

De clarsach herontdekt

Een kritisch onderzoek naar de Keltische harp

SCRIPTIE, als reflectief luik van de masterproef, aangeboden tot het behalen van de graad van Master of Arts in de Muziek, afstudeerrichting Instrument/zang door **Lidewei PHILIPS**

Promotor: mevrouw Lieve ROBBROECKX
Copromotor: dr. Piet SWERTS
Hoofdvakdocent(en): mevrouw Lieve ROBBROECKX

academiejaar 2015 – 2016

Deze scriptie is een examendocument dat na de verdediging niet meer werd gecorrigeerd. Er naar verwijzen in publicaties kan enkel mits schriftelijke toelating van de promotor, vermeld op de titelpagina.

De clarsach herontdekt

Een kritisch onderzoek naar de Keltische harp

SCRIPTIE, als reflectief luik van de masterproef, aangeboden tot het behalen van de graad van Master of Arts in de Muziek, afstudeerrichting Instrument/zang door **Lidewei PHILIPS**

Promotor: mevrouw Lieve ROBBROECKX
Copromotor: dr. Piet SWERTS
Hoofdvakdocent(en): mevrouw Lieve ROBBROECKX

academiejaar 2015 – 2016

Nederlands Abstract

Deze scriptie brengt de vergeten clarsach terug onder de aandacht en tracht de plaats van het instrument onder de verzamelnaam ‘Keltische harpen’ preciezer te duiden.

Het eerste deel behandelt een historische omkadering van de term ‘Keltisch’. Wat moet verstaan worden onder ‘Keltisch’ en waar komt deze term vandaan? Aan de hand van een beknopte geschiedenis van de harp en een overzicht van de belangrijkste Keltische harpen doorheen de geschiedenis, wordt het verband gelegd met een van de oudste Keltische instrumenten, de clarsach of Gaelische harp.

In het tweede deel wordt een mogelijke leermethode uiteengezet voor het bespelen van de Gaelische harp. Deze is zowel gebaseerd op bronnen van twee prominente onderzoekers als op eigen speelervaring. Diverse speeltechnieken worden overlopen aan de hand van enkele versies van The Fairy Queen van Turlough O’Carolan, een stuk dat tegenwoordig genoteerd is voor klepjesharp.

Het begrip ‘Keltisch’ wordt al sinds de renaissance geromantiseerd. De inherente betekenis ‘(afkomstig) van de Kelten’ lijkt overheerst te worden door het gevoel van samenhang dat dit begrip tegenwoordig oproept. De term ‘Keltisch’ wordt in verband met de harp gebruikt, niet omdat de harp door de Kelten zou bespeeld zijn, maar omdat de oudst teruggevonden Keltische harp (de eerste die iets weg had van de clarsach) gebouwd werd in Ierland, een van de huidige Keltische landen.

De clarsach is een onbekend instrument voor vele hedendaagse harpspelers. De orale traditie van destijds en de specifieke techniek die het instrument vereist, zijn mede verantwoordelijk voor de turbulente geschiedenis die deze harp doormaakte.

English Abstract

Rediscovering the clarsach A critical exploration of the Celtic harp

This thesis aims at shedding light on the forgotten clarsach and determining the instrument's place among the 'Celtic harps'.

The first part explores the historical frame of the term 'Celtic'. What is to be understood by 'Celtic' and where does this term originate from? A concise history of the harp and an overview of the most important Celtic harps throughout this history allow to make a link to one of the oldest Celtic instruments, the clarsach also known as the Gaelic harp.

The second part describes a possible method for learning to play the Gaelic harp. This method is based on sources of two prominent researchers as well as on personal experience. Several possible playing techniques are discussed using different versions of 'The Fairy Queen' by Turlough O'Carolan, a piece which is presently notated for lever harp.

The term 'Celtic' has been romanticized ever since the renaissance. Its inherent meaning '(from) the Celts' currently seems to have less importance than the now more emphasized feeling of togetherness. In relationship to the harp, the term 'Celtic' is used not because the Celts might have played the instrument, but because the oldest Celtic harp (the first one sharing a likeness with the clarsach) was built in Ireland, one of the present Celtic countries.

The clarsach is an unknown instrument to many modern day harp players. The oral tradition used in the past and the specific, difficult techniques required to play the instrument, are responsible for the turbulent history of the instrument.

Dankwoord

Deze scriptie kon natuurlijk niet tot stand komen zonder de steun van enkele mensen.

Allereerst gaat mijn dank uit naar mijn hoofdvakdocente en promotor Lieve Robbroeckx voor het regelmatig nalezen en verbeteren. Ze hielp elke moeilijkheid uit de weg te ruimen en was heel begripvol voor het vele werk dat in deze scriptie kroop. Daarnaast stond ook mijn co-promotor Piet Swerts altijd voor mij klaar en daagde me uit het beste naar boven te halen.

Uiteraard wil ik mijn ouders bedanken voor de steun en mijn papa bovendien voor de tijd die hij in het vele herlezen stak. Verder wil ik nog Wanda bedanken voor de interesse en het verbeteren en mijn vriend Rocus die me doorheen heel het proces heeft gesteund en geholpen waar nodig.

Tot slot heel veel dank aan Constance Allanic voor het in bruikleen geven van haar clarsach en aan Simon Chadwick die mijn vragen steeds beantwoordde en de tijd nam om mij twee boeiende lessen te geven. De vele informatie die hij doorstuurde was van groot belang.

Inhoudstafel

INLEIDING	7
DEEL 1: HISTORISCHE CONTEXT VAN DE KELTISCHE HARP	8
1. De Kelten	8
1.1 Volk en geloof	8
1.2 Taal en regio's	9
2. Keltische muziek	12
2.1 Traditioneel	12
2.2 Keltische muziek in de hedendaagse muziekindustrie	13
3. Keltische harp	15
3.1 Beknopte geschiedenis van de harp	15
3.2 Soorten Keltische harpen en kenmerken	18
3.2.1 <i>De Keltische harp van de 19^{de} eeuw tot nu</i>	19
3.2.2 <i>De Keltische harp in de middeleeuwen</i>	20
3.3 Harper versus harpist	22
4. De Gaelische harp	23
4.1 De term Gaelisch	23
4.2 Kenmerken	23
4.3 Geschiedenis: bloeiperiode en revival	25
5. Besluit	28
DEEL 2: DE CLARSACH BESPELEN	30
1. Leermethode	30
1.1 Hoe ga ik te werk?	30
1.1.1 <i>Het vasthouden van de harp</i>	30
1.1.2 <i>Basistechniek en besnaring</i>	31
1.1.3 <i>Een Skype-les met Simon Chadwick</i>	33
1.1.4 <i>Een tweede les met Simon Chadwick</i>	34
1.1.5 <i>Lange noten</i>	35
1.1.6 <i>Verplaatsen van de 'fixed fingering'</i>	35
1.2 Orale traditie	36
2. Herleiden van een compositie	38
2.1 The Fairy Queen – Turlough O'Carolan.	38
2.2 Speelbaarheid op de clarsach	40
2.3 Speelbaar maken voor de clarsach	41
2.3.1 <i>Gebruik van de 'fixed fingering'</i>	42
2.3.2 <i>Het spelen van een (deel van een) toonladder</i>	43
3. Analyse van het eigen arrangement van The Fairy Queen	46
3.1 Bepalen van de melodie	46
3.1.1 <i>Dynamiek</i>	52
3.1.2 <i>Trillers</i>	53
3.2 Het spelen van de bas	53
3.3 Arpeggio's	58
4. Besluit	60
ALGEMEEN BESLUIT	62
BIJLAGEN	63
LITERATUURLIJST	75

Inleiding

Deze scriptie behandelt de clarsach, een oude Ierse harp waarover weinig of niets met zekerheid geweten is. Er zijn geen geschreven bronnen over het bestaan van deze harp. Dat ze een bloeitijd kende in de 14^{de} eeuw en wat haar eigenschappen waren, is vooral bekend door recent onderzoek naar een revival in Ierland in de 18^{de} eeuw. Tot die tijd was de orale traditie de enige vorm waarin van generatie op generatie de speeltechniek en het repertoire werden overgedragen.

Dit onderzoek wil daarom een bijdrage leveren om meer bekendheid te geven aan dit oude instrument, dat sinds enkele decennia een nieuwe revival meemaakt. In de 18^{de} eeuw werd al een poging gedaan om de traditionele muziek te redden en de clarsach weer op de voorgrond te plaatsen. Nadat er vele nieuwe instrumenten op de markt kwamen, die een gemakkelijkere techniek en meer speelmogelijkheden hadden dan de clarsach, was er in de 19^{de} eeuw zelfs sprake van een volledig uitsterven, tot er aan het einde van de 20^{ste} eeuw weer vernieuwde interesse in de oude Ierse muziek kwam.

In het eerste deel van deze scriptie wordt uiteengezet wat de term Keltisch inhoudt in de context van volk, muziek en harp. Een beknopte geschiedenis van de harp en een overzicht van de harpen die tegenwoordig Keltisch genoemd worden, laten toe om zowel de moderne klepjesharp als de Gaelische clarsach te situeren binnen deze groep.

Het tweede deel beschrijft in detail de kenmerken van de Gaelische clarsach en de speeltechniek. Aan de hand van een onderzoek naar het zelf leren spelen op een replica van de Brian Boru clarsach uit de 14^{de} eeuw, wordt de speeltechniek verder uitgediept. Een muziekstuk van Turlough O'Carolan, dat tegenwoordig op een moderne klepjesharp wordt gespeeld, wordt omgevormd naar een versie die speelbaar is op een clarsach.

Deel 1: Historische context van de Keltische harp

Het begrip ‘Keltisch’ is een vage term met gemengde inhoud. Tegenwoordig zijn er heel wat mensen die zich interesseren voor ‘spiritualiteit’ en dat lijkt dan ook een reden te zijn voor het algemene commerciële gebruik van de term ‘Keltisch’. Zo valt alles van folkmuziek tot wicca¹ en andere vertakkingen van het paganisme onder dezelfde term. Omdat er zoveel zijtakken zijn, is alles ‘Keltisch’ noemen zowel het simpelste als het voordeligste (ook commercieel gezien).

In dit eerste deel wordt nagegaan wat onder ‘Keltisch’ mag en moet verstaan worden, in het bijzonder in verband met de muziek en de harp.

1. De Kelten

1.1 Volk en geloof

De term ‘Keltisch’ suggereert een Keltische afkomst, dus ‘rechtstreeks afkomstig van de Kelten’, verschillende voorchristelijke volkeren die rond 500 voor Christus (v.C.) leefden. Deze volkeren zouden in hun hoogdagen over het vasteland van Europa verspreid gezeten hebben. Nadien werden ze verjaagd door de Romeinen, voornamelijk naar de Britse eilanden. De benaming ‘Kelt’ komt van het Griekse *keltoi*, wat vrij vertaald ‘barbaar’ betekent. Het was de naam die de Grieken gaven aan de volkeren die ten noorden woonden van de Griekse kolonie Massalia (het huidige Marseille in Frankrijk). Deze benaming werd voor het eerst gebruikt door Hekataios van Milete, een Griekse geograaf die in 517 v.C. leefde².

Alle geschreven bronnen over de Kelten komen van de latere christenen, die vele feesten van de Kelten gingen overnemen en er een eigen naam aan gaven, of van de Romeinen die de Kelten tot in onze streken en Engeland hebben onderworpen. Omdat de Kelten zelf alles mondeling overdroegen, is er eigenlijk niet zo veel over hen geweten. Toch waren er ook een aantal christenen, bijvoorbeeld in Ierland, die een groot deel van het druidisme en dus het Keltische geloof, hebben overgenomen. Hierdoor is er toch nog redelijk wat bewaard gebleven³. De Griek Posidonios van Apameia, die rond het jaar 135 v.C. leefde, liet verschillende teksten over de Kelten na. Hij bestudeerde de Kelten en legde vele beschrijvingen vast in een geografisch kader. Zijn studies werden de belangrijkste bron over deze periode, ook voor zijn opvolgers (Julius Caesar, Diodoros,...). Hij beschreef een feestmaaltijd waarbij de Kelten nogal barbaars waren van aard. Ze leken nog wat achter te staan op de Griekse beschaving. Al voegde hij er wel aan toe dat ze veel respect hadden voor hun druïden. Hij beschouwde hen dus wel als mensen⁴.

De druïden hadden een beduidende rol in het leven van de Kelten. Ze stonden centraal in hun geloof, een belangrijk aspect in hun samenlevingen. Druïde komt van het Gaelische woord ‘druïdh’ en betekent magiër, ziener of wijze. Er bestonden waarschijnlijk drie klassen van druïden: barden, ovaten en druïden. Om druïde te worden, moest je eerst kennis krijgen over de eerste twee klassen. De barden, die in de middeleeuwen bekend stonden als

¹ Tak van het paganisme waarbij de natuur en de Moedergodin centraal staan. Het is min of meer een vorm van hekserij maar dan in groep.

² Rankin, 1996, 1.

³ Rankin, 1996, 1-2.

⁴ Haeck, 2009. <http://legia-forum.org/poseidonios-van-apameia>.

rondtrekkende muzikanten en vertellers, waren bij de Kelten waarschijnlijk een soort leraren. In verhalen worden barden tegenwoordig vaak met een harp afgebeeld. Het is niet zeker dat zij wel degelijk muziek maakten en of dat dan op een harp was. Ovaten waren de kruidendokters en genezers; druïden waren gespecialiseerde priesters en vormden een zeer intellectuele klasse. Druïden werden bij elke beslissing betrokken, ook over veldslagen. Zij leidden de rituelen van zowel alle feestelijkheden als van huwelijk en dood. Ook waren zij degenen die de oude teksten vanbuiten moesten leren en bekend stonden als geweldige verhalenvertellers. Vroeger leidden ze een celibatair leven, enkel gewijd aan de natuur en hun goden, meestal een eind van de bewoonde wereld vandaan.

Van deze visie leven nu nog steeds verschillende vertakkingen door maar degenen die zich nu nog druïden noemen, wonen vaak onder de gewone mensen en houden er naast hun alledaagse job voornamelijk een voorliefde voor de natuur aan over. Zo is er bijvoorbeeld de 'Orde van barden, ovaten en druïden', die online een cursus aanbiedt. Sommige druïden geven als mentor raad aan de barden en ovaten vanuit de kennis die ze hebben vergaard. De cursisten leren vooral hoe ze zichzelf spiritueel kunnen ontwikkelen. Bij de barden gaat het over het instuderen van de cyclus van het jaar en het ontplooiën van de creativiteit. Ovaten gaan verder in deze ontwikkeling door het kijken naar zichzelf en een diepere band met de natuur te verkrijgen. Zij creëren een sterke relatie met bomen en planten en krijgen de beginselen van divinatie⁵ en heling mee. De druïden ontwikkelen zichzelf als raadgevers en verhalenvertellers en leren ook werken met energie, voor bijvoorbeeld genezing. Druïdisme is een tak van het paganisme, waarbij de belangrijkste factor de natuur is: respect voor de natuur en via de natuur voor elkaar⁶. Ook zelf kennis opdoen over de Kelten is een lastige klus. Het bestuderen van Keltische talen en culturen kan in de Benelux alleen maar in Utrecht.

1.2 Taal en regio's

Tijdens de urnenveldencultuur in de ijzertijd rond 800 – 500 v.C. ontwikkelden zich Keltische stammen. Ze kenden hun hoogtepunt in de latere La Tène periode (450-50 v.C.), genoemd naar een offerplaats die gevonden werd in 1857 in Zwitserland. De Kelten zaten in die periode verspreid van de Britse eilanden tot net tegen Klein-Azië. De verschillende stammen hadden een eigen identiteit maar deelden cultuurelementen zoals taal, geloof en levensstijl.

De Kelten werden door de Romeinen verjaagd uit Centraal-Europa. Ze verspreidden zich deels naar Zuid-Europa en voornamelijk naar de Britse eilanden; Ierland bleef onaangeroerd door de Romeinen. Zelfs in de eerste eeuwen na Christus (n.C.), toen de rest van Europa gechristianiseerd was, bleef Ierland zijn eigen paganistische geloof houden. Ierland had nog geen steden of andere vormen van beschaving zoals in de Romeinse wereld. Pas rond de 5^{de} eeuw n.C. kwamen de eerste christenen in Ierland en zij namen nog een groot deel over van het paganisme (bijvoorbeeld feestdagen). In Schotland stopte de migratie van Kelten rond 50 v.C.. In die tijd werd Schotland bezet door verschillende stammen die Picten werden genoemd. Het waren de Romeinen die deze stammen hun naam gaven, door de beschilderingen of tatoeages op hun lichaam: Picti betekent 'geverfden'. Men veronderstelt dat de Picten qua taal verwant waren aan de Kelten⁷.

⁵ Voorspellingskunst.

⁶ Philips, persoonlijke mededeling, 14 april 2015.

⁷ Haywood, 2001, 34-37.

In de geschreven bronnen over de Britse eilanden en zijn bewoners bevindt zich een hiaat van een aantal eeuwen, van ca. 200 n.C. tot 800 n.C.. Dit is te wijten aan het plotse vertrek van de Romeinen uit Brittannië in het jaar 410. De opstand die dit ontketende, had een verspreiding van diverse talen tot gevolg. Veel van deze talen waren dialecten en kenden enkel een orale overlevering. Bovendien werden de bronnen uit Ierland vernietigd door de allesverwoestende oorlog. Nadat de christenen Ierland hadden bezet, onderging het land niets anders dan vijandelijke invallen (Vikingen ca. 800, Engeland 16^{de} eeuw,...)⁸.

De verschillende Keltische stammen spraken een aantal verschillende talen die over diverse delen van de wereld gesproken werden. Deze talen vormen de westelijke tak van de Indo-Europese talen. Onderstaande afbeelding toont de verspreiding van de Keltische talen rond 500 v.C., voornamelijk richting de Britse eilanden maar ook rondom Centraal-Europa, waar de Kelten in de La Tène periode gevestigd waren⁹.



fig. 1: verspreiding van de Keltische talen rond 500 v.C. (Haywood, 2001, 29)

De talen die nu nog steeds (beperkt) gesproken worden, zijn Bretoens, Iers Gaelic, Schots Gaelic en Welsh. Het Cornisch en het Manx, genoemd in het overzicht hieronder (fig. 2), zijn beide een tiental jaar geleden uitgestorven verklaard, maar momenteel zijn er weer ongeveer 2000 mensen die kennis hebben van deze talen.

⁸ Davies, 2011, 49.

⁹ Haywood, 2001, 29.

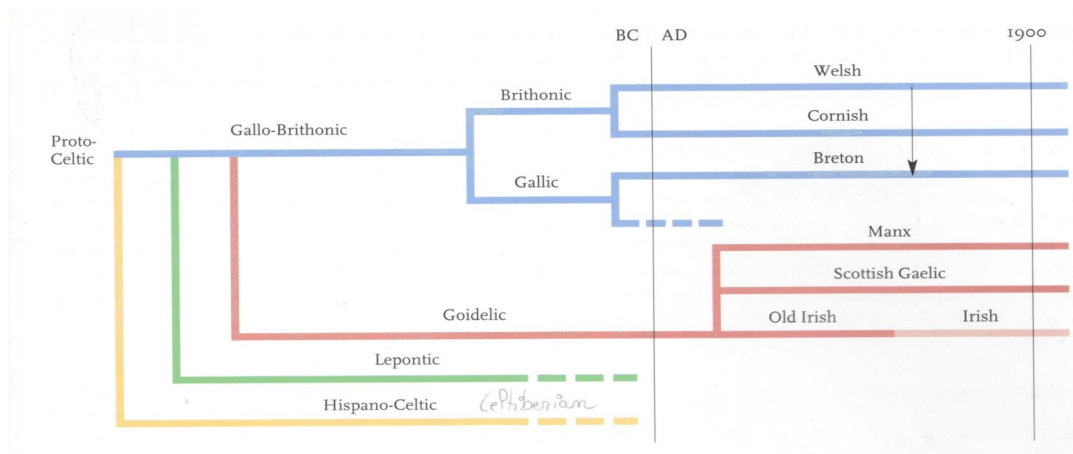


fig. 2: evolutie van de Keltische talen (Haywood, 2001, 15)

Er bestaan twee mogelijke categorisatiemethoden om de evolutie van de Keltische talen te beschrijven. De eerste verdeelt de Keltische talen in P-Keltisch en Q-Keltisch. Deze onderverdeling is gebaseerd op de ontwikkeling van de Proto-Keltische klank 'kw', die 'p' werd bij de P-Keltische talen en 'k' bij de Q-Keltische talen. De klank is verschillend per groep. Bijvoorbeeld: zoon is 'Mac' in Schotland (bv. Donald MacDonald) maar is 'ap' of soms 'map' in het Welsh (bv. Robert ap Huw¹⁰). Zo vallen bij deze eerste methode het Bretoens, Cornish en Welsh onder de P-Keltische talen en het Iers Gaelic en Schots Gaelic onder de Q-Keltische talen. Volgens deze indeling hebben de Q-Keltische talen zich afgesplitst van het Proto-Keltisch, en zijn zo de P-Keltische talen ontstaan¹¹.

