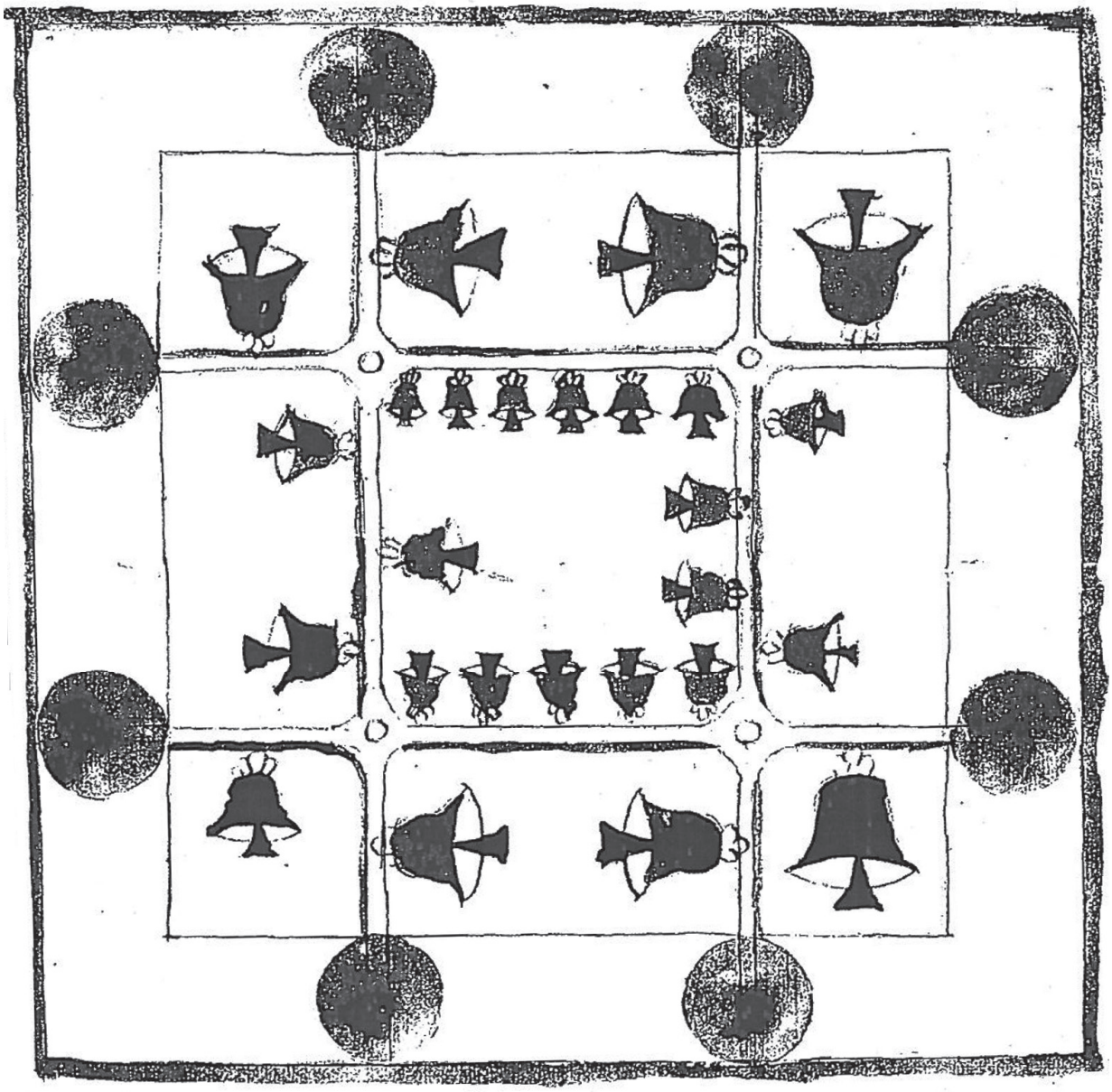


Plan voor de ophanging van 26 kleine klokken van de nieuwe Hemony-beiaard (1662/63) te Brussel (B-Ba, nr.1217, stuk nr.94)

FACULTEIT ARCHITECTUUR EN KUNSTEN
FACULTEIT LETTEREN
LEMMENSINSTITUUT - LUCA SCHOOL OF ARTS

À LA RECHERCHE DU TEMPS PERDU

Een artistieke reconstructie van de beiaardmuziek tussen 1600 en 1650 in de Zuidelijke Nederlanden op basis van historische versteekboeken

Proefschrift aangeboden tot het behalen van
de graad van Doctor in de Kunsten
door **Carl Van Eyndhoven**

Promotor:	prof. dr. David Burn, KU Leuven
Copromotor:	Erik Van Nevel, Lemmensinstituut
Begeleidingsteam:	Frank Deleu
	prof. Margo Halsted
	drs. Jacques Maassen

Leuven 2012

Het is meestal de oorsprong van het nieuwe wat onze geest in het verleden zoekt. Men wil weten hoe de nieuwe gedachten en nieuwe levensvormen, die in later tijden in hun volheid stralen, ontloken zijn.

(Johan Huizinga, *Herfsttij der Middeleeuwen*)

Ten minsten vind ik seer weinig aerdigheid in 't speelen der klokken, als ik geene Melodie kan hooren of onderscheiden (...).

(J. P. A. Fischer, *Verhandeling van de klokken en het klokke-spel*)

Grafische vormgeving: Typeface nv - Leuven

© 2012 Carl Van Eyndhoven

Voorwoord

De opmerkelijke ontwikkeling van de beiaard in de zeventiende eeuw, met als hoogtepunt de schitterende instrumenten van François en Pieter Hemony, staat in schril contrast tot het gebrek aan primaire muzikale bronnen die getuigen van de grote hoeveelheid muziek die via beiaardautomaten en talrijke bespelingen door beiaardiers, dagelijks in tal van steden in de Nederlanden weerklonk. De maatschappelijke impact van de beiaard als muzikaal massamedium kan dan ook nauwelijks overschat worden.

Slechts drie unieke zeventiende-eeuwse versteekboeken geven een beeld van het internationaal, eigentijds repertoire dat, naast heel wat obligate liturgische muziek, op de speeltrommels verstoken werd en dat - ongetwijfeld in een gewijzigde samenstelling - ook door beiaardiers gespeeld werd. Het feit dat er geen zeventiende-eeuwse beiaardboeken bewaard zijn, verklaart wellicht voor een deel waarom er geen onderzoek gedaan werd naar een historisch geïnformeerde uitvoering van dit repertoire. De gangbare mening is immers dat beiaardboeken, in tegenstelling tot versteekboeken, de uitgelezen bronnen zijn voor het onderzoek van de uitvoeringspraktijk.

Op basis van dergelijke beiaardboeken werd enkele jaren geleden onderzoek verricht naar de uitvoering van het achttiende-eeuwse repertoire. Tijdens dit onderzoek groeide echter het inzicht dat versteekboeken niet enkel interessant zijn voor onze kennis van het repertoire, maar dat zij ook als betrouwbare bronnen voor een historisch geïnformeerde uitvoering gebruikt kunnen worden.

Het manuscript van Hendrick Claes (ca.1616 - 1633) dat pas in 2008 bekend geraakte in beiaardmiddens en dat de oudste tot nu toe gekende versteken bevat, riep dan ook meteen de vraag bij mij op of het mogelijk was om op basis van dit versteekboek en het beroemde, maar voor de uitvoeringspraktijk eveneens miskende versteekboek van Théodore de Sany (1648), een zeventiende-eeuws beiaardboek samen te stellen. Uit deze vraag volgde de doelstelling van mijn doctoraatsonderzoek: een artistieke reconstructie van de beiaardmuziek in de eerste helft van de zeventiende eeuw in de Zuidelijke Nederlanden.

In tegenstelling tot het gangbare cliché heb ik ervaren dat het verrichten van doctoraatsonderzoek geen eenzame bezigheid is. Met veel genoegen denk ik dan ook terug aan de vele mensen die mij tijdens mijn onderzoek, vaak vanuit erg diverse invalshoeken, geholpen en gesteund hebben. Hiervoor wil ik hen oprecht danken.

Allereerst bedank ik mijn promotor prof. dr. *David Burn* en mijn copromotor *Erik Van Nevel*. Ik heb *David Burn* tijdens de gesprekken die wij voerden, leren waarderen als een kritisch denker en onderzoeker wiens heldere adviezen mij steeds opnieuw het rechte academische pad toonden. In het bijzonder dank ik hem voor de minutieuze lezing van mijn teksten. Van *Erik Van Nevel* leerde ik hoe een onderzoeker op een correcte, betrouwbare manier met historische bronnen kan omgaan, zonder dat dit de muzikale verbeeldingskracht en creativiteit van de uitvoerder hoeft te fnuiken.

Met veel plezier denk ik terug aan de samenkomsten met de andere leden van mijn begeleidingsteam. Drs. *Jacques Maassen*, voormalig directeur van de Nederlandse Beiaardschool Amersfoort en stadsbeiaardier van Breda, dank ik voor zijn doordachte en nuchtere reflectie over de vele vragen die ik hem stelde. Door zijn jarenlang onderzoek van beiaardautomaten heeft hij een grote expertise opgebouwd die hij genereus deelt met andere onderzoekers. Aan *Frank Deleu*, stadsbeiaardier van onder meer de Brugse belforttoren, komt de grote verdienste toe dat hij het manuscript van Hendrick Claes onder de aandacht van de beiaardiers heeft gebracht. Door zijn musicologisch onderzoek van bronnen steeds te koppelen aan de speelpraxis, bewaakte hij ook in mijn onderzoek het evenwicht tussen theorie en praktijk. Ten slotte dank ik prof. *Margo Halsted,* voormalig beiaardier van *Michigan State University* en momenteel verbonden aan het muziekdepartement van de *University of California Santa Barbara,* die als onderzoeker van historische beiaardmuziek, heel wat van mijn teksten van kritische commentaar voorzag.

Naast de begeleidingscommissie zijn er tal van collega's die mij met raad en daad bijstonden. Ik vernoem hier *Frans Haagen*, directeur van de *Nederlandse Beiaardschool Amersfoort* (Hogeschool voor de Kunsten Utrecht) die mij uitnodigde om via workshops en masterclasses, verschillende stadia van het onderzoek aan docenten en studenten te presenteren. *Koen Cosaert*, directeur van de *Koninklijke Beiaardschool Jef Denyn* te Mechelen, zorgde er dan weer voor dat ik de originele versteekbladen van Joannes & Amandus de Gruÿtters kon raadplegen in het stadsarchief van Mechelen. De opname van enkele van deze versteken was mogelijk dankzij de steun van *Geert D'hollander*, stadsbeiaardier van Antwerpen.

Mijn dank gaat ook uit naar de beiaardiers die hun ervaringen met het bespelen van historische beiaardklavieren met mij deelden. Het betreft *Bernard Winsemius, Jasper Stam, Henk Verhoef* en *Bauke Reitsma*. Deze laatste twee collega's gaven mij ook de gelegenheid om mijn praktijkonderzoek op historische beiaarden te beproeven, respectievelijk op de Peter III van den Ghein-beiaard (Monnickendam) en de Hemony-beiaard (Amersfoort).

In het bijzonder wil ik *Arie Abbenes*, voormalig beiaardier van de Domtoren te Utrecht, danken: hij leerde mij jaren geleden beiaard spelen en was bereid om kritisch, maar welwillend naar de intavolaties die ik reconstrueerde te luisteren. Meer dan wie ook heeft hij mij gemaakt tot de beiaardier die ik nu ben. De opvolger van Arie Abbenes,

Malgosia Fiebig dank ik voor de professionele samenwerking in aanloop naar het concert dat als artistieke presentatie van mijn onderzoek, plaatsvond op zaterdag 25 augustus 2012 in het kader van het Festival Oude Muziek Utrecht. Ook *Capilla Flamenca* dank ik van harte voor hun medewerking aan dit concert. De samenwerking met collega *Dirk Snellings,* artistiek leider en zanger van dit ensemble, was buitengewoon inspirerend.

Technische hulp kreeg ik van campanoloog *Bert Augustus* (Koninklijke Eijsbouts, Asten) die op basis van Hemony's lijst met gewichten, de abolute tonen van de Sany's beiaard bepaalde en van *Olivier Frère* (Clock-o-matic, Herent) die via de computer klanksimulaties maakte van de Sany's versteken. Dank ook aan geluidstechnicus *Harry De Winde* voor de klankopnames in Antwerpen, Monnickendam en Amersfoort.

Tenslotte wil ik alle collega's danken die mij de voorbije jaren feedback gaven bij gelegenheid van de vele concerten waar ik het publiek confronteerde met zeventiende-eeuwse beiaardintavolaties. Hun nuttige opmerkingen plaatsten mijn onderzoek steeds terug waar het thuishoort: midden in de muziekpraktijk.

Aan mijn doctoraatsonderzoek gingen de voorbije jaren andere projecten vooraf. Ik denk op de eerste plaats aan de projecten binnen het *Socrates Programme* van de Europese Gemeenschap (*Erasmus - Intensive Programme Carillon*). De ervaring van *Jacques Maassen* met Europese projectaanvragen bleek hier van onschatbare waarde. Ik bedank ook het *Instituut voor Onderzoek in de Kunsten* van de *Faculteit Architectuur en Kunsten* (KU Leuven Associatie) dat het onderzoeksproject rond de uitvoering van achttiende-eeuwse beiaardmuziek financierde. De resultaten van dit onderzoek - waaraan ook dr. *Joris Verdin* van de onderzoekseenheid musicologie van de KU Leuven, docenten en studenten van het Lemmensinstituut en de Nederlandse Beiaardschool Amersfoort, dr. *Eugeen Schreurs* en *Gilbert Huybens* meewerkten - vormen de basis van de methodiek die ik in mijn doctoraatsonderzoek toepas. *Eugeen Schreurs* dank ik bovendien bijzonder voor de grondige lezing van mijn proefschrift.

In die zin dank ik ook de universiteiten, hogescholen en instellingen die mij de kans boden om de voortgang van mijn onderzoek aan het kritisch oordeel van peers te onderwerpen. Ik vermeld met name de *AEC Early Music Platform Meeting* (conservatorium Den Haag, 2010) en *The 1st International Conference on Historical Keyboard Music* (universiteit van Edinburgh, 2011). Het oordeel van experten in de historisch geïnformeerde uitvoeringspraktijk die zelf geen beiaardiers zijn, was erg verhelderend en stuurde mijn onderzoek regelmatig bij.

Ik waardeer ook bijzonder historicus dr. *Noël Geirnaert*, hoofdarchivaris van de stad Brugge, voor zijn hulp bij het paleografisch ontcijferen van zeventiende-eeuwse documenten uit het Historisch Archief van de stad Brussel.

Een speciaal woord van dank richt ik aan dr. *Godelieve Spiessens* die de resultaten van haar gedetailleerd archiefonderzoek rond de Antwerpse stadsbeiaardiers ter beschikking

stelde. Het leverde, samen met haar standaardwerk over de Antwerpse luitcomponist Emanuel Adriaenssen, een cruciale bijdrage aan mijn onderzoek.

Verder dank ik van harte alle vrienden en familieleden die ik vaak als klankbord gebruikte en die met veel geduld mijn verhalen over klokkenmuziek in zeventiende-eeuwse steden aanhoorden.

Mijn laatste woord van dank gaat naar mijn echtgenote *Nora Nys*: haar indrukwekkende geschiedkundige kennis en haar scherpzinnige, nuchtere kijk op de muziekpraktijk, zorgden ervoor dat ik als onderzoeker en als beiaardier steeds met beide voeten op de grond bleef staan. Het is nog steeds de beste garantie om een doctoraatsonderzoek tot een goed einde te brengen.

Inhoud

Voorwoord v

Gebruikte afkortingen en verwijzingen xiii

Inleiding 1

State of the art van het beiaardonderzoek 3

Ontwerp van het onderzoek 10

Deel 1: Historisch kader 15

1 De context: Brussel 1598-1648 17

2 Het instrument: de beiaard 21

2.1 Beiaarden in de Zuidelijke Nederlanden in de eerste helft van de zeventiende eeuw 21

2.2 Brussel: *Le carillon communal* 23

2.3 Overige beiaarden in Brussel 34

2.4 Een beiaard in het hertogelijk paleis? 35

3 Het repertoire: de versteekboeken 37

3.0 Het beiaardrepertoire in de zeventiende eeuw 37

3.1 Versteekboek van Hendrick Claes (F-Pn, Ms. Néerlandais 58) 45

3.1.1 Context 46

3.1.2 Repertoire 48

3.1.3 Technische aspecten 59

3.1.4 Evaluatie 70

3.2 Versteekboek van Théodore de Sany (B-Ba, nr. 3814) 71

3.2.1 Context 72

3.2.2 Repertoire 77

3.2.3 Technische aspecten 92

3.2.4 Evaluatie 97

3.3 Vergelijking versteekboeken Claes – de Sany 102

Deel 2: Methoden 105

4 Methode I: versteken 107

4.0 Automatische muziekinstrumenten 107

4.1 Automatische muziekinstrumenten als informatiebron voor de uitvoeringspraktijk 109

4.2 Methode: versteken spelen 113

4.3 Hypothese zeventiende eeuw 125

5 Methode I: praktijk 127

5.1 Praktijkonderzoek en evaluatie 128

5.2 Conclusie 133

6 Methode II: primaire documentaire bronnen 135

6.1 Onderzoek van primaire documentaire bronnen 135

6.1.1 Repertoire en perceptie 135

6.1.2 Uitvoering 141

6.2 Conclusies 151

6.3 Intavolaties in de zeventiende eeuw 153

6.3.1 Definities 153

6.3.2 Luit- en klavierintavolaties 156

6.3.3 Versteekintavolaties 166

6.3.4 Conclusie 175

7 Methode III: reconstructie en re-creatie 177

7.1 Artistieke reconstructie en re-creatie 177

7.2 Praktijk 183

7.2.1 Problematiek van historische beiaarden en trommelspeelwerken 184

7.2.2 Inrichting van historische beiaarden en beiaardklavieren 185

7.2.3 Praktijkonderzoek en evaluatie 193

7.3 Conclusie 197

Besluit 199

Bibliografie 205

Bijlagen 227

Lijst van bijlagen 229

B1 Claes MS: inhoudelijke data 231

B2 Claes MS: technische data 233

B3 Sany MS: inhoudelijke data 235

B4 Sany MS: technische data 237

B5 Comparatief overzicht liturgische versteken Claes MS - Sany MS 239

B6 Concordanties tussen Claes MS en Sany MS 241

B7 Het systeem van de hexachorden (Claes MS fol.51) 242

B8 De Sany: gecoördineerde lijst van beiaarden (1642) en trommels (1648) 243

B9 Evaluatie praktijkonderzoek van de versteken van de Sany 244

B10 *Susanne un jour* - transcriptie (versteek de Sany) 245

B11a *Susanne un jour* - vergelijkende analyse (Lupi - de Sany) 247

B11b *Susanne un jour* - vergelijkende analyse (herhaling de Sany) 249

B12 *Bonjour mon coeur* - transcriptie (versteek de Sany) 250

B13 *Bonjour mon coeur* - vergelijkende analyse (Lassus - de Sany) 252

B14 *Sei tanto gratioso* - transcriptie (versteek de Sany) 253

B15 *Sei tanto gratioso* - vergelijkende analyse (Ferretti - de Sany) 255

B16 *Donna Crudel* - transcriptie (versteek de Sany) 258

B17 *Donna Crudel* - vergelijkende analyse (Ferretti - de Sany) 260

B18 *Pavane (d'Espagne)* - transcriptie (versteek Claes) 263

B19 *Pavane (d'Espagne)* - vergelijkende analyse (Claes - Sweelinck - Valerius) 264

B20 *Pavane (d'Espagne)* - vergelijkende analyse (Claes - Valerius) 265

B21 *Puis que le ciel veut ainsi* - transcriptie (versteek (42) Claes) 266

B22 *Puis que le ciel veut ainsi* - transcriptie (versteek (56) Claes) 267

B23 *Puis que le ciel* - vergelijkende analyse (Claes - Planson) 269

B24 Versteek *Den lustelycken May* (naar de Sany) 271

B25 François Hemony: lijst met klokkengewichten 'oude beiaard' Sint-Nicolaastoren Brussel (25 februari 1665) (HASB nr.1217) 272

B26 *Klock-ghedicht* (1663) (HASB, nr. 1217, nr.71) 273

B27 Artistieke presentatie van het doctoraatsonderzoek 274

B28 Tracklist werkopnames 276

B29 Theodorus de Sany, [*Glorification du carillon communal*] (Brussel, stadsmuseum) 278

B30 Overzicht van klokkenreeksen (beiaarden, versteeklatten) 279

Beiaardboek 281

Beiaardboek: toelichting en bronnen 283

Overzicht van de bronnen 285

1. Almande St Nicolas 289

2. Anchor che col partire 291

3A. Ave maris stella 293

3B. Ave maris stella 294

3C. Ave maris stella 295

4. Ballet *(Speme Amorosa* - Gastoldi*)* 296

5. Bergamasca 297

6. Bon cacciator 301

7. Bonjour mon coeur 303

8. Chi farà fed'al cielo 306

9. De lustelycken Maÿ 308

10. Dies sanctificatus (In festo Nativitatis Domini) 310

11. Donna Crudel 313

12. Fantasie 315

13. Gavotte / Gardez vos moutons 316

14. J'ai vu le cerf 317

15. Pange lingua 318

16. Passamezzo 320

17. Puis que le ciel veut ainsi 322

18. Sei tanto gratioso 324

19. Susanne un jour 326

20. Susanne un jour 329

21. Tantum ergo 332

22. Une jeune fillette 334

23. Veni creator 337

24. Vestiva i colli 338

Gebruikte afkortingen en verwijzingen

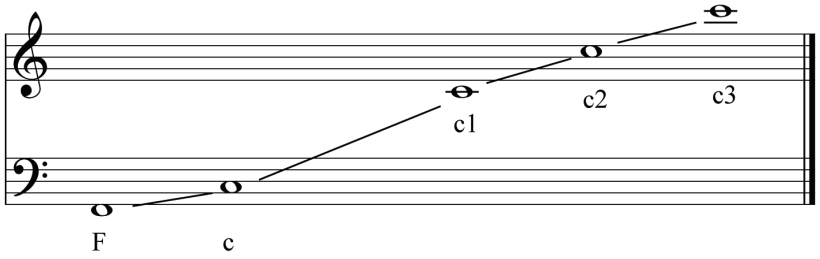
Afkortingen

ASG	Gent, Stadsarchief
B	bijlage
Bb	beiaardboek
BNP	Parijs, Bibliothèque nationale
Claes MS	manuscript van Hendrick Claes
Gent MS	Gents manuscript
Glorification	Glorification du carillon communal de Bruxelles
HASB	Brussel, Stadsarchief (sectie: historisch archief)
Sany MS	manuscript van Théodore de Sany
Wyckaert MS	manuscript van Philippus Wyckaert

Sigla

B-Aa	Antwerpen, Stadsarchief
B-Ac	Antwerpen, Bibliotheek van het Koninklijk Vlaams Muziekconservatorium
B-Ba	Brussel, Stadsarchief
B-Gar	Gent, Stadsarchief
B-LVu	Leuven, Universiteitsarchief
B-Mea	Mechelen, Stadsarchief
B-MEjd	Mechelen, Archief Koninklijke Beiaardschool Jef Denyn
F-Pn	Paris, Bibliothèque nationale
F-SOM	Saint-Omer, Bibliothèque municipale

Aanduiding van notennamen



b = si bes = si*b*

Versteek- en beiaardboeken in de Zuidelijke Nederlanden (17de - 18de eeuw)

Werktitel	Bewaarplaats	Afkorting	
Versteekboek Hendrick Claes	F-Pn, Ms. Néerlandais 58	Claes MS	(ca. 1616-1633)
Versteekboek Théodore de Sany	B-Ba, nr. 3814	Sany MS	(1648)
Versteekboek Philippus Wyckaert	B-Gar, Reg. 96.2	Wyckaert MS	(1681)
Beÿaert 1728	B-Aa, M. 25	Beÿaert 1728	(1728)
Versteekboek Joannes & Amandus de Gruÿtters	B-MEjd, s.s.	Gruÿtters MS	(1740-1804)
Beiaardboek van Joannes de Gruÿtters	B-Ac, Ms. 17761	Gruÿtters Bb	(1746)
Leuvens Beiaardhandschrift I	B-LVu, BE/212934/PU/ELEWYCK/30	Leuven Bb	(ca. 1755)
Leuvens Beiaardhandschrift II	B-LVu, BE/212934/PU/ELEWYCK/31	Leuven Bb	(s.d.)
Beiaardboek André Dupont	F-SOM, Ms. 1691	Dupont Bb	(1780-1785)
Beiaardboek Frans De Prins	B-LVu, BE/212934/PU/ELEWYCK/115	De Prins Bb	(1781)

Verwijzing naar de versteken van Claes en de Sany

Voorbeeld 1: Claes MS (26) *Christe qui lux* (fol.61)
= manuscript van Hendrick Claes + volgnummer [in B1 (Claes) en B3 (de Sany)] + *titel van versteek* + folio

Voorbeeld 2: Claes MS fol.68v
= manuscript van Hendrick Claes + folio

Verwijzing naar de versteken van Joannes & Amandus de Gruÿtters

Het versteekboek van Joannes & Amandus de Gruÿtters is een verzameling losse versteekbladen. Prosper Verheyden voegde een inventaris toe op basis van de jaren waarin de versteken, volgens de aanduidingen van de Gruÿtters, verstoken werden. Luc Rombouts nummerde een kopie van deze versteekbladen. Zijn nummering wordt in mijn proefschrift tussen [...] toegevoegd als bronverwijzing. De titel van het versteek wordt vermeld zoals aangegeven door de Gruÿtters. Indien een gekende titel ontbreekt bij de Gruÿtters is deze tussen [...] geplaatst.

