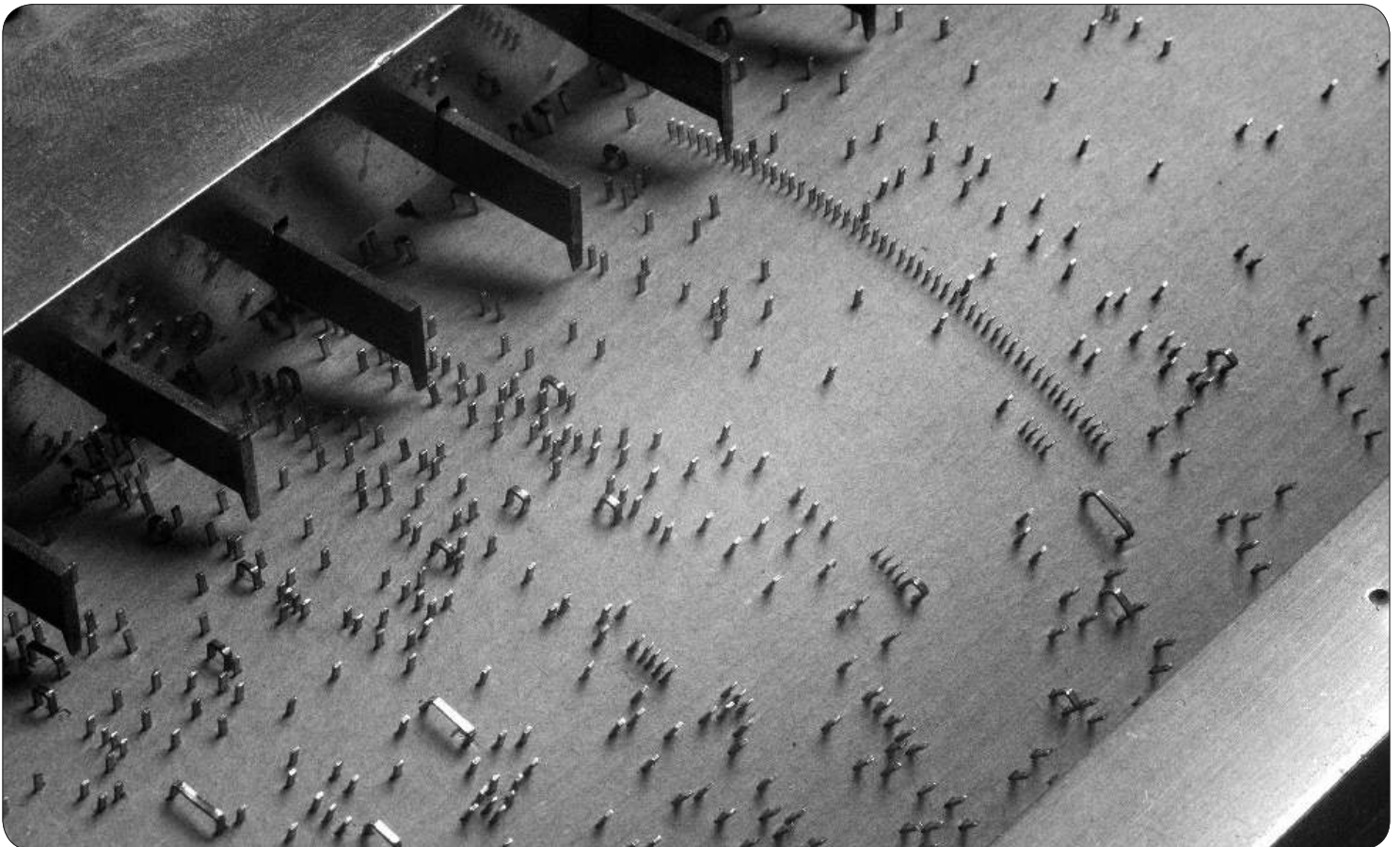


HÄNDEL, HAYDN EN DE

Marieke Lefeber & Jaap Jan Steensma In het eerste deel van dit artikel (Het Orgel 105/6) zijn de instrumentkundige aspecten van cilinderorgels aan de orde gekomen. Het bijzondere van veel van deze orgels is dat ze muziek kunnen laten horen die er eeuwen geleden op geprogrammeerd is. Dit deel behandelt de muzikale aspecten: het repertoire, de programmering van de muziekcilinder, het uitlezen ervan en aspecten van uitvoeringspraktijk. De nadruk ligt daarbij op de instrumenten die besproken zijn in deel 1 van dit artikel. In dat deel is naar voren gekomen dat instrumentkundige aspecten invloed hebben op de muziek van cilinderorgels. Zo zijn originele tempi van een uitvoering niet meer te achterhalen. Een ander voorbeeld is de mate van inégalité in een uitvoering: in verband met technische beperkingen spelen sommige cilinderorgels behoorlijk onregelmatig. Tot slot moet nog herinnerd worden aan het feit dat de meeste cilinderorgels over een beperkte toonreeks beschikken; ook dit heeft directe muzikale consequenties.



CILINDERORGELS

Deel 2 (slot): De muziek: repertoire, edities, theorie en praktijk

TWEE UITGANGSPUNTEN

Er zijn twee uitgangspunten van waaruit het interessant zou kunnen zijn meer te weten te komen over het muzikale deel van zelfspeelende muziekinstrumenten.

Bij het eerste uitgangspunt staat het repertoire centraal. Van verschillende composities op de 'Händel'- en 'Haydn'-cilinders is de componist (nog) niet bekend. Misschien kan in de toekomst van meer werken de maker achterhaald worden.

Ook kan het onderzoek naar het repertoire leiden tot nieuwe inzichten wat betreft datering en ontstaansgeschiedenis van composities. Zo bevat de Niemecz-cilinder uit 1793 een bewerking van het strijkkwartet in D The Lark (Hob. III:63, 1789), maar ook een eerdere versie (of bewerking?) van het menuet uit Haydns Symfonie in D The Clock (Hob. I:101, 1794!).

In sociaal-culturele zin zijn de programma's eveneens waardevolle documenten. De composities en arrangementen op de cilinders worden anno 2010 meestal niet als de hoogtepunten van een muziekcultuur beschouwd, maar vormen wel het repertoire waar men in het algemeen graag naar luisterde.¹⁾ De Händel- en Haydn-programma's vertegenwoordigen hoogtepunten van de automatische muziek, maar ook bij deze componisten zal blijken dat een deel van de programma's bestaat uit arrangementen van geliefde werken.

Het tweede uitgangspunt gaat om 'uitvoeringspraktijk'. Hoewel het type muziekinstrument een bepaalde muzikale, idiomatische schrijfwijze met zich meebrengt – met name bij de Haydn-cilinders is dit het geval – kan aan de cilinderorgels informatie ontleend worden die van algemeen muzikaal belang kan zijn voor een historisch geïnformeerde uitvoeringspraktijk. In het verleden zijn er op dit terrein al resultaten behaald. In muziekprogramma's van automatische orgels uit ongeveer 1620 zijn bijvoorbeeld ritenuti en

een ongelijk loslaten van slotakkoorden waargenomen.²⁾ Bij de hier beschreven muziekprogramma's komen deze twee speelmannieren overigens niet voor.

In het vervolg van dit artikel zullen de twee uitgangspunten nog aan bod komen. Een manier om zowel het repertoire als de uitvoeringspraktijk te ontsluiten, is een editie te vervaardigen. Hieronder zullen we zien dat het exact weergeven van het muziekprogramma op papier in notenschrift vaak lastig of zelfs onmogelijk is. Voor musici heeft één van de problemen rond automatische muziek te maken met het spanningsveld tussen 'repertoire' en 'uitvoeringspraktijk', vooral als het aankomt op beschikbare bladmuziek. Niet elke uitgever is zich bewust van het spanningsveld tussen het beschikbaar stellen van repertoire door het maken van een 'speel'-editie, waarin de uitvoeringspraktijk aan de speler wordt overgelaten, en een 'studie'-editie, waarin wordt geprobeerd de muzikale gegevens van de cilinder zo exact mogelijk naar notenschrift te transcriberen. In het eerste geval zal een versiering vaak staan afgekort met behulp van een trillerteken, in het tweede geval staat de versiering zo exact mogelijk genoteerd. Behalve het vastleggen van de uitvoeringwijze van een 'vrij' element in een compositie, is een nadeel van exacte notatie vaak ook dat ze de leesbaarheid en het gebruiksgemak van de partituur negatief beïnvloedt.

EDITIES VERGELEKEN

Bij het maken van een editie met muziek van een cilinderorgel moet een aantal beslissingen worden genomen. Deze beslissingen hebben te maken met de mate van gedetailleerdheid van de partituur. Dit kan voor veel muzikale aspecten gelden, maar dit artikel beperkt zich tot ornamentatie, articulatie en (relatief) tempo.³⁾ Hier worden vier edities met elkaar vergeleken op deze punten.