De tweede methode splitst de Keltische talen in het Eiland-Keltisch of Insulair Keltisch en het Vasteland-Keltisch. Onder Vasteland-Keltisch vallen talen die tegenwoordig niet meer gesproken worden, maar die gebruikt werden op het vasteland van Europa, bv. Lepontic, Gaulish en Celtiberian. Het Eiland-Keltisch wordt nog eens opgedeeld in twee groepen: 'Goidelische' talen met het Iers en Schots Gaelic en het Manx en de 'Brythonische' talen met Bretoens, Cornish en Welsh. De 'Goidelische' talen zijn dus gelijk aan de Q-Keltische talen en de 'Brythonische' aan de P-Keltische talen¹².

¹⁰ Robert Ap Huw (1580–1665): harpist en dichter aan het hof van James I.

¹¹ Haywood, 2001, 14-15 en bevestigd door: Simon Chadwick, persoonlijke mededeling [mail], 29 oktober, 2015.

¹² Spangenberg, 2015. <http://www.digitalmedievalist.com/opinionated-celtic-faqs/celtic-languages>.

2. Keltische muziek

2.1 Traditioneel

Keltische muziek staat niet voor een muziekgenre maar voor de aanduiding van verschillende stijlen, namelijk de muziek in de landen waar men een Keltische taal spreekt of sprak. Het gaat over de muziek die voortkomt uit de traditionele volksmuziek van deze verschillende landen. Deze landen zijn: Bretagne aan de westkust van Frankrijk, Ierland, delen van Engeland (Cornwall, het eiland Man), Schotland en Wales. Volgens sommigen horen daar ook Galicië en Asturië bij in Noord-Spanje, hoewel de voertaal daar geen Keltische taal was maar verwant aan het Portugees. Het incorporeren van deze landen heeft eerder te maken met mythologische en archeologische aspecten die verwant zijn aan de Keltische landen. Volgens sommige auteurs worden Galicië en Asturië zelfs het ‘Keltische Iberië’ (*‘Celtic Iberia’*) genoemd. Als men ervan uitgaat dat in deze gebieden ook muziek gemaakt wordt die onder de Keltische noemer valt, moet de definitie worden aangepast naar: de muziek in landen waar men een Keltische taal spreekt of sprak of waar er een Keltische identiteit wordt beleefd¹³.



fig. 3: de huidige Keltische landen (Haywood, 2001, 139)

¹³ Dijkhuis, 2015b. <http://musicologie.baloney.nl/main/introductie/introductie.keltischemuziek.htm>.

2.2 Keltische muziek in de hedendaagse muziekindustrie

De term ‘Keltisch’ is een vage term. In het begin van de renaissance hadden mensen nood aan nieuwe manieren om hun verleden te begrijpen. Door de uitvinding van de boekdrukkunst rond 1450 konden oude Griekse en Romeinse teksten verspreid worden, waardoor ook het gewone volk leerde over zijn Keltische voorouders. De geletterdheid in Europa nam in die tijd sterk toe, waardoor hier meer interesse in was. Men kwam erachter dat er nog veel van deze Keltische cultuur en talen in gebruik was, waardoor een deel van het volk zichzelf als ‘Keltisch’ begon te zien. Sindsdien bestaat ‘Keltisch’ in een geromantiseerde vorm.

De term ‘Keltische kunst’ werd pas in 1850 in gebruik genomen, ten tijde van de romantiek. Op de Britse eilanden ontstond een beweging die deze Keltische cultuur, zij het met eigentijdse inzichten en zelfs met verzonden elementen, omarmde. De beweging wordt ook wel *'Celtic Revival'* genoemd. Dit was de aanzet om in de landen waar men nog een Keltische taal sprak, alles op historisch en folkloristisch gebied onder het begrip ‘Keltisch’ te klasseren¹⁴. De afgelopen veertig jaar is deze term voor commerciële doeleinden gebruikt en is het begrip een marketinglabel geworden. Voor de muziekindustrie is het gemakkelijk om alles onder één noemer te schuiven. Vooral omdat zoveel mensen zich verenigd voelen door het begrip. Sommigen refereren aan deze commerciële periode als ‘pan-Keltisch’. Er zijn ook folkspelers die zich van deze term distantiëren. Zij zien zichzelf als bijvoorbeeld Ierse folkspelers en voelen zich niet verbonden door het begrip ‘Keltisch’. Toch omvat de term ‘Keltisch’ een gevoel, geschiedenis, symboliek en taal, die door een bredere groep mensen gedeeld wordt en kan deze term niet louter als commercieel label gezien worden¹⁵.

Tegenwoordig worden de termen ‘Keltische muziek’ en ‘folkmuziek’ of zelfs ‘volksmuziek’ door elkaar gebruikt. Hoewel Keltische muziek, zoals hierboven uitgelegd, de muziek is die gespeeld wordt in landen met een Keltische cultuur, is folkmuziek of volksmuziek een eigenheid van een volk, van een bepaalde maatschappij. Folkmuziek is muziek die zo nauw met de maatschappij verbonden is dat ze zich de muziek toe-eigent en dit ziet als een expressie van de lokale of nationale identiteit. Muzikanten die nu ‘Keltische muziek’ brengen, doen dit meestal om hun eigen cultuur uit te drukken. Zo komen de volkse roots van hun geboortegrond vaak naar boven. Om toch de band met het Keltische te houden, wordt er meestal gezongen in de oude Keltische taal van hun land en gebruikmakend van instrumenten die typisch zijn voor hun streek. Het gaat zelfs zover dat sommigen die in de oude Keltische taal zingen, eigenlijk geen Keltische geboortegrond hebben, maar zich toch verwant voelen, soms via een aantoonbare bloedlijn (heel wat immigranten in Amerika), maar soms gewoon vanuit een vereenzelving met die ‘Keltische’ cultuur¹⁶.

“All that I know is that I can feel that these melodies from Brittany, Scotland, Ireland or Wales (+ Galicia etc...) have something in common: something powerful and strong, talking to everybody (even people who don't know about this culture).” (Corbel¹⁷, persoonlijke mededeling [mail], 16 november, 2014)

¹⁴ Dijkhuis, 2015b. <http://musicologie.baloney.nl/main/introductie/introductie.keltischemuziek.htm>.

¹⁵ Bakker, 2014, 16.

¹⁶ Bakker, 2014, 14-15.

¹⁷ Bretoense harpiste die haar Keltische roots in haar muziek gebruikt.

Aangezien de Kelten verschillende volkeren waren, kan men dus technisch gezien niet over volksmuziek spreken. Maar het lijkt erop dat Keltische muziek een deel van de folkmuziek is geworden. Dit is iets van de laatste veertig jaar, een fenomeen dat door de muziekindustrie aangewakkerd is.

3. Keltische harp

Traditionele Keltische harpen zoals ze bij de Kelten zouden gebruikt zijn, zijn moeilijk terug te vinden. Enerzijds omdat niet met zekerheid kan gezegd worden welke harp wel degelijk door de Kelten bespeeld werd. Anderzijds is de harp door de eeuwen heen enorm geëvolueerd. Het is niet de bedoeling hierover uit te weiden, maar toch moet het belang van deze ontwikkeling even aangestipt worden. De harp is namelijk uitgegroeid tot een instrument met veel mogelijkheden. De huidige klepjesharp is een van de vele harpen die Keltisch genoemd worden. Ze maakt gebruik van een klepjessysteem om de halve tonen te regelen. Deze harp wordt tegenwoordig gezien als een beginnersinstrument omdat de harp kleiner is en chromatiek beperkter is dan op de concertharp, met zeven pedalen.

3.1 Beknopte geschiedenis van de harp

De harp bestaat al ongeveer 6000 jaar, beginnend met de eerste boogharp in Azië. Deze harp ontstond vanuit de boog van de jager, die een bepaalde toon voortbracht. De eerste harpen hadden dus maar één snaar en een kleine klankkast. De boogharp had meestal een klankkast van bamboe en snaren van darm¹⁸.

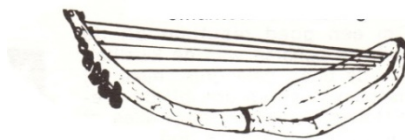


fig. 4 (Van Campen, 1978, 8)

Een paar eeuwen later verscheen de hoekharp in Azië. Waarschijnlijk was deze harp door de verspreiding van de Islam in Azië terecht gekomen. De hoekharp werd meestal gebouwd met hout in plaats van bamboe, afhankelijk van waar de stammen die de harpen bespeelden, leefden. Er kwamen meer snaren op de harpen en dus was er meer stevigheid nodig. De klankkast van de harp werd verticaal tegen de schouder gelegd, en de snaarhouder zat horizontaal onderaan het instrument¹⁹.

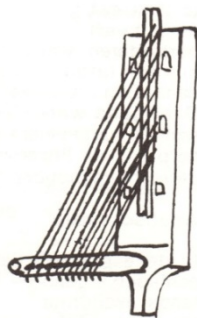


fig. 5 (Van Campen, 1978, 20)

De derde soort harp is de raamharp, wat de vorm is van de huidige harp. Een beeldje van de Cycladen, een eilandengroep in de Egeïsche Zee, 2200 v.C., is de oudst gevonden voorstelling

¹⁸ Van Campen, 1978, 8.

¹⁹ Van Campen, 1978, 20.

van een raamharp. Rond 300 v.C. doken er ook afbeeldingen op, voornamelijk in Griekenland²⁰.



fig. 6 (Van Campen, 1978, 15)

Daar waar de hoekharp een klankkast en één steunbalk had, kreeg de raamharp een extra zuil die het instrument volledig sloot. Dit zorgde ervoor dat de harp meer spanning kon verdragen en er dus meer snaren op konden. Op afbeeldingen staat de raamharp letterlijk als een driehoek, waardoor het soms niet helemaal duidelijk is of het gaat om een harp, een lier of een psalter. Tijdens het begin van het christendom gebruikte men de raamharp dan weer als teken van de drie-eenheid, waardoor ze in veel Bijbelse taferelen voorkomt. Opmerkelijk is dat bij het verschijnen van de raamharp, de hoekharp in Azië nog steeds in haar bloeiperiode was en zelfs nu wordt ze nog bespeeld.

Van deze oudste raamharpen is nooit een exemplaar teruggevonden. In heel Europa ontwikkelde de raamharp zich waarschijnlijk vanaf de 8^{ste} eeuw n.C.²¹. De eerste teruggevonden raamharpen dateren echter uit de 14^{de} eeuw in Ierland (infra punt 4. De Gaelische harp); ze werden clarsach of Gaelische harp genoemd. De harp lijkt uit het niets te zijn verschenen op de Britse eilanden. Bij deze harp zijn stukken metalen snaar terug gevonden in plaats van darmsnaren.

In Ierland bleef de clarsach bespeeld, terwijl de harp in de rest van Europa verder evolueerde, op zoek naar meer speelmogelijkheden. Zo ontwikkelde zich, in het begin van de renaissance, de gotische harp met darmsnaren. Er bestond nog geen chromatisch systeem dus moesten de halve tonen gemaakt worden door met de vinger bovenaan tegen de snaar te drukken. Deze harp werd veelal gebruikt om dansmuziek mee te spelen, vandaar dat er houten blokjes waren bevestigd onderaan de snaar, die bray-pins werden genoemd en zorgden voor een zoemend geluid dat de klanksterkte moest vergroten²².

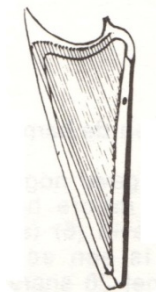


fig. 7 (Van Campen, 1978, 51)

²⁰ Hoewel de harp daar weer verdween onder invloed van Griekse filosofen Plato en Aristoteles, die de harp een immoreel instrument achtten.

²¹ Ze verschijnt in de 8^{ste} eeuw op Pictische stenen in Schotland.

²² Van Campen, 1978, 9-15.

In een vertaling van George Buchanan's²³ *'History of Scotland'* (1582) uit 1594 van John Monipennie worden zowel de harp als de Highland clarsach vermeld:

"They delight much in musicke, but upon Harpes and Clairschoes of their owne fashion. The strings of the Clairschoes are made of brasse wyar [messing draad], and the strings of the Harpes of sinewes [pezen, darmen]..." (Buchanan, 1565²⁴)

Dat zou betekenen dat in de 16^{de} eeuw de twee instrumenten gelijktijdig bespeeld werden: de harp van de Lowlands, voorzien van darmsnaren en bespeeld zoals de gotische harp die op dat moment in de rest van Europa populair was en de clarsach van de Highlands en Ierland, bespeeld met de nagels en voorzien van metalen snaren.

In de 16^{de} eeuw verscheen voor het eerst een harp met chromatische speelmogelijkheden: de *arpa de dos ordenes*. Deze Spaanse harp heeft twee snarenrijen die elkaar in het midden kruisen. De ene rij bevat de halve tonen, de andere rij is diatonisch.

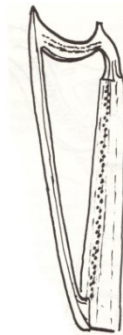


fig. 8 (Van Campen, 1978, 61)

Rond deze tijd verdween de harp in het grootste deel van Europa; alleen in Italië en Spanje experimenteerde men met chromatische harpen. Zo ontstond niet veel later de *arpa doppia* of *arpa a tres registri*; een harp met drie snarenrijen waarvan de twee buitenste diatonisch gestemd zijn en de middelste de halve tonen bevat²⁵.



fig. 9 (Van Campen, 1978, 61)

Ook in Duitsland werd uiteindelijk een poging gedaan om het probleem met de halve tonen op te lossen. Twee of drie snarenrijen bleken toch te lastig te zijn, dus werd er terug gekeerd

²³ Schots historicus.

²⁴ Chadwick, 2015a. <http://www.earlygaelicharp.info/texts>.

²⁵ Van Campen, 1978, 61.

naar een harp met één rij snaren. De hakenharp werd ontwikkeld, waarbij haakjes bovenaan de snaar werden gemonteerd om de snaar te kunnen verkorten. Dit systeem ontstond al in de 18^{de} eeuw.

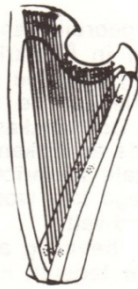


fig. 10 (Van Campen, 1978, 64)

Niet veel later bedacht J. Hochbrucker (1673-1783) een systeem waarbij de halve tonen gevormd werden door middel van pedalen die met de voeten werden bediend. Zijn enkelvoudige pedaalharp uit 1720, werd razend populair. De harp stond gestemd in Bes of Es, waarbij zeven pedalen elk twee mogelijke standen hadden om een snaar te verkorten of verlengen. De enkelvoudige pedaalharp werd vooral populair aan het Franse hof; een adellijke dochter hoorde immers harp te kunnen spelen²⁶. De Duits-Franse muziekinstrumentenontwerper S. Erard ontwikkelde in 1780 de dubbelpedaalharp, tegenwoordig gewoon bekend als pedaalharp. Elk pedaal heeft nu drie standen in plaats van twee, waardoor elke mogelijke toonaard gespeeld kan worden.

Toen de pedaalharp uitgevonden was, raakten de andere soorten harpen meer en meer in de vergetelheid. Voor de harpen uit de renaissanceperiode was er nog de mogelijkheid om er muziek van specifiek die tijd op te spelen waardoor de harpen tot op de dag van vandaag nog steeds gebruikt worden. De hakenharp of klepjesharp had op het eerste gezicht geen voordelen ten opzichte van de pedaalharp en was gedoemd om uit te sterven.

3.2 Soorten Keltische harpen en kenmerken

Hier moet nog maar eens vermeld worden dat de term ‘Keltisch’ eigenlijk een onbestaand iets is. De term is maar in de late romantiek in gebruik genomen en er is weinig of geen bewijs dat de harp daadwerkelijk door de Kelten bespeeld werd. De term ‘Keltische harp’ is ontstaan toen de pedaalharp op de markt kwam. Aangezien de klepjesharp gedoemd was tot uitsterven, zocht men een manier om deze harp weer aantrekkelijk te maken. De klepjesharp heeft in wezen niets met de Kelten te maken. De Ier John Egan (infra punt 3.2.1) verzong voor zijn ‘*portable harp*’, een soort klepjessysteem dat meer mogelijkheden bood op de oude Ierse harp. Aangezien hij van Ierse afkomst was, was de link naar ‘Keltisch’ snel gemaakt. Alle harpen die erna kwamen en enigszins leken op deze ‘*portable harp*’ van Egan, werden dan maar Keltische harp genoemd²⁷.

Vanaf de renaissance werd de term ‘Keltisch’ al veralgemeend en geromantiseerd. Volgens archeologen die opgravingen deden in Besançon, Orléans en Evreux in Frankrijk, werden er geen delen van harpen teruggevonden in graven of op andere plekken. Zij nemen dus (voorzichtig) aan dat de Kelten helemaal geen harp zouden gespeeld hebben. Op afbeeldingen

²⁶ De harp werd populair gemaakt door onder andere Marie Antoinette, vrouw van Lodewijk XIV.

²⁷ Hüttel, 2007. <http://www.historical-harps.com>.

staan steeds barden met een lier. De prenten van barden met harpen dateren uit een veel latere periode. In de middeleeuwen was de harp namelijk wel populair bij de barden. Ook de oudst gevonden harp, die men Keltische harp is gaan noemen, dateert pas uit de middeleeuwen²⁸.

Er is tegenwoordig heel wat verwarring rond wat de Keltische harp precies is. Hieronder volgt een opsomming van Keltische harpen vroeger en nu met een korte uitleg.

3.2.1 De Keltische harp van de 19^{de} eeuw tot nu

Door de heropleving van traditionele Ierse muziek in de 19^{de} eeuw, doken er vele harpen op die iets weg hadden van de oude Ierse harp maar het toch niet meer helemaal waren. Er was plots vernieuwde interesse in de instrumenten die terug waren gevonden en dateerden uit de middeleeuwen. Zo werd een replica gemaakt van de Queen Mary harp, die tentoon gesteld staat in Edinburgh. Maar buiten het uiterlijk, werd het harpje volledig aangepast aan de nieuwe normen: darmsnaren, klankkast zoals de pedaalharp en klepjes om de halve tonen mee te regelen.

De hieronder beschreven harpen speelden allemaal een belangrijke rol in deze verandering. Ze werden gebouwd om de oude Ierse harp in leven te houden, hoewel er modellen ontstonden die een heel eind van Ierlands oude instrument vandaan stonden.

1) John Egans portable harp

Deze harp werd gemaakt in 1819 door de Ierse harpbouwer John Egan en was een soort combinatie van de oude Ierse harp (clarsach) en de pedaalharp, die ongeveer 40 jaar eerder was ontstaan. Terwijl de harp zich ontwikkelde tot de pedaalharp, leek de clarsach op dat moment zo goed als uitgestorven te zijn. Deze combinatie werd dus gemaakt om de oude Ierse harp te redden door meer mogelijkheden te bieden op het diatonische instrument. De clarsach was een instrument dat meestal op de schoot werd bespeeld, waardoor het dus niet mogelijk was om er pedalen op te monteren die de halve tonen konden regelen. De harp moest uiteraard 'draagbaar' blijven. Egan vond een heel nieuw systeem uit van schijfjes die gelinkt waren met zeven kleppen in de zuil (infra fig. 11 en 12). Tijdens het spelen kon op de kleppen gedruwd worden met de duim, waarbij de discs de betreffende snaar aanspanden²⁹.