Voorbeeld: [*Les Bergeries*] - François Couperin (Gruÿtters MS [27RL])

Verwijzing naar nummering in beiaardboeken

Gruÿtters Bb volgt de facsimile-uitgave *De Gruijtters Beiaardboek* (Amsterdam, 1971²)
De Prins Bb volgt de facsimile-uitgave *Het beiaardboek van Frans De Prins. Een 18de-eeuws Leuvens handschrift* (Antwerpen, 2005)

Schrijfwijze van titels en namen

De schrijfwijze van titels volgt deze van de geciteerde bronnen. Buiten de context van een bron worden gecorrigeerde titels gebruikt.

Voorbeeld:

Claes MS (5)	*Je veu le serf de boeis salli*
Sany MS (8)	*Jay veu le cherf du Boy Salier*
Gecorrigeerde titel	*J'ai vu le cerf du bois saillir*

De schrijfwijze van plaats- en persoonsnamen volgt ook de geciteerde bronnen.
Voorbeeld 1: Nijvel, Nivelles, Nyvelle
Voorbeeld 2: Theodorus De Sany, Theodore de Saignÿ, Théodore de Sany

Inleiding

State of the art van het beiaardonderzoek

Eind maart 2012 diende de Belgische vertegenwoordiging bij de UNESCO het dossier *Safeguarding the carillon culture: preservation, transmission, exchange and awareness-raising* in bij het UNESCO-secretariaat. De basisgedachte van deze aanvraag voor nominatie door de UNESCO is dat de beiaardcultuur een *good practice* is van het borgen van immaterieel cultureel erfgoed, zoals beschreven in de UNESCO-conventie uit 2003. Uit het dossier blijkt onmiskenbaar dat de beiaard sinds meer dan 500 jaar deel uitmaakt van de cultuur van de Lage Landen.

Terugblikkend op die lange geschiedenis merkt men de wisselende impact van de beiaardkunst. In de literatuur vertaalt dit zich meestal in strikt afgebakende perioden, aangeduid met omschrijvingen als *De beiaardkunst in de Gouden Eeuw* (zeventiende eeuw), *Dreigende ondergang van de beiaardkunst* (negentiende eeuw) en *Renaissance van de beiaardkunst* (twintigste eeuw).[1] Een tijdsafbakening in eeuwen of een cultuurhistorische indeling in stijlperiodes is echter nooit een weergave van de complexiteit en de dynamische ontwikkelingen die ook de geschiedenis van de beiaardkunst kenmerken. Zo tonen bijvoorbeeld primaire bronnen die vrij recent het licht zagen aan, dat er ook in de negentiende eeuw voorbeelden zijn van een bloeiende beiaardpraktijk die het cliché van de 'donkere eeuw van de beiaardkunst' tegenspreken.[2] Hier is nog een belangrijke taak weggelegd voor kritisch, wetenschappelijk en artistiek onderzoek.

Het wetenschappelijk beiaardonderzoek valt grotendeels onder te brengen bij campanologisch onderzoek enerzijds en bij musicologisch onderzoek anderzijds.

CAMPANOLOGISCH ONDERZOEK In strikte zin onderzoekt de campanologie of klokkenkunde op wetenschappelijke wijze de fysische eigenschappen van klokken. In ruimere zin rekent men ook alle technische aspecten van de beiaard (tractuur, stemming, akoestiek, speeltrommel, versteken…) tot de campanologie.

Afgezien van het weinig betrouwbare *De Campanis* van Marin Mersenne – *Liber quartus* van *Harmonicorum libri* (Parijs, 1636) – verschijnt pas in de achttiende eeuw een eerste wiskundig onderbouwd, campanologisch artikel van Leonhard Euler.[3] Aan het

[1] Zie o.a. Lehr 1981A; 1991A.

[2] Zie bijvoorbeeld *Compositien voor het Klokkenspel 1861* (Utrecht, 2008). Zie ook Klaas Jaap van der Meijden, "Een merkwaardige collectie", *Magazine Vlaamse Beiaard Vereniging,* 17(2011)2: 26-9.

[3] Leonhard Euler, "Tentamen de sono campanarum" in *Novi Commentarii academiae scientiarum imperialis Petropolitanae*, 10(1766): 261-81. Over deze en andere publicaties, zie Lehr 1981A: 296-8. Over Mersenne, zie Lehr 1959: 27 e.v.

einde van de negentiende eeuw volgen toonaangevende artikels, gebaseerd op wetenschappelijk onderzoek, van Lord Rayleigh ("On bells", 1890) en Arthur B. Simpson ("On bell tones", 1895-6). Begin twinstigste eeuw publiceert Abraham Vas Nunes zijn proefschrift *Experimenteel onderzoek van klokken van F. Hemony* (diss. Amsterdam, 1909), gevolgd in 1949 door een dissertatie van Engelbert W. Van Heuven *Acoustical Measurements on Church-Bells and Carillons* (diss. Delft, 1949). Na de Tweede Wereldoorlog publiceert vooral André Lehr over zijn campanologisch onderzoek, onder meer *Historische en muzikale aspekten van Hemony-beiaarden* (Amsterdam, 1960) en *Leerboek der campanologie. Een muzikaal-technische verhandeling over luidklokken en beiaarden* (Asten, 1976). In 1971 brengt Lehr *Van paardebel tot speelklok. De geschiedenis van de klokgietkunst in de Lage Landen* (Zaltbommel, 1971) uit. In tegenstelling tot wat de titel doet vermoeden, is het een alomvattend werk waarin ook cultuurhistorische aspecten van klokken en beiaarden, het beiaardrepertoire enz. aan bod komen. Het is een standaardwerk binnen de beiaardliteratuur – met onder meer een uitvoerig bibliografisch overzicht – waarop veel auteurs zich gebaseerd hebben. Deze brede invulling van het begrip campanologie treffen we ook al aan in twee interessante historische bronnen, met name in de publicatie van Johan Philip Albrecht Fischer *Verhandeling van de klokken en het klokke-spel* (Utrecht, 1738) en in het manuscript van Juriaan Spruijt *Beschrijving van Klokken en Klokken-Spelen* (ca. 1760).

MUSICOLOGISCH ONDERZOEK Het musicologisch beiaardonderzoek is tot op vandaag eerder beperkt. In de negentiende eeuw leverde vooral Edmond vander Straeten een bijdrage met zijn indrukwekkend archiefonderzoek. In *La Musique aux Pays-Bas avant le XIXe siècle* (8 dln., Brussel, 1867-1888) verzamelde hij een schat aan archiefmateriaal over beiaarden, beiaardiers, repertoire en klokkengieters. Vanaf de tweede helft van de twintigste eeuw worden in Nederland enkele proefschriften gepubliceerd die op musicologisch en / of cultuurhistorisch onderzoek gebaseerd zijn: C. N. Fehrmann, *De Kamper Klokgieters. Hun naaste verwanten en leerlingen* (diss. Amsterdam, 1967), Dick van den Hul, *Klokkenkunst te Utrecht tot 1700* (diss. Utrecht, 1982), Laura J. Meilink-Hoedemaker, *Luidklokken en speelklokken in Delft. Een cultuur-historische studie over een Nederlands erfgoed* (diss. Delft, 1985) en van recentere datum, Elly van Loon-van de Moosdijk, *Goet ende wael gheraect. Versieringsmotieven op luid- en speelklokken uit Middeleeuwen en Renaissance in het hertogdom Brabant (1300-1559)* (diss. Nijmegen, 2004). Voor mijn doctoraatsonderzoek bleek vooral het minutieus archiefonderzoek van Godelieve Spiessens over de Antwerpse stadsbeiaardiers in de periode 1540-1650, van groot belang.[4]

Daarnaast verschenen er vooral in de twinstigste eeuw heel wat gevulgariseerde werken over de geschiedenis, maar ook over maatschappelijke en sociale aspecten van klokken en beiaarden. Exemplarisch vermeld ik hier: Karl Walter, *Glockenkunde* (Regensburg, 1913); Adriaan Loosjes, *De torenmuziek in de Nederlanden* (Amsterdam,

[4] Spiessens 1994.

z.j.); Dirk Jan van der Ven, *De torens zingen! Nederlandsche torens en hunne klokkenspellen* (Amsterdam, 1916); William Gorham Rice, *Carillon Music and Singing Towers of the Old World and the New* (New York, 1925); Prosper Verheyden, *Beiaarden in Frankrijk* (Antwerpen, 1926); André Lehr e.a., *Beiaardkunst in de Lage Landen* (Tielt, 1991); Alain Corbin, *Les cloches de la terre. Paysage sonore et culture sensible dans les campagnes au XIX^e siècle* (Parijs, 1994); Marnix Beyen e.a. (red.), *De Beiaard. Een politieke geschiedenis* (Leuven, 2009); Luc Rombouts, *Zingend Brons. 500 jaar beiaardmuziek in de Lage Landen en de Nieuwe Wereld* (Leuven, 2010).

ONDERZOEK VAN HET HISTORISCH BEIAARDREPERTOIRE Samen met het campanologisch en musicologisch onderzoek, dat vooral na de Tweede Wereldoorlog snel evolueerde, nam ook de belangstelling toe voor de historische beiaardmuziek. Hierbij spitste men zich vooral toe op het repertoire van de achttiende eeuw, dit ongetwijfeld omwille van het relatief groot aantal primaire muzikale bronnen (versteken, beiaardboeken) die uit deze eeuw, in vergelijking met de zeventiende en de negentiende eeuw, bewaard zijn.

Belangrijke facsimile-uitgaven van deze achttiende-eeuwse primaire bronnen volgden elkaar op: *De Gruijtters Beiaardboek* (Asten, 1968); *Beÿaert 1728* (Peer, 1985); *Het Liedeken van de Lovenaers. Een 18de-eeuws Leuvens beiaardhandschrift* (Leuven, 1990); *Preludia voor Beiaard van Matthias Vanden Gheyn* (Leuven, 1997); beiaardboekjes van Johannes en Frederik Berghuis in *Early Carillon Music from the Netherlands* (Amersfoort, 2002-4); *Het beiaardboek van Frans De Prins* (Antwerpen, 2005); *Johann Ephraim Eggert. Choral-Lieder zu dem Glocken-Spiel. Danzig 1784* (Gdańsk, 2006). In de reeks *Corpus Campanarum* – een uitgave van de Vlaamse Beiaard Vereniging – verscheen een transcriptie van het *Livre de Musique van André J. B. B. Dupont. St.-Omer 1780-1785* (Antwerpen, 2008).

In samenhang met deze uitgaven, werden diverse artikels van onder meer Gilbert Huybens, André Lehr, Margo Halsted, en Godelieve Spiessens gepubliceerd, zoals bijvoorbeeld in *Aspecten van de 18^de-eeuwse beiaardkunst in de Nederlanden* (Peer, 1985). Deze auteurs verrichtten grondig geschiedkundig repertoire- en contextonderzoek, maar geen onderzoek naar de historische uitvoeringspraktijk.

ONDERZOEK VAN DE UITVOERINGSPRAKTIJK? Dat er tot voor enkele jaren nauwelijks of geen onderzoek naar de historische uitvoeringspraktijk op beiaard bestond, komt ongetwijfeld in de eerste plaats door het beperkt aantal primaire muzikale bronnen. Bovendien beschouwde men enkel de hierboven vermelde achttiende-eeuwse beiaardboeken als relevant voor dit onderzoek. De zeldzame zeventiende- en achttiende-eeuwse versteekboeken kwalificeerde men als interessant voor de kennis van het repertoire, maar niet voor de historische uitvoeringspraktijk.[5]

[5] Zie 4.1.

Ook primaire documentaire bronnen over de historische uitvoeringspraktijk zijn zeldzaam.[6] Zij worden meestal erg fragmentarisch geciteerd in gevulgariseerde werken, maar werden niet gebruikt voor onderzoek in functie van een historisch geïnformeerde uitvoering. Toch leverde net het inzicht in de samenhang tussen deze documentaire bronnen een wezenlijke bijdrage aan mijn onderzoek.[7]

Het beperkt aantal primaire bronnen verklaart zeker voor een deel het gebrek aan onderzoek. Toch kan men daarnaast ook vaststellen dat in het algemeen de inzichten en verworvenheden van de historisch geïnformeerde uitvoering slechts door enkele beiaardiers in de praktijk werden overgenomen en niet of nauwelijks voorkwamen in de beiaardopleidingen. De meeste beiaardiers speelden zowel het achttiende- als het twintigste-eeuwse repertoire (de zeventiende en de negentiende eeuw maakten nauwelijks deel uit van hun repertoire) in de geest van wat Howard Mayer Brown omschrijft als een *continuing tradition*. [8] Zij namen de traditie van Jef Denyns beiaardspel over – zelfs met repertoire uit het beiaardboek van de Gruÿtters – waarbij zij niet altijd beseften dat ook de traditie van Denyn ondertussen was besmet met opvattingen die vaak onder het gezag van de rechtstreekse afstamming (*de meester speelde het zo*) ten onrechte als authentiek werden beschouwd.

Zij die de band van de voortdurende traditie wel doorbraken, gingen de uitdaging aan om de muziek van het verleden te reconstrueren op basis van objectieve historische bronnen. Hierbij maakten zij dankbaar gebruik van het vele onderzoek dat vanaf het begin van de twinstigste eeuw voortkwam uit de oude-muziekbeweging. Maar onderzoek, specifiek toegespitst op de historische beiaarduitvoering, ontbrak tot voor enkele jaren volledig. In 2003 vormde de ontdekking van het beiaardmanuscript van Frans De Prins (1781) voor de eerste maal de aanleiding tot twee onderzoeksprojecten waarin de uitvoering van achttiende-eeuwse beiaardmuziek centraal stond.[9]

ONDERZOEKSPROJECTEN In het kader van het *Socrates Programme* van de Europese Gemeenschap werd in februari 2005 in Leuven een *Erasmus -Intensive Programme Carillon* georganiseerd. Hieraan namen docenten en studenten van de beiaarddepartementen van de Hogeschool voor de Kunsten Utrecht (HKU), Hogeschool voor Wetenschap & Kunst (W&K) – Lemmensinstituut en de Akademia Muzyczna Gdańsku deel. Was de opzet van dit project nog vrij algemeen wat de historische uitvoeringspraktijk betrof, dan werd de focus al scherper gesteld in het daarop volgende onderzoeksproject *Onderzoek naar ontstaan, corpus, context en actuele uitvoeringspraktijk van de beiaardmuziek en gerelateerde klaviermuziek in de Zuidelijke Nederlanden in de achttiende eeuw*. Dit project werd gefinan-

[6] In mijn onderzoek maak ik een onderscheid tussen primaire *muzikale* bronnen (versteekboeken, luitintavolaties, madrigalen,…) en primaire *documentaire* bronnen (brieven, reisverhalen, …).
[7] Zie 6.2.
[8] Zie Morgan R. 1988: 77. Morgan zelf spreekt ook van *enduring tradition* (p.59).
[9] Zie 4.2.

cierd door het Instituut voor Onderzoek in de Kunsten (IvOK) van de Associatie KU Leuven en liep van 2005 tot en met 2008. Het was een boeiende samenwerking tussen het Lemmensinstituut (W&K), de onderzoekseenheid musicologie (KU Leuven), de Nederlandse Beiaardschool Amersfoort (HKU), Eugeen Schreurs (Resonant) en Gilbert Huybens.

Beide projecten resulteerden in nieuwe inzichten over de uitvoering van het achttiende-eeuwse beiaardrepertoire. Voor dit onderzoek was het van cruciaal belang dat de versteken van Joannes en Amandus de Gruÿtters als primaire muzikale bronnen voor een historisch geïnformeerde uitvoering (h)erkend werden. Hiervoor werd een innovatieve methode gebruikt die erin bestond dat de versteken ook effectief door een beiaardier via handspel werden uitgevoerd met de bedoeling informatie te verwerven over de uitvoeringspraktijk.[10]

De resultaten van dit onderzoek vonden hun weg aanvankelijk in beiaardmiddens via symposia, masterclasses en workshops. De impact was onder meer hoorbaar tijdens de eerste *Internationale beiaardwedstrijd 'Alexius Julien'* die plaatsvond in Lier op 12 september 2010, waarbij de interpretatie van achttiende-eeuwse klavecimbelmuziek op beiaard centraal stond. De aanwezigheid van Gustav Leonhardt als lid van de jury werd ervaren als het signaal dat ook de beiaard(ier) een eigen positie binnen het onderzoeksdomein van de historisch geïnformeerde uitvoering had verworven. Via lezingen op internationale congressen (o.a. *AEC Early Music Platform Meeting*, Den Haag, 2010; *The 1st International Conference on Historical Keyboard Music,* Edinburgh, 2011) kreeg ik bovendien zelf de kans om de resultaten van dit onderzoek, samen met mijn doctoraatsonderzoek, in een ruimere context aan peers voor te stellen. Tijdens deze congressen bleek andermaal het belang van de historisch geïnformeerde uitvoering voor de beiaard, maar evenzeer dat het specifieke beiaardonderzoek een complementaire informatiebron is voor de uitvoeringspraktijk op andere klavierinstrumenten (klavecimbel, orgel).

Voor mij was het vanaf de start van mijn doctoraatsonderzoek duidelijk dat ik dit wilde voeren vanuit de inzichten en methoden van deze historisch geïnformeerde uitvoeringspraktijk. Alvorens de opzet van het onderzoek concreet toe te lichten, wil ik daarom even stilstaan bij het concept 'historisch geïnformeerde uitvoering' en verduidelijken hoe ik mij tot dit concept verhoud binnen de context van mijn doctoraatsonderzoek.

HISTORISCH GEÏNFORMEERDE UITVOERING? Algemeen wordt tegenwoordig het begrip historisch geïnformeerde uitvoering (*historically informed performance*) gebruikt in opvolging van de termen authentieke en historische uitvoeringspraktijk.[11] Al in 1988 blijkt uit de bijdragen van auteurs als Brown, Taruskin, Morgan – verzameld door Nicholas Kenyon in *Authenticity and Early Music* (Oxford, 1988) – dat het begrip authen-

[10] Zie 4.2 en 4.3.
[11] Simoens 2011: 33 e.v.

ticiteit minder eenduidig is dan men bij de aanvang van de oude-muziekbeweging graag wilde geloven. De discussie hierover leidde vanaf de jaren negentig tot diverse publicaties die soms ontstonden vanuit de concrete praxis, dan weer meer algemeen-filosofische denkpistes ontwikkelden. Om deze grote verscheidenheid te illustreren, vermeld ik bij wijze van voorbeeld: *Authenticities. Philosophical reflections on Musical Performance* van Peter Kivy (Ithaka, 1995); *Authentiek of Fanatiek. 25 jaar La Petite Bande* – Pieter Andriessen (red.) (Peer, 1997); *Authenticiteit in de historische uitvoeringspraktijk* – Ton Koopman (Leiden, 2008); *Historische uitvoeringspraktijk?* – Elise Simoens (red.) (Gent, 2011); *Historically Informed Performing Bach* – Dirk Snelling e.a. (Leuven, 2012).

Wat vooral opvalt is dat veel auteurs de betekenis van het begrip authenticiteit binnen de uitvoeringscontext in vraag stellen en vervolgens verruimen waardoor er meerdere betekenislagen ontstaan. In ieder geval is zowat iedereen het er nu over eens dat een authentieke uitvoering waarbij authentiek staat voor 'historisch-correct' – wat door sommige vertegenwoordigers van de oude-muziekbeweging haast als een 'moreel of intellectueel alleenrecht' beschouwd werd – niet bestaat.[12] In die zin impliceert de idee van *authenticities,* zoals gebruikt door Peter Kivy, dat er bij een uitvoering verschillende soorten van authenticiteit kunnen optreden: authenticiteit met betrekking tot intentie (van de componist), klank, praktijk en de persoonlijke authenticiteit van de uitvoerder. In het laatste geval beschouwt Kivy authenticiteit als *faithfulness to the performer's own self* wat Dutton omschrijft als *committed, personal expression, being true musically to one's artistic self, rahter than true to an historical tradition.*[13] Dutton ziet bovendien nog een belangrijke relatie tussen authenticiteit en publiek, waarbij hij het publiek als de noodzakelijke *living critical tradition* voor een levendige kunstvorm ziet.[14]

Mijn standpunt is dat een uitvoering op basis van historische informatie nooit zal leiden tot een historisch-correcte uitvoering, maar dat de interpretatie van historische informatie kan uitmonden in een authentieke uitvoering, waarbij authentiek staat voor betrouwbaar (eerlijk, integer). Interpretatie veronderstelt een persoonlijk, overdacht oordeel van deze historische informatie, een kritisch begrijpen ervan (*critical understanding*), waardoor men geïnformeerde en betrouwbare beslissingen kan nemen die in een authentieke uitvoering resulteren. Vanuit deze gedachte lijkt het mij duidelijk dat het begrip authentieke uitvoering niet enkel betrekking heeft op het historisch repertoire, maar evenzeer op het hedendaags repertoire.

Bovendien laat deze authenticiteit ruimte voor creativiteit.[15] Van Looy en Vervliet poneren zelfs dat een engagement in de historisch geïnformeerde uitvoeringspraktijk niet zonder een creatieve activiteit kan. Samengevat komt hun stelling erop neer dat de

[12] Dutton 2005: 265.
[13] Kivy 1995: 108 e.v.; Dutton 2005: 267.
[14] Dutton 2005: 269.
[15] Koopman 2008: 11.

uitvoering van oude muziek een creatieve daad is, weliswaar gebonden door het respect voor de historische bronnen (*bounded creativity)*. Net omdat deze bronnen niet eenduidig zijn, leiden zij tot onzekerheden en soms zelfs dubbelzinnigheden. Om tot een uitvoering te komen is dan ook een innovatieve benadering nodig die creatieve processen impliceert.[16]

Deze authenticiteit (betrouwbaarheid) en gebonden creativiteit bepaalt mijn positie als uitvoerder en onderzoeker. Daarom spreek ik in de titel van mijn onderzoek over *artistieke reconstructie van de beiaardmuziek*. Het gaat over de reconstructie van de beiaardmuziek, waarmee ik in eerste instantie de reconstructie van de muzikale tekst bedoel. Vanaf het begin was het echter duidelijk dat het reconstrueren van de muzikale tekst niet gescheiden kan worden van de uitvoering ervan. Immers, het zelf spelen van zowel de historische versteken (methode I) als de zelf gemaakte intavolaties en bewerkingen (methode III) vormt één van de belangrijke criteria om de betrouwbaarheid van deze reconstructie te beoordelen. Het spelen is dus een essentieel onderdeel van de onderzoeksmethode. Om die reden en in die context gebruik ik het begrip artistieke reconstructie. Deze artistieke reconstructie is te onderscheiden van een muziekwetenschappelijke reconstructie. Te onderscheiden, maar niet te scheiden: waar de objectiviteit van het wetenschappelijk onderzoek zijn grenzen bereikt, daar kan de subjectiviteit – subjectief want berustend op de eigen artistieke competenties als uitvoerder – van het artistiek onderzoek verder gaan. Zo kan de reconstructie van de tekst uitmonden in de re-creatie van een uitvoering. Het is geen *creatio ex nihilo*, maar een re-creatie die voortbouwt op betrouwbare onderzoeksresultaten.

[16] Van Looy, Vervliet 2012: 31-3.

Ontwerp van het onderzoek

PROBLEEMSTELLING In 2008 geraakte het reeds in 1994 door Pierre Goy gesignaleerde manuscript van Hendrick Claes (Brussel, ca.1616-1633) in beiaardmiddens bekend. Het bevat de oudste tot nu toe gekende versteken voor beiaard. Meer nog dan het beiaardboek van Frans De Prins (Leuven, 1781), riep dit manuscript vragen op over het repertoire en de uitvoeringspraktijk van zeventiende-eeuwse beiaardiers. Tot aan de ontdekking van het Claes-manuscript, waren er slechts twee versteekboeken uit de zeventiende eeuw gekend, met name van Théodore de Sany (Brussel, 1648) en Philippus Wyckaert (Gent, 1681). Zij werden beschouwd als interessante bronnen voor het beiaardrepertoire uit die periode, maar kregen geen verdere betekenis in de context van de uitvoeringspraktijk.[17] Door het ontbreken van zeventiende-eeuwse beiaardboeken leek onderzoek dat tot een historisch geïnformeerde uitvoering moest leiden, dan ook onmogelijk.