2) Jan Jaap Haspels, *Automatic musical instruments, their mechanics and their music, 1580-1820* (Zwolle 1987) 182 en 248, noot 15. Marieke Lefebber-Morsman, *Quicquid rarum, occultum et subtile* (Utrecht 2006) 77 en 80. Opgemerkt moet worden dat de ritenuti zijn geconstateerd bij instrumenten die niet het muzikaal effect als hoogste doel hebben; bij deze complexe (muziek)automaten draait het om visueel spektakel. Het loslaten van slotakkoorden van boven naar beneden heeft waarschijnlijk te maken met voordelen voor de winddistributie. Tegenwoordig passen sommige organisten deze manier van loslaten toe om tegemoet te komen aan de akoestische kenmerken van een ruimte.

3) In de meeste gevallen is het ondoenlijk om het oorspronkelijke tempo vast te stellen. Wel is het mogelijk om versnellingen en vertragingen aan te geven.

1) Rudolf Rasch, 'Is automatische muziek een genre?', in: Jan Jaap Haspels (red.), *Royal Music Machines* (Zutphen 2006) 63-85, 67: "Wat we op de muziekautomaten in het verleden tegenkomen weerspiegelt vrijwel altijd dit alom verbreide nogal triviale repertoire, en niet het kunstzinnige en verfijnde repertoire dat wij nu met de grote componisten uit het verleden verbinden. De automatische muziek leert ons zodoende veel over de smaak van het verleden."

Figuur 1: Tiroler Lied gevarieerd door Mozart, cadens. De registratiewisseling wordt in dit orgel automatisch gerealiseerd



- Gert Oost (ed.), *Tiroler Lied gevarieerd door Mozart* (Utrecht 1975)

Deze uitgave behelst de transcriptie van een cilinder van een orchester van Diederich Nicolaus Winkel uit 1819 (collectie Nationaal Museum van Speelklok tot Pierement). In de inleiding staat een beknopte verantwoording van Gert Oost: “Het notenbeeld heb ik genoteerd zoals het van de cilinder viel af te lezen; een enkele noot, waarvoor het betreffende koperen pinnetje versleten of verbogen was, heb ik ingevuld of op zijn juiste plaats gezet.”⁴⁾

Dit lijkt een toereikende methode, hoewel het natuurlijk nooit zeker is of de programmeur bewust pinnetjes verboog om de uitvoering wat aan te passen. Het notenbeeld is inderdaad overgenomen van de cilinder. De versieringen zijn echter niet uitgewerkt, maar aangeduid met versieringstekens. Wel wordt articulatie aangegeven met liggende streepjes, puntjes en boogjes. Bovendien zijn er tempo-aanduidingen als *accelerando* en *ritenuto* aanwezig (zie figuur 1).

- Sonja Gerlach (ed.), *Stücke für das Laufwerk (Flötenuhrstücke)*, (München 1984) (= Joseph Haydn Werke, Reihe XXI)

Dit is een omvangrijke editie van de stukken voor Flötenuhr van

Joseph Haydn.⁵⁾ Gerlach gebruikt in eerste instantie schriftelijke bronnen, maar ook de Flötenuhren zelf. Ze schrijft over haar editie onder andere: “Der Notentext ist soweit wie möglich den Quellen entsprechend wiedergegeben jedoch mit den für nötig erachteten Berichtigungen und Ergänzungen. (...) Strichlierte Bindebögen, Staccato-Punkte und Tenuto-Striche entstammen den Flötenuhren.”⁶⁾

Gerlach schrijft alleen articulatie en versieringen uit wanneer deze afwijken van de gangbare praktijk in Haydns muzieknotatie. Zo staan er op het Flötenuhr meestal pinnen genoteerd voor tweeëndertigsten en zestienden, maar ook voor achtsten en kwarten. Deze worden niet genoteerd als tweeëndertigsten met rusten. Als er ergens een pin staat waar men een brug zou verwachten, staat een staccatoteken genoteerd. Voor versieringen worden meestal de tekens gebruikt zoals ze in de schriftelijke bronnen gebruikt worden. Wijken de versieringen daarvan af, dan worden ze uitgeschreven. Tempo-aanduidingen als ‘*Allegro assai*’ en ‘*Allegretto*’ zijn genoteerd als ze ook in de schriftelijke bron staan. Tempowisselingen

5) Hoewel niet alle 32 stukken in deze uitgave op Haydn terug te voeren zijn, zijn ze ingedeeld onder Hob. XIX.

6) Sonja Gerlach, *Stücke für das Laufwerk (Flötenuhrstücke)* (München 1984) (= Joseph Haydn Werke, Reihe XXI) XIII.

4) Gert Oost, *Tiroler Lied gevarieerd door Mozart* (Utrecht 1975) 7

Figuur 2: Toepassing van verschillende notenwaarden in een transcriptie van een Händel-aria van de ‘Windsor Castle clock’ (Uit: Pieter Dirksen, *Twenty pieces for a musical clock* (Utrecht 1987) 34



komen niet of nauwelijks voor in Haydns Flötenuhr-muziek en staan daarom ook niet in de partituur. Voorbeelden zijn te vinden vanaf figuur 21.

- Pieter Dirksen (ed.), *Twenty pieces for a musical clock* (Utrecht 1987)

Deze editie bevat stukken voor 'musical clock' van Händel zoals ze op twee klokken van Charles Clay staan genoteerd. In het voorwoord schrijft J.J.L. Haspels, voormalig conservator van het Nationaal Museum van Speelklok tot Pierement: "The very important fact remains that the transcriptions in this publication represent down to the minutest detail the actual performance of the music as it first sounded in the late 1730s."⁷⁾

Dit is inderdaad een zeer gedetailleerde uitgave. Alle versieringen zijn uitgewerkt. Er zijn regelmatig kortere notenwaarden - zoals zestienden - gebruikt, terwijl langere notenwaarden - achtsten - muzikaal logischer zouden zijn. Er is dus voor gekozen zo dicht mogelijk bij de cilinder te blijven. Aan de andere kant komt het ook voor dat een pin op de cilinder - die in ieder geval correspondeert met een vierenzestigste, de kortst voorkomende notenwaarde in de partituur - wordt vertaald als een tweeëndertigste, een zestiende of een achtste. Hier lijkt dan toch weer gekozen te zijn voor de leesbaarheid.

Tempowisselingen zijn niet opgenomen in deze uitgave, maar die komen ook vrijwel niet voor bij deze klokken (zie figuur 2). Wel heeft Dirksen metronoomcijfers aangegeven. Deze worden door Haspels als volgt verklaard:

"Since both clocks have retained their original driving weights, transmission ratios, and air brakes, it is mainly the condition of the wind-producing and conducting elements that influences the playing speed. With references to the relevant discussion in my dissertation, I feel justified in saying that the metronome numbers, which reflect the tempi of the clocks in their present conditions, could be reduced somewhat, up to 5% for the Braamcamp clock and up to 20% for the Windsor Castle clock."⁸⁾

In het aangehaalde proefschrift van Haspels staat te lezen dat deze percentages gebaseerd zijn op de praktische ervaring van Haspels met het vertragen van het speeltempo van mechanische orgels als gevolg van restauratie.⁹⁾

- Peter van Tour (ed.), *Tre stycken för spelur ur ett spelur av Pehr Strand*, Slite 1995

Deze uitgave bevat geen verantwoording. Echter de ondertitel van het werk is: 'transkriberade för klaverinstrument av Peter van Tour'. Hiermee lijkt de editor aan te geven dat hij een praktische uitgave heeft willen maken die gericht is op uitvoering van de muziek op een klavierinstrument. Versieringen zijn niet uitgeschreven; hiervoor zijn tekens gebruikt. Ook articulatie en tempo zijn niet opgenomen.

Het moge duidelijk zijn dat er nogal wat mogelijkheden zijn in het

7) Pieter Dirksen, *Twenty pieces for a musical clock* (Utrecht 1987) 6.

8) Dirksen, *Twenty pieces*, 6.

9) Haspels, *Automatic musical instruments*, 163.

maken van een editie met muziek van een mechanisch muziekinstrument. De editie van Peter van Tour is een echte 'speeluitgave'. De uitgave bevat de muziek van de 'Per Strand'-klok in een duidelijk leesbare partituur. Articulatie en versieringen zoals ze op de klok staan, zijn niet uitgewerkt.