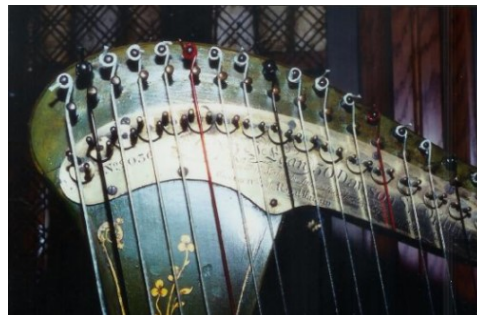


fig. 11 en 12: Egan's portable harp (Hurrell, 2003, 4)

²⁸ Frick, 1999, 40-43.

²⁹ Hurrell, 2003, 1-3.

De harp werd gestemd in Es, net zoals de enkelvoudige pedaalharp. Aangezien de bouwer een Ier was, kon de harp nog Iers genoemd worden, hoewel het model al een heel eind afstand van de oude Ierse harp. Het instrument had echter meer gelijkenissen met de pedaalharp dan met de clarsach. Het was met darmsnaren besnaard waardoor ook de vingerzetting overeenkwam met die van de pedaalharp³⁰.

2) Klepjesharp

John Egan's harp kende maar een paar tientallen jaren succes. Niettemin wordt hij aanzien als de vader van de moderne Keltische harp want dankzij zijn uitvinding werden er verschillende soorten harpen gebouwd met een soortgelijk systeem, waarvoor diverse benamingen gebruikt worden³¹. Ze hebben allemaal iets weg van de oude Ierse harp, maar worden op de moderne manier besnaard en bespeeld.

- *Klepjesharp* of *hakenharp* verwijst meestal naar de kleinere versie van de pedaalharp, die in het huidige harponderwijs gebruikt wordt als beginnersinstrument en als opstap naar de pedaalharp.
- Klepjesharpen worden tegenwoordig ook veel gebruikt voor folkmuziek, vanuit het reeds aangehaalde 'gevoel' zich te vereenzelvigen of uitdrukking te geven aan een 'Keltische' identiteit of cultuur³². Deze harpen worden dan *Keltische harp* of *folkharp* genoemd, niet omdat het instrument anders is, maar omwille van de muziek die er op gespeeld wordt. Heel vaak zijn ze echter wel versierd met Keltische motieven.
- Tot slot wordt voor alle niet-pedaalharpen met klepjes ook de benaming *kleine harp* gebruikt.

3) Wire-strung harp

Waar de klepjesharp wordt gezien als beginnersinstrument en opstap naar de pedaalharp, is de wire-strung harp een meer op zichzelf staand instrument. De wire-strung harp is de combinatie tussen de revival van de oude Ierse harp en de huidige klepjesharp. De term wordt soms gebruikt om de clarsach aan te duiden, aangezien deze harp ook metalen snaren had. De term dekt echter niet de hele lading.

De harp is voorzien van metalen snaren en wordt dus meestal met de nagels bespeeld, net zoals de clarsach. Maar, zoals de huidige klepjesharp, is de harp rechts georiënteerd. Ze wordt dus op de rechterschouder bespeeld, in tegenstelling tot de clarsach (infra punt 4. de Gaelische harp). Deze harp is veelal diatonisch en wordt daarom minder gebruikt dan de klepjesharp³³.

Een voorbeeld van een wire-strung harp is de Bretoense telenn, die haar opkomst maakte in de 20^{ste} eeuw (infra punt 3.2.2 Bretagne).

3.2.2 De Keltische harp in de middeleeuwen

De middeleeuwen staan bekend om hun barden, rondtrekkende poëten die steeds afgebeeld worden met een harp of met een harper aan hun zij. De eerste clarsachs werden

³⁰ Yeats, 2005, 18.

³¹ Chadwick, 2005. <http://www.earlygaelicharp.info/history/19th.htm>.

³² Dijkhuis, 2014.

<http://musicologie.baloney.nl/main/cultuurhistorie/cultuurhistorie.ierseinstrumenten.htm>.

³³ Chadwick, 2008. <http://www.earlygaelicharp.info/tradition/modern.htm>.

teruggevonden aan het einde van de middeleeuwen, wat waarschijnlijk wil zeggen dat dit het soort harpje was dat doorheen deze eeuwen werd bespeeld. In de verschillende Keltische landen vinden we teksten of afbeeldingen terug die naar een soortgelijke harp hinten.

1) Wales: De Welshe harp of telyn³⁴

In Wales was vooral de bray harp populair. Aangezien deze gebruik maakte van paardenhaar, was het logisch om te denken dat de telyn ook dit materiaal als snaren had. Telyn rawn betekent namelijk: hair-strung harp. In de rest van Europa werden de harpen besnaard met darm. Er is daarom wat discussie of de Keltische harp van Wales met paardenhaar, darmsnaren of metalen snaren besnaard werd. Volgens een ooggetuigenverslag in de Topographica Hiberniæ van Giraldus Cambrensis (ca. 1185) zouden metalen snaren in zowel Ierland, Schotland als Wales gebruikt zijn³⁵.

De telyn was klein, had ongeveer 25 snaren, werd waarschijnlijk met metalen snaren besnaard en met de vingernagels bespeeld. In de 'wetten van Wales' van Hywel Dda³⁶ (880-950 n.C.) werden drie bezittingen als belangrijk geacht voor een heer: zijn harp, mantel en schaakbord. Bovendien moesten er drie zaken in zijn huis aanwezig zijn: een deugdzaam vrouw, het kussen in zijn stoel en zijn goed gestemde harp³⁷.

2) Bretagne: De Breto(e)nse harp of telenn

Er is niet veel bewijs dat de harp in de middeleeuwen wel degelijk in Bretagne zou bespeeld zijn. De enige geschreven bron komt uit de 6^{de} eeuw n.C. over Bardische kunst en het gebruik van de harp:

"Il n'est ni ange, ni homme, qui ne pleure quand chante la harpe." (Defrance, 2000³⁸)

De harp zou diatonisch zijn geweest, met metalen snaren besnaard en met een plectrum of de vingernagels bespeeld. Tegen het einde van de middeleeuwen was het instrument al uitgestorven.

In de 20ste eeuw vond de revival van dit instrument plaats door de 'herontdekking' door Jord Cochevelou (1889-1974), de vader van de hedendaagse Bretonse harpspeler Alan Stivell. Volgens Claus Hüttel zou de harp in de 20^{ste} eeuw zijn uitgevonden in Bretagne³⁹. Simon Chadwick⁴⁰ spreekt in dit verband van de wire-strung harp: een combinatie tussen de oude Ierse clarsach en de huidige klepjesharp.

3) Ierland/Schotland: De Gaelische harp of clarsach

Ierland en Schotland worden steeds samengevoegd als het gaat om harpen hoewel deze van uiterlijk verschillen in één detail. Een Schotse harp heeft een Scotch hump of Highland hump; een sierlijke bobbel in de hals. Deze komt in Ierland minder uitgesproken voor. Op

³⁴ Meervoud: telynnau.

³⁵ Dijkhuis, 2015a. <http://musicologie.baloney.nl/main/cultuurhistorie/cultuurhistorie.harp.htm>.

³⁶ Hywel de Goede.

³⁷ Dijkhuis, 2014.

<http://musicologie.baloney.nl/main/cultuurhistorie/cultuurhistorie.ierseinstrumenten.htm>.

³⁸ Dijkhuis, 2015b. <http://musicologie.baloney.nl/main/introductie/introductie.keltischemuziek.htm>.

³⁹ Persoonlijke mededeling, 6 september, 2015 en bevestigd door Chadwick, 2008.

<http://www.earlygaelicharp.info/tradition/modern.htm>.

⁴⁰ Ibid.

onderstaande afbeelding is duidelijk het verschil te zien: bovenaan een Ierse hals en daaronder een hals met een Scotch hump.

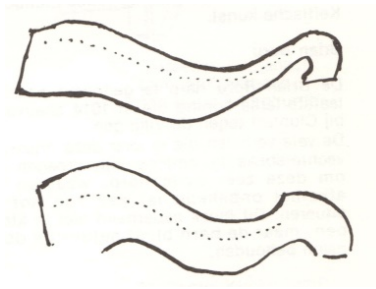


fig. 13 (Van Campen, 1978, 39)

De naam Gaelische harp staat dus voor de harp van de streken waar Gaelisch gesproken werd: Ierland en Schotland. Deze harp komt voor het eerst voor op een relikwieën-kistje uit de 11^{de} eeuw.

De laatst genoemde harp, de Gaelische harp of clarsach uit Ierland, is het instrument waarover dit onderzoek gaat.

3.3 Harper versus harpist

Onder traditionele/Keltische spelers worden harpspelers vaak harper in plaats van harpist genoemd. De term harper kan zowel slaan op de bespeler van niet-pedaalharpen zoals de folk, Ierse, Keltische, wire-strung harp of clarsach als de bespeler van niet-klassieke genres zoals (traditionele) folk of oude muziek⁴¹. In deze scriptie wordt de term harper gebruikt om specifiek de spelers van de clarsach of Gaelische harp aan te duiden.

⁴¹ Bakker, 2014, 16.

4. De Gaelische harp

4.1 De term Gaelisch

Uit de vermenging van Kelten met de inheemse bevolking in Ierland kwam de Gaelische cultuur voort. Dit volk leefde omstreeks het jaar 500 n.C. nog steeds onder het paganistische geloof, terwijl Ierland al stilaan beheerst werd door het christendom. Nadien breidden de Gaelische taal en cultuur zich uit naar Schotland, waar de Picten leefden. De clarsach, die in dit onderzoek beschreven wordt, wordt in veel literatuur ‘Gaelische harp’ genoemd.

In oude teksten wordt ook wel verwezen naar ‘cruit’, een vrouwelijk zelfstandig naamwoord in het Gaelic. Het lijkt de oudste term voor een raamharp te zijn, die terug gevonden wordt als ‘crott’ in de oud-Ierse periode van ca. 600 tot 900 n.C.. Opvallend is dat cruit gebruikt werd voor bijna alle snaarinstrumenten. Het is dus niet altijd duidelijk wanneer het werkelijk om een harp gaat⁴².

4.2 Kenmerken

De naam ‘clarsach’ is Gaelic voor harp. Deze benaming werd in Engeland geïntroduceerd rond de 15de eeuw. De term sloeg daar op de oude Ierse en Schotse harp met metalen snaren⁴³.

De houtsoorten die men terugvond in de clarsachs, zijn vooral wilg, maar ook es en populier. De snaren die teruggevonden werden, zijn steeds van metaal, zoals brons en ijzer. Sommigen beweren echter dat er ook goud en zilver in verwerkt werd. Metalen snaren zijn uiteraard minder flexibel dan bv. nylon of darm die tegenwoordig gebruikt worden, maar het materiaal gaat wel langer mee. De clarsach wordt op een heel andere manier bespeeld dan de huidige harp. Er wordt gebruik gemaakt van een ‘Keltische oriëntatie’, wat betekent dat het instrument op de linkerschouder gelegd wordt in plaats van op de rechterschouder. Dit houdt in dat de rechterhand de bassnaren moet betokkelen en de linkerhand de melodie. In deel 2 wordt verder ingegaan op de details en het bespelen van de clarsach.

De keuze aan clarsachs is niet breed. De oudste drie dateren uit de late middeleeuwen: de Brian Boru of Trinity college clarsach (fig. 14), de Queen Mary clarsach (fig. 15) en de Lamont clarsach (fig. 16). De eerst genoemde bevindt zich momenteel in Dublin, de andere twee in Edinburgh, hoewel ze waarschijnlijk alle drie voortkomen uit Argyll, aan de westkust van Schotland. Deze harpen hebben alle drie ongeveer dezelfde grootte, ca. 30 snaren en zijn speelbaar op de schoot. Ze hebben alle drie een ‘*low headed*’ design, wat slaat op de hals van de harp die redelijk laag gevormd is. Dit verandert door de eeuwen heen, omwille van smaak. Op onderstaande afbeeldingen (infra fig. 14, 15 en 16) is nog een kenmerk van de clarsach aanwezig: de klankgaten, die bij een pedaalharp vanachter in de klankkast zitten, bevinden zich bij de clarsach vooraan in de klankkast. Het zijn vier kleine gaatjes, maar groot genoeg om de sterke klank van het instrument voort te brengen. Bij sommige andere modellen zitten de klankgaten aan de zijkant van de klankkast⁴⁴.

⁴² Chadwick, persoonlijke mededeling [mail], 29 oktober, 2015.

⁴³ Chadwick, persoonlijke mededeling [mail], 29 oktober, 2015.

⁴⁴ Heymann, 2003. <http://www.annheyman.com/gold.htm>.

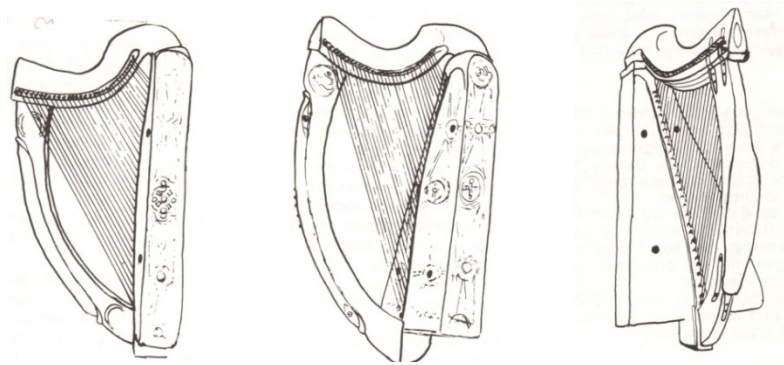


fig. 14, 15 en 16 (Van Campen, 1978, 40)

Uit de periode na 1500 werden er twee harpen terug gevonden: de Ballinderry harp (fig. 17) en de Otway harp (fig. 18). Beide harpen hadden zwaar afgezien van de tijd, waardoor er niet met zekerheid kon gezegd worden of ze wel degelijk uit de 16^{de} eeuw kwamen. Dit werd betwijfeld omdat ze ietsje groter zijn van omvang dan de harpen een eeuw voordien, maar er zijn wel stukjes metalen snaar terug gevonden die wijzen op dezelfde manier van besnaren als de harpen uit de 14^{de} en 15^{de} eeuw. Beide harpen hebben ca. 35 snaren, waarschijnlijk omwille van de behoefte aan extra basnoten. Wel is bekend dat de Otway harp bespeeld werd door Patrick Quin, die op het einde van de 18^{de} eeuw leefde.

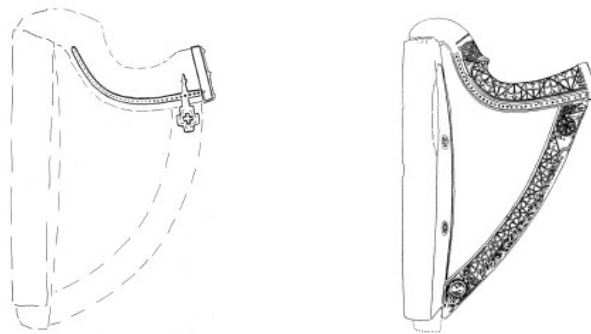


fig. 17 en 18 (Chadwick, 2015c⁴⁵)

Uit het begin van de 17^{de} eeuw dateert de hals en een stuk van de steunbalk van de Cloyne harp (fig. 19). De reconstructie van deze harp heeft maar liefst 45 snaren. De laatste oude Ierse harp, voor het einde van de oude harperstraditie is de O'Fogarty harp (fig. 20), met ca. 35 snaren. Deze dateert waarschijnlijk uit het einde van de 17^{de} of begin van de 18^{de} eeuw. De laatst genoemde harpen zijn het begin van een veranderende traditie. Door verandering van smaak en leefomstandigheden in Ierland, hervormde ook de harperstraditie. Harpen werden groter en het gebruik van nagels werd vervangen door het spelen met de vingertoppen zoals op het vasteland van Europa⁴⁶.

⁴⁵ <http://www.earlygaelicharp.info/harps/thumbs.htm>.

⁴⁶ Chadwick, 2015c. <http://www.earlygaelicharp.info/harps/thumbs.htm>.

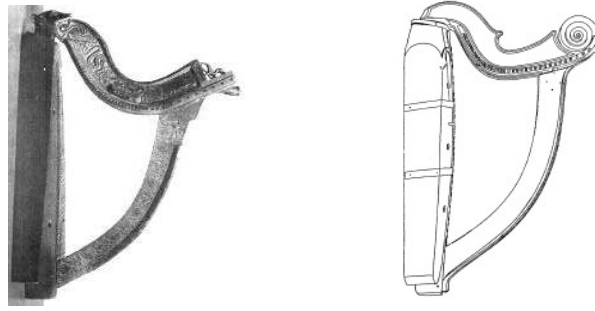


fig. 19 en 20 (Chadwick, 2015c⁴⁷)

Een paar noemenswaardige harpen uit de 18^{de} eeuw zijn: de Downhill harp (fig. 21) en de O'Neill harp (fig. 22). Deze eerste had ca. 30 snaren en werd bespeeld door Denis Hempson (infra punt 4.3), de oudste Ierse harper die nog met nagels speelde tegen het einde van de 18^{de} eeuw. De O'Neill harp is vernoemd naar de harper Arthur O'Neill (1734-1818) en wordt ook wel de Carolan harp genoemd, naar Turlough O'Carolan (infra deel 2, hoofdstuk 2), hoewel geen van beiden waarschijnlijk dit instrument bespeelde. De harp heeft ca. 36 snaren en heeft, evenals de Downhill harp, een *'high headed'* design. Deze puntige spits vooraan op de hals van de harp was populair geworden op het einde van de 17^{de} eeuw. De harpen uit de vroege middeleeuwen hadden een *'low headed'* design. Ondanks de pogingen van harpers zoals O'Neill of Carolan, raakte de Ierse harp in verval⁴⁸.

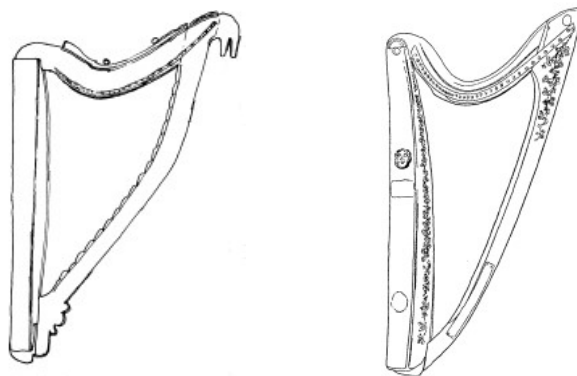


fig. 21 en 22 (Chadwick, 2015c⁴⁹)

4.3 Geschiedenis: bloeiperiode en revival

Het valt niet met zekerheid uit te maken of de Kelten nu wel of niet de clarsach bespeelden. De hierboven vermelde opgravingen in Frankrijk zeggen nog niet per se iets over Ierland of Schotland. Opvallend is uiteraard wel dat de oudste Gaelische harpen dateren uit de 14^{de} eeuw.

De clarsach kende vele ups en downs. In de middeleeuwen was een harper een professionele muzikant die vaak aan het hof speelde en dus verschillende privileges kende⁵⁰.

⁴⁷ <http://www.earlygaelicharp.info/harps/thumbs.htm>.

⁴⁸ *ibid.*

⁴⁹ *ibid.*

⁵⁰ Heymann, 1988, 9.

“The professional harper ranked according to the Brehon Laws as a bó-aire or non-noble rent-paying free man with property, and was the only musician entitled to “honour price” or additional fine payable reason of his rank in the event of injury.” (Fleischmann, 1952, 2)

In 1601 vond *‘the battle of Kinsale’* plaats, waarbij het oude (Gaelische) Ierland overheerst werd door Engeland, wat ook een grote verandering in het beroep van de harpers teweegbracht. Gaelische edelen die de clarsach beschermden en prezen, werden gedood of weggejaagd. De nieuwe eigenaars hadden geen interesse in kunst of harpen. Harpers moesten ook hun waarden en hun instrument verdedigen, tegenover de vele andere, vernieuwende instrumenten die op de markt werden gebracht. Tegen de 18^{de} eeuw begon de clarsach dan ook te verdrinken in een zee van piano’s. Harpers gaven al snel hun nagels op om de piano of de vernieuwde harp⁵¹ te kunnen bespelen⁵².