De hierboven vermelde onderzoeksprojecten rond de achttiende-eeuwse beiaardmuziek toonden echter overtuigend aan dat versteekboeken – althans wat de achttiende-eeuwse beiaardpraktijk betreft – een relevante, primaire bron voor de uitvoeringspraktijk zijn. Bovendien werd tijdens dit onderzoek een nieuwe methodiek ontwikkeld die, binnen het kader van de vergelijkende analyse van versteek- en beiaardboeken, het zelf op beiaard spelen van de versteken centraal stelde.

ONDERZOEKSVRAAG Op basis van dit inzicht en de nieuwe methodiek, werd de onderzoeksvraag geformuleerd die berust op de hypothese dat – zoals aangetoond werd voor de achttiende eeuw – beiaardiers ook in de zeventiende eeuw hun beiaardspel imiteren op de beiaardautomaat:

Is het mogelijk om op basis van versteekboeken en gerelateerde bronnen, tot een betrouwbare reconstructie en uitvoering van het zeventiende-eeuwse beiaardrepertoire te komen?

Deze vraag roept heel wat bijkomende vragen op over context, perceptie, instrumenten, uitvoerders. Het gewicht van deze vragen binnen mijn onderzoek wordt vooral bepaald door de relevantie ervan voor de uiteindelijke doelstelling van dit onderzoek: *een artistieke reconstructie van de beiaardmuziek tussen 1600 en 1650 in de Zuidelijke Nederlanden*.

AFBAKENING VAN HET ONDERZOEK De afbakening in tijd (eerste helft zeventiende eeuw) en plaats (Zuidelijke Nederlanden) hangt samen met verschillende factoren: de

[17] Lehr 1991A: 163 e.v.

evolutie van de beiaard, de primaire muzikale bronnen en de politieke ontwikkelingen in de Nederlanden.

(1) Evolutie van de beiaard

Eén van de meest problematische elementen in de evolutie van de beiaard was de stemming van de klokken. Het ontbrak de klokkengieters aan de nodige kennis van de inwendige stemming (boventonen) van een klok met een vaak ronduit slechte uitwendige stemming (onderlinge tonen) tot gevolg. Het is dan ook duidelijk dat 1644 – het jaar waarin de broers François en Pieter Hemony voor Zutphen de eerste zuiver gestemde beiaard goten – een sleutelmoment is in de geschiedenis van de beiaard.[18] De kunst van het juist stemmen van beiaardklokken met daarnaast de systematische uitbreiding van de tessituur tot drie octaven en de spectaculaire technische ontwikkelingen van speeltrommels en automatische speelwerken door uurwerkmakers als Sprakel, van Call en Royer, hebben de beiaardkunst revolutionair veranderd. Het prestigieuze versteekboek van Philippus Wyckaert (Gent, 1681) toont aan tot welke muzikale resultaten dit kan leiden.[19] Midden zeventiende eeuw begint voor de beiaard een periode van bloei die anderhalve eeuw zal duren. Een gevolg van deze revolutie in de geschiedenis van de beiaard was dat vanaf de tweede helft van de zeventiende eeuw zowat alle bestaande beiaarden werden vervangen.

(2) Primaire muzikale bronnen

Deze revolutie situeert ook de twee primaire muzikale (beiaard)bronnen van mijn onderzoek – de versteekboeken van Hendrick Claes (ca.1616 - 1633) en Théodore de Sany (1648) – binnen een lange evolutie die – begonnen in 1510 in Oudenaarde met de tot nu toe oudste vermelding van een beiaardklavier – aan deze revolutie in het midden van de zeventiende eeuw voorafgaat.[20] In die zin is 1648 – het jaar waarin Théodore de Sany zijn versteekboek samenstelt – de symbolische datum die een indrukwekkende evolutie van anderhalve eeuw afsluit. Het versteekboek van Claes – met 1616 als oudste datum die met genoteerde beiaardmuziek verbonden kan worden – positioneert zich dan weer ten volle in de eerste helft van de zeventiende eeuw. Beide versteekboeken zijn relevant voor het pre-Hemonytijdperk. [21]

(3) Politieke ontwikkelingen

Ook op politiek vlak is 1648 een scharniermoment: de *Vrede van Münster* stelt een einde aan de Tachtigjarige Oorlog tussen de Republiek der Zeven Verenigde Nederlanden en Spanje. De scheiding tussen de Zuidelijke en de Noordelijke Nederlanden – begonnen

[18] Lehr 1991A: 125-36.
[19] Zie bijvoorbeeld afb.66.
[20] Over het klavier in Oudenaarde, zie o.a. Rombouts 2010: 97-8.
[21] Over nog twee andere zeventiende-eeuwse primaire muzikale bronnen met 'beiaardmuziek', zie 3.0.

in 1581 met de *Acte van Verlatinghe* en feitelijk gerealiseerd door de val van Antwerpen in 1585 – werd een politieke grens tussen de Verenigde Provinciën en de Spaanse Nederlanden.[22] Met de Zuidelijke Nederlanden verwijs ik in dit onderzoek zowel naar die politieke entiteit (de Spaanse Nederlanden) als naar het geografisch gebied dat uitgebreider is en waartoe ook het prinsbisdom Luik en nog wat andere, kleinere gebieden behoorden.

De feitelijke scheiding tussen de katholieke Zuidelijke Nederlanden en de calvinistische Noordelijke Nederlanden in de periode 1585-1648 had gevolgen op economisch, maatschappelijk en cultureel vlak. Zo is bijvoorbeeld het groot aandeel liturgische versteken bij de Sany ongetwijfeld een gevolg van de eisen van de contrareformatie.[23] Toch mag men niet zomaar aannemen dat er een algemene, radicale breuk was tussen Zuid en Noord. Onder meer op het muzikale vlak was er nog een intensieve uitwisseling.[24] Om die reden laat ik dan ook in mijn onderzoek ruimte voor Noord-Nederlandse bronnen die strikt genomen niet binnen deze politiek-geografische afbakening vallen. Het betreft uitsluitend documentaire bronnen aangezien zeventiende-eeuwse muzikale bronnen (beiaardboeken of versteekboeken) uit de Noordelijke Nederlanden ontbreken.

OPZET VAN HET ONDERZOEK De eerste drie hoofdstukken beschrijven het historisch kader van mijn onderzoek.

Hoofdstuk 1 schetst zeer bondig de maatschappelijke context van de beiaardcultuur in de eerste helft van de zeventiende eeuw. De focus ligt hierbij op Brussel – plaats van herkomst van de primaire muzikale bronnen – dat als voorbeeld voor andere steden kan gelden en wordt symbolisch afgebakend door twee data, 1598 en 1648, die een grote impact hadden op de Zuidelijke Nederlanden. Deze periode valt grotendeels samen met de loopbaan van Jehan en Théodore de Sany, de beiaardiers van de Brusselse belforttoren.

Hoofdstuk 2 gaat over het instrument en schetst eerst algemeen het beiaardpatrimonium in de Zuidelijke Nederlanden (2.1). Ook hier staat echter de beiaard van de Sint-Nicolaastoren te Brussel centraal (2.2). Het is deze beiaard – *le carillon communal* – die mateloos door Théodore de Sany geprezen wordt en waarvoor hij zijn versteken gebruikt. Bovendien geeft hij gedetailleerde en voor het onderzoek relevante informatie over het mechanisch speelwerk (trommel, versteeklatten,…). Ook het versteekboek van Claes kan wellicht gelinkt worden aan een van de Brusselse beiaarden (2.3) en meer concreet – zij het louter hypothetisch – aan een beiaard in het hertogelijk paleis (2.4).

In hoofdstuk 3 komt het repertoire aan bod dat via handspel of via de speeltrommel op de klokken gespeeld werd. Aan de hand van primaire muzikale en documentaire bronnen wordt een globaal beeld van dit beiaardrepertoire gegeven (3.0). Daarna ga

[22] Geyl 2001.
[23] Zie 3.0.
[24] Jespers 1988: 36.

ik dieper in op de versteekboeken van Claes (3.1) en de Sany (3.2), die de belangrijkste primaire muzikale bronnen van mijn onderzoek zijn. Hierbij verduidelijk ik eerst de context van deze manuscripten en breng ik het repertoire in kaart. De beschrijving van het repertoire beoogt geen musicologische volledigheid (bv. gedetailleerde opgave van concordanties), maar gebeurt wel in functie van de doelstelling van mijn onderzoek: de reconstructie van de beiaardmuziek. Hiervoor vormt het inzicht in het repertoire (samenstelling, herkomst, relatie met andere instrumentale en/of vocale werken) uiteraard het vertrekpunt. De evaluatie van en de vergelijking tussen de versteekboeken (3.3) verruimt het beeld van het beiaardrepertoire in de zeventiende eeuw.

In de hoofdstukken 4 tot en met 7 breng ik verslag uit van het eigenlijke onderzoek dat steunt op drie belangrijke onderzoekspeilers (methodiek).

METHODE I Methode I bestaat uit het zelf spelen van de versteken. Het is een innovatieve onderzoeksmethode die ontwikkeld werd binnen het onderzoek naar de uitvoeringspraktijk in de achttiende eeuw. In ruimere zin hangt hiermee de vraag samen naar het belang van automatische muziekinstrumenten voor de historisch geïnformeerde uitvoering. Hoofdstuk 4 beschrijft eerst dit algemene kader (4.0 en 4.1) en verduidelijkt vervolgens hoe de methodiek van het spelen van versteken tot stand kwam (4.2) en uiteindelijk leidde tot de hypothese van mijn doctoraatsonderzoek (4.3). In hoofdstuk 5 wordt het praktijkonderzoek concreet toegelicht en geëvalueerd.

METHODE II Parallel met het praktijkgebaseerde onderzoek van de versteken bestudeerde ik ook primaire documentaire bronnen (6.1). De selectie van deze bronnen werd eveneens bepaald door de relevantie ervan voor de artistieke reconstructie van de zeventiende-eeuwse beiaardmuziek. Naarmate het onderzoek vorderde nam het belang van deze bronnen toe. Tussen bepaalde primaire documentaire bronnen werden immers verbanden getraceerd die vanuit de synthese met sommige versteken op overtuigende wijze aantonen (*accumulating evidence*) dat beiaardiers in de eerste helft van de zeventiende eeuw intavolaties van polyfone werken speelden (6.2).

Dit was een nieuw gegeven met betrekking tot het repertoire en de uitvoering. Om deze beiaardintavolaties te kunnen reconstrueren en uitvoeren, was het nodig om eerst inzicht te krijgen in zeventiende-eeuwse intavolatietechnieken (6.3). Hiertoe bestudeerde ik de praxis van de polyfone reductie en de techniek van het diminueren, voornamelijk in relevante luit- en klavierintavolaties (6.3.2). Ik maakte onder andere gebruik van het boeiende onderzoek van dr. Godelieve Spiessens over de Antwerpse luitcomponist Emanuel Adriaenssen.[25] Ten slotte analyseerde ik die versteken van de Sany die ondubbelzinnig intavolaties waren. Dit theoretisch onderzoek bracht intavolatietechnieken in

[25] Spiessens 1974.

kaart die ik vervolgens in de praktijk als richtlijnen voor de reconstructie en re-creatie van zeventiende-eeuwse beiaardintavolaties gebruikte (6.3.4).

METHODE III De onderzoeksresultaten van methode I en II vormden de basis voor de eigenlijke artistieke reconstructie van de zeventiende-eeuwse beiaardmuziek. Het traject hiervan (methode III) wordt beschreven in hoofdstuk 7. Na de reconstructie en re-creatie van de muzikale tekst via intavolatie, adaptatie, bewerking en improvisatie (7.1) volgde de uitvoering ervan op relevante, historische beiaarden (7.2). Dit gebeurde in eerste instantie om de betrouwbaarheid van de muzikale tekst te evalueren. In dit stadium van het onderzoek werd ook de problematiek van historische beiaarden binnen het kader van de historisch geïnformeerde uitvoeringspraktijk duidelijk.

De uitvoering confronteerde mij als uitvoerder met technische problemen en muzikale vragen die om oplossingen en antwoorden vroegen. Deze oplossingen en antwoorden zijn gebaseerd op het kritisch onderzoek van de historische bronnen, maar wanneer deze bronnen niet toereikend zijn, verplichten zij de uitvoerder om creatieve keuzes te maken (*bounded creativity*).

Vanuit deze gedachte noem ik de reconstructies en re-creaties die in het 'beiaardboek' verzameld zijn, betrouwbare mogelijkheden (*authentic possibilities*) en beschouw ik de uitvoering ervan als een historisch geïnformeerde, betrouwbare uitvoering (*authentic performance*) van de beiaardmuziek in de eerste helft van de zeventiende eeuw in de Zuidelijke Nederlanden.

Deel 1: Historisch kader

1 De context: Brussel 1598-1648

Op 5 september 1599 was Thomas Platter d. J. in Brussel getuige van de Blijde Intrede van de aartshertogen Albrecht en Isabella.[1] Onder hun bewind – dat duurde van 1598, het jaar waarin Albrecht en Isabella als soevereine heersers werden aangesteld tot 1633, het jaar waarin Isabella overleed – kenden de Zuidelijke Nederlanden een periode van relatieve politieke rust en economische welvaart.[2] Vanuit het schitterende hertogelijk hof – gelegen op de Coudenberg in Brussel – voerden zij een centralistisch, nog steeds door Spanje gecontroleerd, bestuur en ontwikkelden zij het sociale en culturele leven dat van één algemeen idee doordrongen was: de contrareformatie.[3] Een opvallende, concrete manifestatie hiervan zijn de liturgische versteken van Théodore de Sany, bewerkingen over gregoriaanse melodieën die elk uur vanop de beiaardautomaat in de Brusselse Sint-Nicolaastoren klonken en de beiaard tot een propagandakanaal van de contrareformatie maakten.[4]

Thomas Platter beschrijft hoe de aanvang van de plechtige stoet wordt gegeven door het luiden van de grote klok van de Sint-Goedelekerk: *Ettwan umb ein uhren auf den mittag hatt man in der hauptkirchen Saint Ergoul die grosse glocken anheben leüten, unndt ist der einritt zu derselbigen stundt angangen*.[5] Ongetwijfeld luidden daarna ook de klokken van de andere Brusselse kerken en werd er gebeierd of gespeeld op dan nog bescheiden klokkenspellen.

Klokken en beiaarden waren immers opvallend aanwezig bij alle belangrijke feesten en gebeurtenissen.[6] Zo werden na het overlijden van aartshertog Albrecht in 1621 de doodsklokken van alle kerken in Brussel geluid en dit een uur lang, driemaal per dag gedurende zes weken.[7] Een jaar later – bij de officiële uitvaartplechtigheid – ontvangt *Jan Sanÿ Beyaerder* een vergoeding voor het *treck(en) vande ureclocke ten eÿnde van het geluÿt int vuÿtvaert zÿnder doerl: hoocheÿt Albert (…)*.[8] In zijn versteekboek uit 1648 voegt Théodore de Sany dan weer bewerkingen toe van het *Requiem aeternam, Dies Irae* en *Pie Jesu,* bedoeld voor *alsser Eenen Hertoch oft hertoginne van Brabant gestorven syn*.[9]

---

[1] Thomas Platter d. J. was een student geneeskunde uit Basel, die tussen 1595 en 1600 een rondreis door Frankrijk, Spanje, England en de Nederlanden maakte. Zie Platter 1968.
[2] Over het bestuur van Albrecht en Isabella, zie Geyl 2001: 301-26.
[3] Over het sociale en culturele leven, zie o.a. van Uytven 2004: 343-69. Over de rol van de kunst in de contrareformatie, zie o.a. Van Leeuwen 2001.
[4] Zie 3.0.
[5] Platter 1968: (II)705.
[6] Zie o.a. van der Weel 1998: 7.
[7] Hymans e.a. 1884: (I)364.
[8] HASB, nr.1253, fol.xxxj.
[9] Sany MS fol.80v-81-81v-82.

Luidklokken, beiaardautomaten en handbespeelde beiaarden vormden een onderdeel van het stedelijke muziekleven en bepaalden mee het prestige van die steden.[10] Dit prestige inspireert Théodore de Sany in 1642 tot zijn schilderij – bekend als *Glorification du carillon communal de Bruxelles* – waarop hij de belangrijkste beiaarden van de Zuidelijke Nederlanden vermeldt.[11] De Brusselse beiaard spant uiteraard de kroon. In 1648 roemt hij in zijn versteekboek het uurwerk (*Den Lof onser úúrwerckx*) waarmee hij wil *bewysen hoe verre het selve* (= uurwerk van de Sint-Nicolaastoren) *is alle andere overtreffende*.[12]

In Brussel was muziek – net zoals in andere steden in de Zuidelijke Nederlanden – alom aanwezig. Op één vlak onderscheidde Brussel zich van die steden, met name door de hofkapel van Albrecht en Isabella. Deze bestond uit *La Chapelle* die instond voor de liturgische muziek van de erediensten en *La Chambre* die onder meer voor ontspanningsmuziek zorgde bij ontvangsten en dansfeesten.[13] Algemeen kan men vaststellen dat de muziekpraktijk aan het hof nog in de lijn ligt van de laat-zestiende-eeuwse renaissancestijl, zoals onder meer blijkt uit de polyfone werken van kapelmeesters als Gery de Ghersem en Jan van Turnhout.[14] Dit was zeker ook het geval in de Sint-Goedelekerk waar het repertoire bestond uit werken in de traditie van de renaissancepolyfonie.[15]

Deze stijl vinden we zowel bij Hendrick Claes als bij Théodore de Sany terug in de versteken over gregoriaanse melodieën. Het Franse dansrepertoire (*ballets de cour)* in het versteekboek van Claes lijkt dan weer een afspiegeling van het repertoire dat tijdens de dansfeesten gespeeld werd. Evenals in de profane versteken van de Sany vindt men hier sporen van de nieuwe ontwikkelingen van de klaviermuziek. Het waren onder meer Peeter Cornet, John Bull en Peter Philips – allen voor korte of lange tijd aan het hof verbonden – die sleutelfiguren waren in deze ontwikkeling naar een onafhankelijke, instrumentale stijl.[16]

Een belangrijke rol in het muziekleven was weggelegd voor de musici die ten behoeve van de burgerij bij allerlei gelegenheden speelden. Zij waren – zoals andere ambachten – verenigd in een gilde, waar ook de stadsspeellieden deel van uitmaakten.[17] Deze laatsten hadden bovendien nog bijzondere privileges en speelden in opdracht van het stadsbestuur onder meer bij plechtige ontvangsten, feestelijkheden, banketten, verdragen. Zo speelden bijvoorbeeld de Antwerpse stadsmuzikanten bij de afkondiging van het *Twaalfjarig Bestand* (1609-21) – een bestand dat aartshertog Albrecht met de opstandige Noorde-

[10] Van Leeuwen 2009: 40.
[11] De Sany werd in 1620 toegelaten tot de gilde van de schilders. Felix 1990: 28.
[12] Sany MS fol.9.
[13] Proesmans 1988.
[14] Over Jan van Turnhout, zie ook p. 81.
[15] Bossuyt 1984: 148. Zie ook Wangermée 1950.
[16] Proesmans 1988: 142. Over deze stijl, zie van den Borren 1979: 36 e.v.
[17] In Brussel waren de speellieden verenigd in de 'broederschappe van Sint Job'. Bossuyt 1984: 148-9.

lijke provincies kon afsluiten.[18] Platter beschrijft hoe het spelen van allerlei muzikanten bij gelegenheid van de Blijde Intrede, uitmondt in een bont muzikaal spektakel: *In der Guldin zweyen heüseren wahren viel pfeiffer unndt trommenschlager, dessgleichen auf dem statthauss unndt wachthauss zwo companeyen trommeter, die blassten, pfiffen unndt schlugen lärmen durcheinanderen; wahren auch sinkenbläser unndt schalmeyen darbey.*[19]

Boven dit alles klonk dan nog de beiaard: het automatisch spel bracht twee- tot viermaal per uur, dag en nacht, een repertoire dat strikter was vastgelegd door de stadsmagistraten dan het repertoire dat de beiaardier tijdens zijn vele bespelingen vertolkte.[20] Hierdoor treffen we – zoals eerder aangehaald – in de versteekboeken van Claes en de Sany veel liturgische stukken aan, maar komen eenvoudige, volkse profane en geestelijke liederen er nauwelijks in voor. Toch is het meer dan waarschijnlijk dat beiaardiers deze liederen, die via verschillende populaire liedboeken – zoals *De Gheestelycke Vryagie* (1616/1624) en het *Brusselschen blomhof van Cupido* (1641) – een ruime verspreiding kenden, opnamen in hun bespelingen.[21]

Platter besluit zijn uitvoerig relaas van de Blijde Intocht met de vaststelling: *alle ort unndt winckel in der statt wahren voller freüwden, dass ihre friden fürsten, wie sie verhoften, ankommen wahren.*[22] Het is een feit dat vooral tijdens het *Twaalfjarig Bestand* de Zuidelijke Nederlanden een periode van artistieke en economische bloei kenden.[23] Toen dit bestand in 1621 afliep en ook aartshertog Albrecht overleed, verloren de Zuidelijke Nederlanden hun voorwaardelijke soevereiniteit en herbegon de strijd tussen Spanje en de Republiek der Zeven Verenigde Nederlanden. Pas in 1648 zal de *Vrede van Münster* de Tachtigjarige Oorlog beëindigen en een politieke grens vastleggen tussen de Verenigde Provinciën en de Spaanse Nederlanden. Bij de officiële viering van de *Vrede van Münster* speelden ook klokken en beiaarden weer een prominente rol.[24]

Tijdens deze periode van artistieke en economische bloei evolueren in verschillende steden kleine voorslagen en klokkenspellen tot handbespeelde beiaarden. In Brussel resulteert dit tegen het midden van de zeventiende eeuw in een beiaard van bijna drie chromatische octaven. Théodore de Sany, beiaardier van Brussel, biedt de stadsmagistraten in 1648 als dank voor hun investeringen in dit *vermaertste uurwerk* zijn versteekboek aan. Samen met het manuscript van Hendrick Claes geeft dit versteekboek een beeld van het brede, internationale repertoire dat dag in dag uit te horen was. De impact van deze

[18] Nuchelmans 2001.
[19] Platter 1968: (II)709.
[20] Zie 3.0.
[21] Over de uitgaven van deze liedboeken, zie Gilbert Huybens, *Thesaurus Canticorum Flandrensium. Het gedrukte Nederlandse liedboek in Vlaanderen (1508-1800),* Deel 1: Bibliografie, (Miscellanea Neerlandica, XXX), Leuven, 2004; Maartje De Wilde, *De lokroep van de nachtegaal: wereldlijke liedboeken uit de Zuidelijke Nederlanden (1628-1677),* (diss. Antwerpen, 2011). Zie ook de CD *Ik ben getrouwd met een kwaaie Griet. Lief en Leed in Brusselse liederen uit de 17de eeuw,* Leuven, 2011.
[22] Platter 1968: (II)710.
[23] Geyl 2001: 497-533.
[24] Van der Weel 1998: 11 e.v.

automatische beiaardmuziek en van de vele bespelingen door beiaardiers, lijkt nauwelijks te overschatten: beiaardmuziek fungeerde als een openbaar muziekkanaal binnen de complexe context van de stadscultuur.

Over de instrumenten en het repertoire waarvan dit muziekkanaal zich bediende, werd al heel wat campanologisch en musicologisch onderzoek gedaan.[25] Eén aspect bleef tot nu toe echter opmerkelijk onderbelicht: de uitvoeringspraktijk. Met andere woorden, hoe klonk dit repertoire dat op de beiaarden van de steden in de Zuidelijke Nederlanden werd gespeeld? Het is op deze vraag dat mijn onderzoek een antwoord wil geven.

[25] Zie inleiding.

2 Het instrument: de beiaard

Dit hoofdstuk beschrijft het beiaardpatrimonium in de Zuidelijke Nederlanden in de eerste helft van de zeventiende eeuw. Aangezien mijn onderzoek op de eerste plaats de artistieke reconstructie van de beiaardmuziek beoogt en dus geen historisch of campanologisch onderzoek is van het beiaardpatrimonium, beperk ik mij tot een algemeen overzicht.

Voor dit overzicht zijn we bijna uitsluitend aangewezen op primaire documentaire bronnen, aangezien de beiaarden die uit de betreffende periode dateren, bijna allemaal vervangen werden vanaf het midden van de zeventiende eeuw. Dit was een rechtstreeks gevolg van de grote omwenteling in het gieten en stemmen van klokken die door François en Pieter Hemony vanaf 1644 was teweeggebracht.

