet 23*.

De extreem hoge ligging van de bewerking blijkt te zijn veroorzaakt door de grote omvang van de figuren, een omvang die in strijd is met de mogelijkheden van de barokke traverso; bij Marais is de ligging echter niet hoog, maar eerder laag: de toonladderfiguren (in de



Voorbeeld 4b. *Idem*, Schmitz' bewerking (variantie 19).

eerste helft zijn het gebroken akkoorden) schieten vanuit het laagste register omhoog. Voor een stilistisch verantwoorde bewerking is een beperking van de omvang van de figuren zelf onvermijdelijk. Een oplossing is te vinden door de toonladder als het ware af te splitsen van langere noten die er na komen; zie voorbeeld 4c (op de eerste helft van de variatie is hetzelfde principe toepasbaar; de haken geven de splitsing van het één maat-patroon aan).

Ook de talrijke arpeggio's in Schmitz' uitgave, aanpassingen van akkoordgrepen die in het gamba-repertoire heel normaal zijn, passen overigens niet in de fluitstijl van de vroege achttiende eeuw; we komen hier later op terug.

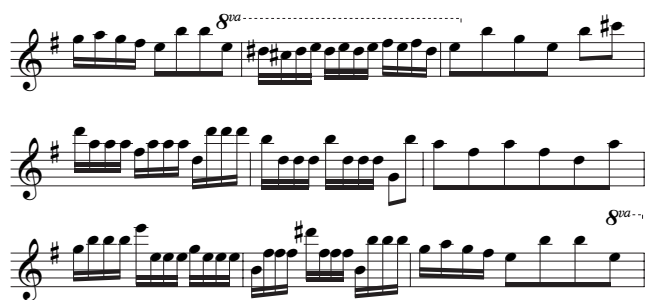


Voorbeeld 4c. *Idem*, een alternatief.

Er kleeft nog een ander nadeel aan de hoge ligging in deze variatie in de bewerking van Schmitz: samen met de enorme omvang zorgt deze voor een spectaculair effect, dat beter bij het einde past, maar op dit moment in de serie variaties geen bijzondere betekenis heeft. In Schmitz' versie heeft de slotvariantie (bij hem de 25ste) wat betreft grilligheid en virtuositeit niets uitzonderlijks, maar Marais gaat juist in deze slotvariantie (*couplet* 32) naar de hoogste regionen van zijn instrument, meer dan een octaaf boven de hoogste losse snaar (voorbeeld 5a). Dat pleit er voor om ook in een fluitversie op dit moment het uiterste van de speler en het instrument te vergen; zie voorbeeld 5b. In Schmitz' versie staat geen octaveringssteken.



Voorbeeld 5a. *Marais*, *couplet* 32.



Voorbeeld 5b. *Idem*, fluitbewerking.

#### Solo?

Tot nu toe is de basso continuo die Marais bij de gamba-partij geschreven heeft helemaal buiten beschouwing gebleven. Toch is het de vraag of het juist is de *Folies* als een solostuk op te vatten en te publiceren. Is de begeleiding inderdaad *ad libitum*, of doen we de muziek onrecht als we die weglaten? De bewerking van Schmitz heeft in de fluitwereld als solostuk tenslotte een behoorlijke staat van dienst, en het lijkt er op dat Marais' eigen eerste versie, die voor ongeveer de helft uit dezelfde variaties bestaat als de definitieve, voor een ongebeleide solist is bedoeld.

Wat dit betreft is in de eerste plaats van belang dat de viola da gamba met zijn zes snaren veel mogelijkheden heeft om zelf een begeleiding aan een melodie toe te voegen, in de vorm van bastonen en zelfs gebroken akkoorden, waarbij alle snaren worden geraakt; zie bijvoorbeeld voorbeeld 4a. De bastonen van de solo-partij maken de basso continuo op veel momenten overbodig; ze zijn vaak identiek aan die van de bas-partij (het solo-instrument is een bas-violoncello). De gamba-versie is in het merendeel van de variaties dan ook zonder meer als solostuk speelbaar. Schmitz heeft de bastonen en akkoorden van de gamba-partij meestal vervangen door voorstellen en arpeggio's, waardoor de harmonie over het algemeen heel ondubbelzinnig tot uitdrukking komt; zie voorbeeld 2a en 4b. Een groot bezwaar van Schmitz' voorstellen en arpeggio's is alleen, dat zij in de fluitstijl van de vroege achttiende eeuw niet thuishoren; ze zijn eerder een typisch negentiende-eeuws verschijnsel.<sup>6</sup> Op sommige momenten heeft Schmitz ervoor gekozen de samenklanken als gebroken intervallen te spelen, zoals



Voorbeeld 6a. Marais, couplet 14, slot.