De eerste poging om de oude Ierse harpmuziek toch nog te redden, kwam van James Dungan, een Ier die in Kopenhagen, Denemarken, leefde en voorstelde om een jaarlijks festival gewijd aan traditionele Ierse muziek te organiseren. In 1781 werd het eerste festival gehouden in Granard, Dungan’s geboortestad. Tot en met 1785 lukte het om dit festival jaarlijks te organiseren.

Het volgende grote harpevenement, dat misschien wel het belangrijkste moment van de revival van de Gaelische harp is, vond plaats in 1792 en werd *‘The Belfast Harp Festival’* genoemd. Het was de bedoeling om de traditionele muziek te promoten, met behulp van de harp en om deze muziek, die op het punt stond uit te sterven, te noteren en zo te bewaren voor het nageslacht. Hier kwamen de ‘laatste Ierse harpers’ samen om de clarsach weer te doen opbloeien. De jonge organist Edward Bunting werd gevraagd om de muziek die gespeeld werd op te schrijven voor de volgende generatie. Jammer is dat Bunting vooruitstrevend was en de muziek dus noteerde voor de piano in het majeur-mineur systeem, in plaats van voor de harp in de modale zetting waarin ze gespeeld werd. De piano was op dat moment de harp voorbij gestreefd en dus dacht hij op die manier een groter publiek aan te spreken. Er waren tien Ierse harpers aanwezig⁵³ op *‘The Belfast Harp Festival’* en één Welshe harper⁵⁴. Zes harpers onder hen waren blind en maar twee van hen hadden een leeftijd van onder de 50. Ook bleek dat de enige die nog steeds met de nagels speelde, op de traditionele manier, de 97 jaar oude Denis Hempson⁵⁵ was. Bunting was onder de indruk van Hempsons muziek en bracht hem nadien nog vele bezoeken om zijn muziek te noteren⁵⁶.

“In those old times, women as well as men were taught the Irish harp in the best families; and every old Irish family had harps in plenty.” (Hempson, 1707⁵⁷)

⁵¹ In de 18^{de} eeuw begint men aan het uitwerken van harpen met pedalen.

⁵² Doris, 2004, 12-14.

⁵³ Daniel Black, Charles Byrne, William Carr, James Duncan, Charles Fanning, Denis Hempson, Hugh Higgins, Rose Mooney, Arthur O’Neill and Patrick Quinn.

⁵⁴ Williams.

⁵⁵ Gaelische naam: Donnchadh Ó hAmhsaigh.

⁵⁶ Doris, 2004, 12-14.

⁵⁷ Morgan, 1808, 246.

Denis Hempson beschreef de Downhill harp (infra fig. 21), die in 1702 gebouwd werd en sindsdien door Hempson bespeeld werd. Ook liet hij een stemschema van de clarsach na, details van vele technieken, repertoire opgeschreven door Bunting en de stijl om de ware aard van de Gaelische harp terug te kunnen horen. Men kan dus stellen dat *'The Belfast Harp Festival'* en Edward Buntings publicaties van cruciaal belang zijn geweest in het levend houden van de traditionele harpmuziek van Ierland⁵⁸. Daarnaast werden er vele pogingen gedaan in de 19^{de} en 20^{ste} eeuw om de Ierse harptraditie in leven te houden (supra punt 3. Keltische harp).

⁵⁸ Chadwick, 2007. <http://www.earlygaelicharp.info/hampsey>.

5. Besluit

De Kelten, verschillende voorchristelijke stammen, die in hun bloeiperiode heel Europa bevolkten, kunnen niet benoemd worden als één genetische groep die in een afgebakende periode leefde. Al deze stammen hadden gemeenschappelijke culturele aspecten waardoor hun kunst makkelijk te onderscheiden was van de kunst van andere culturen.

Aangezien deze volkeren een mondelinge overlevering hadden en doordat latere geschreven bronnen hen vanuit verscheidene standpunten belichtten, is er niet veel met zekerheid over de Kelten geweten. Daarbij komt dat het begrip 'Keltisch' geromantiseerd werd sinds de renaissance. Tegenwoordig is er nog steeds veel mysterie rond het 'Keltische'. Toch zorgt het begrip voor een samenhorigheidsgevoel, dat zelfs beleefd wordt onder hen die niet uit een van de zogenaamde Keltische landen komen.

Dat de harp in de middeleeuwen bespeeld werd, wordt gestaafd door vele afbeeldingen, maar of de Kelten de harp bespeelden, is niet geweten. Toch worden er meerdere harpen 'Keltisch' genoemd. De Gaelische harp dankt haar naam aan de Keltische taal Gaelisch, die in Ierland en Schotland nog steeds (beperkt) gesproken wordt. Ze is meteen de oudst gekende Keltische harp. Andere harpen worden dan weer Keltisch genoemd als gevolg van de revival van deze Gaelische harp.

Deel 2: De clarsach bespelen

De clarsach wordt tegenwoordig door nog maar weinig mensen bespeeld. De voornaamste twee bespelers van de clarsach die in deze scriptie vernoemd worden, omdat ze telkens weer opdoken in meerdere bronnen, zijn Simon Chadwick en Ann Heymann. Simon Chadwick is een Schotse harper die archeologie studeerde en nu specialist is in de oude traditie van de harp en andere snaarinstrumenten. Met hem had ik twee lessen om de clarsach te leren bespelen, zoals hieronder wordt beschreven (infra punt 1.1.3 en 1.1.4). Ann Heymann is de eerste moderne harper die de technieken van de clarsach interpreteerde en bestudeerde aan de hand van de overgebleven traditionele muziek. Ze schreef verschillende lesboeken voor beginnende en gevorderde harpers.

Deze twee experts in de Gaelische harp werkten veel samen. Momenteel zijn ze beiden actief in de *Irish Harp School* die Ierlands vergeten instrument, de clarsach, weer terug in de kijker wil plaatsen. Daarbij organiseren ze elk jaar een zomercursus in Kilkenny, Ierland, waar ze samen met andere harpers les geven.

1. Leermethode

1.1 Hoe ga ik te werk?

De harp die ik gebruik voor dit onderzoek, is geen historisch model. Ze werd gebouwd door Mark Lester, een harpbouwer, gespecialiseerd in oude harpen. Het was de eerste clarsach die hij bouwde, vandaar dat ze toch wat verschilt van de 'originele' clarsachs. Ik kreeg de harp te leen van Constance Allanic, die mij in Zwolle les gaf op de arpa doppia en een brede kennis heeft over oude harpen.

Qua afmetingen en snaarafstand is mijn clarsach een kopie van de 'Brian Boru' harp uit Trinity College, de harp op de Ierse munten. Qua klankkastconstructie is ze niet historisch, en de besnaring is dat ook niet: ze heeft staal en phosphorbrons in plaats van messing⁵⁹ of brons. Voor mijn onderzoek was vooral de vorm en het uitproberen van een nieuwe techniek heel nuttig. Aangezien de besnaring anders is dan bij originele clarsachs, kon ik niet ervaren hoe de harp naar aannemen zou geklonken hebben.

1.1.1 Het vasthouden van de harp

Ik begon mijn leermethode met het vasthouden van de harp. Het eerste dat opvalt is dat het een kleine harp is die waarschijnlijk op de schoot geplaatst wordt. Een tweede aspect is de onderkant, waar een soort uitsteeksel zit, alsof het in een standaard past. Van Constance Allanic heb ik een plank gekregen om op te zitten waarbij de clarsach in een gat voor mij steunt, zodat ik ze niet steeds moet vastklemmen tussen mijn benen. Het is ook niet ongewoon om op de knieën of met de clarsach op de schoot in kleermakerszit te spelen. Op een van de laatst overgebleven clarsachs, de Queen Mary clarsach in het nationaal museum van Schotland, is een afplatting te zien onderaan de klankkast. Waarschijnlijk werd deze harp op de grond gesteund om er zittend (op de grond) op te spelen. Ook de clarsach staand bespelen, terwijl ze op een tafel steunt is mogelijk, maar het zou de klank niet steeds ten goede komen⁶⁰. Ik heb ervoor gekozen om mijn harpkruk te gebruiken, met daarop de plank

⁵⁹ Geel koper.

⁶⁰ Chadwick, 2015b. <http://clarsach.scot/2015/09/facts.htm>.

om de clarsach op te laten rusten. Het is voor mij de meest gebruikelijke manier omdat ik door het bespelen van de huidige pedaalharp gewoon ben om op een kruk te zitten achter een harp.

Het feit dat de clarsach op de linkerschouder werd bespeeld waarbij de rechterhand de bassnaren tokkelt, wordt beschreven door Edward Bunting en is te zien aan de markeringen die op de harpen zelf zijn aangebracht. Ik heb dus geprobeerd om de clarsach op mijn linkerschouder te leggen, wat tegenovergesteld is aan de huidige manier van harpspelen waarbij de harp op de rechterschouder bespeeld wordt en de linkerhand de bassnaren tokkelt. Hoewel deze linkse oriëntatie de Keltische manier van harpspelen wordt genoemd, is de keuze vrij. Tegenwoordig spelen de meeste harpspelers die de clarsach willen leren bespelen al de huidige klepjesharp met darmsnaren. Hierdoor is het gebruikelijker om te blijven bij wat bekend is en de clarsach dus ook op de rechterschouder te leggen⁶¹.

Na zoveel jaar ervaring op de huidige pedaalharp, zit de positie ietwat ongemakkelijk maar ik vind het belangrijk om het verschil te voelen en me af te vragen waarom de Kelten hun harpen op de linkerschouder legden. Volgens Simon Chadwick⁶² is het een belangrijke basis. Volgens hem zit dan je sterke rechterhand in de bas, om je beide handen goed te kunnen balanceren tegenover elkaar. Hij maakte de vergelijking naar de pedaalharp, als je linkerhand de hoge tonen zou spelen en je rechterhand de bas zou dat nooit zo goed klinken.

“The left shoulder thing is very important in my opinion. I think the reason is, to use your strong right hand in the bass. This has a big effect on how the balance of bass and treble sounds, and also on how you divide the tune into bass and treble.” (Simon Chadwick, persoonlijke mededeling [mail], 12 oktober, 2015)

Na veel in deze positie te zitten, is het nog steeds verwarrend welke hand welke notenbalk moet spelen. Dat is ook de reden dat Simon Chadwick afraadt om met partituur te spelen. Het is wel zo dat de sterke rechterhand in de bas zijn voordelen heeft, zeker bij de *‘coupled hands’* techniek (infra punt 1.1.4) is een stevige bas nodig. Toch maakt deze positie dit al moeilijke instrument nog een stuk moeilijker.

Om verwarring te vermijden, wordt de hand die de hoge tonen bespeeld hieronder ‘bovenstemhand’ genoemd en de hand die de bassnaren bespeeld ‘bashand’. De bovenstemhand is voor de clarsach dus de linkerhand maar voor de pedaalharp de rechterhand. De bashand is dan de rechterhand voor de clarsach maar de linkerhand voor de pedaalharp.

1.1.2 Basistechiek en besnaring

Ik heb het boek *‘History of the Gaelic Harp’*⁶³ van Ann Heymann gebruikt als basis voor het leren bespelen van de clarsach.

In tegenstelling tot andere harpen, heeft de clarsach metalen snaren. Dit zorgt ervoor dat de snaren enorm lang doorklinken en vraagt dus om een aparte techniek. Ook hiervoor heb ik mij gebaseerd op de bevindingen van Ann Heymann, die heeft onderzocht hoe de techniek waarschijnlijk gehanteerd werd. Zo ontdekte ze een heel systeem van spelen met de nagels en dempen met de vingertoppen. Een duidelijk voorbeeld hiervan, opgeschreven door Edward

⁶¹ Heymann, 1988, 15.

⁶² Persoonlijke mededeling [mail], 12 oktober, 2015.

⁶³ Heymann, 1988.

Bunting, is Denis Hempson. Hij was de enige harper die tijdens *'The Belfast Harp Festival'* in 1792 nog met de nagels speelde, waarbij zijn nagels heel lang en krom waren zodat hij de clarsach soepel bespeelde. Dit vormde een eerste moeilijkheid. Als klassiek geschoolde harpiste ben ik gewoon om met mijn vingertoppen te spelen. Het was een hele uitdaging om mijn nagels lang genoeg te laten groeien om de clarsach te kunnen bespelen. Om ook nog zonder problemen de pedaalharp te kunnen bespelen, moest ik mijn nagels voor de helft kort houden.

Het boek begint met het aanleren van de *'fixed fingering'*⁶⁴. Dit is het op voorhand plaatsen van alle tonen die je in de melodie nodig gaat hebben. Zowel een harpist als een harper gebruikt maar acht van de tien vingers om harp te spelen. De pink wordt niet gebruikt. De eerste oefening zorgt voor een basis voor de eerste tune die aan harpers werd geleerd, namelijk: Fair Molly. In de eerste stukjes wordt enkel gebruik gemaakt van de noten waar je vingers op geplaatst staan. Pas bij de derde melodie, Brun's march, moet je de *'fixed fingering'* verplaatsen na elke notenbalk (infra punt 1.1.6).

Een tweede moeilijkheid, bijna tegelijkertijd met de eerste, is het regelmatig dempen van de snaren. Zonder het dempen klinken de snaren ontzettend lang door en begint alles door elkaar te klinken. Op een pedaalharp dooft de klank veel sneller uit doordat deze besnaard is met darmsnaren. In tegenstelling tot metalen snaren vergt dit dus geen speciale techniek. Het dempen is noodzakelijk op de clarsach en gebeurt met de vingertoppen. Het is een constant afwisselen van spelen met de nagels en dempen met de vingertoppen. Ann Heymann heeft deze moeilijkheid handig aangepakt door de te dempen noten steeds in het rood op de partituur bij te schrijven, met de juiste vinger die terug gezet moet worden erbij (infra vb. 1). Deze basistechniek maakt de clarsach tot bijzonder instrument. Het is een uitzonderlijk moeilijke techniek. Mede daardoor raakte deze harp zo gemakkelijk op de achtergrond toen er vele nieuwe instrumenten op de markt werden gebracht in Ierland.

Het bespelen van de clarsach wordt nog bemoeilijkt door het ontbreken van een aanduiding op de snaren. Bij de hedendaagse harp is de c-snaar rood en de f-snaar blauw, om de octaven te herkennen. Bij de clarsach maak je gebruik van luisteren en voelen. De enige indeling bestaat uit *'na comhluighe'*, bekend als de *'zusters'*. Dit staat voor de G, onder de centrale c, die tweemaal voorkomt op de harp. De onderste G en wat zich eronder bevindt, noemt men het mannelijk register, de bovenste G met alles erboven het vrouwelijk⁶⁵. De G een octaaf lager wordt ook wel de cronan genoemd, deze bastoon komt onder andere voor in *'Ballinderry'*, een van de traditionele melodieën die geleerd werden aan jonge harpers. In zijn manuscript beschrijft Edward Bunting dat de cronan staat voor de constante in een refrein dat iedereen meezingt⁶⁶. Volgend fragment wordt vier maal herhaald.

⁶⁴ Niet vertaald in deze scriptie omwille van het belang van de naam die Ann Heymann eraan gaf. Een mogelijke vertaling zou zijn: gefixeerde vingerzetting.

⁶⁵ Chadwick, persoonlijke mededeling [mail], 30 oktober, 2015.

⁶⁶ *"Cronan was the low murmuring accompaniment or chorus, in which the crowd took part at the end of each verse."* (Heymann, 1988, 74).



vb. 1 (Heymann, 1988, 75)

Aangezien Bunting in zijn manuscripten het modale karakter heeft omgezet naar een majeur/mineur gevoel komen zijn arrangementen in vele toonaarden voor⁶⁷. Het meest gebruikelijke voor de clarsach is echter om de f te verhogen tot fis. Tegenwoordig wordt dit G groot genoemd, maar ook Bunting beschreef het als 'het verhogen van de f'. Een andere aanwijzing voor het gebruik van de fis zijn 'na comhluighe', de zustersnaren. Deze twee G's zijn niet weg te denken van de clarsach en vormen dus als het ware de grondtoon. De clarsach die ik gebruik, beschikte niet over 'na comhluighe'. Na de eerste les met Simon Chadwick (infra punt 1.1.3) heb ik mijn clarsach herstemd om deze basis wel te hebben.

Voor het besnaren zijn er al meerdere metalen gebruikt doorheen de eeuwen: ijzer, brons, geel koper, zilver en goud. Zoals eerder vermeld heeft de clarsach die ik gebruik staal en phosphorbrons dus kon ik de klank van het traditionele instrument niet helemaal ervaren. Volgens Simon Chadwick⁶⁸ is het niet moeilijk om de snaren te vervangen door geel koper. Alles afhaken en opzetten zou maar een uurtje duren en ook het materiaal op zich is niet zo duur. Helaas is het niet gelukt om dat te verwezenlijken, aangezien het hout van mijn clarsach zo een transformatie niet zou aankunnen. Het materiaal is niet sterk genoeg om een zwaardere snaarsoort te dragen. Jammer genoeg zijn de stalen snaren niet zo goed voor de nagels.

1.1.3 Een Skype-les met Simon Chadwick

Op donderdag 5 november, 2015 had ik een eerste Skype-les met de Schotse harper Simon Chadwick, samen met Ann Heymann de leidende figuur in de revival van de clarsach.

In de eerste plaats wou hij mij op weg helpen om een eigen versie te maken van The Fairy Queen. Hij stuurde mij verschillende versies door die we in de les bespraken (infra punt 2.2). Voor hem was het heel belangrijk om 'na comhluighe' als basis op mijn clarsach te hebben. Aangezien dat nog niet het geval was, moest ik alle snaren boven de lage G een toon lager stemmen. Zo werd ook de A een G; de tweede zustersnaar. Het viel meteen op dat mijn clarsach een bijzonder hoge ligging heeft. Een warme, volle bas zal bij mij dus helaas niet klinken. Volgens Simon maakte Carolan graag gebruik van de bastonen van de clarsach, dat heb ik dus zelf niet kunnen ervaren.

De voornaamste versie waar we lang stil bij stonden was het manuscript van Edward Bunting. Precies weten wat de harpers op hun clarsach speelden kunnen we niet, maar Simon moedigde mij aan om uit te proberen of ik een maat al dan niet goed vond klinken op de

⁶⁷ Doris, 2004, 12-14.

⁶⁸ Persoonlijke mededeling [les], 5 november, 2015.

clarsach (infra punt 2.3). Met elk een clarsach bij de hand, probeerden we samen verschillende maten uit.

Nadien vertelde hij mij over een aantal basistechnieken die me konden helpen bij het spelen van *The Fairy Queen*. Deze technieken waren voor mij volledig nieuw. Een eerste belangrijke techniek is het verplaatsen van de *'fixed fingering'* (infra punt 1.1.4), die bij Ann Heymann de basis vormde van het leren spelen op de clarsach. Een tweede techniek is een trucje om opeenvolgende noten vlot te kunnen spelen en dempen (infra punt 2.3.2). Het lastige is om steeds weer een manier te vinden om elke noot die geklonken heeft ook weer te kunnen dempen.

1.1.4 Een tweede les met Simon Chadwick

Op 20 januari 2016, gaf Simon Chadwick mij een tweede les om een bas te zoeken voor mijn arrangement. Ook zijn we nog verder ingegaan op enkele technieken die een belangrijke basis vormen op de clarsach.

Er zijn drie mogelijke manieren om een bas te spelen op de clarsach:

- 1) *'Fixed fingering'*
- 2) *'Coupled hands'*
- 3) *'Treble and bass'*

1) De eerste manier wordt gebruikt voor simpele melodieën. De bashand staat dan los van de bovenstemhand en voert een gelijkaardige techniek uit. Alle vingers worden op voorhand geplaatst en het afdempen gebeurt na elke gespeelde noot. Deze techniek heb ik, uitgezonderd van een enkele passage, alleen toegepast in de melodie. Voor de bas werkte het niet omdat *The Fairy Queen* een te levendig stuk is en niet alles op voorhand geplaatst kan worden.