Eén beiaard krijgt wel bijzondere aandacht, met name de beiaard van de Sint-Nicolaastoren van Brussel (2.2). Ook al werd deze beiaard in 1663 door Hemonyklokken vervangen, toch is de relevantie ervan voor mijn onderzoek bijzonder groot. Het is immers deze beiaard die onlosmakelijk verbonden is met het versteekboek uit 1648 van Théodore de Sany. Het gegeven dat de versteken in dit manuscript – één van de twee primaire muzikale bronnen van mijn onderzoek – samen met het mechanisch speelwerk (beiaardautomaat) waarvoor zij geschreven werden, bestudeerd kunnen worden, is van belang om mijn hypothese – met name dat beiaardiers hun beiaardspel imiteerden op de automaat – te kunnen bevestigen of weerleggen. De synthese van deze twee historische bronnen (versteken en instrument) vormt dan ook een waardevol uitgangspunt om tot een historisch geïnformeerde uitvoering van de beiaardmuziek te komen.

Vanuit deze gedachte sta ik ook even stil bij andere beiaarden in Brussel die wellicht aan het versteekboek van Hendrick Claes – de andere primaire muzikale bron – gelinkt kunnen worden (2.3). Zowel het feit dat de band van Claes met Brussel slechts voor een beperkte periode kan worden aangetoond (zie 3.1.1), als het gegeven dat over deze beiaarden nauwelijks bronnen beschikbaar zijn, plaatsen deze bijdrage in een hypothetisch kader. De hypothese van een verdwenen beiaard in het hertogelijk paleis waarvoor het versteekboek van Claes gebruikt werd, illustreert dit concreet (2.4).

2.1 Beiaarden in de Zuidelijke Nederlanden in de eerste helft van de zeventiende eeuw

In het begin van de zeventiende eeuw is de beiaard nog volop in ontwikkeling. Gedurende de ganse zestiende eeuw waren vooral klokkengieters uit de Zuidelijke Nederlanden

actief.[1] Zij breidden geleidelijk aan de omvang van de klokkenreeks uit tot twee octaven met toevoeging van enkele chromatische tonen.[2] Aan de klavieren werden vanaf het einde van de zestiende eeuw steeds vaker pedalen toegevoegd en het automatisch spel evolueerde van kleine, bescheiden voorslagen tot grote speeltrommels, die soms melodieën van meer dan drie minuten speelden. Zowat elke stad en heel wat abdijen bezaten een beiaard, gaande van kleine klokkenspellen tot grote automatische en handbespeelde instrumenten. Sommige steden zoals Antwerpen, Gent, Brussel, Doornik, Kamerijk en Valenciennes bezaten zelfs meerdere beiaarden. De beiaard van de Brusselse Sint-Nicolaastoren vormde in 1648 met zijn reeks van 38 klokken en de technische mogelijkheden van het mechanisch spel een hoogtepunt in deze ontwikkeling.

In de eerste helft van de zeventiende eeuw lag het aantal beiaarden in de Zuidelijke Nederlanden zeker boven de 100.[3] Ter vergelijking: van der Weel vermeldt voor de zeventiende-eeuwse Republiek der Zeven Verenigde Nederlanden ca. 80 beiaarden.[4] Sommige steden – bijvoorbeeld 's Hertogenbosch – maakten in de eerste decennia van de zeventiende eeuw nog deel uit van de Zuidelijke Nederlanden. Het aantal beiaarden moet dan ook steeds geduid worden binnen de tot 1648 (Vrede van Münster) vaak wisselende politieke context en staatsgrenzen. Ook de huidige Franse regio Nord-Pas-de-Calais – die in de eerste helft van de zeventiende eeuw tot de politieke Zuidelijke Nederlanden (de Spaanse Nederlanden) behoorde – was rijk aan klokkenspellen die in sommige steden uitgroeiden tot beiaarden van drie octaven. Op basis van Desrousseaux en Verheyden kunnen alleen al in dit gebied ca. 30 klokkenspellen / beiaarden met zekerheid in de eerste helft van de zeventiende eeuw gesitueerd worden.[5]

Van heel dit beiaardpatrimonium uit de eerste helft van de zeventiende eeuw blijft er nauwelijks iets over. De enige resterende, handbespeelbare beiaard van het pre-Hemonytijdperk dateert uit 1595/1597. De klokken zijn weliswaar gegoten door de Mechelse gieter Peter III van den Ghein, maar de beiaard was bestemd voor Monnickendam in de Noordelijke Nederlanden.[6] Ook historische speeltrommels zijn slechts zeer uitzonderlijk bewaard: uit de zestiende eeuw blijven er vijf trommels uit de Noordelijke Nederlanden over. Uit de zeventiende eeuw werden zeven trommels bewaard uit het pre-Hemonytijdperk. De oudste nog werkzame trommel uit de Zuidelijke Nederlanden dateert uit 1659 en bevindt zich in het belfort van Gent.[7]

Samen met de Sany's allegorisch schilderij uit 1642 – dat bekend staat als *Glorification du carillon communal de Bruxelles* (zie 3.2.1) – vormt zijn versteekboek (1648) een belang-

[1] Lehr 1991A; van der Weel 2008; Rombouts 2010.
[2] Lehr 1991A: 103.
[3] Dit getal is een schatting op basis van verschillende bronnen die in het vervolg van de tekst vermeld worden.
[4] Van der Weel 2008: 72.
[5] Desrousseaux 1889: 185-224; Verheyden 1926A.
[6] Zie 7.2.3.
[7] Zie o.a. Maassen 2008.

rijke informatiebron over het beiaardbestand in de Zuidelijke Nederlanden rond het midden van de zeventiende eeuw. Op *Glorification* geeft de Sany een lijst met de belangrijkste Zuid-Nederlandse beiaarden, waaraan hij ook Amsterdam toevoegt, meestal met de gedetailleerde klokkenreeks. In zijn versteekboek neemt hij een overzicht op van de belangrijkste speeltrommels met technische informatie over het aantal trommelmaten, hoogte, breedte etc. Uiteraard wil de Sany in de eerste plaats aantonen dat Brussel de omvangrijkste klokkenreeks (38 klokken) en de grootste trommel (140 trommelmaten en 56 gaten op een rij) heeft. Uit de studie van het manuscript leid ik af dat de Sany deze lijst niet voltooid heeft. Zo voorziet hij tussen de vermelding van Lier en Nyvelle nog ruimte voor twee andere beiaarden en laat hij enkele folio's leeg alvorens met de beschrijving van het uurwerk te beginnen.[8]

Hoe dan ook geven de samengevoegde lijsten (zie B8) een overzicht van 25 beiaarden waaruit blijkt dat tegen het midden van de zeventiende eeuw de omvang van de belangrijkste beiaarden tussen twee en drie octaven ligt, met vooral bij de kleinere instrumenten nog heel wat ontbrekende chromatische tonen. Zo hebben bijvoorbeeld de beiaarden van Bergen (Mons) en Valenciennes een omvang van twee en een half octaven die uitsluitend bestaat uit een diatonische reeks van respectievelijk achttien en negentien klokken. Deze ambitus en samenstelling leunt vrij dicht aan bij de versteken van Claes, terwijl de versteken van de Sany ongeschikt zijn voor deze of gelijkaardige beiaarden. De Sany vermeldt in de lijsten echter ook een aantal belangrijke instrumenten niet, zoals bijvoorbeeld de beiaarden van Brugge en Halle. Deze laatste heeft eind zestiende eeuw al een omvang van twee en een half octaven en is bovendien de beiaard die de Sany vanaf 1649 tot aan zijn overlijden in 1658 bespeeld heeft. De belfortbeiaard van Brugge bestond in 1631 uit een reeks van 26 klokken.[9]

Toch relativeert het overzicht van deze beiaarden de conclusies die – gebaseerd op de versteken – over de uitvoeringspraktijk getrokken kunnen worden. Indien de versteken van de Sany zijn beiaardspel imiteren, dan hangt dit immers onder meer samen met de mogelijkheden van het instrument dat hij bespeelde: de beiaard van de stad Brussel, een beiaard waarvan hij zegt dat er zo geen tweede in heel België is (*tintinnabulum nulli toto Belgio secundum).*

2.2 Brussel: *Le carillon communal*

Het versteekboek (1648) van Théodore de Sany is onlosmakelijk verbonden met de beiaard van de toren van de Sint-Nicolaaskerk, een toren die men ook *la tour communale* noemde en die als belfort van de stad Brussel gebruikt werd.[10] Het reconstrueren van de

[8] Zie Sany MS fol.13 t.e.m. fol.18.
[9] Zie respectievelijk Janssens 2004: 13; Lombaert 2001: 12.
[10] Over de geschiedenis van de Sint-Nicolaaskerk, zie Remes 1908. Over de geschiedenis van toren en belfort, zie Henne, Wauters 1845: (III)108 e.v.; Hymans 1884: 154; Remes 1908: 34 e.v.; Godenne 1979: 285-8.

geschiedenis van de klokken, het mechanisch speelwerk en de beiaard van deze belforttoren, is een kritische oefening in het samenbrengen van elkaar vaak kopiërende, soms tegensprekende bronnen. Pas in 1642 vinden we op *Glorification* – het allegorisch schilderij van Théodore de Sany – de gedetailleerde samenstelling van de beiaard die dan uit 38 klokken bestaat.

Hoe deze klokkenreeks tot stand is gekomen, is echter niet volledig duidelijk. Wat volgt is een beknopt overzicht van de voorgeschiedenis, gebaseerd op de synthese van tot nu toe gekende bronnen.

Volgens Gramaye heeft de Sint-Nicolaastoren vanaf 1362 een uurwerk (*Horologium impositum anno 1362*). Indien dit correct is zou het één van de oudste uurwerken in de Westerse wereld zijn.[11] Na de gedeeltelijke vernietiging van de toren door een orkaan in 1367, komen er in de vijftiende eeuw verschillende luidklokken die elk een eigen, maatschappelijke functie vervullen (bv. *Dachclocke, Stormclocke, Poortclocke*).[12] In *Het Boek der tijden in 't korte of Chronyk van de geheel Wereldt* (geschreven rond 1551 en in 1753 in druk verschenen), verwijst Wouter van Heyst naar de aanwezigheid van vermoedelijk een zeer beperkte wekkering (*Anno Domini 1381. Sloech den voerslach yerst(s) 't Sinter Claus tot Bruesele*).[13] Indien dit bericht klopt, dan gaat het over één van de allereerste vermeldingen van een voorslag in de geschiedenis van de beiaard. Een voorslag die er meteen na de wederopbouw van de toren is gekomen.[14] In 1725 vermeldt Cornelius van Gestel dat men in 1602 – met grote kosten die door het volk werden bijgedragen – een voorslag plaatste die de uren aankondigde (*...& anno 1602. insigni horologio & praeludio musicali pridie S. Nicolai instructa, ingenti impensa e publico suppeditata...*).[15] Van Gestel vermeldt verder niets tot 1662 over de klokken of de beiaard van de Sint-Nicolaastoren.

In 1605(?) wordt een nieuw uurwerk geleverd door Jan Goessens.[16] Eveneens in 1605 sluit de stad een contract met Jean Grognart [Groignart] en Thomas Tordeur voor het gieten van tien klokken voor *la sonnerie de la nouvelle horloge*.[17] Gezien het aantal klokken kunnen we aannemen dat hier de overgang van een kleine voorslag die de uurslag aankondigt naar een bescheiden beiaardautomaat is gerealiseerd. In 1606 wordt Jehan de Sany aangesteld als *batteleur de cloches*.[18] Het is niet duidelijk wat er met *batteleur* exact bedoeld wordt, maar het is niet uitgesloten dat er in 1606 nog steeds geen klavier was en dat Jehan de Sany de klokken enkel met hamers bespeelde en/of beierde. In ieder geval kan men ervan uitgaan dat hij de melodieën op de trommel van de nieuwe *sonnerie* verstak.

---

[11] Henne, Wauters 1845: (III)110.
[12] Godenne 1979: 286-8. Ook Cornelius van Gestel vermeldt de instorting van de toren (*collapsa olim anno 1367).* Zie van Gestel 1725: (II)29.
[13] Van Heyst 1753: 179. Zie ook van Doorslaer 1925B: 160.
[14] Zie van Gestel 1725: (II)29. Hij schrijft over de toren *pulchrius restaurata anno 1380.*
[15] Van Gestel 1725: (II)29
[16] Felix 1990: 25. Felix baseert zich waarschijnlijk op Henne, Wauters 1845: (III)110. Daar is echter sprake van *au commencement du siècle suivant.*
[17] HASB, nr.1252, fol.xLviij, r-v.
[18] HASB, nr.1252, fol.Lv. Zie ook 3.2.1.

In 1608 wordt een klok met een gewicht van 6000 livres (2937 kg), gegoten door Thomas en Jean Tordeur, als uurklok toegevoegd.[19] Datzelfde jaar worden nog vier kleine klokjes besteld bij Thomas Tordeur.[20] Volgens Henne & Wauters werd pas in 1616 het uurwerk volledig afgewerkt (*L'horloge ne fut entièrement achevée qu'en 1616*).[21] Waarschijnlijk wordt hier met *horloge* zowel het uurwerk als het mechanisch speelwerk bedoeld. In 1620 levert Nicolas Raes twee klokken (es^{1} en gis^{1}).[22] Théodore de Sany volgt zijn vader na diens overlijden in 1634 op als beiaardier.[23]

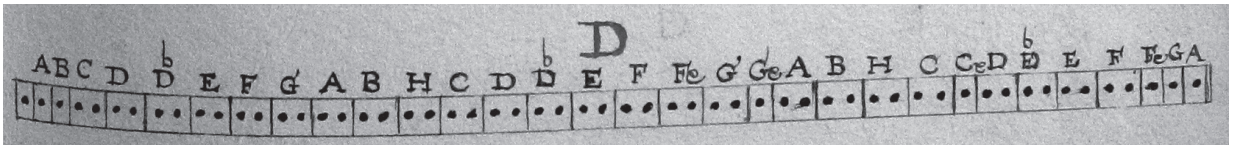
In 1642 geeft Théodore de Sany op *Glorification* de gedetailleerde klokkenreeks van de beiaard waaraan zijn vader eertijds begonnen is en die hij voltooid heeft (*a parente (…) inchoatum, a se perfectum)*.[24] De beiaard bestaat uit 38 klokken waarvan de herkomst niet volledig duidelijk is. Waarschijnlijk gaat het om een uitbreiding van de beiaardautomaat (*sonnerie*) uit 1605 en de klokken die in 1608 en 1620 werden toegevoegd. De samenstelling van de klokkenreeks op *Glorification* is als volgt:[25]

A - Bes - c - d - es - e - f - g - a - bes - b - c^{1} - cis^{1} - d^{1} --- chrom. --- d^{3}

Afgezien van de klokken cis, fis en gis is het dus een volledig chromatische reeks tussen c en d^{3}. Henne & Wauters beweren dat de oude beiaard (*l'ancien carillon*) – waarmee zij verwijzen naar de beiaard die in de toren hing voordat in 1662 aan François Hemony de opdracht gegeven werd om een nieuwe beiaard van 38 klokken te gieten – in totaal 34 klokken had met een totaal gewicht van 15.914 livres.[26] Alhoewel zij geen bron vermelden, heb ik in het Historisch Archief van de stad Brussel de lijst met de gewichten van de klokken van *den ouden Bayaert* kunnen terugvinden. Deze lijst werd opgemaakt door François Hemony op 25 februari 1665 en bevestigt zowel het aantal klokken als het exacte totaalgewicht dat Henne & Wauters opgeven.[27] Zij baseren zich ongetwijfeld op deze bron. Men zou kunnen aannemen dat zij met de oude beiaard verwijzen naar de klokkenreeks die de Sany in 1642 op *Glorification* vermeldt. Maar de Sany geeft een totaal van 38 klokken wat niet overeenkomt met de 34 klokken die Henne & Wauters, op basis van Hemony's lijst uit 1665, aangeven.

[19] HASB, nr.1252, fol.Lxviij, r-v.
[20] HASB, nr.1252, fol.Lxviij, r-v; fol.Lxix.
[21] Henne, Wauters 1845: (III)111
[22] HASB, nr.1253, fol.iiij. Felix leidt uit de solmisatielettergrepen in het contract foutievelijk af dat het om Es en cis^{1} gaat. Felix 1990: 22.
[23] Felix vermoedt dat Théodore de Sany zijn vader, na diens overlijden in 1634, opvolgde als beiaardier en organist van de Sint-Nicolaaskerk. Felix 1990: 28, 30.
[24] Met *parente* wordt wel degelijk 'vader' bedoeld. Zie Felix 1974: 49; 1990: 61.
[25] Voor een reproductie van *Glorification*, zie B29. De klokkenreeks wordt ook vermeld in vander Straeten 1969: (vol.3/V)314. Ik gebruik de hedendaagse letterbenaming.
[26] Henne, Wauters 1845: (III)111(voetnoot 2).
[27] HASB, nr.1217 (stuk: nr.79). Zie B25.

In 1648 geeft de Sany in zijn versteekboek een overzicht van de oude versteeklat (*den ouden stil of lat*), aangeduid als versteeklat D. Het is een reeks van 32 klokken met aanduiding van de hamerverdeling (afb.1).

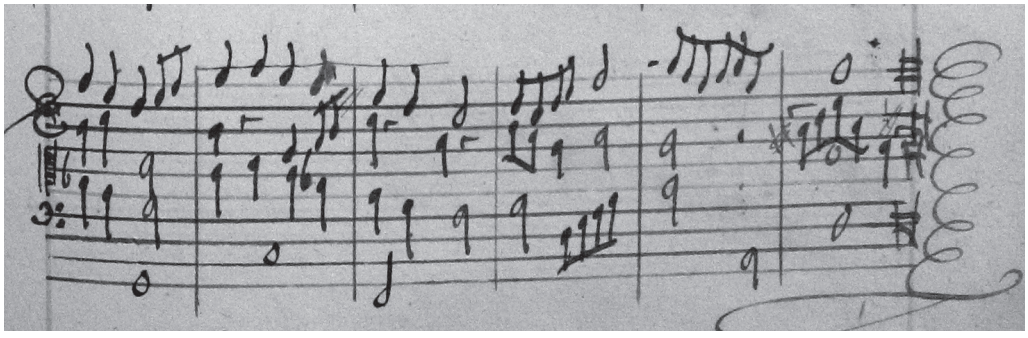


Afb.1 Versteeklat D (Sany MS fol.22)

Omgezet in moderne notatie wordt dat:

(G?) - A - Bes - c - d - es - e - f - g - a - bes - b - c^1 - d^1 --- chrom. --- g^2 - a^2

Aan het begin van deze versteeklat D voorziet de Sany een hamer voor een klok die niet met naam vermeld wordt. Vermoedelijk betreft het hier de klok G die in een aantal versteken voorkomt. Zij wordt echter niet vermeld door de Sany op *Glorification*. Aangezien ook F in een versteek voorkomt, is het niet uitgesloten dat beide basklokken deel uitmaakten van het automatisch spel en dat de Sany in functie van het versteek de draden verhaakte. Toch komt F slechts éénmaal voor in zijn versteekboek (in het versteek (56) *Une jeune filiette*) en dan nog samen met G (afb.2: m.1 en 3).

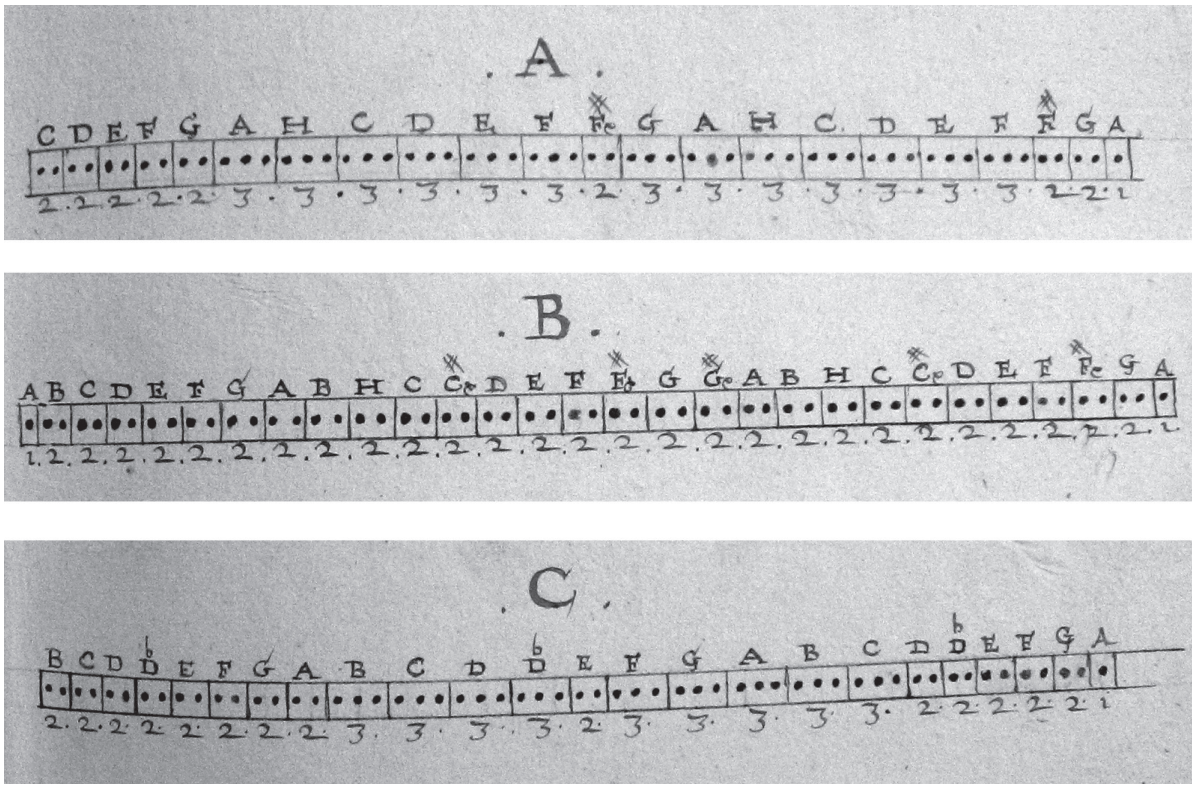


Afb.2 *Une jeune filiette* (Sany MS fol.80)

Vander Straeten meent dat versteeklat D de samenstelling van de beiaard weergeeft van voor 1642 aangezien er slechts 32 klokken zijn in plaats van de 38 klokken die de Sany vermeldt op *Glorification*.[28] Nog steeds volgens vander Straeten worden na 1642 de kleinste vijf klokjes (bes² - b² - c³ - cis³ - d³) verwijderd uit de beiaard *sans doute à cause de la faiblesse de leur sonorité*.[29] In de plaats daarvan komen *à en juger par le manuscrit de 1648* vijf nieuwe klokken (F - G - cis - fis - gis).[30] Vander Straeten vermeldt niet waarop hij zich

[28] Vander Straeten maakt een aantal fouten in de transcriptie van deze reeks. Hij vermeldt bv. fis i.p.v. es; vander Straeten 1969: (vol.3/V)326.
[29] Vander Straeten 1969: (vol.3/V)327.
[30] Vander Straeten 1969: (vol.3/V)327-8.

concreet in het versteekboek (*le manuscrit de 1648*) baseert. Op de nieuwe versteeklatten (A, B en C) van de Sany komen die vijf klokken in ieder geval niet voor (afb.3).