De andere drie edities beogen mede een wetenschappelijk doel. In de verantwoordingen staat te lezen dat de muziek zo exact mogelijk van de cilinder is afgelezen. Toch zijn de redacteurs van deze uitgaven hier niet perfect in geslaagd. Gert Oost werkt de versieringen niet uit, terwijl deze juist op een cilinder wel uitgewerkt zijn en dus informatie verschaffen over uitvoeringspraktijk. Sonja Gerlach werkt versieringen en articulatie alleen uit wanneer ze afwijken van de bij Haydn gangbare praktijk. Er zit iets van subjectiviteit in deze beslissing: wat is er dan precies gangbaar? En kan uitwerking van versieringen en articulatie ons niet juist dichter bij dat gangbare brengen? Pieter Dirksen ten slotte laat zien dat hij exact wil zijn door versieringen uit te werken en korte notenwaarden te gebruiken waar langere prettiger zouden lezen. Alleen: waarom dan niet meteen alleen maar vierenzestigsten waar pinnen staan genoteerd?

Het maken van een volledig exacte transcriptie is onmogelijk. Nog afgezien van het verschil tussen programma en uitvoering, is de pinnen- en bruggenstructuur niet precies om te zetten in traditioneel notenschrift. Een steeds sneller wordende triller is niet exact te noteren; vaak is er ook geen notenwaarde voor de specifieke lengte van een brug, enzovoort. Het maken van een exacte afspiegeling in notenschrift van een cilinder is dus niet mogelijk, men kan hooguit proberen hier zo dichtbij mogelijk te komen.

Elke editor zou eerst moeten bepalen of hij een praktische dan wel wetenschappelijke uitgave wil maken. Een wetenschappelijke uitgave waarin alle uitvoeringsaspecten zo nauwkeurig mogelijk uitgewerkt zijn, is vaak zo onleesbaar dat de uitgave niet goed bruikbaar is om uit te spelen. Wanneer de editor kiest voor de wetenschappelijke uitgave, moet hij zich zeer bewust zijn van eventuele problemen en daar beslissingen over nemen.

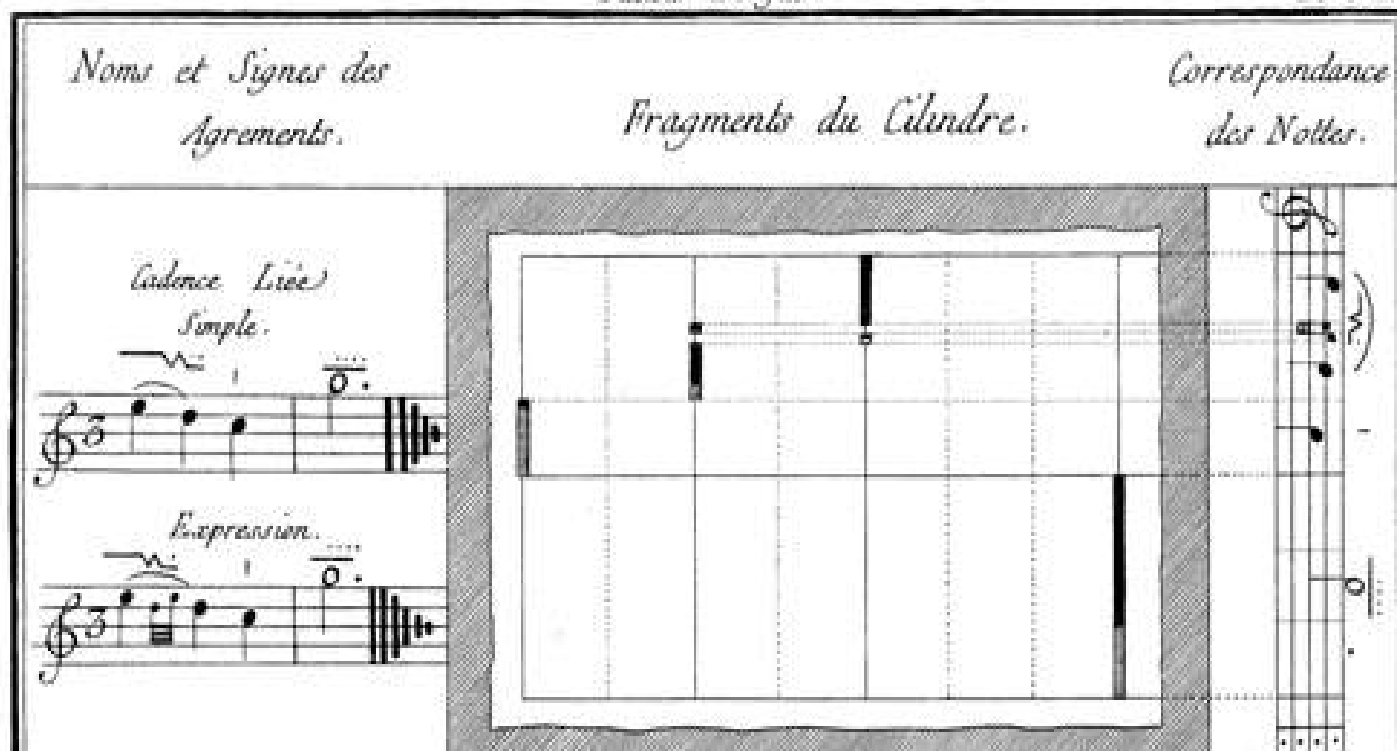
PROGRAMMERING VAN DE CILINDER

Uit de vragen rond editietechniek komt een belangrijk probleem naar voren: het traditionele notenschrift geeft te weinig informatie over wat er moet klinken. In de achttiende eeuw werd ook Pèrre Engramelle hiermee geconfronteerd. In zijn boek *La Tonotechnie ou notage des cylindres* (1775) schrijft hij dat de programmeur van een muziekcilinder zelf moet nadenken over een goede muzikale uitvoering 'avec goût & précision'.¹⁰⁾

Dom Bédos des Celles vraagt Engramelle bij te dragen aan het vierde deel van *l'Art du Facteur d'Orgues* (1778) en neemt diens artikel over 'sans y rien changer'.¹¹⁾ De gebieden waar het notenschrift vooral tekort schiet en waaraan Engramelle daarom veel aandacht

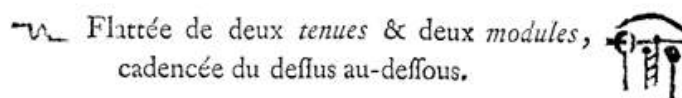
10) Joseph Engramelle, *La Tonotechnie ou l'art de noter les cylindres* (Parijs 1775, facsimile-editie: Genève 1971) 1-7.

11) Dom Bédos de Celles, *l'Art du Facteur d'Orgues* (Parijs 1766-1778; facsimile-editie Genève 1984) 596. Zie ook deel 1 van dit artikel, bladzijden 13 en 14.



Figuur 3 Dom Bédos, *L'Art du Facteur*, planche CVI, 1778

In de Cadence Liée Simple (zie figuur 3 hierboven) zijn verschillende vormen van articulatie te zien. Linksboven is het fragment genoteerd in traditioneel notenschrift. De punten en strepen boven de noten geven aan hoe de uitwerking van articulatie en ornamentiek moet gaan klinken. Het eerste teken, dat bestaat uit een hoger en een lager liggend streepje (de tenues) met daartussen een 'kartel' (agrément), geeft aan uit welke onderdelen (modules) de triller bestaat. Omdat er boven de eerste twee noten een legato-boog is aangebracht, zijn tenues en agrément als één teken genoteerd. In *La Tonotechnie* brengt Engramelle dit type toonopvolging onder bij de tenues composées (figuur 4):



Figuur 4: Père Engramelle, dezelfde versiering als in figuur 3, zij het met een andere naam. Engramelle, *La Tonotechnie*, 47

Terug naar figuur 3: de punt boven de laatste tenue geeft de hoeveelheid silence aan en de laatste noot van de maat is voorzien van een verticaal streepje dat staat voor een tactée. De laatste noot van het hele fragment bestaat uit een lange tenue en een lange silence: een liggend streepje met vier punten.

In de expression linksonder is te zien hoe de 'neumen' in het fragment worden vertaald naar notenschrift.

Aan de rechterkant van de pagina is deze expression een kwartslag gedraaid om te kunnen aangeven hoe het notenbeeld zich verhoudt tot een gedeelte van het oppervlakte van de cilinder.

Dit oppervlakte is in het midden als plattegrond weergegeven. In de lengterichting lopen acht sporen, die ieder staan voor een noot (chromatisch van $c^2 - g^2$). De dikke gearceerde lijnen geven de theoretische duur van de noot aan. Als de lijn zwart is, staat er op de cilinder een pin of brug, het grijze deel staat voor silence.

Hoewel Engramelle het belang van silence d'articulation benadrukt, is te zien dat in dit geval ook een legato-techniek wordt toegepast, maar niet consequent. De lijn van de eerste toon is volledig zwart, maar de andere noten onder de boog bevatten wel silence. De d^2 op de tweede tel van de maat is een goed voorbeeld van een tenue: als een soort 'portato' bestaat deze uit een liggende toon, gevolgd door een deel silence. De laatste tel van deze maat bestaat uit een heel korte klank, met veel silence: een tactée.

besteedt, zijn de articulatie¹²⁾ en de ornamentiek.