De enige plek in het stuk waar de *'fixed fingering'* gebruikt wordt, is aan het begin van variatie 2 en het begin van het slot waar dit stukje zich een octaaf hoger herhaalt. Beide handen doen in dit geval hetzelfde, waardoor eenzelfde techniek toegepast kan worden. Alle noten worden op voorhand geplaatst en er wordt gebruik gemaakt van het trucje voor toonladders (infra vb. 4). In de bashand kan de techniek van de *'fixed fingering'* tot aan de laatste noot van de toonladder toegepast worden.

2) De manier van de *'coupled hands'* heb ik gebruikt voor de meer ritmische passages. De bashand speelt in dat geval de eerste tel van de maat; de sterke tel. De bovenstemhand vult de rest in. In de eenvoudigste versie wisselen de bashand en de bovenstemhand dus af in het spelen van de melodie. Om de eerste tel wat meer expressie te geven, kan deze opgevuld worden door een akkoord. Een octaaf in de bas klinkt meer dan sterk genoeg op de clarsach en dit was dan ook de traditionele manier voor het schrijven van een baslijn. Het is mogelijk om innovatiever te zijn, zoals Carolan zelf ook probeerde, door een kwint toe te voegen tussen het octaaf. Een terts werd in antieke muziek slechts sporadisch gebruikt omdat zulks het akkoord kon vertroebelen. Zo klinkt een terts alleen maar goed in de hogere tessituur⁶⁹ van de clarsach. Een terts in de bas klinkt veel te rommelig.

Er moet echter opgelet worden met te rijke akkoorden. Een bas met octaven is perfect voor de clarsach: minder klinkt wat te dun, meer kan dan weer te bombastisch klinken. De clarsach

⁶⁹ Een hogere ligging of een hoger octaaf.

resoneert genoeg op zichzelf en daar moet rekening mee gehouden worden bij het schrijven van een baslijn. Doordat er zo een sterke nadruk wordt gelegd op de eerste tel, kan de ‘*coupled hands*’ niet gebruikt worden voor de lyrische delen. Dit wordt extra versterkt door het feit dat de bashand de sterke rechterhand is. Een goede ondergrond is nodig, maar voor het hele stuk zou het te veel zijn.

3) De ‘*treble and bass*’ techniek heb ik gebruikt voor de lyrische delen van The Fairy Queen. De twee handen zijn van elkaar gescheiden, wat betekent dat de bovenstemhand de hele melodie speelt. De bas kan daarbij op dezelfde manier uitgeschreven zijn als bij de ‘*coupled hands*’, alleen gaat het geheel vloeiender klinken omdat er minder nadruk ligt op de eerste tel van de maat. De bashand speelt in dat geval dezelfde noot als de bovenstemhand op de eerste tel, maar een octaaf lager.

1.1.5 Lange noten

Bij het spelen van een akkoord in de bas of een lange noot in de melodie, moeten de noten soms een tijdje blijven klinken in plaats van onmiddellijk afgedempt te worden. In dat geval gaan alle vingers weg van de snaren, behalve de duim. Om een mooie lange noot te produceren op de clarsach, valt de duim na het spelen op volgende snaar. Dit is bij de clarsach de soepele beweging die nodig is om een noot lang te laten klinken. Op de huidige harp klinkt een snaar net langer en voller als je je hand in een soepele beweging weg haalt van de snaren.

De techniek die wordt toegepast op een pedaalharp verschilt dus op vele vlakken van de techniek van de clarsach. Simon Chadwick speelt geen pedaalharp, hij spitst zich enkel toe op oude Ierse instrumenten. Maar zelfs hij speelt nooit met een partituur omdat het lezen van de bovenste notenbalk voor de linkerhand en de onderste notenbalk voor de rechterhand voor veel verwarring zorgt. De oude Ierse harpers kenden alle liederen uit hun hoofd en gaven er steeds hun eigen draai aan. Een harper had geen partituur nodig want de traditionals waren mondeling van generatie op generatie doorgegeven. In de latere westerse partituur werd de melodie op de bovenste notenbalk geschreven en de baslijn op de onderste, zo dus ook de traditionals die op de clarsach gespeeld werden, ook al hanteerden zij de Keltische houding met de linkerhand voor de melodie en de rechterhand voor de bas.

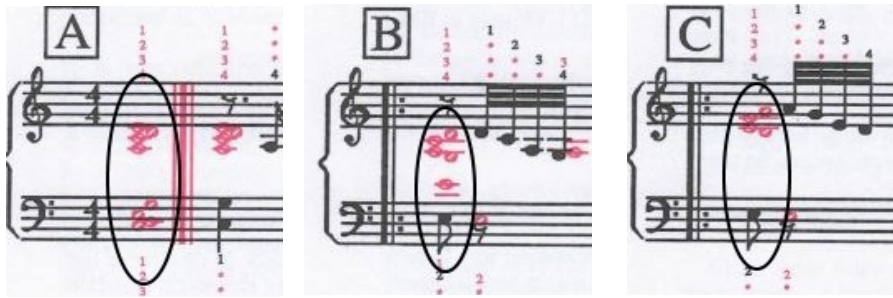
1.1.6 Verplaatsen van de ‘*fixed fingering*’

De derde traditional die aangeleerd wordt aan beginnende harpers, is Brun’s march. In Buntings manuscripten komt deze melodie maar liefst vijf keer voor, telkens onder een andere naam: Brun’s march; Im Bo Um Bo; Steal a cow and eat a cow⁷⁰; Huggad de gadda freed a mony⁷¹; Pretty Peggy. Dit is het eerste deuntje waar de ‘*fixed fingering*’ verplaatst wordt. Een belangrijke techniek die ik leerde van Simon Chadwick is dat de vingers nooit los verplaatst worden. Alles gebeurt rond de ‘*fixed fingering*’. In Brun’s march wordt de hele hand verplaatst aan het einde van elke notenbalk. Elk nieuw deeltje heeft een andere ligging, waarbij de vingers op voorhand op de noten worden geplaatst⁷².

⁷⁰ Foutieve vertaling van Im Bo Um Bo.

⁷¹ Vertaling: Beware of the rogue coming through the marsh.

⁷² Heymann, 1988, 66.



vb. 2 (Heymann, 1988, 68)

De omcirkelde rode nootjes in vb. 2 aan het begin van elke nieuwe notenbalk (A, B en C) geven de *'fixed fingering'* weer. Deze noten moeten op voorhand geplaatst worden om nadien elke toon die erna komt te kunnen spelen en af te dempen. In B heeft de bashand enkel een octaaf te spelen. De *'fixed fingering'* gebeurt dus met maar twee vingers van de bashand. Bij deze melodie is er genoeg tijd om elke keer even te voelen of de vingers op de juiste snaren staan; de eerste zin kan rustig afgemaakt worden voor de tweede moet beginnen. Op de pedaalharp worden vaak twee opeenvolgende noten verbonden door een logische vingerzetting, in een melodische lijn. Op de clarsach wordt dit onmogelijk gemaakt door de noodzaak van het dempen van elke klinkende snaar. De *'fixed fingering'* zorgt er dus in de eerste plaats voor dat elke noot weer afgedempt kan worden. In *The Fairy Queen* loopt de melodie over een breder spectrum dan vier geplaatste noten. Aangezien elke noot ook weer gedempt moet worden, moet elk kort stukje dus geplaatst worden. Het kan gaan om acht noten maar ook om zes of zelfs maar vier noten, die eerst geplaatst en gedempt moeten worden, vooraleer de volgende reeks noten geplaatst kan worden. Verdere toepassing van deze techniek in *The Fairy Queen* staat beschreven in punt 2.3.

1.2 Orale traditie

De Kelten gaven hun traditie mondeling door. Dit is ook de reden dat er niet zoveel over hen bekend is. Maar wat houdt muziek oraal doorgeven precies in? Tegenwoordig leren wij alles van bladmuziek, ook de traditionals die door de Keltische musici al spelend werden doorgegeven en niet meer op de 'traditionele' manier.

Voor dit korte onderdeel, heb ik de scriptie van Nanja Bakker geraadpleegd over de 'traditionele orale harpmethodiek'⁷³. Zij zocht een methode om de traditionele manier van lesgeven te handhaven in de hedendaagse lespraktijk. Ook zij heeft het over Keltische muziek en folkmuziek, met melodieën die om een orale manier van lesgeven vragen. Dit wil zeggen dat er geen bladmuziek wordt gebruikt in de lespraktijk. De traditionele manier van lesgeven traint het geheugen en de luistervaardigheid. Meestal wordt er gewerkt met voorspel en naspel. Zo leren de leerlingen een melodie op het gehoor aan.

"Traditional musicians" are those who have learned their music orally and aurally from family and friends, who carry on the tradition, so to speak. "Folk musicians" are the rest of us, products of the folk music revival, who play or sing folk music, but who learned it from books, records, teachers etc." (Thyme-Hochrein, 1982⁷⁴)

⁷³ Bakker, 2014.

⁷⁴ Bakker, 2014, 15.

Ook Lakshmi Matthieu⁷⁵, een van de weinige Belgische harpistes die bezig is met Keltische muziek, gebruikt de traditionele manier van lesgeven in haar lespraktijk. Deze orale manier van lesgeven geeft meer mogelijkheden en houdt de lessen boeiend, vindt ze⁷⁶.

De lessen die ik volgde bij Simon Chadwick waren ook gebaseerd op de traditionele manier van lesgeven. Hoewel ik zelf af en toe een partituur bij de hand hield, gebeurde het leren van nieuwe technieken op het gehoor. Hij speelde een stukje voor en ik moest het naspelen.

⁷⁵ Lakshmi Matthieu richtte ‘sharpsound’ op in Sinaai met harpen van de Duitse harpbouwster Bernadette Kerscher, waar ze les geeft en de harpen verkoopt. Tevens is ze mede-oprichtster van Flanders Celtic Harp meeting, voorlopig het enige Keltische harpfestival in Vlaanderen.

⁷⁶ Persoonlijke mededeling [interview], 3 september 2015. Infra bijlage 9.

2. Herleiden van een compositie

2.1 The Fairy Queen – Turlough O’Carolan.



fig. 23: Turlough O’Carolan (Scribe, 2013⁷⁷)

In vele bronnen wordt ‘*Bean Righ Na Sibhrach*’ gebruikt, dit is de Gaelische benaming voor The Fairy Queen. Turlough O’Carolan wordt dan vermeld onder zijn Gaelische naam: *Toirdhealbhach Ó Cearbhalláin*.

Op het einde van de regeerperiode van Elizabeth I (1533-1603) had zij de opvatting dat de muziek van harpers een vorm van verzet was. Na 1569 vaardigde zij een aantal decreten uit tegen barden, waaronder dus harpers. Haar decreet luidde: ‘*hang the harpers wherever found, and destroy their instruments*’ (Dijkhuis, 2015a⁷⁸). Ten gevolge van deze angstzaaiërij, verdwenen barden langzaam van het toneel. Het werd het einde van de Bardische Scholen in Ierland (in Schotland pas in de 18e eeuw) en daarmee ook het einde van de oude Gaelische harptraditie.

Na de ‘*Treaty of Limerick*’ in 1691, werden alle opgelegde regels omtrent muziek afgeschaft waardoor er weer vrij muziek beleefd kon worden. De paar inheemse families die in Ierland niet onderdrukt waren geweest, kregen een vernieuwde interesse in muziek. Het was de tijd van de opkomende barok. Europese invloeden kwamen van het vasteland overgewaaid en kregen hun plaats naast de traditionele muziek van Ierland. Tijdens deze periode leefde Turlough O’Carolan (1670-1738). Hij schreef veel diverse liederen, sommige in de traditionele stijl met hexatonische of pentatonische ladders, andere in de vernieuwende Italiaanse stijl die in die tijd populariteit kende. Zijn composities dragen vaak de naam van de beschermheren voor wie hij ze schreef.

Er waren drie muzikale tradities in die tijd: klassieke muziek, folkmuziek en de oude harpers traditie die het moeilijk had om te overleven. Carolan combineerde deze drie stijlen en bracht zijn eigen unieke stijl voort door bovenop deze stijlen nog elementen toe te voegen uit de vernieuwende Italiaanse muziek, die hij had ontdekt bij zijn beschermheren⁷⁹.

Carolan werd blind op zijn 18^{de} door de waterpokken. Hij werd onder de hoede genomen door een jonkvrouw, Mrs. Mary Fitzgeralds McDermott Rowe, die zijn levenslange beschermster werd. Hij had altijd al talent getoond voor poëzie en muziek. Nadat hij blind was geworden,

⁷⁷ <http://www.dailykos.com/story/2013/3/17/1194669/-Turlough-O-Carolan-The-Blind-Irish-Harpist>.

⁷⁸ <http://musicologie.baloney.nl/main/cultuurhistorie/cultuurhistorie.harp.htm>.

⁷⁹ Scribe, 2013. <http://www.dailykos.com/story/2013/3/17/1194669/-Turlough-O-Carolan-The-Blind-Irish-Harpist>.

gaf Mary hem een harp, een paard, wat geld en daarmee begon zijn 45 jaar lange carrière als rondreizend harper. Hij reisde door heel Ierland en verbleef bij vele families in ruil voor de liederen die hij componeerde.

Carolan wordt *'the last of the great bards'* genoemd. Na hem stierf de traditie van het rondreizend harpspelen uit. Met de veranderende sociale omgeving en de nieuwe instrumenten die op de markt kwamen, was het niet zo gek dat de oude Ierse harp aan de kant geschoven werd. Het instrument vergde namelijk een uitzonderlijk moeilijke techniek in vergelijking met de nieuwere instrumenten en was bovendien een diatonisch instrument. Op de oude Ierse harp was dus veel minder speelmogelijkheid dan op bijvoorbeeld klavecimbel, viool en het opkomende instrument van de 18^{de} eeuw, de piano⁸⁰.

Hoewel de harp een tijdje uitgestorven leek in Ierland, werd Carolans muziek voortgezet op andere instrumenten: fluit, doedelzak, viool. Maar als er op het einde van de 18^{de} eeuw geen poging was gedaan om de traditionele muziek van Ierland op te schrijven, was de muziek van Carolan misschien alsnog verloren gegaan. Op *'The Belfast Harp Festival'* werden 40 van Carolans liederen gespeeld door verschillende harpers en opgeschreven door Bunting. Later volgden velen Buntings voorbeeld in het verzamelen van (traditionele) Ierse liederen. In de jaren 70 vond een revival plaats van Carolans liederen dankzij de folkgroep *The Chieftains*, bestaande uit viool, doedelzak, fluit en bodhran⁸¹. Tegenwoordig wordt zijn muziek door velen gespeeld, op diverse instrumenten.

Er werden verschillende edities van zijn werken gepubliceerd. Het enige manuscript dat echter geschreven werd toen de harper nog leefde, was het J. and W. Neal manuscript uit 1724. Het is de oudste geprinte bundel met muziek uit Ierland⁸².

Ook Edward Bunting verzamelde liederen van Carolan, gespeeld door de oude Ierse harpers. In Buntings originele manuscript schreef hij er zelf commentaar bij. Bovenaan staat bijvoorbeeld: harp O'Neill, wat waarschijnlijk betekent dat het de harper Arthur O'Neill was die het stuk voor hem speelde. Onderaan schrijft hij ook iets opvallends:

"This tune is not Carolan's but was adapted by him from an original melody. It had two other parts which are in the collection published at Christ Church yard by Neale." (Bunting, 1796⁸³)

Daarmee beweert hij dat Carolan deze melodie niet zelf geschreven heeft maar van een traditionele melodie heeft gehaald. Het gaat om 'cuckoo', een Ierse melodie die nu verward wordt met vele titels en andere melodieën. The Fairy Queen zou maar een stukje zijn van deze traditionele melodie.

Wel was The Fairy Queen bekend onder meerdere namen, bijvoorbeeld: *'before the battle'* of *'awake the harp's slumber'*, dit dankzij Thomas Moore die in de 18^{de} - 19^{de} eeuw razend populair was met zijn poëzie en melodieën gebruikte om er tekst op te zetten. Een gerelateerde melodie is *'Ciste no Stór'*, die bijna dezelfde melodie heeft, alleen is ze soberder uitgewerkt.

⁸⁰ Fleischmann, 1952, 4.

⁸¹ Ierse trommel.

⁸² Fleischmann, 1952, 4.

⁸³ Partituur uit eerste Buntingmanuscript uit 1796. Infra bijlage 3.

2.2 Speelbaarheid op de clarsach

Na de basistechnieken van de clarsach onder de knie te hebben gekregen, ging ik kijken naar de partituur van *The Fairy Queen*. Ik bestudeerde verschillende versies die relevant konden zijn om er nadien mijn eigen versie van te maken. De verschillende versies, met verder gebruikte afkortingen tussen haakjes, zijn:

- 1998 Een versie voor klepjesharp⁸⁴
- 1796 E. Bunting manuscript⁸⁵ (Bunting)
- 1742 “*The Carolan fragment*” uit de National Library of Ireland⁸⁶ (NLI)
- 1724 J. and W. Neal manuscript⁸⁷ (JWN)
- 1745 J. Oswald manuscript⁸⁸ (JO)
- 1816 Maclean-Clephane manuscript⁸⁹ (MC)
- ca. 1800 Pdraig O’Neill manuscript⁹⁰ (PO’N)

- De versie voor klepjesharp en het E. Bunting manuscript

Het eerste dat opviel was dat de versie voor klepjesharp exact overgenomen is uit het Buntingmanuscript uit 1796. Edward Bunting schreef in totaal drie volumes met traditionele Ierse melodieën. Het eerste in 1796, het tweede in 1809 en het derde in 1840. Aangezien Bunting de melodie in de 18^{de} eeuw opschreef als piano-arrangement is dit eigenlijk meer een pianopartituur. Een aantal zaken uit die partituur heb ik dus niet kunnen gebruiken voor mijn clarsach arrangement. Bunting kon de melodie helaas niet van Carolan zelf noteren (Bunting werd pas 35 jaar na Carolans dood geboren) dus is het niet altijd duidelijk wat al dan niet door Carolan zelf bedoeld werd. Bovenaan noteerde Bunting in het originele manuscript dat de harper die de melodie voor hem speelde O’Neill was. Waarschijnlijk gaat het om Arthur O’Neill (1737-1816) die ook aanwezig was op ‘*The Belfast Harp Festival*’ van 1792. In zijn manuscripten heeft hij het ook vaak over Arthur O’Neill, wat het vermoeden versterkt⁹¹.

- “*The Carolan fragment*” uit de National Library of Ireland

De NLI-versie is een van de weinige versies uit de 18^{de} eeuw die voor twee handen geschreven is. Vandaar dat het zeker de moeite waard is om bij deze versie stil te staan. De melodie staat genoteerd in C, terwijl de originele melodie waarschijnlijk in G werd gespeeld. Toch is deze versie wel een goede referentie voor mij geweest. De melodie lijkt sterk op de melodie bij Bunting en zou mogelijk op clarsach gespeeld kunnen zijn.

- Het J. en W. Neal manuscript

De JWN-versie is het enige manuscript dat geschreven werd terwijl Carolan nog leefde. Het is de oudste geprinte versie van muziek uit Ierland. Bovenaan het manuscript staat de vermelding sig. Carrollini, Carolan op z’n Italiaans. Het is goed mogelijk dat Carolan dit zelf zo wilde, omdat het Italiaans in de mode was. Hij was een groot bewonderaar van de muziek

⁸⁴ Clive Morley Harp Ltd. Infra bijlage 2.

⁸⁵ Infra bijlage 3.

⁸⁶ Infra bijlage 4.

⁸⁷ Infra bijlage 5.

⁸⁸ Infra bijlage 6.

⁸⁹ Infra bijlage 7.

⁹⁰ Infra bijlage 8.