Voorbeeld 6b. Schmitz' bewerking (= variatie 12).

aan het einde van het 14e couplet, in Schmitz' bewerking variatie 12; zie voorbeeld 6a en 6b. Het opsplitsen van de achtsten in zestienden klinkt niet overtuigend, de herhaling van de dis<sup>2</sup> is niet nodig, en de verdubbeling van de dis in het lagere octaaf, gekozen omdat een lage b (op de laatste achtste van de maat) buiten het bereik van de fluit ligt, is in strijd met het idioom van de tijd. Een eenvoudiger oplossing is die van voorbeeld 6c. De herhaling van het motief uit de vorige twee maten is gehandhaafd, zij het met de figuur dis-cis-dis in plaats van b-a-b, en de bastoon voor de laatste twee tellen van m. 15 is b. Voorbeeld 6d geeft nog een andere mogelijkheid.



Voorbeeld 6c. Eenvoudiger versie.



Voorbeeld 6d. Idem.

In veel variaties maken akkoorden en bastonen al deel uit van het exact genoteerde ritme (bijvoorbeeld variatie 3, voorbeeld 2) en doet zich wat de bas en de harmonie betreft dus geen probleem voor – ook niet als we bedenken dat de oorsprong van *La folia* waarschijnlijk een basformule is, niet een melodie. Veel van de dubbelgrepen in de gamba-versie zijn zonder veel problemen anders te 'vertalen' dan Schmitz gedaan heeft, zonder voorstellen.

Maar als we het thema zelf zonder enige begeleiding spelen in zijn meest eenvoudige vorm, doen we het ernstig tekort (vergelijk voorbeeld 1). We missen dan vooral de d van m. 4, die de dis van m. 2 als het ware ontkent; en in m. 6 komt de d nog eens terug, waardoor de dis in m. 8 des te meer als een verhoging werkt. Een ongebeleide versie van het thema moet daarom als het enigszins mogelijk is toch op een of andere manier enkele bastonen laten horen, zoals bijvoorbeeld in voorbeeld 7a of 7b (het ritme in voorbeeld 7a, met in iedere maat een gepunteerde noot op de tweede tel, is door Marais zelf gehanteerd in het thema van zijn eerste versie). Een nadeel van deze versies is alleen, dat ze eigenlijk al



Voorbeeld 7a. Mogelijke solo-versie van het thema, waarin de bastonen zijn verwerkt.



Voorbeeld 7b. Alternatief.

te veel als een variatie klinken. Bovendien zijn ze niet onmiddellijk te herkennen als de fluitbewerking van het Folie-thema van Marais.

De begeleiding die Marais heeft toegevoegd is echter niet alleen harmonisch van belang. In sommige variaties vullen de solist en de basso continuo elkaar ritmisch nauwkeurig aan, zodat bijvoorbeeld een doorlopende zestienden-beweging ontstaat. Dit is een van de redenen waarom in een bewerking voor fluit solo niet alle variaties van Marais kunnen worden opgenomen.

Andere variaties moeten vervallen omdat ze helemaal gebaseerd zijn op de meerstemmige mogelijkheden van de viola da gamba, zoals Marais' couplet 29 (voorbeeld 8).

In deze variatie vormen de twee bovenstemmen van de solist zelfs één driestemmig geheel met de basso continuo; in een uitvoering op viola da gamba zonder begeleiding komt deze variatie niet tot zijn recht. Een fluitsolo-versie is ondenkbaar.



Voorbeeld 8. Marais, couplet 29.

Weer andere variaties hebben in de solopartij zo nadrukkelijk de bastonen, dat in een uitvoering op fluit met basso continuo de verdubbeling van de bas bijzonder storend zou zijn.

Al met al lijkt een bewerking van een selectie van de variaties voor fluit solo, zoals Schmitz gemaakt heeft, het meest overtuigende resultaat op te leveren – waarbij stilistisch het thema het grootste probleem vormt.

#### Articulatie

Bij een fluitbewerking is naast de aanpassing van de omvang en de verwerking van de polyfone mogelijk-

heden van het snaarinstrument vooral de articulatie een punt van zorg. Schmitz volgt in dit opzicht strikt de bogen van Marais, en voegt er in zijn uitgave nog een aantal gestippelde aan toe. Het is de vraag of dit tot een zo stijlgetrouw mogelijke fluitbewerking heeft geleid. Een legato-boog geeft in muziek voor een strijkinstrument aan dat een groep noten onder één streek moet worden gespeeld. Streekaanwijzingen die op een viola da gamba een heel natuurlijk klinkende articulatie opleveren, zijn echter niet zonder meer over te nemen op een fluit. Een goed voorbeeld van Marais' toepassing van bogen en van de moeilijkheden die zijn bogen voor een fluitbewerking kunnen opleveren, is te vinden in het al eerder besproken *couplet* 14 (de tweede helft is weergegeven in voorbeeld 9a; m. 1-8 is consequent verdeeld in groepen van drie achtsten, zoals m. 1 van het voorbeeld).