In *La Tonotechnie* geeft Engramelle blijk van een opmerkelijk historisch besef: hij stelt namelijk dat de muziek onherstelbare verliezen heeft geleden omdat de klinkende muzikale expressie van componisten als Lully en Marchand verloren is gegaan; Lully, Corelli, Couperin en Rameau zouden protesteren wanneer ze zouden horen hoe men hun muziek anno 1775 uitvoert.¹³⁾

ARTICULATIE IN THEORIE

Volgens Engramelle bevat een toon twee componenten: een tenue, het aanhouden, klinken ervan, en een *silence d'articulation*, stilte van articulatie.

De tenue bestaat in twee soorten, een simple en een composée. Engramelle onderscheidt bij de tenue simple opnieuw twee categorieën, de tenue proprement dite (kortweg: tenue) en de tenue tactée (kortweg: tactée). Het verschil heeft te maken met de functie van een toon. Een tenue is een toon die een relatief langere duur heeft dan de tactée en staat op de relatief sterke maatdelen. Vanzelfsprekend heeft een tactée dan een naar verhouding langere *silence* dan een tenue.¹⁴⁾

Afhankelijk van de lengte ervan, benoemt Engramelle vijf soorten *silences*. Aan het slot of bij de reprise van een langere muzikale frase is er een relatief lange *silence de reprise d'haleine*, in passagewerk een *silence de détaché* of de *liée*. Engramelle onderstreept het belang van de *silence d'articulation* door een vergelijking te maken met het belang van articulatie in gesproken taal.¹⁵⁾

Een belangrijk punt dat Engramelle aansnijdt, is de ongelijke duur (*inégalité*) van twee opeenvolgende gelijke notenwaarden.¹⁶⁾ In de meeste gevallen, zo schrijft Engramelle, moet de eerste noot van twee achtsten langer aangehouden worden dan de tweede. Het onderscheid tussen een *première* en *seconde croche* (achtste noot) lijkt daarmee veel op het verschil tussen een tenue en een tactée. In de bijdrage die Engramelle schrijft voor Dom Bédos (1778) gaat het hierbij om een ongelijkheid van toonduur, niet om een *inégalité*

van ritmische plaatsing binnen de maatstructuur.¹⁷⁾

Hoewel de cilinderorgels die in deel 1 beschreven staan, vaak onritmisch spelen, lijkt een bewuste en consequente toepassing van dit *inégalité* van ritmische plaatsing niet aanwezig te zijn. Wél komt de toepassing van verschillende soorten *silences* voor.

Engramelle schrijft verder over het aanpassen van het *toucher* van het instrument door de toepassing van stiften van verschillende dikte. De programmeur van de Händel-cilinders heeft deze techniek niet gebruikt, Niemez zou haar eenmaal toegepast hebben.¹⁸⁾

HET VERTALEN VAN MUZIKALE GEGEVENS OP DE CILINDER NAAR NOTENSCHRIFT

Om een zo getrouw mogelijke transcriptie te maken van een orgelklok kan men het best de muziekcilinder uitlezen. Dit hoeft niet één op één te corresponderen met de uiteindelijk klinkende uitvoering van het muziekinstrument. In de transmissie van het muziekprogramma naar de orgelpijpen kan het mechaniek ervoor zorgen dat sommige tonen niet of niet op tijd klinken. Het is uiteraard niet mogelijk om in het hoofd van de arrangeur/programmeur te kijken, maar het is aannemelijk dat het patroon van pinnen en bruggen dichter bij zijn 'bedoeling' komt dan de uitvoering van het stuk.

Het transcriberen van een cilinder lijkt op het programmeren ervan, maar dan in omgekeerde volgorde. Om een muziekstuk van een cilinder te kunnen aflezen, moet eerst bepaald worden wat de verschillende pinnen en bruggen betekenen. Pinnen en bruggen kunnen drie dingen vertellen: de toonhoogte, de toonduur en het moment in de tijd van het muziekstuk.

De toonhoogte van een pin is afhankelijk van de plaats waar de pin zich bevindt over de breedte van de cilinder. Deze cilinder draait rond langs een toetsenreeks. In het geval van een automatisch spelend orgel zorgen de pinnen er via deze toetsen voor dat ventielen in de windlade worden geopend zodat er lucht door de orgelpijpen kan stromen. Om de toonhoogtes van de verschillende pinnen te bepalen, legt men een *gammalat*, waarop alle aanwezige tonen staan genoteerd, langs de breedte van de cilinder. Meestal is het gamma, de toonreeks, vrij snel te bepalen door de pijpjes even aan te blazen. Lukt dit om één of andere reden niet, dan moet het gamma bepaald worden aan de hand van de pinnenstructuur. Door naar de laatste noten van het stuk te kijken, doorgaans een welluidend akkoord, kan in het beginstadium al veel afgeleid worden.

17) Zie ook Ewald Kooiman, 'Inegaliteit in de Klassieke Franse Muziek', *Het Orgel* 76/2 (1980), 46-58. Kooiman noemt Engramelle op de bladzijden 47 en 51 en geeft aan dat de verhouding van lange en korte toonduur divers en subtiel kan zijn. In Engramelle ('*La Tonotechnie*', 26-36) komen de *inégalité* van ritmische plaatsing en de daarbij horende ritmische verhoudingen aan bod.

18) Matthias Naeschke, 'Eine neu entdeckte Flötenuhr von Niemez mit Werken von Joseph Haydn', *Das mechanische Musikinstrument* 88 (2003) 15. Van dit orgel wordt aangenomen dat het door Niemez gemaakt is. Het instrument is echter niet gedateerd, noch gesigneerd. Er zijn, behalve de toepassing van stiften met verschillende dikte, ook andere verschillen met de overige Niemez-orgels. Zo is de toonreeks van het vierde instrument, net als de klank, afwijkend. Dit laatste punt is opvallend, omdat het gaat om vier orgels die binnen een tijdsbestek van minder dan vijf jaar door dezelfde maker gebouwd zouden zijn. Zie voor technische gegevens betreffende dit orgel deel 1 van dit artikel, bladzijde 19.

12) Andere belangrijke informatie betreft de uitwerking van versieringen en de uitvoering van de *inégalité*, maar dit is te specifiek verbonden met Franse uitvoeringspraktijk om hier uitgebreid te bespreken. In het geval van Händel is het misschien anachronistisch een verband te leggen met Engramelle, toch blijken verschillende van Engramelles regels ook op Händels muziekprogramma's van toepassing, zie onder. Wat betreft de programma's met Haydns muziek bestaat er een grote kans dat Niemez van Engramelles theorieën op de hoogte is geweest. Zie Steensma, 'Haydn, Händel', 15.

13) Engramelle, *La Tonotechnie ou l'art de noter les cylindres* (Parijs 1775; facsimile-editie: Genève 1971) ii-iii, 63; Haspels, *Automatic musical instruments*, 65-66

14) Dom Bédos, 'L'Art du Facteur', 598, 600-601; Engramelle, 'La Tonotechnie', 15-52.

15) Dom Bédos, 'L'Art du Facteur', 599-600; Engramelle, 'La Tonotechnie', 24-25.

16) Dom Bédos, 'L'Art du Facteur', 601-602. Engramelle noemt dit de *inégalité des croches* (achtsten), maar schrijft dat de theorie ook op andere notenwaarden van toepassing kan zijn.



Figuur 5: Kopergravure bij het titelblad van *La Tonotechnie* (1775).

Op de afbeelding zijn verschillende automatische instrumenten afgebeeld: rechtsonder een automatisch klavier voor een clavecimbel, daarboven een androïde (fluitspeler), boven de deur een draaiorgel, linksboven een klok met bellenspelwerk (?). Daaronder gereedschap voor het programmeren. De linker figuur aan tafel houdt een serinette, een 'kanarie-orgel', vast, de persoon achter de tafel programmeert vermoedelijk een cilinder. Op de tafel ligt bladmuziek.

De toonduur is bij orgelklokken af te lezen aan bruggen. Hiervoor wordt niet gekeken naar de breedte van de cilinder, maar naar de omtrek. Bruggen hebben een bepaalde lengte (over de omtrek van de cilinder) en deze lengte bepaalt precies hoe lang een toon duurt. Een orgelpijp kan blijven klinken zolang er lucht doorheen stroomt. Het spreekt voor zich dat pinnen kort klinken.

Door de cilinder langzaam te draaien kan dan de muziek worden afgelezen. De plaats van de pinnen en bruggen in het muziekstuk wordt duidelijk en het ritme en het melodieverloop kunnen worden bepaald. Op de messing 'Händel-cilinders' zijn rasters aangebracht, die het makkelijker maken de melodie te volgen. Op de houten 'Haydn-cilinders' is dit niet zo; dit maakt het aflezen lastiger. Tijdens dit aflezen moet worden bepaald welke verschillende melodielijnen er te onderscheiden zijn (stemvoering), met name bij polyfone muziek, zodat de muziek in een logische en leesbare parti-

tuur kan worden genoteerd. Dit laatste onderdeel maakt dat een computer (nog) niet geschikt is voor dit werk.