⁹¹ Bunting, 1840, 3.

van Vivaldi en Corelli. Hiermee maakte hij kennis in de huiskamers van zijn vele beschermheren. In zijn liederen maakte hij vaak gebruik van Italiaanse versieringen en andere elementen uit de Italiaanse muziek⁹². Deze versie was helaas een gearrangeerde versie voor viool, fluit of hobo. Toch heb ik hier enkele gegevens voor de melodie uit kunnen halen, die bij Bunting dreigden te verdrinken in te drukke omspelingen.

- Het J. Oswald manuscript

Het JO is ook een 'Italiaanse' versie van Carolans melodie. JO gebruikte veel traditionele melodieën die hij dan omzette naar zijn eigen hand. Dat deed hij ook met The Fairy Queen. De melodie springt vaak in septiemen omhoog en bevat veel versieringen die opgenomen zijn in de melodie zelf. Deze versie kon ik dus snel opzij leggen, als onspeelbaar op de clarsach.

- Het Maclean-Clephane manuscript

Het MC is een versie die in 1816 geschreven is en dus waarschijnlijk voor pedaalharp genoteerd werd. Het manuscript is van twee zussen in West-Schotland, die traditionele melodieën verzamelden. Er wordt beweerd dat het arrangement overgenomen is van een traditionele harper, maar bij het bestuderen van de partituur lijkt het meer op een eigen gemaakte versie dan op iets wat op clarsach gespeeld werd. Deze partituur was goed speelbaar op de pedaalharp.

- Pdraig O'Neill manuscript

De PO'N-versie heb ik maar gedeeltelijk. Het is de handgeschreven kopie van Simon Chadwick en is, volgens hemzelf, niet echt een goede referentie.

Ook deze laatste twee manuscripten waren dus niet echt bruikbaar.

2.3 Speelbaar maken voor de clarsach

Bij het zoeken naar een gepast arrangement voor de clarsach heb ik me dus vooral op de twee hierboven genoemde manuscripten van Bunting en de NLI-versie gebaseerd. Ook het manuscript van JWN heb ik er af en toe bij gehaald. De basis van het thema komt vrijwel overeen in alle versies. Het stuk stond waarschijnlijk in G, aangezien dit de meest logische toonaard op de clarsach was (onder andere door '*na comhluighe*'). Het NLI staat geschreven in C; dat van Bunting in G. Het hele thema draait om de grondnoot, in het geval van mijn arrangement dus G.

Ik heb bovendien gekozen voor een meer technische versie van The Fairy Queen, zonder versieringen en met sporadisch een omspeling waar deze de melodie tot haar recht liet komen. Een andere reden voor deze beslissing is het feit dat deze harp een uitzonderlijk moeilijke techniek vergt van spelen met de nagels en dempen met de vingertoppen. Het arrangeren van The Fairy Queen was voor mij dus voornamelijk zoeken naar technieken die op de clarsach gebruikt worden. Het werd een soort technische studie. Gelukkig heeft The Fairy Queen een simpele melodie en harmonisatie wat het tot een ideaal 'beginnersstuk' maakte.

In het Buntingmanuscript worden veel akkoorden gebruikt. De reden daarvoor is dat het een piano-arrangement is en om de melodie volledig tot haar recht te laten komen op de piano is

⁹² Scribe, 2013. <http://www.dailykos.com/story/2013/3/17/1194669/-Turlough-O-Carolan-The-Blind-Irish-Harpist>.

wat omkadering nodig. Op de clarsach is dit echter niet het geval. Het instrument klinkt sterk genoeg uit zichzelf en alle akkoorden die Bunting toevoegt zijn onnodig. Ik heb de melodie vrij eenvoudig gehouden. Niet alleen omdat ik nog niet gevorderd genoeg ben om veel of snellere noten te spelen, maar simpelweg omdat dit het mooiste klinkt. Ik maakte een combinatie van de melodie bij Bunting, de melodie uit NLI en de JWN-versie. Op veel vlakken kwamen de versies overeen. De cadenzen werden vaak op een andere manier uitgewerkt, dan koos ik voor de versie die het beste in mijn hand lag. Soms was het geen van beide versies maar een eigen variant.

De bas was moeilijker om te bepalen. Dat de versie van Bunting voor twee handen geschreven is, is logisch. Dat de NLI-versie een bas heeft, is merkwaardiger. Naast de versie voor piano (Bunting) en de versie voor pedaalharp (MC) is dit de enige partituur voor twee handen. Het is niet bekend of het een bas is die gebruikt werd op de clarsach of eerder een bas voor een toetsinstrument, zoals bij Bunting. De bas beweegt zich het grootste deel van de tijd voort in parallelle octaven, soms in tertsen en heel soms in kwinten. Ikzelf vermoed dat de bas er door iemand anders dan Carolan is opgezet. Zo doet de bas bij het thema niets anders dan meespelen met wat melodienoten. Het is niet interessant qua harmonie, dus de enige reden om zo een bas te schrijven zou kunnen zijn om het geheel wat voller te laten klinken.

Volgens Simon Chadwick werden er bijna geen tertsen gespeeld op de clarsach. Ze klinken rommelig en het is onnodig want met een octaaf of kwint heb je genoeg klank. Met deze gedachte in mijn achterhoofd leken sommige delen van de bas dan toch niet zo vreemd. De bas zorgt voor wat steun, zonder de melodie te storen. In mijn versie heb ik gekozen voor een ongecompliceerde bas zodat de nadruk op de melodie komt te liggen. In de forte passages geeft de bas meer steun en in de piano passages heb ik de bas soms volledig weggelaten, op aanraden van Simon Chadwick. De clarsach klinkt van zichzelf vol genoeg.

2.3.1 Gebruik van de 'fixed fingering'

Zoals eerder vermeld (supra 1.1.2) is de 'fixed fingering' een belangrijke basis voor het spelen van een melodie. Bij The Fairy Queen was het natuurlijk niet mogelijk om alle noten te centreren rond één bepaalde 'fixed fingering'. De snelste manier van verplaatsen is om de hele hand in één keer te verplaatsen naar de volgende paar noten. Dus niet enkel op het einde van een notenbalk of volledige zin, zoals bij het voorbeeld van Brun's March (vb. 2) maar na korte stukjes.

Bij het voorbeeld (vb. 3) hieronder worden eerst de eerste drie tellen geplaatst en gespeeld. Aan de komma die is aangebracht op de partituur, verplaatst de volledige hand naar de volgende drie tellen. Dit is de snelste manier om een stuk te spelen. Hoewel deze techniek vrij simpel lijkt, wordt alles weer bemoeilijkt door de noodzaak van het afdempen. De d vlak voor de komma moet namelijk eerst nog terug geplaatst worden vooraleer de volledige hand kan verplaatsen.



vb. 3

2.3.2 Het spelen van een (deel van een) toonladder

Een tweede techniek die ik heb leren toepassen, wordt gebruikt bij vijf of meer noten die op elkaar volgen; een toonladder of delen van een toonladder. Op de pedaalharp worden bij een toonladder drie of vier vingers geplaatst en zonder loslaten onderdoor of overheen gezet om de volgende noten te spelen. Bij de clarsach worden ook eerst vier vingers geplaatst, die telkens afgedempt worden nadat ze geklonken hebben. In het geval van een dalende toonladder worden de overige noten niet overgezet maar gespeeld met de vierde vinger (ringvinger) en gedempt met de derde (middelvinger). Heel de hand verplaatst mee terwijl de vierde vinger speelt. Als de noot gespeeld is, wordt de hele hand een toon lager verplaatst en dempt de derde vinger de noot die de vierde vinger net speelde, op hetzelfde moment dat de vierde vinger de volgende noot speelt.

Bij het voorbeeld (vb. 4) hieronder zien we zes opeenvolgende noten. De eerste vier worden gewoon met 1,2,3 en 4 gespeeld (1=duim, 2=wijsvinger, 3=middelvinger, 4=ringvinger). Het dempen van de eerste drie noten wordt gedaan door dezelfde vinger die de noot net heeft gespeeld. Elke vinger wordt dus gewoon terug geplaatst. De vierde, vijfde en zesde noot (d, c en B) worden met de vierde vinger gespeeld terwijl de derde vinger dempt. De volledige hand verplaatst mee. De laatste noot van het rijtje wordt afgedempt met dezelfde vinger die de noot speelde. Vanaf het moment dat de onderste vinger bij de B aankomt, wordt het vervolg geplaatst. Het begin van de cadens (niet verder toegevoegd in het voorbeeld) wordt dan gespeeld met een vierde vinger en afgedempt met een vierde vinger, alvorens verder te gaan.



vb. 4

Bunting versie

Musical score for the Bunting version of 'The Bunting Song'. The score is in 3/4 time and G major. It consists of 64 measures. The melody is marked with various ornaments and dynamics: T (trill), o1, sp (soft), d1, c1, o2, d2, o3, d3, d4, c2, d+c, Tv2, o4, o5, d+c, c3, o6, and c4. The score is divided into systems of 7, 14, 21, 27, 35, 42, 49, 57, and 64 measures.

National Library of Ireland

Musical score for the National Library of Ireland version of 'The Bunting Song'. The score is in 3/4 time and G major. It consists of 63 measures. The melody is marked with various ornaments and dynamics: T (trill), o1, sp (soft), d1, c1, o2, d2, o3, d3, d4, c2, d+c, Tv2, o4, o5, d+c, c3, and c4. The score is divided into systems of 7, 14, 21, 28, 35, 42, 49, 56, and 63 measures.

J. en W. Neal versie

Musical score for the J. en W. Neal version of 'The Bunting Song'. The score is in 3/4 time and G major. It consists of 45 measures. The melody is marked with various ornaments and dynamics: T (trill), o1, sp (soft), d1, c1, o2, d2, o3, d3, d4, and c4. The score is divided into systems of 7, 13, 20, 26, 32, 39, and 45 measures.

Mijn arrangement

Thema

Musical score for 'Mijn arrangement' of 'The Bunting Song'. The score is in 3/4 time and G major. It consists of 56 measures. The score is divided into systems of 7, 21, and 43 measures. The melody is marked with various ornaments and dynamics: NLI, Bunting, JWN, Var.1, Var.2, Slot, and Bunting.

Legende van bijgevoegd schema:

Oranje: T = Thema

Rood: o = omspeling

Geel: sp = spiegeling

Donker blauw: d = dalende toonladder

Groen: c = cadens

Licht blauw: d+c = dalende toonladder + cadens

Zwart = overige melodie

Zwarte stippellijn = onaangeduide melodie uit NLI

Var.1 = Variatie 1

Var.2 = Variatie 2

3. Analyse van het eigen arrangement van The Fairy Queen

Om een eigen versie van The Fairy Queen te maken, werden er niet alleen verschillende nieuwe technieken geleerd en uitgeprobeerd. De versie voor klepjesharp, overgenomen uit het manuscript van Edward Bunting, werd ook geanalyseerd om beter te begrijpen wat er genoteerd stond om na te gaan wat bruikbaar kon zijn voor het eigen arrangement.

Bovenstaand schema (zie ook steekkaart) toont de drie versies die het uitgangspunt vormden voor het arrangement. Vertrekkende vanuit de Buntingversie, duidde ik in de twee andere versies elk deeltje aan dat overeenkwam met, of een variatie was van, het Buntingmanuscript. Nadien noteerde ik in mijn eigen arrangement boven elk afgebakend deeltje, uit welke versie ik het geheel of een gedeelte ervan, overnam⁹³.

Het stuk bevat een thema dat gevarieerd wordt. Dit heb ik in het arrangement naar voren laten komen door het slot gedeeltelijk terug te laten keren naar het thema, wat in de klepjesharpversie niet het geval is.

De globale vorm is als volgt:

- Thema
- Variatie 1
- Variatie 2
- Slot

Het stuk staat genoteerd in 6/4. In de eigen versie wordt 3/4 gehanteerd omdat dat iets gemakkelijker leest en duidelijker de juiste puls aangeeft. Ook in het schema is Bunting omgezet naar 3/4, omdat dat overzichtelijker was in verband met de maatcijfers.

3.1 Bepalen van de melodie

- Thema

Maat 1-3

In de eerste drie maten wordt T aangehaald door middel van een eerste en vijfde graad, wat eenvoudigweg staat voor spanning (v) en ontspanning (i). Er wordt steeds terug gegrepen naar de grondtoon g. T is verduidelijkt door net zoals de NLI-versie (vb. 5) de g te herhalen, dit geeft iets meer puls aan de melodie.



vb. 5

Maat 4

In maat 4 is een omspeling uitgewerkt rond het akkoord van G, in Bunting wordt dit extra benadrukt door het hopritme. In het arrangement wordt dat gegeven weggelaten en de omspeling gebruikt uit NLI. De noten zijn hetzelfde, alleen het ritme is soberder.

⁹³ De volledige partituur van het eigen arrangement bevindt zich in bijlage 1.

Waarschijnlijk werden omspelingen en andere versieringen er natuurlijk bij gespeeld door de harpers op de clarsach. Spontane versieringen zijn een veel gebruikt gegeven, ook in de folkmuziek. In het arrangement heb ik geopteerd om niet te veel van deze omspelingen te gebruiken, om de eerder genoemde reden dat ik koos voor een meer technische versie van The Fairy Queen, hoewel uitgewerkte versieringen wel kunnen zorgen voor wat meer variatie.

Maat 5-8

De volgende maten zijn een soort spiegeling (sp), met het middelpunt op de A (vb. 6). De draaiing op de A heb ik niet overgenomen in mijn melodie, omdat het voor mij aanvoelde als een onbelangrijk tussenvoegsel. De spiegeling zit echter wel in mijn arrangement, maar dan met als middelpunt de B.



vb. 6

In de versie voor klepjesharp wordt de laatste g van sp benadrukt door een kort arpeggio op deze eerste graad. Dit is een typisch gegeven van de moderne harp, een gebruik dat zeer in was in de romantiek en het impressionisme. Maar ook op de clarsach werd een soort arpeggio gespeeld. Dit noteerde Bunting in zijn manuscript met een speciale aanduiding aan dit akkoord (vb. 7).



vb. 7

Op de clarsach klinkt een arpeggio veel scherper en sterker, waardoor er voorzichtiger mee om moet worden gegaan. Deze techniek komt dan ook minder voor op de oude Ierse harp dan tegenwoordig op de pedaalharp of klepjesharp. Nu worden arpeggio's als opvulling van een akkoord geschreven. Zeker in romantische stukken is het heel normaal om veel arpeggio's te spelen. Een arpeggio op de clarsach wordt enkel gebruikt om een akkoord extra te benadrukken. Zo wordt het akkoord van boven naar onder gespeeld, in plaats van van onder naar boven zoals meestal gedaan wordt bij de moderne harp.

In de eigen versie heb ik slechts tweemaal gebruik gemaakt van een arpeggio. Midden in een melodielyn is een arpeggio op de clarsach te krachtig. Maar aan het einde van een zin leek het perfect mogelijk om af te sluiten met een mooi, vol, gebroken akkoord. Hoe een arpeggio moet uitgewerkt worden, staat beschreven bij '3.3 Arpeggio's.'

Maat 9-16

Maat 9 begint met een opmaat in hopritme die overgaat in een dalende toonladder (d1). Het hele eerste thema speelt zich af in een middenregister tussen A en d'. Voor d1 heb ik mij voornamelijk gebaseerd op de versie van JWN, uit 1724. De andere twee versies springen een kwint, een sixt en zelfs een septiem in die passage. Ik wou het begin rustiger houden, waarbij

de belangrijkste noten eruit zouden springen: een dalende toonladder naar de sterke tellen toe (infra vb. 8). In de JWN-versie wordt alles echter heel erg versierd, aangezien de versie opgeschreven is voor een viool of een houtblazer. Deze overmatige versieringen zijn uiteraard niet overgenomen. Het lijkt mij onwaarschijnlijk dat deze zo gespeeld werden op de clarsach, waar soberheid vaak mooier is.



vb. 8

Op het einde van d1, doet de JWN-versie precies hetzelfde als de Buntingversie: beide gaan naar de B. Het is echter logischer dat ik dit heb aangeduid als uit JWN overgenomen, aangezien wat ervoor en erna komt ook overgenomen is uit de JWN-versie. In de Buntingversie wordt c1 aan het einde van het thema omspeeld op de vierde graad, gevolgd door een sixtsprong. Het thema eindigt met een klassieke cadens: iv-i64-v-i. De omspeling werd niet overgenomen, de harmonisatie wel omdat dit een duidelijke afsluitende cadens is. Ik gebruikte de JWN-versie, maar liet de eerste drie noten van c1 weg, wegens een te grote sprong: B naar c'. In het arrangement sluit c1 mooi aan op d1, als afsluiter van het thema.

- Variatie 1

Maat 17-19

De eerste variatie telt exact evenveel maten als het thema: zestien. Het begint weer met het akkoord van G, in de Buntingversie twee maten lang omspeeld. Hier heb ik mij gebaseerd op de JWN-versie, die enkel een omspeling gebruikt als stuwning naar de a toe.



vb. 9

De triller heb ik weggelaten. De omspeling van maat 18 heeft sterke gelijkenissen met de Buntingversie.

De volgende paar maten komen in alle drie de versies vrijwel overeen. In het arrangement staat de minst omspeelde versie van JWN of NLI verwerkt. Op het schema staat dit fragment aangeduid als overgenomen uit JWN, omdat de maten ervoor en erna ook uit deze versie komen.

Maat 20-22

Deze maten zijn in de Buntingversie een variatie op maat 9 tot 11 uit het thema (infra vb. 10). Hoewel beide een dalende toonladder bevatten, is dat in mijn versie minder het geval door mijn voorkeur voor de JWN-versie. Bij Bunting zijn het exact dezelfde noten en harmonie, maar met extra versiering.

De belangrijkste noten die de dalende toonladder vormen, staan forte geschreven. De versieringen tussenin zijn minder belangrijk, ze zorgen enkel voor afwisseling en klinken daarom piano. De dynamiek is over het hele stuk zeer opvallend (infra 3.1.1 dynamiek). De

versieringsnoten zijn weggelaten in mijn arrangement. Hoewel deze maten dus in alle versies overeenkomen, werd enkel de hoofdmelodie zonder versieringsnoten gebruikt. Enkel de hoofdnoten uit de fortepassages waren relevant om in een technischere versie van The Fairy Queen te gebruiken.



vb. 10

Maat 23-25

O3 staat uitgewerkt op een eenvoudige manier: een noot onder e, een noot erboven en weer een noot eronder. In elke versie staat hier een omspeling uitgewerkt, zij het op een iets andere manier. Mijn voorkeur ging uit naar de JWN-versie, zonder de uitgewerkte versiering. Zo heb ik geen volledige omspeling, maar een stukje dalende toonladder om nadien weer te stijgen naar g, zoals in de NLI-versie en te springen naar de G, het laagste punt van het stuk.



vb. 11

Het doet ook een beetje terugdenken aan maat 2 en 3 uit het thema. De tweede stem uit de klepjesharpversie is namelijk hetzelfde als in maat 1, hoewel dit ook toeval kan zijn door de beperkte harmonisatie. De tertsen die Bunting schrijft, zijn vermoedelijk om de harmonie wat voller te maken. Op de clarsach is dit niet nodig. Ik heb me beperkt in deze passage en prefereerde om hier geen dalende toonladder te schrijven, maar om een sixt te springen naar de laagte toe, net zoals de NLI-versie. Ik vond een toonladder een beetje afleidend en bovendien volgen er in de volgende maten alweer genoeg toonladderfragmenten. Dat de laatste drie noten op de onderste notenbalk staan geschreven, is om de bovenstemhand en de bashand af te wisselen (supra vb. 11). Niet per se om muzikale redenen maar omdat dit gemakkelijker in beide handen ligt. De JWN-versie is analoog maar dan met veeleer afleidende omspelingen en versieringen.

Maat 26-27

Bij d4 combineert mijn arrangement de dalende toonladder wel met een omspeling, waarbij ik mij baseerde op de NLI-versie. De hele maat is gebaseerd op de vijfde graad. In de JWN-versie is het de laatste maat die nog overeenkomsten vertoont met de andere twee versies. Nadien gaat de melodie een heel andere kant op en heb ik dus niets meer uit deze versie gebruikt. Dat is ook de reden dat ik enkel de eerste twee variaties in mijn schema heb opgenomen, de rest was heel erg uitgebreid maar overbodig voor mijn arrangement.