Afb.3 De drie nieuwe versteeklatten van de Sany (Sany MS fol.23)

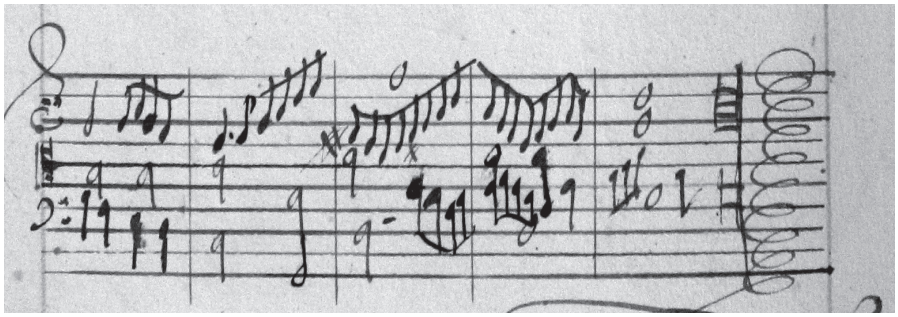
Samengevat ziet vander Straeten dus de volgende evolutie:

voor 1642	32 klokken	op basis van *den ouden stil of lat*
1642	38 klokken	op basis van *Glorification*
na 1642	38 klokken (gewijzigde reeks)	op basis van *le manuscrit de 1648*

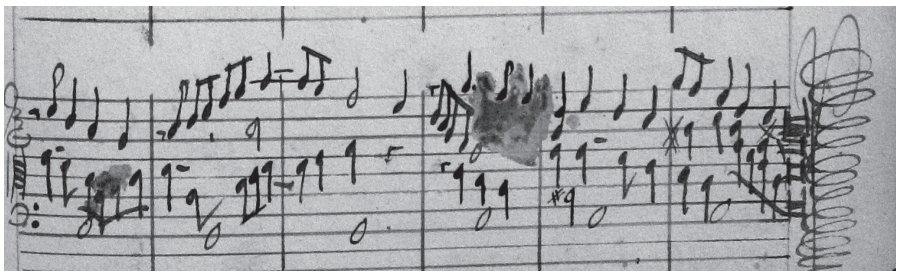
De denkfout die vander Straeten volgens mij maakt is dat hij ervan uitgaat dat de oude versteeklat overeenkomt met het totaal aantal klokken van de beiaard.[31] Wellicht ziet hij de beiaard van de Sint-Nicolaastoren enkel als een automatische beiaard die niet via een klavier bespeeld kan worden?[32] Merkwaardig is ook dat hij op basis van de oude lat spreekt van 32 klokken, wat betekent dat hij aanneemt dat er inderdaad een zware, niet met naam vermelde basklok was. Zoals gezegd zou het hier om F of G kunnen gaan, twee klokken waarvan vander Straeten dan weer beweert dat ze na 1642 werden toegevoegd. Voor die wijziging in de klokkenreeks na 1642 geeft vander Straeten geen concrete argumenten. Hij baseert zich vermoedelijk op de versteken zelf, waarin de tonen F, G, fis

[31] Het is een merkwaardige denkfout. De nieuwe versteeklatten tonen immers duidelijk aan dat dit niet het geval is.
[32] Ook Meeùs schrijft: *il s'agit d'un carillon à cylindre.* Zie Haine, Meeùs 1989: 132.

en gis (maar niet cis) voorkomen, zij het zeer uitzonderlijk en niet altijd éénduidig.[33] Zo lijkt het logisch dat in versteek (51) *Donna Croudele* f in de derde- en voorlaatste maat fis wordt omwille van fis^{1} in de bovenstem (afb.4). In (32) *Pange lingua* – een versteek op basis van een orgelverset van Titelouze – noteert de Sany in de voorlaatste maat dan weer duidelijk gis waardoor g^{1} in de bovenstem problematisch wordt (afb.5: m.5).[34]



Afb.4 *Donna Croudele* (Sany MS fol.72v)



Afb.5 *Pange Lingua* (Sany MS fol.52)

De klokkenreeks die de Sany vermeldt op *Glorification* geeft in ieder geval de samenstelling van de beiaard in 1642. Van de 38 klokken waren er dan in 1642 – op basis van de oude versteeklat – 32 (31) verbonden met de beiaardautomaat. Het lijkt logisch dat de overige klokken gebruikt werden bij het handspel, wat impliceert dat er een klavier was (cf. infra).

De lijst met de gewichten van de 34 klokken van de oude beiaard (*den ouden Bayaert*) die François Hemony in 1665 samenstelt, levert echter nieuwe informatie op, waardoor er een duidelijker beeld ontstaat van wat er na 1642 met de beiaard van de Sint-Nicolaastoren gebeurde. Op basis van deze gewichten heeft campanoloog Bert Augustus de absolute tonen van de klokken die dus in ieder geval begin 1665 nog in de de toren hingen, bepaald. Dit resulteerde in de volledige, chromatische klokkenreeks van cis tot en met bes^{2} met als klaviertonen c (= cis) --- chrom. --- a^{2}. Deze reeks valt – op de vier basklokken F, G, A en Bes na – volledig samen met de klokkenreeks zoals die volgens vander Straeten in 1648 aanwezig was. De conclusie is dan ook dat vander Straeten terecht vermeldt dat tenminste de klokken cis, fis en gis na 1642 aan de klokkenreeks werden toegevoegd, ook al blijft het

[33] Voor een overzicht van deze tonen in de versteken, zie B4 (kolom E en G).
[34] Over de versteken op basis van orgelversetten van Titelouze en de problematiek van de alteraties, zie 3.2.3.

onduidelijk hoe hij dit uit de versteken zelf, waarin cis niet voorkomt, heeft afgeleid. Het feit dat er in de beiaard van de Sint-Nicolaastoren een cis was opgenomen beschouwt vander Straeten hoe dan ook als uitzonderlijk.[35] Na 1642 zijn er vijf kleine discantklokjes verdwenen en drie relatief zware basklokken (cis, fis en gis) bijgekomen. Wellicht is dit laatste gegeven één van de redenen waarom de Sany zijn prestigieus versteekboek in 1648 aanbiedt aan het Brusselse stadsbestuur omdat zij *noch moeyte, aerbyt, coste, ernste noch konsten gespaert en hebben, om soo seldsaem een wonder-werck de gemeynte te besorgen*.[36]

Op basis van *Glorification* (1642), de in de versteken voorkomende klokken, en de klokkenlijst van Hemony (1665), meen ik dat de klokkenreeks van de beiaard van de Sint-Nicolaastoren in 1648 – het jaar van de Sany's versteekboek – als volgt was:

F - G - A - Bes - c (= cis) - cis --- chrom. --- a^2

Het is in het midden van de zeventiende eeuw een indrukwekkende beiaard met de omvang van bijna drie chromatische octaven, aangevuld met enkele zware basklokken die ongetwijfeld ook als luidklokken gebruikt werden. Enkel de vraag of er F en/of G was, kan niet op basis van deze bronnen eenduidig beantwoord worden.

Een opmerkelijke vaststelling is dat de Sany in zijn versteken enkele malen gebruik maakt van de klokken fis en gis die na 1642 zijn toegevoegd (wat in principe een meer precieze datering van deze versteken mogelijk maakt), maar deze tonen niet voorziet op zijn nieuwe versteeklatten. Dit roept uiteraard vragen op over hoe deze versteken in de praktijk verstoken werden.

DE HEMONY-BEIAARD VAN 1662/63 François Hemony kreeg in 1662 de opdracht om 38 klokken, met een totaalgewicht van 23.400 livres (ca. 11.500 kg), te gieten voor een nieuwe beiaard die men in de toren van het stadhuis wilde ophangen. Uit een keuringsverslag van 28 juni 1663 blijkt dat de keurders de Hemony-klokken 'zeer schoon en melodieus vinden en dat zij nooit betere klokken gehoord of gezien hebben'.[37] Nadat architecten bevestigden dat de stadhuistoren het gewicht van de beiaard kon dragen, hing men de klokken in 1663 in deze toren.[38]

In het *Klock-Ghedicht op't over-groot klock-gespeel, ofte nieuwen Bayaerdt binnen Brussel* spreekt de onbekende dichter van *den sanck van 't nieuwe Klock-ghespeel*, een aangename klank die gezongen wordt *met neghn'en-dertigh kelen*.[39] Vermoedelijk verwijst de dichter

[35] Vander Straeten 1969: (vol.3/V)329. Het nut of het onnut van een cis (en dis) in de bassen van een beiaard heeft in de zeventiende eeuw tot heftige discussies geleid. Zie o.a. Lehr 1991A: 144-5.
[36] Sany MS, fol.8-8v.
[37] HASB, nr.1217 (stuk: nr. 75). Bij de keurders was onder meer Jean Tichon die in 1648 nog een attest ten gunste van het versteekboek van de Sany schreef. Zie p. 97.
[38] Zie Henne, Wauters 1845: (III)111. Zij baseren zich op documenten in B-Ba zonder concrete bronvermelding. Via eigen opzoekingen heb ik deze documenten kunnen localiseren in HASB, nr.1228 (fol.133-7) en HASB, nr.1217 (stukken: nrs.71, 75-94). Zie ook Pergameni 1943: 69 (nr.369), 74 (nr.461).
[39] *Klock-ghedicht*, zie B26. De vele chronogrammen in het *Klock-ghedicht* geven allen het jaartal 1663 aan.

hier met de extra klok (39 i.p.v. 38) naar de uurklok die aan de Hemony-beiaard moest worden toegevoegd.[40] Omdat er geen plaats was in de stadhuistoren voor die uurklok, werden de Hemony-klokken in 1666 toch in de ondertussen verbouwde Sint-Nicolaastoren gehangen.

Een niet gedateerd archiefstuk somt de voorwaarden op waaraan een nieuwe speeltrommel moet voldoen zodat het een goed en *looflijck werk* wordt (o.m. 80 gaten, 112 maten, 8 noten per maat).[41] Het is niet duidelijk of het hier om een trommel gaat die voor de beiaard in de stadhuistoren bestemd was of om een trommel die – nadat de beiaard verplaatst was – de oude trommel in de Sint-Nicolaastoren moest vervangen. Twee opmerkelijke bepalingen in dit document zijn dat de trommel niet te traag mag draaien en dat *al wat musiciens kunnen componeren moet mogelijk zijn op de trommel*. De beiaardautomaat moest duidelijk hoge muzikale verwachtingen inlossen die, zoals onrechtstreeks uit deze bepalingen blijkt, een uitvoering kunnen imiteren.

Zoals hierboven vermeld, was voor François Hemony de overplaatsing van de beiaard naar de Sint-Nicolaastoren de aanleiding om de klokken van de oude beiaard, die nog in de toren hingen, te wegen. Henne & Wauters vervolgen dan hun relaas: *Le carillon y* (= Sint-Nicolaastoren) *joua pour la première fois le 26 septembre 1666, et, le 25 mai 1670, on y monta le tambour (…).*[42] Dit kan betekenen dat de nieuwe beiaard gedurende een aantal jaren (enkel) door een beiaardier bespeeld werd en / of dat deze beiaard aanvankelijk met de oude speeltrommel verbonden werd tot er in 1670 een nieuwe trommel kwam (cf. supra). Vier jaar later, in 1674, richt de pastoor van de Sint-Nicolaaskerk nog een verzoek aan de stadsmagistraten om het kerkportaal te restaureren dat ernstig beschadigd was *om gevoeghelijck te connen optrecken de nieuwe horologie-trommel.*[43]

Uit verschillende archiefstukken blijkt in ieder geval dat er zich in de jaren na de Sany's vertrek uit Brussel steeds meer problemen voordoen met zijn eens zo geroemde uurwerk. In 1662 is er zelfs sprake van *dagelÿcksche clachten*.[44] Wellicht verklaart dit ook waarom er een nieuwe trommel moest komen.[45] Opmerkelijk is bovendien dat de archieven pas in 1663 voor de eerste maal een opvolger van de Sany vermelden, met name Jan Nÿs.[46] Dit kan erop wijzen dat er na het vertrek in 1649 van Théodore de Sany geen beiaardier meer in dienst van de stad was tot 1662/63, het jaar waarin Hemony de klokken

Gelijkaardige lofdichten werden ook gemaakt bij de inhuldiging van de Hemony-beiaard in Mechelen in 1680. Zie Steurs 1876: 164-5.

[40] Zie ook Godenne 1979: 305.

[41] HASB, nr.1217 (stuk: nr.81).

[42] Henne, Wauters 1845: (III)111.

[43] Remes 1908: 43.

[44] HASB, nr.1256, fol.333v. Een niet gedateerde visitatie van het uurwerk door Jan Pouls Bronchois is ronduit vernietigend over de kwaliteit van lichters, tuimelaars, trommel. Zie HASB, nr.1217 (stuk: nr.72).

[45] Voor technische gegevens over deze door Hemony gegoten, koperen trommel, zie HASB, nr. 1217 (stuk: nr.86).

[46] HASB, nr.1257, fol.49.

voor de nieuwe beiaard giet. Wellicht ontbreken er echter archiefstukken over de betreffende periode.

KLAVIER? Omtrent de beiaard van Théodore de Sany in de jaren veertig, blijft één vraag onbeantwoord: was deze beiaard via een klavier bespeelbaar of werd hij enkel als een mechanisch klokkenspel gebruikt? Voor Godenne is het duidelijk *qu'à Bruxelles, il n'y eut de carillon manuel qu'à une certaine époque*. Ten tijde van de Sany was er enkel *un carillon 'Rammel' mécanique*.[47] Hij haalt hiervoor een aantal argumenten aan, onder meer van Denyn en Lehr:

- Théodore de Sany maakt zelf in zijn versteekboek van 1648 geen gewag van het handspel (argument van André Lehr).
- het versteekboek van de Sany bevat *des airs pour carillon automatique* die nooit voor een beiaardconcert gebruikt kunnen worden (argument van Jef Denyn).
- Jehan de Sany, de vader van Théodore, werd aangesteld als *batteleur de cloches*. De vraag is of *batteler les cloches* wijst op de aanwezigheid van een klavier. Zelfs de titel van *carillonneur (beyaerder)* die aartshertog Albrecht hem toekende, geeft hierover geen uitsluitsel (argument van Godenne).[48]

Geen enkel van deze argumenten lijkt mij op overtuigende wijze de afwezigheid van een klavier (handspel) aan te tonen:

- het is duidelijk dat Théodore de Sany vooral gefascineerd is door het uurwerk (waartoe ook de beiaardautomaat hoort) waarvan hij de uitzonderlijke kwaliteiten in de lange inleiding van zijn versteekboek toelicht. De context van een versteekboek is net het mechanisch speelwerk. Het niet vermelden van het handspel in die context is zeker niet ongewoon. De Sany schrijft zelf in *Den lof onser úúrwerckx*, dat deel uitmaakt van zijn versteekboek, dat het speelrat *het eenich wit* (= doel) *is van ons schryven ende het voorwerp onser voornemen*.[49]
- het argument van Jef Denyn – dat de versteken van Théodore de Sany niet geschikt zijn voor een beiaardconcert – vertolkt zijn persoonlijke visie op de programmasamenstelling van een beiaardconcert en de kwaliteiten van een goede beiaardbewerking.[50] Vanuit deze visie beoordeelt hij of de Sany's repertoire bruikbaar is in de twintigste eeuw. Het door Denyn gebruikte concept 'beiaardconcert' bestond niet ten tijde van de Sany. Denyns pragmatische ingesteldheid houdt dan ook geen rekening met de historische context van de beiaardier en het repertoire in de zeventiende eeuw.
- de woorden *batteleur* en *batteler* geven net zo min als bijvoorbeeld *beyaerder* en *beyaerden* uitsluitsel over al dan niet het gebruik van een klavier (handspel).[51]

[47] Godenne 1979: 305.
[48] Godenne 1979: 306.
[49] Sany MS, fol.9.
[50] Zie p. 99 e.v.
[51] Dickens 1992: 21 e.v. Zie ook Verheyden 1926A: 109-16; van Doorslaer 1923: 282 e.v.

Enkele voorbeelden die betrekking hebben op Jehan de Sany [Jan Sany] illustreren dit. In de aanstellingsakte van 1606 staat: *il s'obligerat (…), de servir lad(ite) ville pour batteleur, à scavoir pour batteler sur les cloches de lad(ite) ville sur la tour de St.-Nicolas.*[52]

In 1610 wordt een opdracht tot betaling gegeven: *… te betaelen mre Jan Sany vier rinsgs voor sÿnen extraodinaris beÿaerden ende van dat hÿ op den ij^en^ (*= dezelfde*) dach van St. – Michiels feest heeft gespelt (…).*[53] Hier is wellicht sprake van een onderscheid tussen *beyaerden* (beieren) en *spelen* (op de beiaard spelen).

Op 11 april 1622 wordt hij vermeld als *Jan Sanÿ Beyaerder.*[54] Het is op basis van dit archiefstuk dat Felix – ten onrechte – stelt dat Jehan de Sany eerbetuigingen ontvangt vanwege aartshertog Albrecht, wat door Godenne wordt overgenomen als *L'Archiduc Albert congratula Jehan de Sany "comme Carillonneur de la ville de Bruxelles".*[55] Aartshertog Albrecht overleed op 13 juni 1621, maar de uitvaartplechtigheid vond pas plaats op 11 maart 1622.[56] *Jan Sanÿ Beyaerder* werd vereerd en betaald voor *int treck(en) vande ureclocke ten eÿnde van het geluÿt int vuÿtvaert zÿnder doerl: hoocheÿt Albert (…).* Met andere woorden, voor het luiden van de uurklok van het gelui tijdens de uitvaart van aartshertog Albrecht. Dit feit op zich verklaart evenmin wat het begrip *beyaerder* inhoudt.

Algemeen kan men vaststellen dat er in de zeventiende eeuw nog tal van benamingen zijn voor de beiaardier (*triboleur, cariolinist, lusor tintinnabuli, tintinabulator, beyaerder, bat(t) eleur*) waarbij het niet altijd duidelijk is welke taak hiermee overeenkomt (*beyaerden, carilloner, beiaard spelen…).*[57] Het *beieren* was bovendien een taak die ook door een uurwerkmaker, koster of torenwachter verricht kon worden.[58] Zo lezen we in een stadsrekening uit 1598 van Bergen op Zoom dat *Hendrick Aertssen, horologie maker* heeft aanvaard om op bepaalde tijdstippen *een halff ure te baijerene mett clocken*.[59] Het verschil tussen *beieren* en *spelen* komt enkele jaren later – ook in Bergen op Zoom – voor in een overeenkomst met Geleyn Alardts die in 1605 wordt aangenomen als *baijaertman*. Uit deze overeenkomst blijkt dat hij verschillende taken moet vervullen, waarbij hij overigens door een uurwerkmaker wordt bijgestaan:

> *(…) datmen denselven Geleyn sal aennemen (…) opten last van het horologie opte groote kerkcke wel ende getrouwelijck gade te slaene, ende te stellen soo wel den voorslach vande heele als halve ure, die bequamelijc te versteken, ende versien ten minsten alle maenden eens, ende soo dickwerven alst van noode ende versocht zal wesen, oock alle Sondagen ende opte marctdagen te moeten baijaerden ende opte clocke spelen een geheele ure (…) als oock op eenige andere feestdagen alst hem sal belast wordden, (…); ende aengaende*

[52] HASB, nr.1252, fol.Lv. Zie ook 3.2.1.
[53] HASB, nr.1252, fol.Lxxxix, v.
[54] HASB, nr.1253, fol.xxxj.
[55] Felix 1974: 47; Godenne 1979: 306.
[56] Hymans e.a. 1884: 364
[57] Quitin 1979: 151. Zie ook Rombouts 2010: 93 e.v., 126; D'hollander 2003: 55; Steurs 1876: 140-1.
[58] Zie o.a. van den Hul 1982: 97-8.
[59] Citaat overgenomen uit Slootmans 1937: XIX (nr. 23).

> *de voirss. Pieter Henricxss horologiemaecker, dat hij zijn voorgaende ampt ende opten vorigen voet , uuijtgesteken tgene hierboven is gecapituleert tot laste van den voirss. Geleyn den baijaertman, oock sonder denselven int versteken van de noten opt rat ten dienste te staene (…).*[60]

Naast het vele versteekwerk, moet Geleyn dus *baijaerden ende opte clocke spelen*. Aangezien het klokkenspel in 1605 uit 18 klokken bestond, lijkt het spelen op de klokken op de aanwezigheid van een klavier te wijzen, al wordt dit niet expliciet vermeld.[61]

Het feit dat de Sany niet uitdrukkelijk een klavier vermeldt in zijn versteekboek, wijst volgens mij dan ook eerder op zijn fascinatie met het uurwerk (beiaardautomaat) dan op de afwezigheid van een klavier. Zelfs het ontbreken van enige vermelding in andere documenten (bv. rekeningen) geeft hierover geen uitsluitsel. Algemeen valt het op dat de archieven vooral documenten bevatten met betrekking tot allerlei aspecten van het mechanisch speelwerk, terwijl het beiaardklavier en de tractuur (verbinding tussen klepels en klavier) nauwelijks voorkomt. Zo vermelden bijvoorbeeld de rekeningen van de Antwerpse Sint-Jacobskerk tussen 1624 en 1627 in verband met de beiaard – die ook voorkomt in de Sany's versteekboek – herhaaldelijk het mechanisch spel, maar nergens een klavier, hoewel Dilis aantoont dat dit er wel degelijk was.[62] Een van de zeldzame, expliciete verwijzingen naar een klavier (handspel) treffen we pas aan in een overeenkomst uit 1741 met uurwerkmaker Nicolaus De Beefve [Beefe] over de beiaard van de Sint-Romboutskerk in Mechelen.

> *Item sal oock moeten onderhouden allen het werck van het hantspel des beyaerts ende de fauten daer aen bevonden wordende te verbeteren, gelyck oock de tuymeleirs te smeiren als het noodigh sal wesen.*[63]

Of en door wie de Hemony-beiaard, opgehangen in de Sint-Nicolaastoren, werd bespeeld op 26 september 1666 staat niet vast. Wel dat dit *lieflyk en welluidend Klokkenspel* totaal vernield werd tijdens het verwoestende Franse bombardement van Brussel op 13 augustus 1695.[64]

In de plaats van de Hemony-beiaard komt enkele jaren later een beiaard van Melchior de Haze, aangevuld met zware basklokken van Willem Witlockx.[65] Op 1 februari 1714, om acht uur 's avonds speelt deze beiaard voor de eerste maal *au grand contentement du peuple, qui, en réjouissance de voir son souhait accompli, en a fait éclater sa joie par des*

[60] Slootmans 1937: XX (nr.26).
[61] Slootmans 1937: 7, 20.
[62] Dilis 1912: 17-9.
[63] Citaat overgenomen uit Steurs 1876: 243.
[64] De Cantillon 1981: (II)6. Over het bombardement, zie Henne, Wauters 1845: (II)128 e.v.
[65] Zie vander Straeten 1969: (vol.3/V)343-4; Godenne 1979: 326. Voor relevante documenten in het Historisch Archief van de stad Brussel, zie Pergameni 1943: 224 (nrs.3, 4-5).

feux d'allégresse, aldus vander Straeten die het weekblad *Relations véritables* citeert.[66] Bij Henne & Wauters lezen we: *Aussitôt le carillonneur monta à la tour et fit jouer le carillon jusque dans le milieu de la nuit, aux applaudissements de la foule et surtout des paroissiens de Saint-Nicolas (…)*.[67] Zij vermelden geen bron, maar geven wellicht een eigen geromantiseerde weergave van hetzelfde krantenbericht. Hoe dan ook is dit de enige vermelding van een beiaardier die de beiaard van *la tour de Sint-Nicolas - beffroi de la ville* bespeelt. Enkele weken later, op 25 juli, stort de belforttoren onder het gewicht van de klokken in.[68] Een nieuwe beiaard kwam er niet meer.

2.3 Overige beiaarden in Brussel

Puteanus maakt in *Bruxella Septenaria* (1646) gewag van zeven uurwerken (*horologia)* waarvan de uurslag muzikaal wordt aangekondigd (*praeludere Horis musico concentu)*. Vermoedelijk gaat het hier om voorslagen en/of kleine automaten waarvan sommige wellicht ook via een klavier bespeeld werden. Als eerste vermeldt hij de automaat van de Sint-Nicolaaskerk die *singulare ac celebre* is.[69] Cornelius van Gestel besteedt in de twee delen van de *Historia sacra et profana archiepiscopatus Mechliniensis* (1725) enkel wat aandacht aan de beiaard van de Sint-Nicolaastoren (zie 2.2).[70]

Wat de eerste helft van de zeventiende eeuw betreft, is er naast de beiaard in de Sint-Nicolaastoren, en wellicht een beiaard in de toren van het poortgebouw van het hertogelijk hof (zie 2.4), bijna uitsluitend en dan nog in beperkte mate informatie over de beiaard van de Sint-Michiel & Sint-Goedele.[71] Opmerkelijk zijn vooral enkele vermeldingen van versteken die op de trommel van deze beiaard geplaatst worden. Zo maakte Jeronimus Livens een uur- en halfuurversteek van *Den lustelijcken mey*, een titel die ook driemaal in het versteekboek van de Sany voorkomt. In 1608 wordt Jehan de Sany – die toen beiaardier was van het belfort – betaald voor diverse *liedekens* en voor een contrapunt op basis van het *Tantum ergo*.[72] Het zou bijzonder interessant zijn om deze versteken te kunnen vergelijken met de versteken over *Tantum ergo* en *Den lustelijcken mey* in het versteekboek van Théodore de Sany. Aan Jehan de Sany wordt ook een vergoeding betaald voor zijn werk aan het klokkenspel dat in 1615 terug in de toren van de Sint-Katelijnekerk werd gehangen.[73]

[66] Vander Straeten 1969: (vol.3/V)357.
[67] Henne, Wauters 1845: (III)113 (voetnoot 1).
[68] Henne, Wauters 1845: (III)113
[69] Puteanus 1646: 106-7.
[70] Hij vermeldt ook kort dat er in 1535 een voorslag (voorspel?) in de Sint-Michiel & Sint-Goedele kwam. *Praeludium horarium cum horologicis indicibus in eis esse coepit ad annum 1535*. Van Gestel 1725: (II)15.
[71] Over deze beiaard, zie Yernaux 1971. Zie ook Huybens 1994: 87-8.
[72] Yernaux 1971: 302.
[73] Felix 1990: 274 (voetnoot 47).