REPERTOIRE

Bij zowel Händel als Haydn bestaat het repertoire van de cilinders voor een groot deel uit dansen (menuetten) en bewerkingen van composities die oorspronkelijk voor een ander medium geschreven zijn. Alle melodieën hebben een opgewekt karakter en in het geval van Händel waren met name operadelen geliefd bij het publiek. Van een aantal stukken staat vast dat ze specifiek voor cilinderorgel gedacht zijn. De bekendste voorbeelden zijn Haydns driestemmige fuga (Hob. XIX:16) en Händels Voluntary a Flight of Angels (zie figuur 6).

Hoewel veel cilinderorgels in de achttiende eeuw ook bewerkingen van psalmen en gezangen bevatten, zijn die niet aanwezig op de hier besproken cilinders van Händel en Haydn.

UITVOERINGSPRAKTIJK

De cilinders van de vijf instrumenten die in deel 1 van dit artikel besproken zijn, bevatten ieder tien tot twaalf melodieën, die in lengte variëren van minimaal een halve tot ruim een hele minuut speeltijd. Behalve de 62 melodieën van deze vijf instrumenten, zijn er nog verschillende andere muziekprogramma's met muziek van Händel of Haydn bekend. Zo heeft de Braamcamp-klok¹⁹⁾ een pendant, de Windsor Castle-klok.²⁰⁾ Wat betreft de muziek van Haydn, is er nog het orgel van Johann Joseph Wiest, gemaakt tussen 1796 en 1804.²¹⁾ Het onderzoek naar de muzikale informatie op de cilinders moet grotendeels nog beginnen.²²⁾

Praktijk

Een muziekcilinder beperkt de lengte van de te programmeren muziek.²³⁾ Als het geprogrammeerde muziekstuk een bewerking is van een andere compositie, is het soms nodig het werk in te korten. Dit heeft consequenties voor de muzikale vorm. Ook de beschikbare toonreeks heeft invloed op de bewerking, in verband met de geringe toonumfang moeten bewerkingen vaak getransponeerd worden.

HÄNDEL, CHARLES CLAY CA. 1738

- Menuet uit Arianna in Creta (1734)

- Menuetto (Air) uit Suite III in d (1733)

19) Zie over dit instrument: Steensma, 'Haydn, Händel', 13. Voor het muzikale onderscheid tussen de twee klokken, zie Dirksen, 'Eine wenig bekannte Quelle', 287.

20) Beschreven in: Dominic Gwynn, 'The Charles Clay Organ Clock in the Royal Collection (Windsor Castle) and its Connection with Georg [sic] Frideric Handel', Bios Reporter 21/2 (1997).

21) Helmut Kowar, 'Haydn-klokken als bron van historische uitvoeringspraktijk?', in: Marieke Lefeber (red.), Haydn Live (Bunnik 2009) 16.

22) De belangrijkste muzikale analyse van de Händel-composities die tot nu toe gepubliceerd is, is te vinden in Dirksen, 'Eine wenig bekannte Quelle'. De muziek van Haydn wordt besproken in: Arthur W.J.G. Ord-Hume, Joseph Haydn and the Mechanical Organ (Cardiff 1982) en Kowar, 'Haydn-klokken'.

23) Door de toepassing van heliocoïdale notatie kan een langer werk klinken. Zie deel 1 van dit artikel, bladzijde 19.

Figuur 6: Händels *Voluntary a Flight of Angels* komt twee keer voor in een programmavoorbeeld en staat op de cilinder van de John Pyke-klok uit China (zie Steensma, 'Haydn, Händel', 12-13). Editie Best 1988, 136.

A Voluntary or a Flight of Angels C-Dur

HWV 600



Vorm

Eén van de werken op de Braamcamp-cilinder²⁴⁾ is een bewerking van het laatste deel van de ouverture van de opera *Arianna in Creta* (1734).²⁵⁾ De oorspronkelijk versie van dit menuet omvat 64 maten en staat in D. De vorm is weer te geven als A – A' – B – A', het herhalende A-deel is uitgeschreven. De structuur is regelmatig, de A en B-delen bestaan ieder uit een voorzin en een nazin van acht maten. Na de A-delen volgt een codetta van twee maten.

De bewerking voor de Clay-klok is 20 maten korter en staat in C. Het vormschema is ingekort tot A – B – A', de eerste herhaling en de codetta's zijn komen te vervallen.

Het Menuetto uit Suite III in d (thema) uit 1733, op de klok aangeduid als 'Air',²⁶⁾ past precies op de cilinder en is daarom niet ingekort. Zowel het deel voor de eerste herhaling als het deel daarna wordt herhaald. In het arrangement staat het stuk een toon hoger.

Aanpassing aan de toonreeks het instrument

24) Zie voor de technische gegevens: Steensma, 'Haydn, Händel', 13.

25) In het vervolg aangeduid als 'Arianna'.

26) In het vervolg aangeduid als 'Air'.

Voor het grootste deel zijn de bewerkingen tweestemmig. Op muzikaal belangrijke plaatsen komen meer stemmen voor, met name aan het begin en het einde van een frase²⁷⁾ (zie figuur 7).

In dit voorbeeld is ook te zien dat de bewerker de twee frasen met toegevoegde doorgangsnoten in de bas verbindt: maat 28.

In de Air krijgen de eerste en de derde tel soms meer nadruk (zie figuur 8). In maat 16 is een dalend loopje in de bas te zien.

Het verloop van de baslijn volgt in beide bewerkingen, voorzover mogelijk, de bas van het origineel. Op verschillende plaatsen moet geoctaveerd worden in verband met de beperkte toonumfang. De programmeur of maker van het programmavoorbeeld van de Braamcamp kan goed een ervaren musicus geweest zijn, getuige een vakkundige ingreep op een moment dat de bas het origineel beter niet kan volgen (zie de figuren 9 en 10).²⁸⁾

In *Arianna*, maat 13-14, op 13, derde tel, zou men in de transcriptie een f in de bas verwachten. Rekening houdend met de zeer beperkte omvang van het orgel, c¹ is de laagste noot, had de stem-

27) Muziekvoorbeelden uit Marieke Lefeber-Morsman, *Royal Music Machines, the Music* (Bunnik 2006) 47-50 en Peter Northway, *Hallsische Händel-Ausgabe, Klavierwerke II* (Kassel 1970) 26. De transcripties van de cilinder zijn uitgelezen.

28) Zie ook Dirksen, 'Eine wenig bekannte Quelle', 287.

Figuur 7: Arianna, maat 25-29



Figuur 8: *Air*, maat 15-24

Musical score for 'Air', measures 15-24. The score is written for two staves, likely representing the right and left hands of a keyboard instrument. The key signature is one sharp (F#) and the time signature is 3/4. The music features a melodic line in the upper staff with various rhythmic patterns, including eighth and sixteenth notes, and a supporting bass line in the lower staff with chords and moving lines. Measure numbers 15, 20, and 24 are indicated at the beginning of their respective measures.

Figuur 9: *Arianna*, orkestversie maat 9-16 (vergelijk figuur 10)

Musical score for 'Arianna', orchestra version, measures 9-16. The score is written for four staves: Violin I, Violin II, Viola/Vicelin, and Cello/Double Bass. The key signature is one sharp (F#) and the time signature is 3/4. The music is marked 'M. 13' and '15' above the first and third measures. The score includes various musical notations such as slurs, accents, and dynamic markings like 'pp' (pianissimo) and 'f' (forte). Measure numbers 9, 13, 15, and 16 are indicated.

Figuur 10: *Arianna*, arrangement, maat 11-15. NB: het arrangement is getransponeerd (vergelijk figuur 9)

Musical score for 'Arianna', arrangement, measures 11-15. The score is written for two staves, likely representing the right and left hands of a keyboard instrument. The key signature is one sharp (F#) and the time signature is 3/4. The music features a melodic line in the upper staff with various rhythmic patterns, including eighth and sixteenth notes, and a supporting bass line in the lower staff with chords and moving lines. Measure numbers 11, 12, 13, 14, and 15 are indicated.

voering hier echter niet beter kunnen zijn. De c^2 in maat 14 wordt voorbereid door de leidtoon b^1 , die in het equivalente origineel door viool II gespeeld wordt.

Een spannende vergelijking is die tussen de figuren 11 en 12. In de maten 22 en 24 van het arrangement zou de plaats van de rusten in de bas een gis^1 moeten staan, maar die maakt geen deel uit van de toonreeks. Ook is er iets aan de hand in de bovenstem. Vanaf maat 17 is er een sequensmotief, waarvan het laatste deel bestaat uit een stijgende gebroken drieklank. Deze drieklank wordt in de maten 18, 20 en 22 van het arrangement een akkoordtoon lager ingezet dan in het origineel. Op die manier komt het motief precies uit op de hoogste toon van het orgel, c^3 . De eerste tel van maat 23 zou een d^3 moeten zijn, maar is vervangen door b^2 .