Maat 28-32

C2 is de tweede afsluitende cadens, gebaseerd op kwinten (infra vb. 12). Deze i-(iv)-v-i, kondigt het einde van variatie 1 aan. In het arrangement is c2 overgenomen uit de Buntingversie. De NLI-versie smeert de cadens extra uit door elke bovenste noot van de kwint te verdubbelen.



vb. 12

- Variatie 2

Variatie 2 telt exact evenveel maten als variatie 1 en het thema: zestien. Heel variatie 2 is op de Buntingversie gebaseerd, hoewel er veel gelijkenissen zijn met de NLI-versie.

Maat 33-36

De tweede variatie begint met d+c, een gegeven dat aan het begin van het slot zal terugkeren en dus niet onbelangrijk is. Dit is een van de fragmenten die uitvoerig werden bestudeerd met Simon Chadwick. Vooral elementen uit de bas leken meer pianogericht te zijn. Bij het leren spelen van deze dalende toonladder, bleek de melodie uitstekend te klinken op clarsach. Dit is de enige plek (samen met d+c aan het slot) waar de *'fixed fingering'* wordt gebruikt. Beide handen spelen exact hetzelfde in octaaflijging en overlopen een kwint van g tot c, gevolgd door een cadens beginnend op de noot onder c: B. Hiervoor hanteerde ik dus de techniek van het verplaatsen van de *'fixed fingering'* om toonladders te spelen. Alle vingers worden geplaatst op de eerste vier noten en nadien verplaatst de hele hand steeds één toon om de hele toonladder af te gaan. Elke vinger plaatst weer terug om te dempen en tijdens het dalen speelt de vierde vinger en dempt de derde.



vb. 13

De cadens van maat 35 is ook overgenomen aangezien dit goed klonk op clarsach. Het was eerst niet helemaal duidelijk of dit een pianogegeven was, of ook op clarsach kon gespeeld worden. Door dit fragmentje uit te proberen, leek het me ook goed als clarsach-cadens.

Maat 37-39

In maat 37 klinkt Tv2, een kort thema dat ook in de NLI-versie voorkomt. Dit heb ik exact zo overgenomen. O4 is een omspeling met een dalende toonladder in. Bij Bunting begint het figuurtje met een hopritme, in de NLI-versie is dit niet het geval. Ik gaf de voorkeur aan de achtste noten, maar aangezien de maten ervoor en erna gebaseerd zijn op Bunting, staat het in het schema als gebaseerd op Bunting.

Maat 52-55

C3 voelt als een variatie op maat 41-43. Alleen begint de melodie nu op de hoofdtoon in plaats van de tert. Dit gegeven werd weggelaten uit het arrangement omdat het te veel aansleepte. Ik gaf er de voorkeur aan om aan het slot terug te grijpen naar het thema, al was het maar kort, om het gevoel van een einde te versterken. Daarom is het arrangement vanaf maat 52 (eigen arrangement) gebaseerd op de NLI-versie, die kort teruggrijpt naar het thema.



vb. 16

Maat 56-59

Bij Bunting is o6 drie maten uitvoerige omspeling, net zoals maat 45 begint maat 57 met het simpel omspelen van de vierde graad: een noot onder e', een noot erboven en weer een noot eronder. Precies hetzelfde wordt gedaan met de eerste graad, met de g' in de melodie. En dan nog een keer in maat 59, opnieuw met de vierde graad. Dit zorgt voor een plagale cadens: iv-i.

Maat 60-64

De slotcadens c4 omspeelt de vierde graad zoals voordien (maat 45 en 57). Maar na twee tellen schiet de melodie de hoogte in, naar een i6 met hopritme, gevolgd door een iv met hetzelfde hopritme en dezelfde kwartligging. Nadien volgt klassiek een v en twee hele maten i. Het slot begint in forte maar eindigt in dubbele piano. Er is geen indicatie van decrescendo, wat betekent dat enkel de twee laatste akkoorden heel stil moeten, terwijl de rest gewoon luid blijft. C4 is volledig overgenomen van Bunting, enkel de eerste tellen komen op een andere plek doordat de maten ervoor gebaseerd zijn op de NLI-versie (infra vb. 17). Zo zijn de eerste twee noten van c4 geen opmaat maar de eerste tel van de vierdelaatste maat.



vb. 17

Ik gaf er de voorkeur aan om wel sterk te eindigen door een arpeggio op de laatste tel te spelen, wat zorgt voor een volle klank.

3.1.1 Dynamiek

De dynamiek in de klepjesharpversie is zeer opvallend. Zo staat er bv. maat 9 tot 12 (infra vb. 18) een constant afwisselen van forte en piano, met af en toe een decrescendo, waar het eigenlijk vanzelfsprekend is.



vb. 18

Deze dynamiek is ook letterlijk overgenomen uit het Buntingmanuscript. Vermoedelijk speelde O'Neill deze dynamiek op zijn clarsach en noteerde Bunting gewoon alles zoals hij het hoorde: heel zacht, zacht, luid of luider. Ik verkoos om de dynamiek te beperken. Het leek onnodig om bijna om de noot van dynamiek te veranderen. De contrasten tussen piano en forte zijn duidelijk gemaakt door het weglaten of toevoegen van de bashand (infra 3.2 het spelen van de bas).

Er wordt maar eenmaal dubbele forte (*ff*) gebruikt in het hele stuk: aan de opmaat van maat 25. Naar de reden hiervan is het gissen. De reden zou kunnen zijn dat dit het diepste punt in het stuk is (samen met maat 23, waar dan wel piano gebruikt wordt). Mijn arrangement is op die plek gebaseerd op de NLI-versie en de dynamiek leek overbodig. De overgang naar maat 26 is dan weer zeer abrupt door een plotse piano. In beide maten is de bas gewoon weggelaten om te kunnen focusen op alles wat er gebeurt in de bovenstemhand.

3.1.2 Trillers

De trillers op de klepjesharppartituur zijn letterlijk overgenomen van Bunting. Waarschijnlijk werden ook deze naar keuze toegevoegd door O'Neill en schreef Bunting wat hij hoorde. Trillers heb ik niet toegevoegd in het arrangement, ik heb de melodie sec gehouden. Zo staat er in de laatste maten van het thema een triller bij Bunting, waar ik de melodie heb overgenomen uit de JWN-versie. Hoewel er bij JWN dan weer veel versieringen uitgeschreven staan, oogt ze vaak rustiger en duidelijker dan de drukke omspelingen in het Buntingmanuscript waardoor de belangrijkste noten niet altijd duidelijk benadrukt worden. In de NLI-versie staan geen trillers en weinig versieringen.

3.2 Het spelen van de bas

In de bas worden meestal losse noten gespeeld, omdat één noot vaak al voor voldoende harmonische ondersteuning zorgt. Zo een losse noot wordt dan steeds met de derde vinger gespeeld (middelvinger), terwijl de tweede en vierde er rond staan als vaste kern. Dit zorgt enerzijds voor stevigheid en anderzijds zorgt deze vaste kern, bij het verplaatsen van één noot omhoog of omlaag, voor het dempen. Zo kan de tweede vinger dempen bij een dalende noot en de vierde vinger bij een stijgende. Daardoor verloopt het noodzakelijke dempen onopvallend.

Een handige technische oefening om de 'coupled hands' te oefenen, speelde Simon Chadwick mij voor. Ik werd geacht het deuntje na te spelen, wat een goed voorbeeld vormt voor de traditionele manier van lesgeven. Nadien noteerde ik het deuntje om niet te vergeten en om als voorbeeld te kunnen gebruiken, zoals in vb. 19.



vb. 19

De oefening bevat niets anders dan stukjes toonladder die stijgen en dalen, telkens een toon hoger, maar ze verschaft een goede basis om een baslijn te spelen. Simon Chadwick leerde mij ook nog twee variaties van het deuntje aan: in de eerste speelt de bashand een octaaf in plaats van een enkele noot. De duim valt daarbij steeds op de volgende snaar (infra vb. 20).



vb. 20

En een tweede variatie waarbij de linkerhand (LH) springt van de bas naar de hoogste noot, wat een extra moeilijkheid vormt om de vinger op de juiste snaren te plaatsen (infra vb. 21).



vb. 21

Bij het schrijven van een baslijn heb ik me uitsluitend gebaseerd op Simon Chadwicks advies. Uit wat Bunting doet in zijn piano-arrangement, is soms moeilijk te achterhalen of het al dan niet zo gespeeld werd op de clarsach. Vaak gebruikt Bunting namelijk een octaaf, wat mogelijk ook op de clarsach zo was. Een octaaf klinkt vol genoeg op de oude Ierse harp. Vollere akkoorden hebben de neiging om rommelig te klinken. Het is goed mogelijk dat de tertsen in dit manuscript zijn toegevoegd door Bunting zelf omdat ze op een piano onmisbaar zijn.

- Thema

Maat 1-3

Om T te versterken is voor de eerste drie maten de *'coupled hands'* techniek gebruikt. Dit zorgt voor een sterke puls door de eerste tel te accentueren. In de Buntingversie wordt T geaccentueerd door een octaaf op de eerste graad gevolgd door een kwint op de vijfde graad. Ik heb ervoor gekozen om losse noten in de bas te spelen, vaak gebaseerd op een octaaf of op

het akkoord van G. Deze ene noot moet ook steeds gedempt worden wanneer de volgende noot gespeeld wordt. Zoals eerder vermeld, wordt dit gedaan door drie vingers te plaatsen zodat de wijsvinger of de ringvinger de noot kan dempen in het stijgen of dalen. De twee handen dempen dus op een andere manier en vaak op een ander moment. Het feit dat de rechterhand als bashand wordt gebruikt, maakt alles verwarrend en nog een stuk moeilijker.

Maat 4-7

Vanaf 01 gaat de bas over naar *'treble and bass'* omdat de melodie daar lyrischer wordt. In de Buntingversie wordt er veel gebruik gemaakt van akkoorden, die goed klinken op de klepjesharp of op de piano maar niet op de clarsach. Met een B in de bovenstemhand, klonk een G in de bas steeds goed (infra vb. 22). Mijn clarsach gaat namelijk maar tot de D, waardoor ik de B een octaaf lager niet kan spelen. Simon Chadwick⁹⁴ liet weten dat in dat geval teruggrijpen naar de hoofdtoonard de beste oplossing is.



vb. 22

Maat 8-16

In de Buntingversie is bij d1 de dynamiek een heel plotse overgang van piano naar forte. Dit is niet overgenomen in mijn arrangement, mijn bas gaat daar verder met de *'treble and bass'* techniek. Pas aan c1, waar bij Bunting piano staat, is de bas twee maten weggelaten. Enerzijds omdat dit het piano-effect versterkt, maar anderzijds omdat het arpeggio op de laatste tel van het thema dan beter tot zijn recht komt. Dit arpeggio wordt tevens niet afgedempt. Het afdempen van de volledige clarsach wordt zelden gedaan, aangezien dit heel abrupt overkomt. Variatie 1 begint opnieuw met een eerste graad, waardoor het niet stoort als het arpeggio nog wat nagalmt.

- Variatie 1

Maat 17-23

De eerste variatie begint anders dan bij Bunting. Hier prefereerde ik nog steeds de *'treble and bass'* techniek. Van maat 18 naar 19 verandert de harmonie van een eerste naar een vijfde graad. Pas bij de aanloop naar d2 in maat 20 is de bas een maat weggelaten om nadien, bij de kwint-, sixt-, en septiemsprong, over te gaan op de *'coupled hands'* techniek (infra vb. 23). De aanduiding *c.h.* op de partituur staat voor *'coupled hands'*, de eerste tel van de maat wordt dan met de bashand gespeeld en de derde tel steeds met de bovenstemhand. Zo wordt de eerste tel van de maat extra benadrukt, wat de dalende toonladder verduidelijkt. Bunting doet dit door het plotse afwisselen van piano en forte.

⁹⁴ Persoonlijke mededeling [les], 20 januari, 2016.



vb. 23

Maat 24-27

Bij d3 en d4 is de bas weggelaten. In de Buntingversie is dit de enige plek waar dubbele forte wordt gebruikt, hoewel deze passage niet zo belangrijk oogt. Op die plaats doorloopt Buntings bas het akkoord van G op vele manieren. Voor mij ligt de focus meer op de melodie en aangezien de melodie de diepte ingaat, was er niet veel mogelijkheid voor een bas op mijn clarsach. Dit is dan ook een goede plek om de bashand te gebruiken om een stukje van de melodie over te nemen, zonder dat er extra nadruk op komt. Zo worden B, A en G met de bashand gespeeld, zodat de bovenstemhand niet zo ver moet springen en al kan klaarstaan voor het vervolg (supra vb. 11).

Maat 28-32

Aan c2 keert het arrangement terug naar de *'treble and bass'* techniek. Bunting kleedt het geheel daar aan door tertsen in de tweede stem en een octaaf in de bas. De octaven in de bas duiden op een duidelijke cadens, maar voor mij leek het logischer om de bovenstemhand te verdubbelen dan om een octaaf van de graad van het akkoord te spelen. Bunting schrijft in de laatste maten van variatie 1 nog een triller. Trillen is een techniek die ik voorlopig nog niet heb geleerd op de clarsach, wegens de moeilijkheid ervan.

- Variatie 2

Maat 33-36

In het begin van variatie 2, zit d+c in de bovenstemhand. In Buntings versie spelen beide handen in octaaflijging, wat ook is overgenomen in mijn arrangement. Enkel de extra octaven in de bas zijn weggelaten. De bashand en bovenstemhand spelen al octaven, dus klinkt het vol genoeg op de clarsach. Dit is, samen met de herhaling aan het slot, de enige plek waar de bashand de *'fixed fingering'* gebruikt.

Opvallend is dat in de versie voor klepjesharp de octaven in de bas, die wel in Buntings manuscript staan, zijn weggelaten. Ik kon de bastonen niet gebruiken omdat mijn clarsach een hoge tessituur en weinig bastonen heeft. Dat is jammer, aangezien O'Carolan bekend stond om zijn veelvuldig gebruik van de bastonen van de harp⁹⁵. Een andere reden dat bastonen zijn weggelaten, is dat sommige stille passages er dan beter uitkomen. De melodie klinkt krachtig genoeg zonder dat er allerlei in de bashand moet gebeuren.

⁹⁵ Chadwick, persoonlijke mededeling [les], 5 november, 2015.

Maat 37-39

Aan Tv2 begint een lyrisch deel, waardoor de 'treble and bass' techniek gebruikt wordt. Bij Bunting voelde de bas als een typisch pianogegeven. Ook o4 klinkt bij Bunting als een typische pianopassage. De tertsen klinken niet goed op de clarsach en de tweede stem die Bunting erbij schrijft is onnodig. Deze bas is twee maten volledig weggelaten, hoewel Bunting deze passage forte schrijft, is de melodie belangrijker dan de bas.

Maat 40-43

Bij deze maten overige melodie, die een variatie lijken op c2, is verder de 'treble and bass' techniek gebruikt. Dit gebeurt op dezelfde manier als bij c2. Bunting doet hier in de bas iets helemaal anders: een dalend, gebroken akkoord. Op de clarsach zou dit gegeven iets te sterk klinken, zeker aangezien Bunting deze passage als piano aanduidt. Verder ben ik nog niet gevorderd genoeg om een dergelijke passage soepel en onbenadrukt te spelen.

Maat 44-47

De laatste maten van variatie 2, de omspelingen van o5, worden bij Bunting eenvoudig geharmoniseerd, eindigend op de bedrieglijke cadens. In het arrangement is bij o5 de bas weggelaten. Zelfs op de laatste tel, leek de verrassing van de bedrieglijke cadens groot genoeg zonder een bas. Net zoals in maat 26-27 kan ook hier de bashand een deel van het loopje overnemen. Hier speelt de bashand dan B, A, G, A, B en neemt de bovenstemhand d en e weer over. Zo worden hiaten in de melodie, door het moeten springen met de bovenstemhand, vermeden (supra vb. 15).

- Slot

Maat 48-51

Variatie 2 herhaalt zich een octaaf hoger. Bij Bunting volgt de bas de melodie echter niet meer volledig, maar doorloopt eerst het akkoord van G in tegenbeweging om dan samen met de melodie weer te dalen. Dit zorgt voor tertsligging, een gegeven dat in mijn versie zoveel mogelijk is weggelaten. Bunting kleedt de akkoorden in de melodie bovendien nog eens extra aan: door toevoegen van de septiem of de kwint of net door het octaaf weg te laten. Dit was onnodig voor het clarsacharrangement. De parallele octaven, zoals aan het begin van variatie 2, zijn perfect voor op de clarsach. Bovendien is er al genoeg variatie door het geheel een octaaf hoger te spelen. De eerste maten van variatie 2 herhalen zich dus in octaafhogging. In maat 51 is de bovenstemhand weer hetzelfde, alleen de bas is anders geharmoniseerd. Deze keer gebruikt Bunting duidelijk i-v-i. Aangezien het geheel een octaaf hoger gespeeld wordt, kon mijn bas hier mee dalen met de cadens volgens de 'treble and bass' techniek, aangeduid in vb. 24 als *t.b.*.



vb. 24

Maat 55-64

Maat 52 tot 54 zijn niet overgenomen in het arrangement. In de tweede helft van maat 55-56 kondigt de bas bij Bunting de volgende maten aan met drie maal een G. In mijn arrangement speelt de bashand nergens alleen. In maat 57 volgt Buntings bas de harmonisatie van de melodie, enkel in maat 57 zelf maakt de bas even een omspeling, van de iv naar de i6 toe. Ook o6 komt niet voor in mijn arrangement, dus is hier een totaal andere bas gebruikt. Mijn melodie grijpt terug naar het thema, zoals in NLI, waardoor de bas weer de 'coupled hands' gebruikt voor twee maten. Dit zorgt voor een herkenbaar stukje melodie. Nadien eindigt de melodie alleen, zonder een bas.

De bovenstemhand is doorheen het hele stuk het belangrijkste en de bashand zorgt voor opvulling en wat extra stevigheid af en toe. Mijn arrangement van The Fairy Queen eindigt met een arpeggio.

3.3 Arpeggio's

Een akkoord kan ook voller gemaakt worden door er een arpeggio van te maken. Deze worden, in tegenstelling tot bij de moderne harp, sporadisch gebruikt omdat het een heel levendig effect geeft. Bunting beschrijft in zijn manuscript van 1840⁹⁶ een paar manieren om een arpeggio te spelen. Hij zegt erbij dat arpeggio's op de clarsach van boven naar onder worden aangeslagen, in tegenstelling tot de moderne harp waar de meeste arpeggio's van onder naar boven staan genoteerd.

De beste manier om een arpeggio te schrijven, is net zoals bij akkoorden, vertrekkend van het open octaaf. Plaats daar een kwint tussen en eventueel bovenaan een terts en je arpeggio klinkt meer dan krachtig genoeg. Het krachtigste arpeggio dat Bunting schrijft, bestaat uit vier noten (infra vb. 25).



vb. 25 (Bunting, 1840, 27)

De terts bevindt zich bovenaan, daaronder het octaaf met de kwint in het midden. Qua vingerzetting gebruikt Bunting een plusje (+) om de duim aan te duiden, een één (1) voor de wijsvinger, enz..

In het Buntingmanuscript komen maar liefst drie arpeggio's voor, alle drie zijn ze aangeduid door een boogje voor het akkoord (supra vb. 7). Het is mogelijk dat O'Neill inderdaad arpeggio's speelde, hoewel de plaatsen waar ze voorkomen niet altijd even voor de hand liggend zijn. Zo staat het eerste arpeggio in maat 8⁹⁷, wat op de klepjesharp goed klinkt maar op de clarsach te veel nadruk zou gelegd hebben op een akkoord dat niet zo heel belangrijk is. Dit arpeggio heb ik niet gebruikt.

⁹⁶ Bunting, 1840, 27.

⁹⁷ Bijlage 3 : maat 4, vierde tel.