Voorbeeld 9a

De verdeling van de noten over de streken hangt voor de gamba-speler o.a. samen met het ritme in de beweging van de rechterarm, de 'strijk-arm'. In *couplet* 14 past Marais in de eerste 9 maten een heel 'tegendraadse' streek toe door de 3/4-maat in twee groepen van drie achtsten te verdelen, op de manier van een 6/8-maat. Vanaf m. 10 verandert de strijkstok wel precies op de tel van richting; bijzonder zijn wel de lange bogen en de bogen over grote intervallen in de laatste maten. Het binden van zulke grote intervallen gaat op een viola da gamba altijd gepaard met een snaarwisseling en vraagt dus weer om een beweging van de rechterarm. Hoeveel vingers van de linkerhand erbij betrokken zijn hangt van het interval af. Enerzijds zou een fluitbewerking van passages als deze ook wat de articulatie betreft in overeenstemming moeten zijn met de stijl van fluitspelen in de vroege achttiende eeuw, maar ongewone bogen zijn anderzijds niet uit te sluiten; als Marais' eigen streekaanwijzingen afwijken van het normale gamba-spel, is het niet nodig en misschien zelfs verkeerd om de bogen in een fluitbewerking strikt volgens de normen toe te passen. De eigenaardige articulatie van de eerste 9 maten van *couplet* 14 dient daarom zeker te worden gehandhaafd. Moeilijker is de beslissing over de bogen over grote intervallen in de laatste vier maten. Op zichzelf is het

binden van zulke grote intervallen ook in Marais' gambamuziek tamelijk ongewoon. In dit geval staat hier tegenover dat de streek een heel gewoon ritme volgt, dat de tweede tel van de maat benadrukt, zoals ook in het thema al gebeurt (zie voorbeeld 1 m. 1, 3 enz., een typisch sarabande-patroon). Het binden van grote intervallen is echter in de fluitstijl van de vroege achttiende eeuw nog ongewoner dan in de gamba-stijl, ook al omdat grote sprongen vaak ook gecompliceerde vingerbewegingen vergen. Daarbij komt dat de fysieke motoriek van het fluitspelen, anders dan bij het gambaspelen, geen duidelijke reden geeft om bogen in een bepaald ritme aan te brengen.

Schmitz' bewerking volgt precies de bogen van Marais; zie voorbeeld 14. Als de laatste achtste wordt losgemaakt (zie voorbeeld 9b), blijft het karakter van het accent op de tweede tel gehandhaafd.



Voorbeeld 9b.

Hoewel er aan de bewerking die in voorbereiding is nog het nodige af te werken valt, kunnen we al met al concluderen dat het inderdaad mogelijk is een bewerking voor fluit solo te maken, die zowel op de moderne fluit als op de traverso een overtuigend en virtuoos stuk barokmuziek is. We houden u op de hoogte!

#### Noten

- 1 Bärenreiter, Kassel enz. 1956. Schmitz heeft in 1969 tijdens een symposium over uitvoeringspraktijk een lezing gehouden over het uitvoeren van Franse barokmuziek voor andere instrumenten dan waar de muziek in de eerste plaats voor geschreven is, die later – met muziekvoorbeelden en een verslag van de op de lezing volgende discussie – gepubliceerd is: Hans Peter Schmitz, "Les possibilités d'instrumentation ad libitum dans la musique de chambre française dans la première moitié du XVIIIème siècle en tenant particulièrement compte de la flûte et de sa littérature", in E. Weber (ed.), *L'interprétation de la musique française aux XVIIème et XVIIIème siècles*, Parijs 1974, p. 25-41.
- 2 De Moysse-bewerking is verschenen bij Schirmer, New York 1987. De relatie tot de Schmitz-uitgave wordt overigens niet vermeld. Miriam Nastasi's versie is opgenomen in haar *Die Soloflöte. Eine Sammlung repräsentativer Werke vom Barock bis zur Gegenwart, Band I: Barock*, Ed. Peters, Frankfurt 1991.
- 3 Richard Müller-Dombois, *Hohe Schule des Rhythmus* Bd. 1. Synchron Verlag, Detmold 1998.
- 4 Marin Marais, *The Instrumental Works* Vol. 2, ed. by John Hsu, The Broude Trust, New York 1986. De handschriftversie is gepubliceerd in Vol. 7 van dezelfde serie, New York 2002.
- 5 Marin Marais, *Les folies d'Espagne*, calligraphie de la basse continue Nathalie Le Gaouyat (*Musique pour Viole de gambe* recueillie par Jean-Louis Charbonnier 5), Zurfluh, Parijs 1988.
- 6 Barthold Kuijken maakte ons hierop attent.