In maat 24, tweede tel, zou in het arrangement in zowel bas als sopraan een e moeten klinken, maar het lijkt erop dat de arrangeur hier eenstemmigheid heeft willen voorkomen. De d^3 op de derde tel in die maat moet voorbereid worden (vergelijk figuur 12). Door

voor b^2 te kiezen, wordt zowel eenstemmigheid op de tweede tel voorkomen als d^3 voorbereid. Op die laatste noot verschijnt vervolgens de meest compacte versie van een secunde-ligging uit de muziekgeschiedenis.

Ornamentiek

De behandeling van de bovenstem is in de bewerkingen erg vrij en vooral valt de hoeveelheid versieringen op. Het uitbundig versieren van de bovenstem lijkt een kenmerk te zijn van Engelse cilinderorgels in de achttiende eeuw.²⁹⁾ Ook de behandeling van dissonanten is opvallend. De appoggiatura aan het begin van Arianna wordt in de reprise herhaald, zie de figuren 13, 14 en 7, maat 29. De voor-

29) Anthony Baines, 'A Barrel Organ Transcription', *The Galpin Journal* (maart 1952) 54-55; Anthony Baines, 'Two Barrel Organ Transcriptions', *The Galpin Journal* (mei 1959) 94-98, David Fuller, *Two Ornamentated Organ Concertos (...)* as played by an early barrel organ (Jerona 1980). Dirksen ('Eine wenig bekannte Quelle', 288) wijst erop dat langere notenwaarden meestal versierd worden.

Figuur 11: Arianna, arrangement, maat 16-24

Figuur 12: Arianna, orkestversie, maat '17-24'

Figuur 13: Adrianna, orkestversie bovenstem, maat '17-24'



Figuur 14: Adrianna, arrangement, maat 1-5



Figuur 15: Menuetto ('Air'), maat 1-4, origineel



Figuur 16: Air, arrangement, maat 1-4



Figuur 17: menuetto, origineel



Figuur 18: menuetto, het arrangement



slag is kort en op de tel.

Veel voorkomend, zowel in de doorgaande beweging als in slotakkoorden, is de beat, een mordent beginnend op de ondersecunde. Misschien is dit een uiting van Engelse versieringspraktijk.³⁰ Markante voorbeelden zijn te vinden in de bovenstemmen van de figuren 7 (maat 28), 8 (maat 24), 10 (13-14), 11 (16-18) en 14 (5).

Tertsen worden soms opgevuld met een doorgangsnoot (slur/schleiffer). Voorstellen komen veelvuldig voor en zijn in de regel kort en op de tel.

Figuur 15 en 16: de voorgeschreven mordent in de Air wordt in de bewerking vervangen door een praltriller zonder naslag. Voorafgaand daaraan is er echter een wijziging aangebracht in het melodisch verloop van de bovenstem. Trillers beginnen op zowel boven- als ondersecunde. In de eerste twee maten zijn de eerste en derde tel door meerstemmigheid benadrukt. In de derde tel van maat twee voorkomt de bewerker een al te kale klank door de bovenstem geen octaaf naar beneden te laten springen. De slur is te vinden op de tweede tel van maat drie.

Heel vrij is de uitwerking van de Air, m. 25-28 (zie figuur 17 en 18).

In de reprises wordt niet opvallend meer versierd dan in de delen voor de herhaling. Trillers worden in de reprise soms uitgevoerd in een iets hoger tempo.

Articulatie

Dat de programmeur zich bewust is geweest van het belang van een goede articulatie, blijkt uit Arianna, maten 17-21 (zie figuur 11). Drie keer achter elkaar, op muzikaal hetzelfde moment, klinkt er na de eerste tel een articulatie die uit het notenbeeld niet is af te leiden. Wél in het notenbeeld terug te vinden is dat de bovenstem om de vier of acht maten – parallel muzikale frasen – een frasering maakt. Zie de figuren 8 (maat 24), 10 (maat 12) en 11 (maat 24). Deze pauzes zijn groter tussen de afzonderlijke delen van het stuk, zie de figuren 7 (maat 28), 8 (maat 16) en 11 (maat 16): silences de reprise d'haleine... avant la lettre.

³⁰ Zie ook Francis Routh, *Early English Organ Music from the Middle Ages to 1837* (Londen 1973) 151-152. Deze versiering is genoemd in Purcell's 'Rules for Graces', bij A Choice Collection of Lessons for the Harpsichord or Spinnet, postuum uitgegeven in 1696.

HAYDN³¹⁾

- Fuga, allegro assai, Hob. XIX:16, 1789

- Menuet, Hob. XIX:29 en I:101

Vorm

Het menuet is een vroegere vorm van het Menuet en Trio uit Symfonie 101 The Clock. Het werk ging in 1794 in Londen in première, maar het Menuet komt al voor op het orgel uit 1793.³²⁾ Voor de bewerking is het Trio weggelaten, maar ook het Menuet is ingekort. Hierdoor is het A-deel - het deel voor de herhaling - regelmatig van structuur dan de symfonische versie. De A en B-delen worden geen van beide herhaald, maar de laatste twintig maten refereren duidelijk aan het A-deel. Hierdoor ontstaat een suggestie van een A-B-A-vorm.³³⁾ De versie op het orgel uit 1793 is twintig maten korter dan het programmavoorbeeld.

De fuga is een oorspronkelijk werk voor cilinderorgel. Omdat het orgel uit 1793 een grotere toonreeks heeft dan andere orgels, zijn er verschillende versies van dit werk. Aanpassingen bestaan vooral uit het toevoegen van een aantal extra tonen in de bas. Dit heeft soms invloed op de ligging van akkoorden. Andere instrumenten waarop dit werk voorkomt zijn het orgel uit (vermoedelijk) 1796 en het Wiest-orgel.

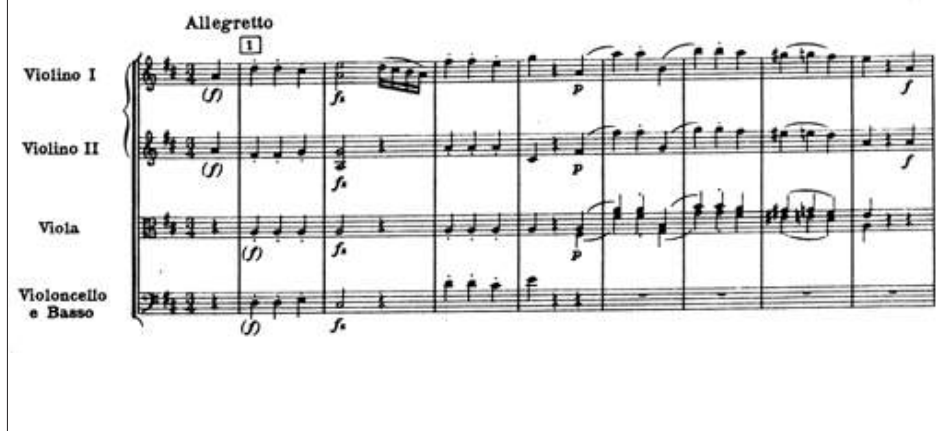
Ornamentiek

Net als bij de Händel-orgels zijn er meer versieringen te horen dan er op papier staan genoteerd. De eerste regel van het Menuet illustreert dit. Trillers beginnen op de hoofdnoot. De eerste noot in de symfonische versie wordt voorafgegaan door een anticipatie. Op de opmaat wordt een dubbelslag ingepast, regelmatig van uitvoering en beginnend op de slag (zie de figuren 20 en 21). Voor beide Haydn-werken geldt dat de trillers in principe op de hoofdnoot beginnen. In het Menuet bevindt zich echter een uitzon-

Figuur 19: Het slot van de fuga in Haydns autograaf



Figuur 20: Het menuet in de orkestrale versie



Figuur 21: Het arrangement van het menuet



Figuur 22: Menuet, maat 11 e.v.



31) Muziekvoorbeelden uit Gerlach en H.C.Robbins Landon, Joseph Haydn Kritische Ausgabe sämtlicher Symphonien, XII 99-104 (Wenen 1968). De verschillende balken staan voor verschillende versies van de muziek.

32) Voor de technische gegevens van de orgels, zie deel 1 van dit artikel, bladzijden 15, 17, 19, 20.

33) Ook het Arianna-menuet van Händel kreeg door inkorting een A-B-A-vorm.

Figuur 23: In de orkestversie bestaat deze passage uit doorgaande kwartnoten



Figuur 24: Het begin van de fuga op papier en in verschillende klankbronnen

dering vanaf maat 11 (zie figuur 22).