2.4 Een beiaard in het hertogelijk paleis?

In *Histoire de la Ville de Bruxelles* (1845) van Alexandre Henne en Alphonse Wauters lezen we: *En 1668, une tourelle fut bâtie au-dessus de la porte du palais et l'on y plaça un carillon que le comte de Monterey emporta en Espagne*.[74] Het is niet duidelijk op welke bron zij zich beroepen wat de beiaard betreft. Vander Straeten veronderstelt dat de klokken mogelijk werden gegoten door Melchior de Haze en beschrijft uitvoerig de boeiende, maar niet helemaal uitgeklaarde, geschiedenis van deze beiaard die wellicht in één van de torens van het Escorial werd gehangen.[75]

Merkwaardig is – zoals Lehr ook opmerkt – dat op een gravure van Johan van de Velde uit 1649 duidelijk zichtbaar is dat er in het koepeltorentje boven de inrijpoort van het hertogelijk hof een klokkenspel hangt.[76] Deze klokken zijn ook zichtbaar op een gravure in *Bruxella Septenaria* (1646) van Puteanus, nu gezien vanaf de binnenkoer van het paleis (*Aula Bruxellensis forma interior*).[77] Nog een andere gravure uit 1659 van Lucas Vorsterman Jr. toont duidelijk dat in het torentje boven de hoofdingang (*Porta principalis*) een aantal klokken hangen.[78] De toren, met uurwijzerplaat, wordt door Vorsterman aangeduid als *Horologium*.

Over dit klokkenspel is tot op heden verder niets bekend.[79] Een aantal vragen blijven dan ook onbeantwoord:

- over hoeveel klokken gaat het en wie was de gieter?
- verving de toren waarvan sprake in 1668 de toren die zichtbaar is op de gravures van Vorsterman en van de Velde?
- als er in 1668 een (nieuwe) beiaard kwam, wat gebeurde er dan met het klokkenspel dat zichtbaar is op de beide gravures?
- gaat het op de gravures over een mechanisch klokkenspel verbonden met het uurwerk?
- was er een klavier aanwezig en werd de beiaard bespeeld?
- kan het versteekboek van Hendrick Claes gelinkt worden aan dit klokkenspel?

Deze laatste vraag hangt samen met de vele vragen die er rond het versteekboek van Claes onbeantwoord blijven. Het is immers niet duidelijk of uurwerkmaker Claes de versteken

[74] Henne, Wauters 1845: (III)328. Juan-Domenico de Zuñiga, graaf van Monterey, was algemeen gouverneur van Spanje in de Zuidelijke Nederlanden van 1670 tot 1675. Zie vander Straeten 1969: (vol.4/VIII)325.

[75] Vander Straeten 1969: (vol.4/VIII)326 e.v. Merk op dat er in de Spaanse documenten o.a. sprake is van de klokken die bespeeld worden via toetsen zoals een orgel (*y se tocan con teclas, como los organos*). De beiaard wordt in deze documenten als *Organo de Campanas* aangeduid. Opvallend is ook dat de klokken samenspeelden met andere instrumenten (*como otros instrumentos).* Vander Straeten 1969: (vol.4/VIII)327-8. Melchior de Haze heeft inderdaad een beiaard van 32 klokken in opdracht van de graaf van Monterey gegoten. Zie van Doorslaer 1927B: 31.

[76] De gravure staat in *Toonneel der steden van 's konings Nederlanden,* een uitgave van Johannes Blaeu, Amsterdam, 1649. Voor reproducties, zie Lehr 1991A: 160; Dirksen, Ferrard 2001: XXVII.

[77] Voor een reproductie, zie Hymans 1884: (I)208.

[78] Voor een reproductie van de gravure van Vorsterman, zie Danckaert 1989: 44-5. De gravure van Harrewyn, die gebaseerd is op Vorsterman, toont dan weer duidelijk een lege torenspits. Zie reproductie in Hymans 1884: (I) tussen p. 216-7.

[79] Lehr 1991A: 160.

zelf maakte, noch of deze versteken voor één of meerdere beiaarden gebruikt werden. Zowel het repertoire van zijn versteekboek als zijn contacten in Brusselse adellijke kringen, maken de hypothese van een beiaard in het hertogelijk hof aannemelijk.[80] In ieder geval kunnen uit het onderzoek van Claes' versteken de technische kenmerken worden afgeleid – aantal klokken, trommelmaten, hamers – van de beiaard(en) waarvoor Claes' versteekboek kon dienen.[81]

[80] Zie 3.1.1 en 3.1.2.
[81] Zie 3.1.3.

3 Het repertoire: de versteekboeken

3.0 Het beiaardrepertoire in de zeventiende eeuw

In vergelijking met de achttiende eeuw, beschikken we voor de zeventiende eeuw nauwelijks over primaire muzikale bronnen (versteek- en / of beiaardboeken) die inzicht kunnen geven in het beiaardrepertoire.[1] Uitgaven van beiaardmuziek ontbreken volledig, ongetwijfeld omwille van de veel te beperkte afzetmarkt, maar wellicht ook omdat beiaardiers geen specifiek voor beiaard gecomponeerd repertoire speelden en veel improviseerden.[2]

Uit de al even schaarse primaire documentaire bronnen – voornamelijk met betrekking tot de Noordelijke Nederlanden – blijkt dat beiaardiers in de zeventiende eeuw een breed repertoire speelden dat – zoals niet ongebruikelijk in die tijd – voor verschillende instrumenten werd gebruikt. Zo luidt bijvoorbeeld de titel van de *Laurier Crans* (1665) van Goosen Jemens van Vreeswyck, stadsbeiaardier van Nijmegen:

> *Laurier-Crans gevlochten ende gecomponeerd vol soete melodiën van psalmen, allemanden, pavanen, couranten, galierden, balletten, airs, intraden etc. Seer constich ghebroocken ende doorsneden op verscheyde maniere en met 1 of 2 violen off cornetten off schermeyen off op de klocken ende op andere instrumenten te gebruycken, het zy in wat maniere dat ghy wilt.*[3]

Het gaat over een breed, internationaal gekleurd, religieus en profaan repertoire van psalmen, dansen en liederen dat ook *op de klocken* gespeeld wordt. De aandacht gaat op de eerste plaats naar de melodieën (*vol soete melodiën*) en vervolgens naar de aard van de bewerkingen (*constich ghebroocken ende doorsneden* verwijst naar de praktijk van het diminueren/variëren).[4]

Dat internationale repertoire klinkt ook in de Zuidelijke Nederlanden op de beiaard, uiteraard wat het liturgisch / religieus repertoire betreft aangepast aan de katholieke context zoals blijkt uit de versteekboeken van Hendrick Claes en Théodore de Sany.

De vraag is of wij – naar analogie met de achttiende eeuw – zonder meer mogen besluiten dat het repertoire dat Claes en de Sany op de trommel verstaken, overeenkwam

[1] Lehr 1991A: 163-9.
[2] Een vergelijkbare situatie doet zich bij de orgelmuziek in de Zuidelijke Nederlanden voor. Schreurs 2008: 253.
[3] Van dit boek is enkel de titel bewaard gebleven. Zie Lehr 1991A: 163.
[4] Een ander bekend voorbeeld van dit brede repertoire zijn de programma's van de concerten op de Alkmaarse Waag-beiaard. Lehr 1991A: 164.

met het repertoire dat de beiaardiers zelf speelden. Gelet op de vaak voorkomende regelgeving met betrekking tot het repertoire van de trommel, is het immers niet uitgesloten *dat de beiaardier zich in de repertoirekeuze van zijn bespelingen vrijer kon bewegen dan het keurslijf van het automatische speelwerk toeliet.*[5] De impact van het automatische speelwerk – dat zonder onderbreking elk uur, halfuur en vaak kwartier dezelfde stukken herhaalde – is immers groter dan de impact van de bespelingen.

De regelgeving over het repertoire van de automaat en de beiaardier hing samen met de soms snel veranderende politieke en religieuze context. Zo wordt de Antwerpse beiaardier in 1580 door het calvinistische bestuur aangemaand om *gheene onbehoorlycke oft onstichtelycke balladen, liedekens oft dichten op deselve clocken te spelen dan eenige psalmen, geestelijcke oft welstichtige liedekens ende loffsangen tot beter onderrichting van de gemeijnte.*[6] Enkele jaren later speelt beiaardier Jan Rieulin echter weer motetten en *liedekens* wat Spiessens doet besluiten dat *met de terugkeer van het katholiek stadsbestuur in 1585 er dus ook weer lustiger noten op de stadsbeiaard weerklonken.*[7]

Toch vermelden de overeenkomsten met de beiaardiers vooral in detail wanneer zij moeten spelen. Zoals onder meer uit zeventiende-eeuwse Mechelse archiefstukken blijkt, ging het over een aanzienlijk aantal vaste bespelingen verbonden met hoog- en feestdagen, markten, processies, particuliere diensten van ambachten etc.[8] Hierbij kwamen dan nog buitengewone bespelingen voor onvoorziene gebeurtenissen zoals in 1604 *de vieringe ter oorsaecke vand victorie van Ostende, als vand publicatie en vieringe vand peys van Engelant.* [9] Over het repertoire van die vele bespelingen zijn de bepalingen in Mechelen veel vager: van de beiaardier wordt in een overeenkomst uit 1617 verwacht dat hij nieuwe *chansons honestes* leert. In 1625 staat er dat de beiaardier *meestendeel sal moeten fraeye eerlycke en nieuwe liedekens spelen*, een bepaling die haast letterlijk nog wordt overgenomen in een contract uit 1714.[10]

LITURGISCH EN RELIGIEUS REPERTOIRE Het opvallend groot aandeel van de liturgische muziek – gebaseerd op gregoriaanse melodieën – in de versteekboeken van Claes en de Sany, is ongetwijfeld het gevolg van dergelijke regelgeving. Een regelgeving die duidelijk in de lijn ligt van de contrareformatie die de zang (het lied) als een *geestelijk wapen* beschouwde. [11] Of dit liturgisch repertoire even vaak aan bod kwam tijdens de

[5] Citaat van Rombouts 2010: 129.
[6] Citaat overgenomen uit Spiessens 1994: 94.
[7] Spiessens 1994: 11.
[8] Steurs 1876: 251, 259-62, 264.
[9] Steurs 1876: 257. Het betreft hier het beleg van Oostende (1601-1604) waarbij de Spaanse en Italiaanse legers, in opdracht van aartshertog Albrecht, uiteindelijk de Engelse en Nederlandse legers tot een overgave konden dwingen, waardoor Oostende terug onder het bewind van de katholieke Spaanse Nederlanden kwam. Voor een gedetailleerde lijst van extra bespelingen die bijvoorbeeld de Antwerpse beiaardier van 1632 tot en met 1635 deed, zie Spiessens 1994: 83-6.
[10] Steurs 1876: 260, 262, 292.
[11] Van Leeuwen 2001. De contrareformatie bepaalde onder meer dat de liturgische gezangen overal op dezelfde manier volgens de klassieke Romeinse ritus (de *Tridentijnse ritus*) ingevuld moesten worden. Zie

beiaardbespelingen, is door het ontbreken van zeventiende-eeuwse beiaardboeken en relevante documentaire bronnen moeilijk te achterhalen.

Wel staat vast dat in het versteekboek van Philippus Wyckaert (Gent, 1681) dit liturgisch repertoire – op een kort versteek van het *Tantum ergo* na – volledig ontbreekt .[12] In de plaats komen een aanzienlijk aantal kerstliederen uit het repertoire van de *Cantiones Natalitiae*. Deze meerstemmige *Cantiones Natalitiae* – die ook tot het contrareformatorische gedachtengoed behoorden – waren vooral in de zeventiende eeuw populair in de Zuidelijke Nederlanden, maar bleven tot in de eerste helft van de achttiende eeuw nog voortbestaan in talrijke liedboeken en soms in beiaard- en klavierhandchriften.[13] Vanaf het midden van de achttiende eeuw verdwijnen ook deze volkse kerstliederen bijna volledig uit de beiaard- en versteekboeken waardoor deze manuscripten – zelfs bij beiaarden die aan een abdij verbonden waren – uitsluitend profane muziek bevatten.[14] Enkel in het beiaardboek van de Gruÿtters treffen we nog twee korte versetten over het *Tantum ergo* aan die gespeeld werden als de sacramentsprocessie uittrok.[15] De speels-preluderende homofone stijl van deze twee stukken gelijkt in niets meer op de polyfone versteken over het *Tantum ergo* van Claes of de Sany.[16]

In die zin kan men vaststellen dat ook het beiaardrepertoire de evolutie van de religieuze muziek in de Zuidelijke Nederlanden volgt. Een evolutie die – hierin voorafgegaan door de profane muziek – geleidelijk aan het contrapunt van de polyfonisten vervangt door de begeleide monodie *waarin het woord Gods wordt verheerlijkt door melodisch golvende lijnen*.[17]

PROFAAN REPERTOIRE Uit de versteekboeken van Claes en de Sany blijkt dat het profaan beiaardrepertoire in de eerste helft van de zeventiende eeuw, de muzikale smaak en mode volgt, met overwegend Franse en Italiaanse muziek (madrigalen, airs de cour, ballets de cour). De beiaard liet het repertoire horen dat ook meer en meer in burgerlijke amateurskringen gebruikt werd.[18] We treffen er bijvoorbeeld melodieën van aan in de zeldzame Zuid-Nederlandse klavierboeken.[19] Over één van deze manuscripten, het klavierboek van Vincentius de la Faille (1625), schrijft van den Borren:

> *Son intérêt principal gît en ce qu'elle nous fait voir en quoi consistait le répertoire préféré d'une grande famille belge, au siècle de Rubens et de Van Dyck: répertoire essentiel-*

Rasch 2001: 197.

[12] Eysackers 1987: 59 e.v., 169.

[13] Rasch 2001: 200, 202. Het beiaard- en/of versteekboek *Beÿaert 1728* (Antwerpen, 1728), bestaat zelfs bijna volledig uit melodieën die tot de *Cantiones Natalitiae* behoren. Zie Halsted 1985; Huybens 1985.

[14] Zie bijvoorbeeld Gruÿtters Bb, De Prins Bb (Sint-Geertruiabdij, Leuven), Dupont Bb (Sint-Bertinusabdij, Sint-Omaars). In Gruÿtters MS komt nog één kerstlied voor. Zie Verheyden 1922: 185.

[15] De Gruijtters 1971 (p.152). Zie ook Verheyden 1922: 177.

[16] Bij Claes is de titel van het versteek *Pange lingua*. De laatste twee strofen hiervan vormen het *Tantum ergo*.

[17] Zie van den Borren 1948-1951: (II)17, 47 e.v.

[18] Van den Borren 1948-1951: (II)16-7.

[19] Zie o.a. Spiessens 1991.

> *lement international; répertoire qui dénote une prédilection marquée pour les airs à la mode, qu'ils soient d'origine populaire ou aristocratique; répertoire qui nous éclaire sur le goût musical des dilettantes de l'époque et nous les montre dans l'intimité de la salle de musique, jouissant avec délices du son piquant d'un Ruckers orné de gracieuses peintures.*[20]

Het repertoire met een voorkeur voor *airs à la mode* was duidelijk ook de inspiratiebron voor de zeventiende-eeuwse beiaardier. In het manuscript van de la Faille bevindt zich bijvoorbeeld een transcriptie van *C'est trop courir les eaux* van Guédron uit het *Ballet de Madame* (1615), dat als versteek bij Claes voorkomt met de titel *Balet de madame – Racquet.* Claes baseerde zich vermoedelijk op een (verloren) klavierbewerking van Racquet om zijn versteek te maken.[21] De veel oudere, populaire melodie *Une jeune fillette* komt ook met enkele mooie variaties voor in het handschrift van de la Faille en treffen we als versteek zowel bij Claes als bij de Sany aan.[22] Het zijn twee voorbeelden die aantonen dat wat men in huiselijke kring speelde, ook op de beiaard te horen was.

CONCLUSIE Ook al betreft het slechts twee primaire muzikale bronnen, toch geven de versteekboeken van Claes en de Sany – zowel door de overeenkomsten als door de verschillen die er tussen beide manuscripten bestaan – een duidelijk beeld van het beiaardrepertoire (op de eerste plaats voor beiaardautomaat) in de eerste helft van de zeventiende eeuw in de Zuidelijke Nederlanden.[23]

Het liturgisch repertoire is prominent vertegenwoordigd in beide versteekboeken en de samenstelling ervan is erg gelijklopend. De beiaardautomaat is hier een efficient propagandakanaal van de contrareformatie die, net omwille van de grote impact van de automaat, dit repertoire via regelgeving controleert.

Het repertoire van de profane versteken verschilt aanzienlijk tussen Claes en de Sany en toont aan dat beiaardiers, naast de liturgische versteken, een breed internationaal repertoire op de trommel verstaken. Het is ongetwijfeld dit repertoire dat zij bij voorkeur ook zelf speelden: *liedekens, balladen,* dansen, madrigalen... die hun populariteit doorheen de jaren hebben bewezen of die hier voor de toekomst aanspraak op maken.

Alvorens dieper in te gaan op de versteekboeken van Claes en de Sany, wil ik even stilstaan bij twee zeventiende-eeuwse, primaire muzikale bronnen die volgens sommige musicologen specifieke beiaardmuziek bevatten. Indien dit bevestigd wordt, dan zijn het unieke bronnen voor het onderzoek van een historisch geïnformeerde uitvoeringspraktijk op beiaard.

[20] Van den Borren 1933: 96.
[21] Van den Borren 1933: 89; Goy 1994: 103; Claes MS fol.76.
[22] Van den Borren 1933: 91-2; Claes MS fol.68; Sany MS fol.56.
[23] Zie 3.3.

Het betreft een Gents manuscript uit 1650 dat algemeen als beiaardhandschrift bestempeld wordt en *Der Fluyten-Lusthof* (1644/49) van Jacob van Eyck dat volgens Thiemo Wind sporen van originele beiaardmuziek bevat.

HET BEIAARDMANUSCRIPT VAN GENT (B-Gar, REG.96.01) In het register 96 'Beiaardmuziek' van het stadsarchief Gent (Oud Archief) bevindt zich een manuscript (Reg.96.01) dat door Florimond Van Duyse als een *Gentsch beiaardboek van de XVIIe eeuw* wordt omschreven.[24] Ook Ruth van Baak Griffioen vermeldt dit manuscript als *MS of carillon music, c1650*.[25] Rasch spreekt op zijn beurt over *een Gents beiaardboek*.[26]

Uit eigen onderzoek blijkt echter dat dit manuscript geen kenmerken vertoont die een toewijzing aan de beiaard of de beiaardautomaat rechtvaardigen, maar dat het een klaviermanuscript is. Elementen die een rechtstreeks gebruik voor beiaard of beiaardautomaat uitsluiten, zijn: de bas die herhaaldelijk de voor beiaard gebruikelijke tessituur overschrijdt, het veelvuldig gebruik van driestemmige akkoorden in het lage register (zie afb.6) en de soms erg beweeglijke baslijnen met zestiende noten.

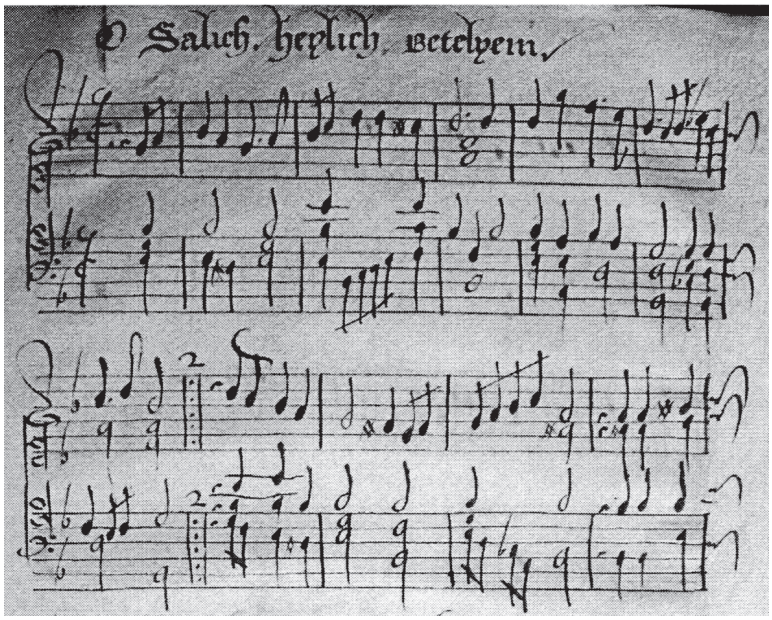
Er is geen enkele aanwijzing aangaande de auteur(s) en / of de eigenaar van het manuscript. Evenmin wordt een jaartal vermeld, maar de situering van het manuscript in het midden van de zeventiende eeuw – zoals aangegeven door van Baak Griffioen – lijkt plausibel op basis van het repertoire (cf. infra). Het is vooral dit repertoire dat vanuit beiaardstandpunt interessant is. Net zoals het klavierhandschrift van Vincentius de la Faille uit 1625, toont dit manuscript het ruime, internationale repertoire dat voor musiceren in de huiselijke kring gebruikt werd.[27] Het is een staalkaart van melodieën met erg verscheiden achtergrond die de muzikale smaak van de tijd weergeven. Deze populaire melodieën treffen we ook aan in de zeventiende-eeuwse versteekboeken en behoorden eveneens tot het repertoire dat de beiaardier zelf speelde.

Enkele concordanties met de versteekboeken van Claes en de Sany illustreren de verscheidenheid van het repertoire:

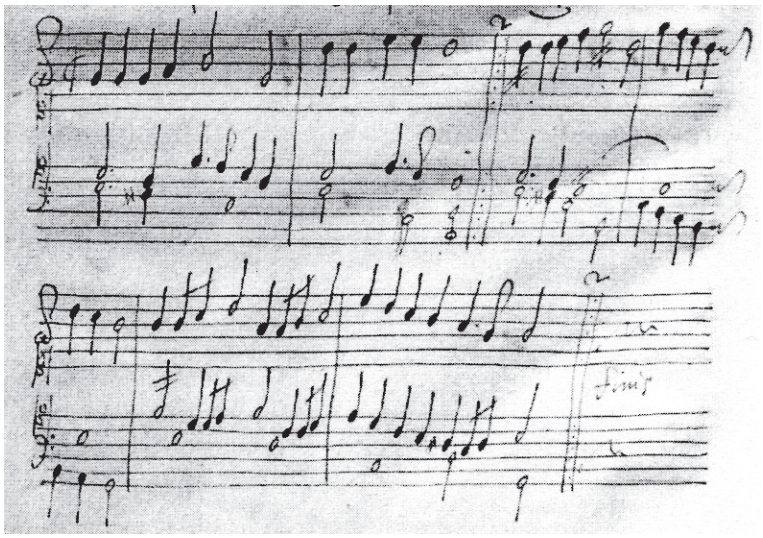
Gent MS	Claes MS / Sany MS
La Vallette (fol.7v)	Claes (fol.56v-57)
O Salich heylich Betelyem (fol.8v)	de Sany (fol.30-30v)
Bergamaske (fol.24v)	de Sany (fol.32v)

[24] Van Duyse 1896: 292. Het manuscript bestaat uit 48 folio's waaronder enkele lege bladen. Waarom het is ondergebracht in register 96 'Beiaardmuziek' is niet duidelijk.
[25] Van Baak Griffioen 2005: 428.
[26] Rasch 1985: 288.
[27] Dit manuscript kan worden toegevoegd aan de reeks zeldzame zestiende- en zeventiende-eeuwse manuscripten in de Nederlanden met klaviermuziek. Zie Curtis 1961; Spiessens 1991.

Algemeen kan men vaststellen dat er in het handschrift een overwicht is van Franse dansen en *airs*, een repertoire dat ook in het versteekboek van Claes prominent aanwezig is.[28] Geheel in de lijn van de Sany's versteekboek, treffen we dan weer enkele *Cantiones Natalitiae* aan (afb.6). Ik vermeld nog het erg populaire *Lanterlu* (afb.7) dat met enkele prachtige blokfluitvariaties voorkomt in *Der Fluyten-lusthof* van Jacob van Eyck (cf. infra).



Afb.6 *O Salich heylich Betelyem* (Gent MS fol.8v)



Afb.7 *Lanterlu* (Gent MS fol.12v)

BEIAARDMUZIEK VAN JACOB VAN EYCK (CA. 1590-1657)? Thiemo Wind is de auteur van het proefschrift *Jacob van Eyck en de anderen. Nederlands solorepertoire voor blokfluit in de Gouden Eeuw*.[29] In een lang hoofdstuk *Bells and recorder: The secret of the psalm varia-*

[28] Zie 3.1.2.