Het tweede arpeggio bevindt zich in de bas, als eerste akkoord van variatie 1⁹⁸. Dit zorgt voor extra versterking aan het begin van de eerste variatie. In de melodie bij Bunting staan omspelings uitvoerig uitgewerkt, zo klinkt het arpeggio drie tellen door onder de eerste omspeling. Op de clarsach is het onzinnig om een arpeggio te combineren met melodie boven. Een arpeggio eist alle aandacht op, waardoor dit het enige is dat zowel de bovenstemhand als de bashand spelen op dat moment.

In maat 55 staat het derde en laatste gearpeggieerde akkoord⁹⁹. Hoewel een arpeggio op de clarsach van boven naar onder wordt aangeslagen, is dit waarschijnlijk inderdaad een gegeven dat zo gespeeld werd door O'Neill. Dit fragment heb ik niet overgenomen uit de Buntingversie. Mijn laatste arpeggio komt helemaal op het einde, als slotakkoord dat heel breed uitgespeeld mag worden.

⁹⁸ Bijlage 3 : maat 9, eerste tel.

⁹⁹ Bijlage 3 : maat 28, eerste tel.

4. Besluit

Door een eigen versie te maken van The Fairy Queen van Turlough O'Carolan, een stuk dat tegenwoordig op klepjesharp gespeeld wordt, heb ik een dieper inzicht verkregen in de speeltechnische problematiek van de clarsach. Mijn speelkennis op de moderne harp was van weinig tot geen nut bij het leren van de clarsach omdat een volledig nieuwe techniek en oriëntatie moesten aangeleerd worden. Veel vanzelfsprekende technieken op de moderne harp vergen een totaal andere aanpak op de clarsach, zoals arpeggio's of simpelweg het aanslaan van de snaren dat op de clarsach met de vingernagels gebeurt.

Deze oude Ierse harp vergt een eigen, specifieke speeltechniek. Het willen bespelen van de twee instrumenten, de moderne harp en de clarsach brengt heel wat moeilijkheden met zich mee, aangezien ze beide op een totaal andere manier worden bespeeld. Als beginnend harpspeler is het bijgevolg best om te opteren om ofwel volgens de oude traditie op de clarsach met de vingernagels, ofwel op de huidige harp met de vingertoppen te spelen. Lange vingernagels die nodig zijn op de clarsach komen immers al snel in de weg te zitten op de pedaalharp en omgekeerd is met korte nagels de clarsach bespelen haast onmogelijk.

In een poging het voortbestaan van de oude Ierse harp te verzekeren, zijn er ook hybride instrumenten op de markt gebracht. De meeste modellen staan alweer een heel eind van de oude Ierse harp af, alhoewel deze instrumenten allemaal 'Keltisch' genoemd worden. De clarsach zelf blijft zo specifiek qua speeltechniek, dat het altijd een instrument zal blijven dat door weinigen wordt bespeeld. Dankzij musici als Ann Heymann en Simon Chadwick is er desondanks sinds de 20^{ste} eeuw een nieuwe revival in opmars.

Algemeen besluit

De Gaelische harp of clarsach, die dateert uit de late middeleeuwen, speelt een belangrijke rol in de geschiedenis van de Keltische landen. Het is de oudst gekende Keltische harp.

De term Keltische harp deed zijn intrede in de 19^{de} eeuw toen een Ierse harpbouwer een combinatie maakte tussen de clarsach en de pedaalharp, om zo meer speelmogelijkheid te creëren op het oude Ierse instrument.

Turlough O'Carolan, die de oude Ierse harptraditie bewaarde binnen de vernieuwde muziek die Ierland binnendrong in de 17^{de} eeuw, wordt ook wel '*the last of the great bards*' genoemd. In 1792 op het 'Belfast Harp Festival' werden de oude Ierse traditionals gespeeld door de weinige clarsach-spelers die Ierland nog kende en opgeschreven door Edward Bunting, een jonge organist die een grote rol heeft gespeeld in het bewaren van deze Ierse muziek. Ondanks zijn populariteit kon de clarsach niet standhouden tussen de vele nieuwe instrumenten die op de markt kwamen.

Persoonlijke ervaring met de clarsach heeft geleerd dat het lastig is om de oude harptraditie van de clarsach te combineren met de speeltechniek van de pedaalharp. De clarsach vergt een heel specifieke speeltechniek, anders qua oriëntatie dan de huidige harp en bespeeld met de vingernagels.

Niettemin staande er een nieuwe revival is ingezet in de 20^{ste} eeuw, blijft de clarsach een instrument dat door weinigen bespeeld wordt.

Bijlagen

Bijlage 1: eigen arrangement The Fairy Queen

The Fairy Queen

Turlough O'Carolan

The musical score is presented in five systems, each with a grand staff (treble and bass clefs). The key signature is one sharp (F#) and the time signature is 3/4. The first system is labeled 'Harp' and includes performance markings 'c.h.' (crescendo hairpins) and 't.b.' (trill/bow). The second system continues the piano accompaniment. The third system features a complex texture with a tremolo effect in the bass line. The fourth system includes a 'c.h.' marking. The fifth system includes 't.b.' and 'f.f.' (fortissimo) markings.

2

The Fairy Queen

The first system of musical notation for 'The Fairy Queen'. It consists of a grand staff with a treble clef on the upper staff and a bass clef on the lower staff. The key signature is one sharp (F#). The piece begins with a treble clef and a single quarter note. The first measure is marked 't.b.' (treble and bass). The melody in the treble clef consists of a series of eighth and quarter notes. The bass clef has a whole rest in the first measure, followed by a half note in the second measure, and another half note in the third measure.

The second system of musical notation. The treble clef continues with eighth and quarter notes. The bass clef has a whole rest in the first measure, followed by a half note in the second measure, and a quarter note in the third measure. The final measure of the system is marked 'f.f.' (fixed fingering) and features a treble clef with a half note and a bass clef with a half note.

The third system of musical notation. The treble clef has a half note in the first measure, followed by a quarter note in the second measure, and a half note in the third measure. The first measure is marked 't.b.' and the second measure is marked 'c.h.' (coupled hands). The bass clef has a half note in the first measure, followed by a half note in the second measure, and a half note in the third measure.

The fourth system of musical notation. The treble clef has a half note in the first measure, followed by a quarter note in the second measure, and a half note in the third measure. The bass clef has a whole rest in the first measure, followed by a half note in the second measure, and a half note in the third measure. The system concludes with a double bar line and a final chord in both staves.

Legende:

c.h. = 'coupled hands'

t.b. = 'treble and bass'

f.f. = 'fixed fingering'

Bijlage 2: klepjesharp versie 1998

Fairy Queen
Folk Harp Set Piece

CAROLAN

Allegretto

The musical score is written for a harp in G major and 6/8 time. It consists of six systems of two staves each (treble and bass clef). The tempo is marked 'Allegretto'. The score includes various dynamics such as *f* (forte), *p* (piano), and *ff* (fortissimo), as well as trills (*tr*) and ornaments (*tr* with a wavy line). A specific fingering sequence is provided for a melodic run: 1' 4 3 2 1 2 1 1 2 3 2 1. The piece concludes with a final cadence.

First system of musical notation. Treble clef, key signature of one sharp (F#). The first measure is marked *p* (piano) and the second measure is marked *f* (forte). The bass line consists of quarter notes.

Second system of musical notation. Treble clef, key signature of one sharp (F#). The first measure is marked *p* (piano), the second measure is marked *f* (forte), and the third measure is marked *p* (piano). The bass line consists of quarter notes.

Third system of musical notation. Treble clef, key signature of one sharp (F#). The first measure is marked *ff* (fortissimo). The bass line consists of quarter notes.

Fourth system of musical notation. Treble clef, key signature of one sharp (F#). The first measure is marked *p* (piano) and contains a trill (*tr*). The second measure is marked *f* (forte) and contains a trill (*tr*). The third measure is marked *p* (piano). The bass line consists of quarter notes.

Fifth system of musical notation. Treble clef, key signature of one sharp (F#). The first measure is marked *f* (forte). The bass line consists of quarter notes.

Sixth system of musical notation. Treble clef, key signature of one sharp (F#). The first measure is marked *tr* (trill). The second measure is marked *pp* (pianissimo). The bass line consists of quarter notes.

Bijlage 3: Edward Bunting 1796

BL Add ms 41508: Edward Bunting, A General Collection of the Ancient Irish Music, (1796).

Handwritten: Harp Solo

N° 5 *Beon m'z na ríobach* Fairy Queen - CAROLAN

72

3

ALLEGRETTO

Handwritten note at the bottom: This tune is not Carolan's but was adapted by him from an original melody. It had two other parts which are in the collection published at Christ Church yard by Keble.

Bijlage 4: National library of Ireland 1742



National Library of Ireland LO 1635 "The Carolan Fragment", post 1742

Bijlage 5: John and William Neal 1724

Fairy Queen (13)
by sig^r r
Carrollini

John and William Neal, A Collection of the most Celebrated Irish Tunes proper for the violin, German Flute or Hautboy, 1724

Bijlage 6: James Oswald 1745

James Oswald, *The Caledonian Pocket Companion* volume 1, c.1745

The Fairy Queen. 23

The image shows a page of handwritten musical notation for a piece titled "The Fairy Queen." The page is numbered "23" in the top right corner. The music is written on ten staves, each beginning with a treble clef, a key signature of one sharp (F#), and a time signature of 3/4. The first staff includes the tempo marking "Slow". The notation consists of eighth and sixteenth notes, often beamed together in groups. Trills are indicated by the abbreviation "tr" above certain notes. The piece concludes with a double bar line and repeat dots. The word "Pia" is written at the bottom right of the page, indicating a piano dynamic.

Bijlage 7: Anna-Jane MacLean-Clephane 1816

The image shows a page of handwritten musical notation. The top section is titled "Uillagann Dubh &" and is attributed to "By Caroline, sacred to W. Macdonald." The tempo/mood is marked "Slow & tender". The bottom section is titled "The Fairy Queen." and is attributed to "By Caroline." The tempo/mood is marked "Slow & solemn". Both sections consist of two staves of music, with the upper staff in treble clef and the lower staff in bass clef. The notation includes various note values, rests, and bar lines. The manuscript is written in ink on aged paper.

Uillagann Dubh & *By Caroline, sacred to W. Macdonald.*

Slow & tender

The Fairy Queen. *By Caroline.*

Slow & solemn

Maclean-Clephane manuscript, copied by Anna-Jane MacLean-Clephane in 1816. TCD MS 10615 (photocopy at NLS ms 14949b)

The image shows a handwritten musical score for a piece titled "The Fairy Song". The score is written on ten systems of staves, each consisting of a treble and a bass clef. The music is in a 3/4 time signature and features a variety of rhythmic patterns, including eighth and sixteenth notes, as well as rests. There are several trills marked with "tr" throughout the piece. The notation is clear and legible, with some decorative flourishes in the bass line. The paper appears aged and slightly yellowed. The title "The Fairy Song" is written in a cursive hand on the right side of the fifth system, with the word "Brisk" written below it. The score concludes with a double bar line and repeat dots at the end of the tenth system.

Bijlage 9: interview Lakshmi Matthieu, 3 september, 2015

1) Welke merken verkoop je?

Keltische Kerscher harpen.

2) Waar worden ze gebouwd?

Bij Bernadette Kerscher in Mühlstetten, Nürnberg Duitsland.

3) Zijn er ook bouwers in Nederland of België? Maken die ook Keltische harpen?

Nee, de 'Keltische' harp wordt gezien als beginnersinstrument. Als er al bouwers zijn die hier interesse in hebben, zien ze dat er in België geen markt voor is. In Nederland staan ze al meer open voor de mogelijkheden maar de markt blijft klein.

4) Welk materiaal wordt er gebruikt bij deze harpen?

*houtsoort(en): veel soorten

*snaarsoort(en): veelal carbon

5) Waarom worden de harpen die nu onder het motto 'Keltische harp' verkocht worden, niet meer gemaakt zoals de traditionele Keltische harp (clarsach)?

Ik ben geen harpbouwer, dus die dingen kan ik niet vertellen. In Ierland wordt de clarsach wel in leven gehouden omdat ze vinden dat het een deel van hun traditioneel erfgoed is. Je hebt er mensen die zich heel erg op dat instrument focussen.

6) Jij bent zelf bezig met Keltische muziek, merk je dat hier veel interesse in is? Waarom wordt er zo weinig Keltische muziek (met name harp) gespeeld in Nederland en België?

Helaas staan de meeste leerkrachten er niet voor open en wordt de Keltische harp vaak gezien als beginnersinstrument voor ze de 'echte' harp mogen bespelen. Vooral in België leven de meesten met 'oogkleppen' op en staan niet open voor iets nieuws. Zo vind ik dat de traditionele manier van lesgeven een belangrijke motivatie kan zijn voor leerlingen. Kinderen veranderen waardoor de lesmethode ook moet veranderen.

7) Heb je naast de Keltische muziek ook interesse in het verhaal erachter? Waar deze muziek vandaan komt e.d.?

Ja, zeker. Het is iets dat ik van kinds af heb meegekregen: mijn vader luisterde naar Keltische muziek en ik voelde direct een diepe verbondenheid met de Keltische klanken van de harp. Ik ga vaak naar Ierland om een summerschool te volgen en zelf nog eens in de schoenen van leerling te mogen staan.

8) Wat betekent Keltische muziek voor jou?

Het is het totaalpakket dat mij aanspreekt: een diepere verbondenheid waar ook de harp in gekaderd wordt. Ik vond mijn 'feeling' terug in de eenvoud en puurheid van de Keltische muziek. Het zijn de modussen die gebruikt worden ipv de toonaarden die zo een totaal ander gevoel scheppen voor mij.

Literatuurlijst

- Allanic, C. (z.d.). Celtic harp. Geraadpleegd op 2 juli, 2015, van <http://www.constanceallanic.com/#!celtic-harps/c1lf2>
- Armstrong, R. B. (1904). *The Irish and the Highland harps*. Edinburgh, Scotland: David Douglas.
- Bakker, N. (2014). *Traditionele orale harpmethodiek (afstudeerscriptie)*. Schumann academie, Zwolle.
- Bunting, E. (1840). *The ancient music of Ireland*. Dublin: Hodges and Smith.
- Campen, A. van. (1978). *Het kleine harpenboek*. Amsterdam: Broekmans & Van Poppel.
- Cathcart, C. (2010). *The Silver Report: Precious Metal Strings on the Wire-Strung Harp*. Geraadpleegd op 2 juli, 2015, van http://www.wirestrungharp.com/material/silver_report.htm
- Cathcart, C. (2012). *A General Collection of the Ancient Music of Ireland*. Geraadpleegd op 2 juli, 2015, van http://www.wirestrungharp.com/library/bunting_1796_preston.htm
- Chadwick, S. (2004a). *Sources for early Gaelic harp music*. Geraadpleegd op 18 augustus, 2015, van <http://www.earlygaelicharp.info/sources/>
- Chadwick, S. (2004b). *The Bunting manuscripts*. Geraadpleegd 18 augustus, 2015, van <http://www.earlygaelicharp.info/sources/bunting.htm>
- Chadwick, S. (2005). *19th Century*. Geraadpleegd op 1 oktober, 2015, van <http://www.earlygaelicharp.info/history/19th.htm>
- Chadwick, S. (2006). *Surviving historic Gaelic harps*. Geraadpleegd op 18 augustus, 2015, van http://www.simonchadwick.net/wighton/prog_feb_07.pdf
- Chadwick, S. (2007). *Denis O'Hampsey*. Geraadpleegd op 1 oktober, 2015, van <http://www.earlygaelicharp.info/hampsey/>
- Chadwick, S. (2008). *Modern tradition*. Geraadpleegd op 10 december, 2015, van <http://www.earlygaelicharp.info/tradition/modern.htm>
- Chadwick, S. (2015a). *An anthology of source texts*. Geraadpleegd op 6 augustus, 2015, van <http://www.earlygaelicharp.info/texts/>
- Chadwick, S. (2015b). *Facts, speculation and making things up*. Geraadpleegd op 8 oktober, 2015, van <http://clarsach.scot/2015/09/facts.htm>
- Chadwick, S. (2015c). *Gaelic harps before 1800*. Geraadpleegd op 12 december, 2015, van <http://www.earlygaelicharp.info/harps/thumbs.htm>
- Davies, N. (2011). *Vanished kingdoms*. London: Clays ltd.

- Deal, C. (2008). Janet Harbison: Queen of the Irish harp. *Folk harp journal*, 140, 20-23.
Gedownload op 11 augustus, 2015, van
<http://www.irishharpcentre.com/media/wysiwyg/article1.pdf>
- Dijkhuis, B. (2014). *Muziekinstrumenten en ensemblespel in de traditionele Ierse muziek: Revival van de harp in de 20^{ste} eeuw*. Geraadpleegd op 6 augustus, 2015, van
<http://musicologie.baloney.nl/main/cultuurhistorie/cultuurhistorie.ierseinstrumenten.htm>
- Dijkhuis, B. (2015a). *Muziekinstrumenten en ensemblespel in de traditionele Ierse muziek: De harp in Ierland en Schotland*. Geraadpleegd op 6 augustus, 2015, van
<http://musicologie.baloney.nl/main/cultuurhistorie/cultuurhistorie.harp.htm>
- Dijkhuis, B. (2015b). *Wat is Keltische muziek?* Geraadpleegd op 6 augustus, 2015, van
<http://musicologie.baloney.nl/main/introductie/introductie.keltischemuziek.htm>
- Dobney, J. (2014). *Portable harp*. Geraadpleegd op 14 november, 2015, van
<http://www.metmuseum.org/about-the-museum/museum-departments/curatorial-departments/musical-instruments/of-note/2014/portable-irish-harp>
- Doris, C. (2004). The Irish harp tradition – part 1. *World harp congress review*, 8(5), 12-14.
- Doris, C. (2005). The Irish harp tradition – part 2. *World harp congress review*, 8(6), 12-17.
- Fleischmann, A. (1952). Historical Survey. In A. Fleischmann, *Music in Ireland: a symposium* (pp. 1-9). Cork: Cork University Press.
- Frick, R. (1999). The musical instruments of the ancient Celts. *Harp Times*, 30, 40-43.
- Haeck, A. (2009). *Poseidonios van Apameia*. Geraadpleegd op 20 oktober, 2015, van
<http://legia-forum.org/poseidonios-van-apameia/>
- Haywood, J. (2001). *The historical atlas of the Celtic world*. London: Thames & Hudson.
- Heymann, A. (1988). *History of the Gaelic harp*. Minneapolis: Clairseach publications.
- Heymann, A., & Heymann, C. (2003). *Strings of gold*. Geraadpleegd op 18 september, 2015, van
<http://www.annheyman.com/gold.htm>
- Hurrell, N. (2003). The Royal Portable Harp by John Egan. *Journal of the Historical Harp Society*, 8(3), 1-4.
- Hüttel, C. H. (2007). *Celtic harps*. Geraadpleegd op 18 augustus, 2015, van
<http://www.historical-harps.com/>
- Le Govic, T. (2005). *Pédagogie de la Harpe Celtique* (phd). CEFEDM Bretagne, Pays de la Loire.
- Morgan, L. (1808). *The wild Irish girl: a national tale*. Boston: Joseph Greenleaf.
- Murray, A. V. (1990). The Harp Key. Music for the Scottish Harp. Arranged by Alison Kinnaird. *Jahrbuch für Volksliedforschung*, 35, 187-188.

- Newton, M. (2013). The Fallacies of “Celtic Music”. Geraadpleegd op 18 september, 2015, van <https://virtualgael.wordpress.com/2013/09/15/the-fallacies-of-celtic-music/>
- Rankin, D. (1996). Origins, languages and associations. Ed. David Rankin. *Celts and the classical world* (pp. 1-33). Cornwall: PJ international Ltd.
- Scribe, O. (2013). *Turlough O'Carolan, The Blind Irish Harpist*. Geraadpleegd op 26 november, 2015, van <http://www.dailykos.com/story/2013/3/17/1194669/-Turlough-O-Carolan-The-Blind-Irish-Harpist>
- Spangenberg, L. (2015). *What are the Celtic languages?* Geraadpleegd op 25 januari, 2016, van <http://www.digitalmedievalist.com/opinionated-celtic-faqs/celtic-languages/>
- Yeats, G. (2005). The Brian Boru harp. *World harp congress review*, 8(6), 18.