Een passage uit het B-deel laat zien hoe een passage in doorgaande kwartnoten kan worden uitgevoerd door de inpassing van trillers: maat 37-40 (zie figuur 23).

De praltrillers in de fuga staan meestal genoteerd op de gepunteerde kwart en zijn uitgevoerd als sextolen beginnend op de hoofdnoot. Het effect is dat in de toonwisselingen in de overige stemmen, de triller parallelle tertsen of sexten vormt met die stemmen. In het programmavoorbeeld, een autograaf afgedrukt als figuur 19, laat Haydn weinig twijfel bestaan over de herkenbaarheid van het thema: 'NB so oft als das Thema komt, mus bey jedweder Halben Notte folgender Halbe Mordent komen [volgt voorbeeld] Diese Stelle komt 16 mahl'.³⁴⁾ Deze mordent wordt op de orgels verschillend uitgevoerd. In het orgel uit 1793 blijft de hoofdnoot liggen, de

ondersecunde klinkt er kort onder. Het instrument uit 1792 wisselt de hoofdnoot met de ondersecunde af.

De slotakkoorden zijn korte arpeggio's van beneden naar boven.

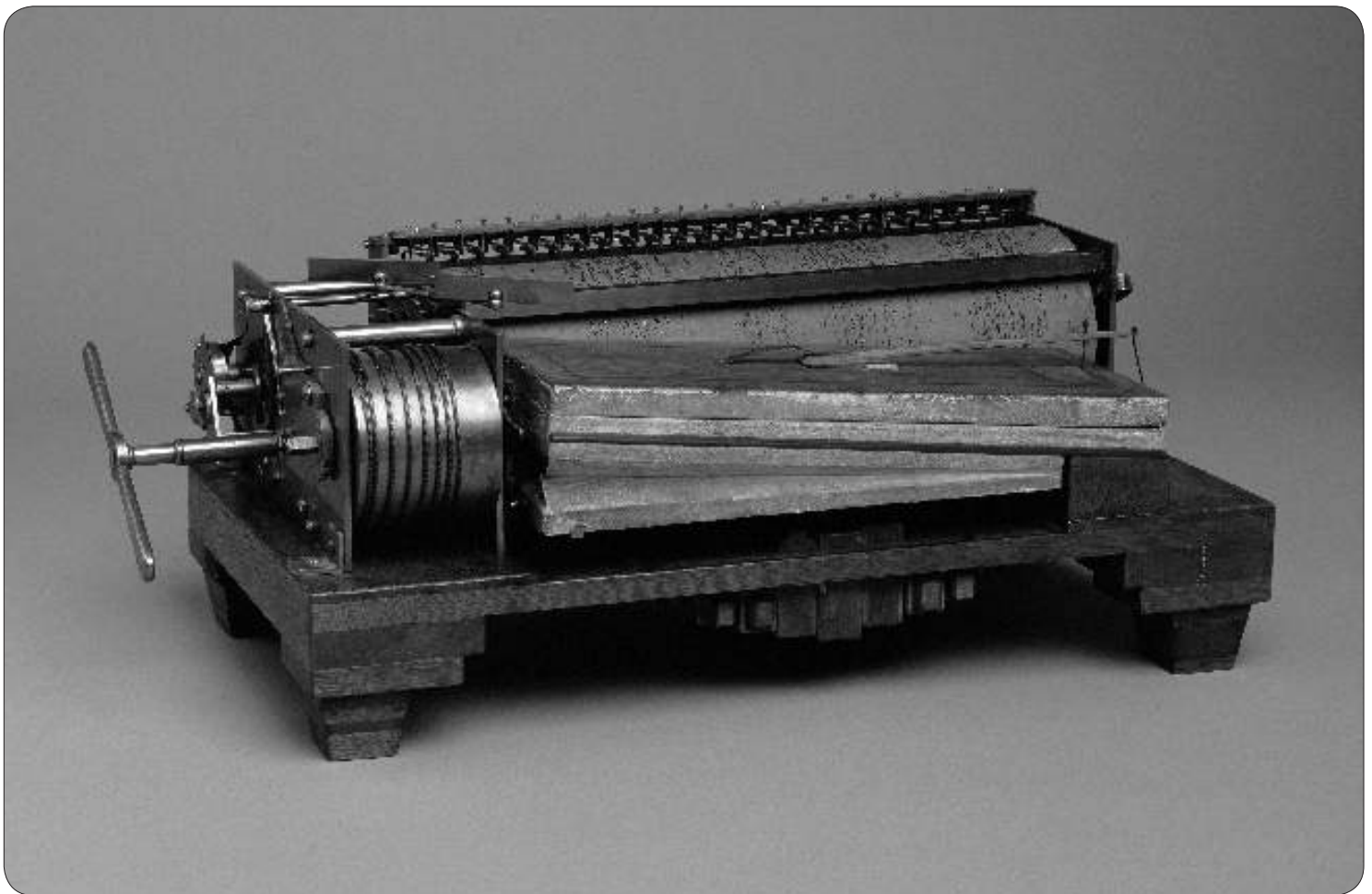
Articulatie

De articulatie is bij de Haydn-orgels vrij uniform.³⁵⁾ Veel kort te spelen noten staan geprogrammeerd als pin, en klinken daarom allemaal even lang. Kort aangehouden kwartnoten zijn daarbij even lang als kort aangehouden zestiende noten.

Algemene kenmerken van Haydns muziek voor cilinderorgel zijn virtuositeit, arpeggio's en parallelle stemvoering in octaven, sexten en tertsen. In enkele stukken wordt door toepassing van volle akkoorden een dynamisch (sforzando-)effect bereikt.

34) Gerlach, 'Stücke für das Laufwerk', 22.

35) Kowar, "Haydn-klokken", 17.



Het cilinderorgel van Joseph Niemecz, circa 1796 | Foto Kunsthistorisches Museum Wien

Slot

Uit het repertoire van de cilinderorgels blijkt dat de achttiende-eeuwer er geen enkel probleem mee had om composities die oorspronkelijk niet voor het instrument geschreven waren, voor cilinderorgel om te werken. Bepaalde composities zullen publiek en opdrachtgevers hebben aangesproken en zouden daarom op cilinderorgels kunnen voorkomen. Gedwongen door de eigenaardigheden en beperkingen van het instrument, gingen bewerkers en programmeurs ertoe over kleine en grotere ingrepen te doen in de oorspronkelijke partituur. De mogelijkheden van het instrument en de muzikaliteit van de bewerker lijken daarbij te prevaleren boven de muzikale vorm of het zoveel mogelijk laten klinken van de noten uit de originele partituur.

Uit eerdere eeuwen is het gebruik om muziek te bewerken bekend van bijvoorbeeld de intavolaties van vocale werken voor toetsinstrumenten. De receptiegeschiedenis van onder meer Händels orgelconcerten laat zien dat ook in later eeuwen het bewerken van muziek een gebruikelijke praktijk was. Deze concerten zijn bewerkt voor orgelsolo door veel gerenommeerde musici.³⁶⁾

Het is aardig te weten dat de eerste bewerkingen van Händels orgelconcerten waarschijnlijk zijn gemaakt voor een cilinderorgel. In 1759 (het jaar van Händels overlijden) doet Charles Burney het

36) Een beknopt geïllustreerd overzicht is te vinden in Lex Gunnink, 'De orgelconcerten van Handel', *De Orgelvriend* 51/11 (2009) 28-30.

voorstel één van de concerto's, of een deel daaruit, op een orgel te programmeren.³⁷⁾ Van een automatisch spelend orgel uit 1762 is een arrangement gedocumenteerd.³⁸⁾

Bij een live-uitvoering van Flötenuhr-muziek, bijvoorbeeld tijdens orgelconcerten, is het een interessante vraag hoe de speler met het repertoire moet omgaan. Veel muziek van met name van Haydn is in technisch opzicht lastig te spelen. Wetend hoe bewerkers van muziekprogramma's met het materiaal omgingen, is het verdedigbaar de muziek zó in te richten dat de te spelen muziek overeenkomt met de ideale ligging voor zowel speler als instrument. Hoewel Händels betrokkenheid bij muziek voor automatische orgels al sinds 1919³⁹⁾ bekend is, is er nog weinig onderzoek gedaan naar de muziek. Dit resulteert onder meer in lacunes op het gebied van betrouwbare edities en kennis van uitvoeringspraktijk in de directe omgeving van de achttiende-eeuwse componist.

LITERATUUR BIJ DE TWEE DELEN

G.H. Baillie, C. Clutton en C.A. Ilbert, *Britten's Old Clocks and Watches* (Londen 1956).

37) O.E. Deutsch, 'Burney, Handel and the Barrel Organ', *The Musical Times* 90/1277 (1949) 227-228.

38) William Malloch, 'The Earl of Bute's machine organ', *Early Music* 11/2 (1983) 177.

39) William Barclay Squire, 'Handel's Clock Music', *The Musical Quarterly* 5 (1919) 538-552.