[29] Het originele proefschrift (Utrecht, 2006) werd in 2011 gepubliceerd in een gereviseerde, Engelse vertaling.

tions argumenteert hij dat van Eyck bij het schrijven van psalmvariaties voor blokfluit – variaties die niet tot zijn regulier blokfluitrepertoire behoorden en tussen 1644 en 1649 in *Der Fluyten Lust-hof* gepubliceerd werden – vertrekt vanuit zijn beiaardspel.[30] Dit betekent volgens Wind dat van Eyck de stijl en de idiomatische techniek die hij hanteerde bij het spelen van psalmvariaties op de beiaard van de Domtoren, eerst overneemt op blokfluit en vervolgens tracht om te vormen tot een blokfluitidioom. Daarom vindt men in ieder geval in de psalmvariaties van *Der Fluyten Lust-hof* sporen terug van dat beiaardspel. Wind beweert dus niet dat van Eyck originele beiaardcomposities opnam in *Der Fluyten Lust-hof*, maar wel dat onderzoek op basis van *Der Fluyten Lust-hof, could enable us to trace the nature of van Eyck's carillon playing.*

Om sporen van van Eycks beiaardspel (techniek, stijl) te achterhalen in *Der Fluyten Lust-hof*, is het op de eerste plaats van belang te weten wat voor Wind de essentie is van het beiaard- en blokfluitidioom:

> *There is compelling evidence to support the theory that Van Eyck turned to his carillon technique as a point of departure in cultivating psalm variations for the recorder. The evidence is found primarily in the initial tendency toward harmonically oriented ornamentation, which later made way for more linear, melodic figuration.*[31]

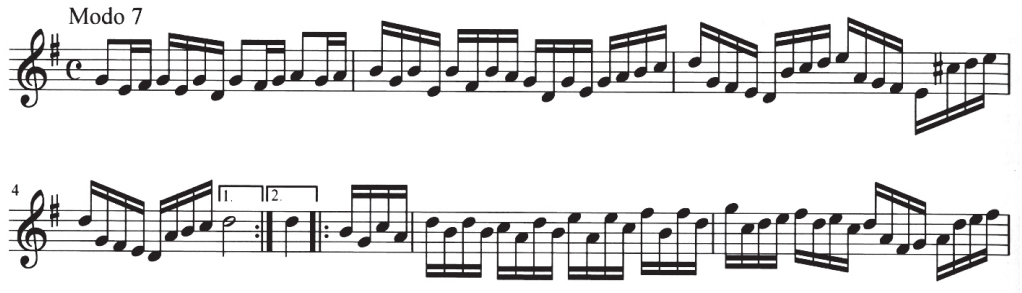
De harmonisch georiënteerde versieringspraktijk beschouwt Wind duidelijk als een essentieel kenmerk van een idiomatische beiaardstijl. Dit in tegenstelling tot de blokfluit die bij een lineaire, melodische figuratie aanleunt. De harmonische gerichtheid komt tot uiting via een aantal typische *beiaardmanieren* zoals enkelvoudige en meervoudige harmonische brekingen, combinatie van harmonisch-melodische breking, dialoogfiguren.[32] Deze harmonisch georiënteerde patronen sluiten – nog steeds volgens Wind – perfect aan bij de klokken met hun typische nagalm waardoor het niet nodig is om klokken gelijktijdig aan te slaan om een milde vorm van harmonie te creëren.[33] Wind stelt vervolgens de vraag of deze beiaardmanieren zo prominent aanwezig zijn in bepaalde psalmvariaties van *Der Fluyten Lust-Hof* dat de oorsprong ervan onmiskenbaar in originele beiaardmuziek ligt.[34] Hierbij focust hij zich op variaties met een overvloed aan achtste noten en een duidelijke harmonische orientatie, die hij bestempelt als *a typical carillonesque variation*.[35] Bovendien acht hij het niet uitgesloten dat door de beperkingen van de beiaard (*the limitations of the instrument*) het spelen van kleinere dan achtste noten niet mogelijk was en stelt hij ook vast dat de breking in achtste noten de kleinste verdeling van de trommelmaat was. [36]

[30] Wind 2011: 229-88.
[31] Wind 2011: 269.
[32] Voor een gedetailleerde bespreking van deze technieken, zie Wind 2011: 270-4.
[33] Wind 2011: 247.
[34] Wind 2011: 274 e.v.
[35] Wind 2011: 279.
[36] Wind 2011: 247.

Het impliciet verband dat Wind hier legt tussen de mogelijkheden van de trommel en de beperkingen van het beiaardspel, lijkt mij niet verdedigbaar. Het omgekeerde is eerder waar: de trommel had technische beperkingen (bv. de repetitiesnelheid van noten) ten opzichte van de speeltechnische mogelijkheden van de beiaardier. Het is vooral het beeld van de zeventiende-eeuwse beiaard als een primitief instrument met beperkte speelmogelijkheden, dat Wind parten speelt. Tekenend in dit verband is zijn opmerking over modo 7 van *second Lanterlu* die hij als *truly carillonesque* omschrijft, maar waarbij hij de bedenking maakt:

> *It is seriously doubtful whether Van Eyck would have been able to play this variation on the carillon (…). This variation seems more to reflect a carillonneur's dream, brought to life by a recorder player.* [37] (afb.8)

In de praktijk levert deze variatie echter nauwelijks speelproblemen op, wat uiteraard daarom nog niet betekent dat het om originele beiaardmuziek gaat.



Afb.8 Modo 7 van *Second Lanterlu* – Jacob van Eyck (Wind 2011: 288)

Uiteindelijk komt Wind tot een genuanceerd besluit. In wezen stelt hij vast dat van Eycks activiteiten als beiaardier en blokfluitspeler geen gescheiden werelden zijn, maar gedeelde, elkaar overlappende werelden.[38] Deze vaststelling onderschrijf ik volledig, zij het met deze bedenking dat Wind te eenzijdig focust op de fluitspeler die een typisch beiaardidioom – met steeds de ondertoon van 'beperkt in mogelijkheden' – aanpast aan het blokfluitidioom. Hij onderschat volgens mij de technische mogelijkheden en de muzikale verbeeldingskracht van de beiaardier enerzijds en overschat het bestaan van een zeventiende-eeuws beiaardidioom anderzijds.

Naar analogie met het 'beiaardmanuscript van Gent' is een juiste conclusie dan ook dat de melodieën van *Der Fluyten Lust-hof* tot het ruime repertoire behoren dat ook op beiaard gespeeld werd. Een voortreffelijk musicus als van Eyck zal ongetwijfeld zowel op beiaard als op blokfluit zijn vakmanschap en virtuositeit ten volle aangewend hebben. Het is dan ook aannemelijk dat er niet enkel sporen van zijn beiaardspel voorkomen

[37] Wind 2011: 288.
[38] Wind 2011: 285.

in de psalmvariaties voor blokfluit, maar dat zijn beiaardspel evenzeer kenmerken van zijn blokfluitpraxis vertoont. Blijkens de elegie die Lodewijk Meyer bij van Eycks dood dichtte, kon hij op beide instrumenten met zijn virtuoos spel de mensen bekoren:

> *Die handen die met konstelycke vingeren // Op klókklawier en pyp zo wis en snel // Deén 't keurighste oor, en kieschte brein verslingeren // Op haaren klepeldans en fluitenspel // Zyn styf en roereloos.*[39]

3.1 Versteekboek van Hendrick Claes (F-Pn, Ms. Néerlandais 58)

In 1994 publiceerde Pierre Goy in *Revue de Musicologie* een artikel met als titel "Une source inattendue pour l'oeuvre d'un des Racquet: Le Manuscrit de Hendrick Claes, Paris, Bibliothèque Nationale, Ms. Néerlandais 58". Het is de neerslag van een onderzoek naar de organistenfamilie Racquet waarvan de leden in het begin van de zeventiende eeuw vooral in Parijs actief waren. Een aantal van de muziekwerken in het manuscript worden door Goy toegeschreven aan de bekendste vertegenwoordiger van dit geslacht, Charles Racquet (ca.1590? - 1664).

Pas enkele jaren later trok dit artikel de aandacht van Frank Deleu die vaststelde dat het manuscript een persoonlijk werk- en notitieboek van uurwerkmaker Hendrick Claes was dat vermoedelijk tussen 1616 en 1633 tot stand kwam. Voor de beiaardwereld was het bovendien van groot belang dat het manuscript een aanzienlijk aantal versteken bevatte die tot op heden de oudste bekende muziek voor beiaardautomaat vormen.[40] Het betreft een persoonlijk werkdocument en niet – zoals bij de Sany en Wyckaert – een prestigieus, aan de stadsmagistraten opgedragen versteekboek.

Ook al in de zestiende eeuw waren versteekboeken een belangrijk en waardevol bezit. Zij bevatten immers de muziek die nodig was om de trommel van de beiaardautomaat – die mede het prestige van een stad bepaalde – te versteken. Steden gaven dan ook de opdracht aan uurwerkmakers, beiaardiers of andere musici om versteken te maken en in een boek te noteren. Zo lezen we bijvoorbeeld in de rekening van de stad Gent van 1548/49 over de aankoop van een versteekboek bij uurwerkmaker Victoor Nelis:

> *Item betaelt Victoor Nelis, horlogiemakere, de somme van 4 lb. 10 s. gr., ter cause van zekeren bouck, by scepenen jeghens hem afghenomen ende ghecocht, inhaudende de jabulature van diveersche liedekins in discante ende musike ghestelt omme te speelne up den nieuwen voirslach van der horologie deser stede, welcken bouck hem bij laste van scepenen, hare voirzaten, ghelast was te doen stelne ende makene bij zekere persoonen in andere steden wonende, die danof d' experientie hebben.*[41]

Nelis moest van de schepenen beroep doen op personen met ervaring, ook al kwamen die uit andere steden. Gekend is ook de vergoeding die Leuven in 1548 betaalt aan *meester*

[39] Citaat uit Lodewijk Meyer, *Op de Doodt (…)*, gepubliceerd in Wind 2011: 700.
[40] Een Spaans tractaat van ca.1300 toont een schets van een wateruurwerk met (bovenaan het blad) muziek voor een automatisch klokkenspel. Lehr 1991B.
[41] Citaat overgenomen uit van Werveke 1922: 135. Voor andere voorbeelden, zie Lehr 1991A: 110.

Peter de Hollandere, die een goet liedeken gecomponeert hadde op ten voorslach en int boeck gestelt heeft.[42] Het betreft dus een betaling voor het maken van een versteek dat bovendien in een boek genoteerd werd. Niettegenstaande vele gelijkaardige voorbeelden bleven er toch geen zestiende-eeuwse versteekboeken bewaard. Het manuscript van Claes uit 1616 is tot op heden niet alleen het oudste gekende versteekboek, maar bovendien werd het ook in de praktijk bij het versteken gebruikt zoals onder meer blijkt uit de vaak erg beduimelde bladen.

Op basis van het artikel van Goy verscheen in 2008 in het *Magazine van de Vlaamse Beiaard Vereniging* een bijdrage van Frank Deleu, "Manuscrit Néerlandais 58: Het muziekschrift van Hendrick Claes". In 2009 volgde een CD-R met de transcripties van Claes' versteken.[43]

3.1.1 Context

HENDRICK CLAES alias NŸS Ondanks het grondige opzoekingswerk van Goy blijven er heel veel vragen over *Hendrick Claes alias Nÿs* onbeantwoord. Het grote aandeel van technische beschrijvingen en schetsen van uurwerken in het manuscript bevestigen wat Claes bij de aanvang van het boek schrijft:

> *Dit is een boeck om bequameleijc*
> *te vinden om te wercken aen*
> *orlogien ende speten ende*
> *tot andere differenten dinge* [44]

Claes was dus op de eerste plaats een uurwerkmaker. Hij was afkomstig uit Mechelen en op 25 juli 1616 huwde hij met Anneken Ingels in de *Sinter Goelen tot Brussel*. Het is niet uitgesloten dat Anneken Ingels verwant is met de familie *Engels* of *Inghels,* een bekend geslacht van uurwerkmakers die sinds het midden van de zestiende eeuw in Mechelen gevestigd waren en met verschillende klokkengieters samenwerkten, zowel in de Lage Landen als daarbuiten.[45] Opmerkelijk is dat de parochiale registers van Brussel enkel informatie (huwelijk, geboorten, overlijden) over Claes bevatten van de periode 1616-1618. Alhoewel in het manuscript ook nog de geboorten en doopsels van kinderen worden vermeld tot 1633, vinden we hiervan niets terug in de Brusselse archieven. Goy concludeert hieruit dat de familie Claes Brussel heeft verlaten na 1618.[46]

Op basis van alle tot nu toe gekende informatie zijn er volgens mij twee hypothesen met betrekking tot Claes' werkzaamheden:

[42] Van Doorslaer 1925A: 66.
[43] *Het Muziekschrift van Hendrick Claes,* Corpus Campanarum nr.2, Vlaamse Beiaard Vereniging, Antwerpen, 2009. Voor een codicologische beschrijving van het manuscript, zie Goy 1994: 105-7.
[44] Claes MS fol.1. *Speten* (meervoud van *spit*) verwijst volgens Gilbert Huybens naar het feit dat tot het begin van de zeventiende eeuw klokvormen aan een spit werden gemaakt. Gilbert Huybens in *Volkskunde* 112(2011)4: 432. Hij weerlegt de verklaring van Deleu en Rombouts die *speten* lezen als *spelen*. Deleu 2008: 16. Rombouts 2010: 127.
[45] Goy 1994: 98. Zie ook Van Bets-Decoster 1998: 59, 117.
[46] Goy 1994: 98.

- Claes was als uurwerkmaker verbonden aan het hertogelijk paleis van Brussel.
- Claes was vanaf ca.1618 een rondtrekkend uurwerkmaker in dienst van de familie Ingels.

Argumenten pro de eerste hypothese zijn:

- Claes had connecties met en werkte in adellijke kringen:
  - uit het manuscript blijkt dat hij vergoedingen ontving van ene *Jonckvrauwe* voor kledij, schoenen en kousen.
  - blijkbaar was hij gedurende ongeveer twee jaar in dienst van een adellijke familie.[47]
  - zijn verloving en huwelijk vonden plaats in *Sinter Goelen* (de kathedraal van Sint-Michiel en Sint-Goedele) die verbonden was aan het hertogelijk hof.
  - bij het doopsel van zijn tweede dochter, Susanna, in 1624 waren de peter en de meter respectievelijk M Robert R(e)oussner, *secretaire du Roy* en *mamaselle* Susanna Langerack.[48]
- In de ingangstoren van het hertogelijk paleis hing wellicht een beiaard waarvoor de versteken van Claes gebruikt werden.[49]
- Het profane repertoire van de versteken vindt grotendeels zijn oorsprong in de (Franse) hofcultuur (*ballets de cour, airs de cour,* ...).

Argumenten tegen de stelling van Claes als uurwerkmaker in dienst van het hertogelijk hof, zijn:

- de Sany maakt noch op zijn allegorisch schilderij, noch in zijn versteekboek melding van een beiaard in het hertogelijk paleis.[50]
- er staan – althans voor de periode 1612-1618 – geen vermeldingen van betalingen aan een uurwerkmaker of beiaardier in de *Libros de la Razon* van aartshertog Albrecht.[51]

De tweede hypothese die Claes als een rondtrekkende uurwerkmaker voorstelt is eveneens aannemelijk. Uurwerkmakers werkten vaak samen met klokkengieters die op verschillende plaatsen actief waren. Door zijn huwelijk lijkt dit zeker voor Claes een plausibele verklaring, maar er is nog geen onderzoek verricht dat deze stelling kan bevestigen. Het betekent ook dat de versteken uit het manuscript wellicht voor verschillende trommels werden gebruikt.

Op basis van het manuscript kunnen we besluiten dat Claes in ieder geval een uurwerkmaker was en bijna zeker geen beiaardier. Er is geen enkele verwijzing in het manuscript die Claes als beiaardier kan duiden. Ook duikt zijn naam tot nu toe nergens

[47] Goy 1994: 98 (voetnoot 12).
[48] Claes MS fol.81.
[49] Zie 2.4.
[50] Zie 3.2.1.
[51] Thieffry 2001.

op in archieven in relatie tot een aanstelling als beiaardier. Wel is de link met de klokkengieters- en uurwerkmakersfamilie Ingels niet uitgesloten (cf. supra).

Het is mogelijk dat Claes de versteken zelf gemaakt heeft, maar aangezien dit een muzikaal-technische achtergrond en opleiding veronderstelt, lijkt dit in tegenspraak met de ritmische basisaanwijzingen die hij noteert in verband met de verdeling van de trommelmaat enerzijds en het hulpmiddel (cijfers) om de noten te kunnen lezen anderzijds.[52]

Waarschijnlijk schreven één of meerdere andere personen de versteken. Een argument tegen de veronderstelling dat het om één auteur gaat is de wisselende kwaliteit van de versteken wat echter verklaard kan worden door de verschillende kwaliteit van de bronnen waarop de versteken gebaseerd zijn. Opvallend is ook het grote aantal fouten in de versteken. Deze fouten komen voornamelijk op het ritmische vlak voor en zijn dan bijna altijd een gevolg van de verwarring tussen muzikale maten en trommelmaten.[53]

De inhoudelijke kwaliteit van sommige versteken duidt dan weer op een professionele origine (bronnen, bewerker) en getuigt bovendien van inzicht in de muzikale mogelijkheden van de beiaardautomaat.[54]

3.1.2 Repertoire

SAMENSTELLING EN HERKOMST Het manuscript van Claes bevat 63 versteken die globaal kunnen worden ondergebracht in drie types (zie B1): [55]

1. Liturgische versteken, gebaseerd op een gregoriaanse cantus firmus (24)[56]
2. Fantasia's (4)
3. Profane versteken (dansen, liederen) (35)[57]

Ruim een derde van deze versteken behoort tot het liturgisch repertoire dat tot het midden van de zeventiende eeuw nog prominent aanwezig is op de beiaardautomaat in de Spaanse Nederlanden, maar daarna volledig verdwijnt.

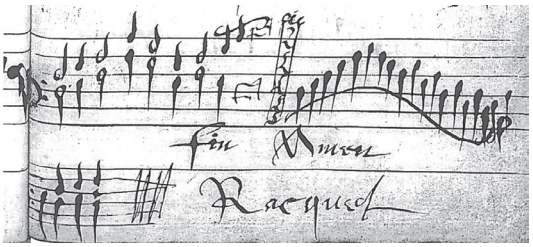
Wat bij Claes in het oog springt is dat de profane versteken vooral teruggaan op een eigentijds, vroeg-zeventiende-eeuws Frans repertoire. Dit roept niet alleen vragen op naar de herkomst van deze versteken (wellicht werden de versteken niet door Claes zelf gemaakt), maar ook naar de gebruikscontext (het is niet uitgesloten dat de versteken op verschillende trommels werden gebruikt).[58]

[52] Claes MS fol.46 en fol.51. Zie 3.1.3.
[53] Zie 3.1.3.
[54] Zie bijvoorbeeld versteek (37) *Je Veu le serf…* Claes MS fol. 65v-66.
[55] Voor een technische beschrijving van handschrift en notatie, zie Goy 1994: 99; Deleu 2008: 19.
[56] Hierbij zijn ook de twee versteken over *J'ai vu le cerf* geteld die wellicht, zoals bij de Sany, tot het religieus repertoire behoorden. Zie 3.2.2. Zie ook Van Duyse 1896: 291.
[57] Goy beschouwt fol.56 als twee versteken (het versteek *Corante de la duret* enerzijds met daarop volgend, zonder titel, een *Sarabande Courante* anderzijds). Deleu beschouwt dit – naar mijn mening terecht – als één versteek. Zie Deleu 2008: 28.
[58] Zie ook Goy 1994: 101.

LITURGISCHE VERSTEKEN Het liturgisch repertoire is gebaseerd op een gregoriaanse cantus firmus. Het is niet duidelijk of Claes de versteken (5) en (37) over *J'ai vu le cerf* ook tot het breed religieus repertoire rekende. De Sany neemt in ieder geval *J'ai vu le cerf* als versteek voor de vastenavond op in zijn index van de *Hymnes*.

Claes geeft zonder logische volgorde versteken voor de belangrijkste feesten van het liturgisch jaar: advent, kersttijd, vastenavond, vasten, Palmzondag, Pasen, Hemelvaart, Pinksteren, Sacramentsdag, Mariafeesten (o.a. Maria Boodschap), feest van de Martelaren, Allerheiligen. Dit komt in grote mate overeen met de index van de Sany.[59]

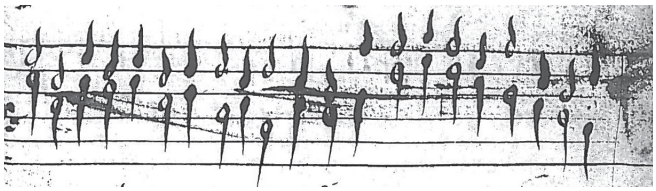
Alhoewel Goy deze versteken *ambitieux sur le plan de la composition* noemt, gaat het toch over relatief eenvoudige bewerkingen van vermoedelijk originele orgelwerken.[60] Enkel bij versteek (2) *Prose mittit ad virginem* (Claes MS fol.41v-42) – de sequens voor het Feest van Maria Boodschap – wordt aan het einde, bij een (later toegevoegde?) melismatische uitwerking van het *Amen*, de naam *Racquet* vermeld die enkel naar het *Amen* kan verwijzen of naar de hele sequens (afb.9). Behalve nog vier andere, profane versteken die Racquet vermelden, zijn er geen directe verwijzingen naar de originele bronnen van Claes' versteken.



Afb.9 *Prose mittit ad Virginem* (Claes MS fol.42)

De liturgische versteken verlopen grotendeels volgens een zelfde structuur. Bijna altijd wordt de cantus firmus monodisch voorgesteld, gevolgd door één of meerdere versetten. Deze monodische voorstelling treffen we ook bij de Sany aan en vergroot de herkenbaarheid van de gregoriaanse melodie.[61] Na de eenstemmige voorstelling van de melodie beperkt Claes zich tot tweestemmige, homoritmische zettingen, waarbij de cantus firmus meestal in de onderstem staat. De hierboven vermelde sequens *Mittit ad virginem* illustreert dit duidelijk: drie delen vangen telkens aan met de eenstemmige voorstelling van een zin uit de sequens, die vervolgens in strikt homoritmische (overwegend) tertsparallellen hernomen wordt, met de cantus firmus in de bas. Het is een stijl die verwant lijkt met de *fauxbourdon* (afb.10).

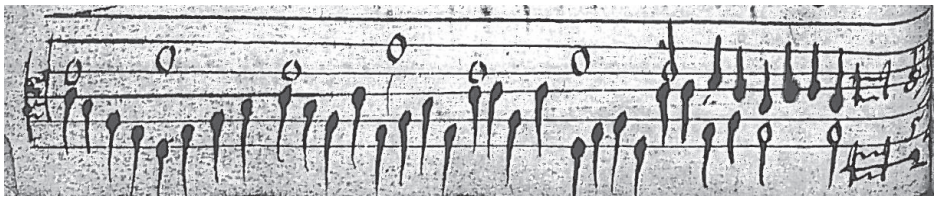
[59] Voor een vergelijkende lijst van de liturgische versteken bij Claes en de Sany, zie B5.
[60] Goy 1994: 101.
[61] Zie 3.2.2.



Afb.10 *Prose mittit ad Virginem* (Claes MS fol.42)

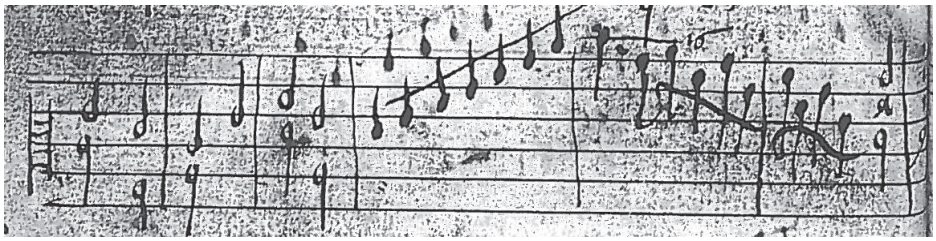
Uitzonderingen op deze gangbare wijze van bewerken – eenstemmige voorstelling gevolgd door meerstemige versetten – vinden we onder meer in de volgende voorbeelden.

(57) *Eterne rex altisime –himne de la ascentien* (Claes MS fol.74v)
De gregoriaanse melodie wordt hier in de bovenstem geplaatst. Aan het slot komt een zeer vrije herhaling van de laatste zin voor als cantus firmus in hele noten met contrapuntische onderstem in vierde noten (afb.11). Claes transponeert de originele hypo-mixolydische modus met finalis G naar finalis C waardoor het probleem ontstaat dat de noot b in het versteek telkens een bes zou moeten zijn.[62]



Afb.11 *Eterne rex altisime* (Claes MS fol.74v)

(30) *Victimae paschali* (Claes MS fol.62v)
De cantus firmus in halve noten wordt alternerend over twee stemmen verdeeld. De eenvoudige contrapuntische zetting eindigt met een eenstemmige stijgende en (gevarieerde) dalende toonladder die duidelijk instrumentaal gedacht is en aansluit bij een typisch beiaardidioom (afb.12: m.4 en 5).

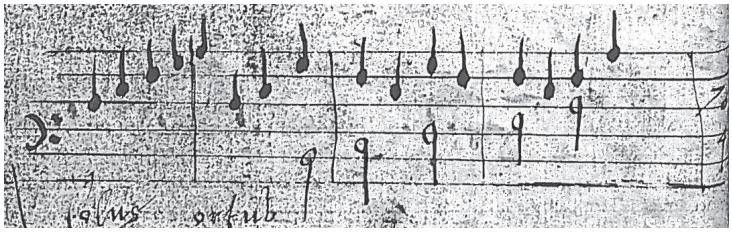


Afb.12 *Victimae paschali* (Claes MS fol.62v)

[62] Over het probleem van de alteraties in de versteken van Claes, zie p. 63 e.v.