**NIEUWBOUW
RESTAURATIE
ONDERHOUD**

Platinalaan 10
5234 GH 's-Hertogenbosch
Tel 073 641 29 51
Fax 073 642 50 55
www.pelsenvanleeuwen.nl
info@pelsenvanleeuwen.nl

ORGELBOUWERS SINDS 1903



**Kaat en Tjhuis
Orgelmakers**



Neringstraat 8
8263 BG Kampen
[t] 038 - 333 37 97
www.kaatentjhuisorgelmakers.nl
info@kaatentjhuisorgelmakers.nl



De Hofstad', Apeldoorn (2005)

Jacques Stinkens
Orgelpijpenmakers B.V. - sinds 1914
Labialen - Tongwerken

**Uw persoonlijke wensen
zijn bij ons in goede handen**



Bedrijvenpark "Seyst"
Woudenbergseweg 19 E-1
3707 HW Zeist
Tel. 0343 491 122
Fax 0343 493 400
info@stinkens.nl
www.stinkens.nl



**J.L.van den Heuvel
Orgelbouw BV**

Amstelwijckweg 44
3316 BB Dordrecht
tel.: 078 6179540
e mail: vdheuvel.orgelbouw@wxs.nl
website: www.vandenheuvel.orgelbouw.nl

**nieuwbouw en restauratie
onderhoud en stemmen
gebruikte orgels en opslag**



**Sound
craftmanship**

**ELBERTSE
ORGELMAKERS**

Zuidergracht 17 3763 LS Soest The Netherlands
Tel. +31 (0)35 - 601 25 92 Fax +31 (0)35 - 603 11 50

fa. A. Nijssse & zoon



orgelmakers
voor betaalbaar vakwerk

RING 5 • 4471 PS OUD-SABBINGE
TELEFOON 0113 58 11 75
FAX 0113 58 16 01
www.renenijssse.nl



Orgelmakerij Van der Putten BV
nieuwbouw | restauratie | onderhoud

Hoofdweg 99 | 9684 CC Finsterwolde
TEL 0597 - 33 14 72 | 06 - 22 90 94 79 | FAX 0597 - 33 15 27
www.orgelmakerij.nl | info@orgelmakerij.nl



BAROK TOT IN DETAIL



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

- Anthony Baines, 'A Barrel Organ Transcription', *The Galpin Journal* (maart 1952) 54-55.
- Anthony Baines, 'Two Barrel Organ Transcriptions', *The Galpin Journal* (mei 1959) 94-98.
- Dom Bédos de Celles, *l'Art du Facteur d'Orgues* (Parijs 1766-1778; facsimile-editie Genève 1984).
- Terrence Best, *Hallische Händel-Ausgabe, Einzeln überlieferte Instrumentalwerke II, Serie IV: 19* (Kassel 1988).
- Stephen Bicknell, *The History of the English Organ* (Cambridge 1996).
- Bernhard Billeter, 'Die Stimmanweisung von Ignaz Bruder', *Acta Organologica* 12 (1978) 229-239.
- Karl Bormann, *Orgel- und Spieluhrenbau* (Zürich 1968).
- O.E. Deutsch, 'Burney, Handel and the Barrel Organ', *The Musical Times* 90/1277 (1949) 227-228.
- Donovan Dawe, 'The Mysterious Pyke, Organ Builder', *The Musical Times* 115/1571 (1974) 68-70.
- Diderot en d'Alembert, *Horlogerie* (Parijs 1751) (= *Encyclopédie, ou dictionnaire raisonné des sciences, des arts et des métiers*).
- Pieter Dirksen, 'Eine wenig bekannte Quelle zur Aufführungspraxis bei Georg Friedrich Händel', *Händel-Jahrbuch* 53 (2007) 271-288.
- Pieter Dirksen, *Twenty pieces for a musical clock* (Utrecht 1987).
- Charles Ditto, 'Handel's Musical Clock Music', *Fontes artis musicae* 44/3 (1997).
- Ton van Eck en Victor Timmer, 'Kleine leveranties van Aristide Cavallé-Coll in Nederland', *Het Orgel* 105/1 (2009) 4-15.
- Engramelle, *La Tonotechnie ou l'art de noter les cylindres* (Parijs 1775; facsimile-editie: Genève 1971).
- David Fuller, *Two Ornamentated Organ Concertos (...) as played by an early barrel organ* (Jerona 1980).
- Sonja Gerlach, *Stücke für das Laufwerk (Flötenuhrstücke)* (München 1984) (=Joseph Haydn Werke, Reihe XXI).
- Arend Jan Gierveld, *Het Nederlandse huisorgel in de 17de en 18de eeuw* (Utrecht 1977).
- Lex Gunnink, 'De orgelconcerten van Handel', *De Orgelvriend* 51/11 (2009) 28-30.
- Dominic Gwynn, 'The Charles Clay Organ Clock in the Royal Collection (Windsor Castle) and its Connection with Georg [sic] Frideric Handel', *Bios Reporter* 21/2 (1997).
- Jan Jaap Haspels, *Automatic musical instruments, their mechanics and their music, 1580-1820* (Zwolle 1987).*
- Jan Jaap Haspels, *Automatische muziekinstrumenten, catalogus van het Nationaal Museum van Speelklok tot Pierement* (Utrecht/Zwolle 1994).*
- Jan Jaap Haspels, Marije Hulleman en Bob van Wely, *Haydn herboren* (Bunnik 2004).*
- Jan Jaap Haspels, *Royal Music Machines* (Zutphen 2006).*
- Roy Ison, 'George Pyke, a mysterious Organ Builder', *Mechanical Music* (1993/3) 31-34.
- Friedrich Jakob, 'Die Orgel als fürstliches Geschenk' (Männedorf 1978) *Neujahrsblätter 1969-2000* (dvd: Männedorf 2007).
- Athanasius Kircher, *Musurgia Universalis* (Rome 1650; facsimile-editie Hildesheim-New York 1970).
- Ewald Kooiman, 'Inegaliteit in de Klassieke Franse Muziek', *Het Orgel* 76/2 (1980) 46-58.
- H.C. Robbins Landon, *Joseph Haydn Kritische Ausgabe sämtlicher Symphonien*, XII 99-104 (Wenen 1968).
- Lyndesay G. Landwill en Canon Noel Boston, *Church and Chamber Barrel-Organs* (Edinburgh 1970).
- Marieke Lefeber (red.), *Haydn Live* (Bunnik 2009).*
- Marieke Lefeber-Morsman, *Quicquid rarum, occulte et subtile* (Utrecht 2006) (digitaal raadpleegbaar via het Igitur-archief van de universiteitsbibliotheek Utrecht).
- Marieke Lefeber-Morsman, *Royal Music Machines, de muziek* (Bunnik 2006).*
- William Malloch, 'The Earl of Bute's machine organ', *Early Music* 11/2 (1983) 172-183.
- Musik in Geschichte und Gegenwart* (2de druk; Kassel etc. 1994-2008).
- Matthias Naeschke, 'Eine neu entdeckte Flötenuhr von Niemecz mit Werken von Joseph Haydn', *Das mechanische Musikinstrument* 88 (2003) 10-18.
- Peter Northway, *Hallische Händel-Ausgabe, Klavierwerke II* (Kassel 1970).
- Gert Oost, *Tiroler Lied gevarieerd door Mozart* (Utrecht 1975).
- Arthur W.J.G. Ord-Hume, 'Charles Clay's Musical Clocks - a Handel Celebration', *Music and Automata* 2 (1985) 63-74.
- Arthur W.J.G. Ord-Hume, *Joseph Haydn and the Mechanical Organ* (Cardiff 1982).
- Francis Routh, *Early English Organ Music from the Middle Ages to 1837* (Londen 1973).
- Ernst Simon, *Mechanische Musikinstrumente früherer Zeiten und ihre Musik* (Wiesbaden 1960).
- William Barclay Squire, 'Handel's Clock Music', *The Musical Quarterly* 5 (1919) 538-552.
- Peter van Tour, *Tre stycken för spelur ur ett spelur av Pehr Strand, Slite* 1995.
- Jane Turner, *The Dictionary of Art Volume 7* (New York 1996).
- David C. Wickens, *The Instruments of Samuel Green* (Londen 1987).
- Michael I. Wilson, *The Chamber Organ in Britain, 1600-1830* (2001).

Klankbronnen

'Joseph Haydn – Sämtliche Flötenuhren', *Tondokumente aus dem Phonogrammarchiv der Österreichischen Akademie der Wissenschaften* 7, Helmut Kowar.*
Opnames Braamcamp-klok (niet gepubliceerd).

De met een * aangeduide uitgaven zijn verkrijgbaar in de winkel van het Nationaal Museum van Speelklok tot Pierement, Steenweg 6, Utrecht. www.museumspeelklok.nl

Met dank aan Siebe Henstra voor het doornemen van een eerdere versie van dit artikel.