(29) *A solus ortus* (Claes MS fol.61v-62)

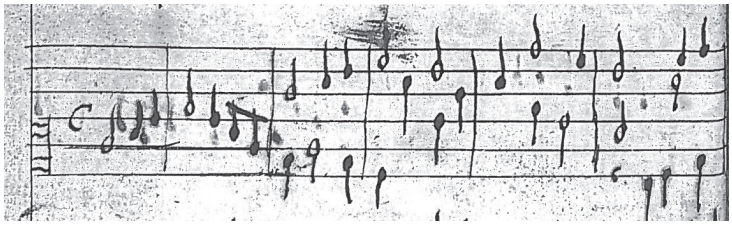
Bij deze hymne voor de kerstdagen staat de cantus firmus in halve noten in de onderstem. Aan de inzet van de cantus firmus gaat een imitatie per diminutionem in de bovenkwint vooraf (afb.13). De relatief eenvoudige contrapuntische bewerking vertoont overeenkomsten met onder meer versteken (26) *Christe qui lux* en (27) *Christe qui lux es et dies,* wat op een zelfde bron en / of bewerker kan wijzen.



Afb.13 *A solus ortus* (Claes MS fol.61v)

(24) *Vex illa reis prodeunt* (Claes MS fol.59v-60)

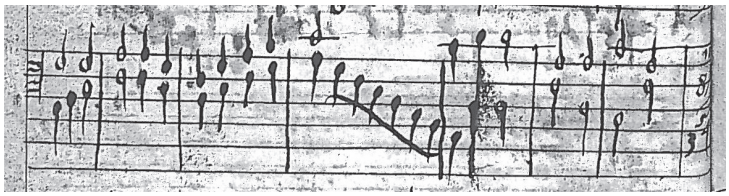
In dit versteek – een hymne die onder meer tijdens de vespers van passiezondag tot Witte Donderdag werd gezongen – wordt de cantus firmus eerst eenstemmig voorgesteld en vervolgens in motetstijl uitgewerkt. Dit gebeurt bijna volledig tweestemmig al is het duidelijk dat de originele compositie driestemmig is zoals bijvoorbeeld blijkt uit de derde inzet van het thema (afb.14: m.6). De boeiende schriftuur gelijkt erg op versteek (12) *Fantasie* en verwijst ongetwijfeld naar de orgelpraktijk.



Afb.14 *Vex illa reis prodeunt* (Claes MS fol.59v)

(25) *Vex illa reis prodeunt* (Claes MS fol.60v)

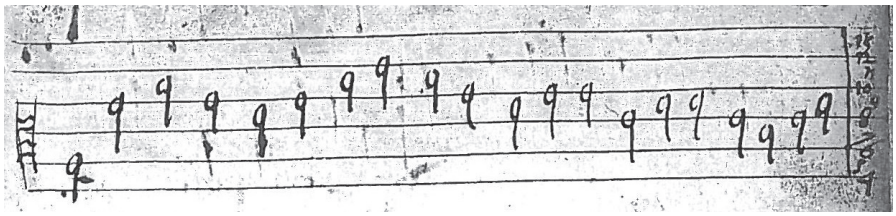
De vergelijking tussen (24) en (25) van de eenstemmige voorstelling van de cantus firmus toont nogal wat verschillen aan die vermoedelijk schrijffouten zijn. De licht versierde cantus firmus wordt via imitaties uitgewerkt. Aan het einde van de tweede zin zorgt een dalende toonladderfiguur voor de overgang naar de volgende zin (afb.15: m.4). In de derde en vierde zin beweegt de cantus firmus heen en weer tussen de onder- en bovenstem. De verwevenheid met de tweede stem is niet alleen moeilijk te onderscheiden in het manuscript van Claes, maar maakt ook de auditieve herkenning op beiaardautomaat problematisch.



Afb.15 *Vex illa reis prodeunt* (Claes MS fol.60v)

(35) (*Sacris solemniis)* (Claes MS fol.65)

Dit versteek – een hymne voor Sacramentsdag – brengt de cantus firmus volledig eenstemmig in halve noten (afb.16). De oorspronkelijke gregoriaanse melodie begint dorisch maar eindigt in de hypo-phrygische modus met finalis E. Claes transponeert deze modus naar finalis B. Hierdoor stelt zich het probleem van b en bes die respectievelijk fis en f worden. Vanuit de veronderstelling dat Claes enkel over tweemaal bes beschikte als chromatische tonen, volgt de vaststelling dat deze hymne volledig met f werd verstoken. Dit kan vreemd lijken aangezien de ambitus van Claes' klokkenreeks toeliet om de melodie op basis van finalis E te noteren, waardoor hij in de dorische passages wel de keuze had tussen b en bes. [63]



Afb.16 [*Sacris solemniis*] (Claes MS fol.65)

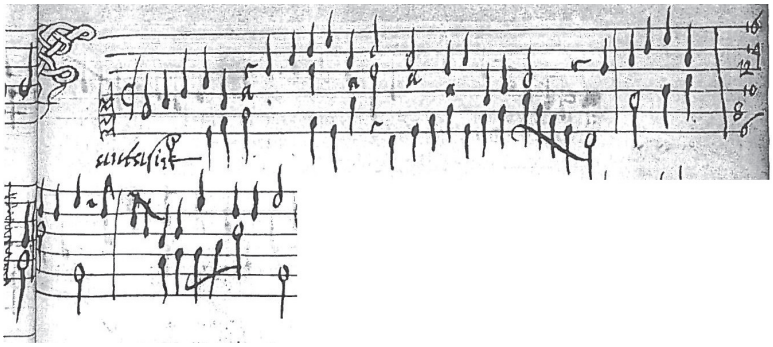
De toegelichte versteken – gebaseerd op een liturgische cantus firmus – hebben een eenvoudige structuur en vertonen al met al een boeiende contrapuntische schriftuur die voortbouwt op de traditie van de vocale polyfonie. Zeer waarschijnlijk gaan Claes' versteken terug op orgelwerken die in de liturgie gebruikt werden. In de eerste helft van de zeventiende eeuw werd dit specifiek orgelrepertoire echter in de Zuidelijke Nederlanden niet via uitgaven verspreid. In die zin weerspiegelen deze versteken wellicht verloren gegane orgelmanuscripten en getuigen zij van een levendige orgelpraktijk die grotendeels op improvisatie gebaseerd was.[64] Het valt echter niet volledig uit te sluiten dat sommige versteken originele bewerkingen van een cantus firmus zijn.

FANTASIA'S Vier versteken zijn fantasia's. Vermoedelijk betreft het hier reducties van originele werken voor klavier (of luit?). Zij zijn overwegend tweestemmig met af en toe een derde stem die als opvulling lijkt te fungeren, maar tegelijkertijd ook aangeeft dat de originele composities waarop deze versteken gebaseerd zijn driestemmig waren.

[63] Zie 3.1.3.
[64] Schreurs 2008: 253.

(12) *Fantasie* (Claes MS fol.46)

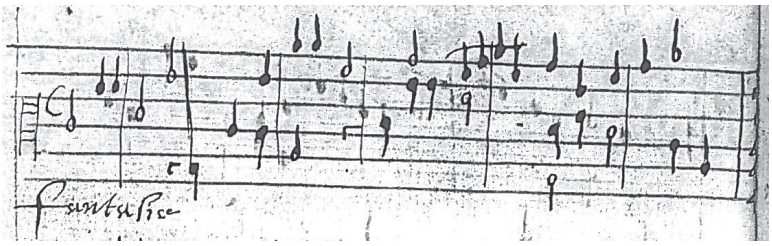
Na drie thema-inzetten op respectievelijk c - g - g volgt een inzet op g die via een lang uitgesponnen cadens het eerste deel in C besluit (afb.17). Hierop volgen terug drie thema-inzetten op c - c - g, de laatste twee in een eng stretto, waarop dit deel afsluit met drie opeenvolgende cadensen in G, C en a. Omwille van het ontbreken van de leidtonen fis en gis zijn dit modale cadensen.[65] Het laatste deel kent achtereenvolgens inzetten op c - g - c - g en tenslotte op c in de afsluitende cadens in C.



Afb.17 *Fantasie* (Claes MS fol.46)

(18) *Fantasie* (Claes MS fol.54v-55-55v)

Het kernachtige thema bestaat uit twee kwartsprongen (c-f / d-g) en toont enige verwantschap met versteek (12) waar de kwarten diatonisch zijn opgevuld (afb.18). Vanaf het derde systeem van fol.55 volgt een bijna letterlijke, uitgeschreven herhaling. Deze is vooral interessant om op basis van vergelijking, de vele ritmische fouten die in deze *Fantasie* voorkomen, te corrigeren. Vanaf het begin volgen de inzetten elkaar snel en vaak in stretto op. In combinatie met de achtste notenbeweging (o.m. dalende en stijgende toonladderfiguur) en een snelle opeenvolging van sequensen, resulteert dit in een speelse, vlotte *Fantasie.*



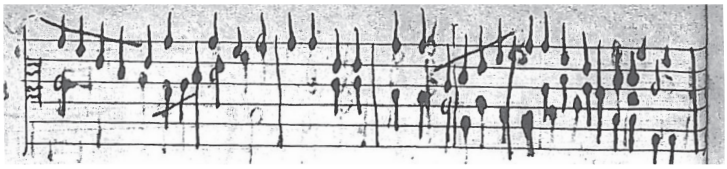
Afb.18 *Fantasie* (Claes MS fol.54v)

(41) *Fantasie* (Claes MS fol. 67-67v)

Vooral het eerste deel (tot aan de afsluitende cadens in C) lijkt erg onvolledig en quasi schetsmatig. Het beginthema (c-d-e-f-g) komt ook voor in een drieklankomkering

[65] Zie 3.1.3.

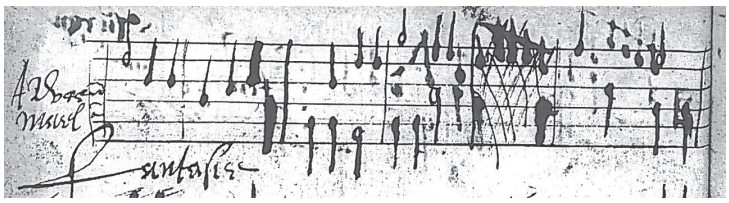
(g-e-c). Aan het einde krijgt dit motief onder meer door de herhaalde vierde noten het karakter van een Franse *Noël* (afb.19: m.3 e.v.).



Afb.19 *Fantasie* (Claes MS fol.67v)

(44) *Fantasie* (Claes MS fol.68v-69)

De eerste maten zijn problematisch in het manuscript en verraden een schetsmatige werkwijze waarbij eerst de thematische motieven genoteerd werden (afb.20). Dit roept andermaal vragen op naar het tot stand komen van de versteken: kopieerde Claes versteken die iemand voor hem maakte – wat in tegenspraak lijkt met de aanvangsmaten van deze *Fantasie* – of maakte iemand anders of toch Claes zelf de versteken rechtstreeks in zijn boek op basis van originele werken? Claes geeft bij het begin van deze *Fantasie* aan dat het versteek *twee mael* verstoken moet worden. Hierdoor kan het als een uurversteek van 72 trommelmaten gebruikt worden.[66]



Afb.20 *Fantasie* (Claes MS fol.68v)

PROFANE VERSTEKEN De profane versteken vormen het grootste deel van het repertoire. Het betreft voornamelijk bewerkingen van dansen, *airs de cour* en uittreksels uit *ballets de cour.*[67] Dit repertoire is duidelijk van Parijse origine maar was ook in de Nederlanden ruim bekend. In zijn artikel geeft Goy voorbeelden van uitgaven die de verspreiding van dit repertoire mogelijk maakten: in de Zuidelijke Nederlanden gebeurde dit door de uitgave van *La Pieuse Alouette* door Père Antoine de La Cauchie (Valenciennes, 1619/21); in de Noordelijke Nederlanden onder meer door de luitbundels van Nicolas Valet (Amsterdam, 1615/16) en verschillende liedboeken, al dan niet met genoteerde muziek.[68] De meeste dansen die Claes gebruikt komen ook voor in Praetorius' *Terpsichore* (Wolfenbüttel, 1612).

Toch is het niet duidelijk of Claes de versteken rechstreeks baseerde op originele composities van bijvoorbeeld Praetorius of Gastoldi. Wellicht gebruikte hij bewerkingen

[66] Zie 3.1.3.
[67] Goy 1994: 102.
[68] *Ibidem.*

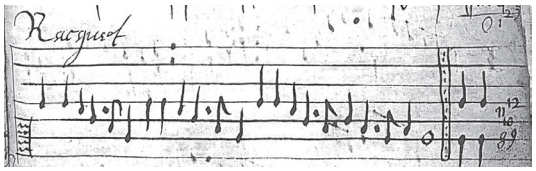
van deze composities of maakte hij originele versteken op basis van enkel de melodieën van deze componisten. De vijf versteken die *Racquet* vermelden, kunnen versteken zijn die door Racquet zelf werden gemaakt op basis van originele composities van Gastoldi, maar ook bewerkingen van deze composities, gemaakt door Racquet en gebruikt door Claes als uitgangspunt voor zijn versteken.

Opvallend zijn de dansen die uit de *ballets de cour* komen. Deze *ballets de cour* waren complexe theaterspektakels die aan (en door) het Franse hof werden uitgevoerd.[69] Hoe Claes met dit repertoire in contact kwam is niet geweten. In ieder geval blijft het een hypothese dat hij als uurwerkmaker aan het hertogelijk paleis van Brussel verbonden was en dat hij hiervoor versteken over dit repertoire maakte. Als bronnen kan hij bijvoorbeeld de *Terpsichore* van Praetorius of de luitintabulaties van Robert Ballard (Parijs, 1611/14) gebruikt hebben. Uit het volgende overzicht van versteken die uit het repertoire van de *ballets de cour* komen, blijkt in ieder geval dat Claes' versteken erg actueel waren (gecorrigeerde titels).[70]

(7) Ballet du Roy[71]	Ballet des Nègres 1601
(4)-(10)-(55)-(63) Courante la Bohémienne (La Montmorency)	Ballet des Boesmiens 1606
(13)-(14)-(19)-(62) Courante Sarabande[72]	Ballet de la Reine 1606
(19) Courante la Durette	Ballet de la Reine 1606
(6) Ballet de M. de Vendôme	Ballet à Cheval (…) 1610
(46) Robinette	Ballet de Robinette 1611
(59) Ballet de Madame (Guédron: C'est trop courir les eaux)	Ballet de Madame *of* Triomphe de Minerve 1615

Twee versteken komen uit de populaire *Balletti* van Gastoldi – strofische dansen die gezongen en gespeeld werden – die voor de eerste maal in druk verschenen in Venetië (1591) en daarna ettelijke keren herdrukt werden, onder andere in 1596 bij Phalesius in Antwerpen. Het zijn de versteken (60) en (61), bij Gastoldi respectievelijk *Speme Amorosa* en *L'innamorato* (afb.21). Aangezien Claes de versteken toeschrijft aan Racquet lijkt het ook hier aannemelijk dat Claes zich baseerde op klavierbewerkingen die Racquet maakte van deze *Balletti*.

[69] Buch 1993: xiv.
[70] Voor de data van de balletten, zie Buch 1993: 75 e.v.
[71] Dit thema komt bij Guédron ook voor als *Est-ce mars* in het *Ballet pour madame*. Zie Goy 1994: 107.
[72] Over deze *Courante Sarabande*, zie Goy 1994: 99, 108.



Afb.21 *Ballet* naar *L'innamorato* van Gastoldi (Claes MS fol.77)

Daarnaast komen nog de volgende dansen voor die men in verschillende bronnen aantreft (gecorrigeerde titels):[73]

(3) Bourée d'Avignon
(8) Gavottte (cf. (45) Gardez…)
(11)-(21) Courante la Princesse
(15) Courante la Moresque
(16) Bransle de la Reine
(17) Volte de tamboer
(20) Courante la Vallette
(22) Pavane (d'Espagne)
(23) Courante l'Espagnole

Deze dansen bleven – op de pavane na – de ganse zeventiende eeuw erg populair en kenden een ruime verspreiding. Zo vinden we bijvoorbeeld een elegante bewerking van de *Courante la Vallette* terug in het eerder besproken Gents 'beiaardmanuscript'.[74] De *Pavane d'Espagne* komt voor in het versteekboek van Wyckaert (1681) waarbij hij noteert *Dit ist de Beste Pavane die in dese Boeck ist.*[75]

Naast deze dansen, komen er ook profane liederen voor die op één uitzondering na allemaal een Franse titel hebben (gecorrigeerde titels):

(1) Que diront de La Rochelle
(5)-(37) J'ai vu le cerf
(9) Le fillou
(36) Troetelt den boer
(42)-(56) Puis que le ciel veut ainsi que mon mal regrette
(43) C'est une jeune fillette
(45) Gardez vos moutons bergère (komt ook voor als (8) Gavotte)
(51) En me revenant S Nicolaes (of: Allemande de St. Nicolas)
(52) L'amour par les yeux d'une dame
(54) Le charbonnier

Volgens Goy kan de titel van versteek (1) *Que diront de La Rochelle* dat als eerste is opgenomen in het manuscript, verwijzen naar het beleg of de capitulatie van La Rochelle

[73] Voor een selectief overzicht van concordanties, zie Goy 1994: 107-13.
[74] Zie Gent MS fol.7.
[75] Wyckaert MS fol.105.

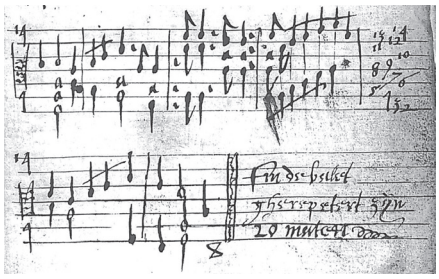
in 1627-28. Dit zou betekenen dat Claes zijn versteekboek pas na die datum heeft samengesteld, wellicht mede op basis van versteken die hij de jaren voordien al gebruikte. De melodie van versteek (5)-(37) *J'ai vu le cerf* is in de Lage Landen reeds bekend midden zestiende eeuw. Horatio Vecchi neemt een vijfstemmige zetting van dit lied op in zijn *Selva di varia ricreatione* (Venetië, 1595).[76] *Le fillou* is een populair thema van de Parijse luitist Luc Despond dat onder meer voorkomt in *Lord Herbert of Cherbury's Lute Book*.[77] Claes' versteek lijkt in al zijn eenvoud op een geïmproviseerde variatie over dit thema. De bewerking van *Troetelt den boer* is het enige versteek met een Nederlandse titel. De herkomst van dit lied (melodie) is mij niet bekend. Troetelen betekent liefkozen, verwennen, maar kan ook spottend gebruikt worden als afranselen, slaag geven. In *Achterklap sonder Sonde* komt een verhaal voor van een boer die in deze laatste betekenis een deurwaarder heeft *getroeteld*.[78] De melodie van (54) *Le charbonnier* (de houtskoolboer) wordt ook via eenvoudige variaties bewerkt. Samen met *Troetelt den boer* is het een versteek dat buiten het op de hofcultuur afgestemde repertoire lijkt te vallen, maar wellicht is het in beide gevallen in de eerste plaats de melodie die Claes ertoe bracht om deze versteken in zijn verzameling op te nemen.

VERSTEKEN TOEGESCHREVEN AAN RACQUET Aan vijf versteken voegt Claes – naast de titel of aan het einde – de naam Racquet toe:

(2) *Prose mittit ad virginem*
(13)-(19)-(62) *Courante du ballet de la roÿne* + wellicht (14) *Sarabande* [79]
(59) *Balet de madame* (C'est trop courir les eaux)
(60) *Ballet* (Speme Amorosa)
(61) *Ballet* (L'innamorato)

Wij mogen ervan uitgaan dat deze versteken gebaseerd zijn op klavierbewerkingen van Charles Racquet over originele composities, zoals bijvoorbeeld de *balletti* van Gastoldi. [80] Of en hoe Claes in contact kwam met Charles Racquet weten we niet. Wel staat vast dat hij vanaf 1618 organist was aan de Notre-Dame-kathedraal in Parijs en dat hij voor die datum een reis ondernam naar Duitsland.[81] Wellicht heeft Claes de bewerkingen gemaakt op basis van een klaviermanuscript waar Racquets stukken in voorkwamen. Vooral in versteek (59) *C'est trop courir les eaux* merkt men de klavierorigine, bijvoor-

[76] Over dit lied, zie Van Duyse 1903-1907: (III)2341-3. Voor de zetting van Vecchi, zie Weckerlin 1885: 417 e.v.
[77] *Filou* in *Lute Book* [*of Lord Herbert of Cherbury*] *containing Divers Selected Lessons of Excellent Authors in Severall Cuntreys.* Cambridge, Fitzwilliam Museum, Mus.689, fol.41v-42. Zie ook Dart 1957.
[78] *Achterklap sonder Sonde*, Gent, 1704: 43.
[79] Over *Courante Sarabande*, zie p. 64.
[80] Zie Goy 1994: 97, 103-4. Voor Goy is het Claes MS op de eerste plaats belangrijk omwille van de bijdrage die het levert aan onze beperkte kennis van de organistenfamilie Racquet. Van Charles Racquet zijn enkel één indrukwekkende orgelfantasie en twaalf duo's over psalmverzen bekend die hij voor Mersennes *Traité de l'harmonie universelle* (1636) componeerde.
[81] Hardouin 1964: 44.



Afb.22 *Balet de madame* (Claes MS fol.76)

beeld de akkoorden en de parallelle octavenbeweging in de laatste twee systemen (afb.22: m.3 en 4). Hoe dan ook valt het ontbreken van Racquets bewerkingen te betreuren: zij zouden een interessante vergelijkende analyse mogelijk maken tussen de versteken, de bewerkingen en de originele composities.

Het probleem van de herkomst relativeert ook de conclusies over de kwaliteit van de versteken. Wel kan men vaststellen dat over het algemeen de kwaliteit van de profane versteken minder groot is dan bij het liturgisch repertoire. Meestal worden de profane versteken op een stereotype manier bewerkt: eenstemmige voorstelling van het thema gevolgd door een herhaling met bescheiden harmonisatie waarbij het thema in een ander octaaf hernomen of via diminuties gevarieerd wordt. Niettegenstaande sommige profane versteken erg eenvoudig en sober zijn, is het resultaat op de beiaardautomaat vaak beter dan bij de contrapuntisch uitgewerkte liturgische versteken.

Zo heeft bijvoorbeeld versteek (37) *Je Veu le serf…* (Claes MS fol.65v-66) in al zijn eenvoud onmiskenbaar muzikale kwaliteiten die op een trommel goed tot hun recht komen: de logische opbouw (met afwisseling een- en tweestemmig), het subtiel toevoegen van diminuties in de melodie, de zin voor klank- en kleurschakering als gevolg van octaafwisselingen van het thema.

Ook de versteken (42) en (56) *Puis que le ciel…* (Claes MS fol. 67v-68 en fol. 74-74v) vertonen die kwaliteiten. Dit lied verscheen voor de eerste maal in de zetting van Jean Planson (1587). Naast vele herdrukken, komt het ook voor als vierstemmige zetting bij Guédron (1608) en in Batailles derde boek met *Airs de cour* (1611).[82] Of Claes' versteek teruggaat op één van deze drie bronnen kan niet aangetoond worden. Wel is het interessant om de melodievoering van Planson en Claes te vergelijken als voorbeelden van eenvoudige melodische diminutie- en variatietechnieken (B23).

Tenslotte sta ik nog even stil bij twee versteken van Claes waarvan de muzikale kwaliteit – vergeleken met andere versteken – opvalt:

(22) *Pavane* (Claes MS fol.57v-58-58v) (B18)

De overbekende *Pavane d'Espagne* – die ook in de versteekboeken van de Sany en Wyckaert voorkomt – wordt door Claes eerst volledig monodisch voorgesteld: de eerste twee zinnen volgen de melodie vrij getrouw al blijkt duidelijk dat er een maat ontbreekt (zie B20, m.12-13). In de volgende zinnen wordt de behandeling erg vrij, zoals onder meer blijkt uit de vergelijking met de melodie bij Valerius en Sweelinck (zie B19).[83] Bij de tweestemmige zetting die hierop volgt, beweegt de baslijn grotendeels in parallelle

[82] Dobbins 1987: 329.
[83] Zie Valerius 1943: 246.

tertsen ten opzichte van de melodie die gevarieerd wordt, maar wel strikt de originele melodische structuur volgt. Ten slotte keert de melodie eenstemmig terug met alleen in de cadens enkele toegevoegde basnoten.

Dit versteek roept eens te meer vragen op naar de herkomst: gaat het hier over een transcriptie/bewerking van een origineel klavierwerk of wijst de overwegend eenstemmige schrijfwijze en de variatietechniek eerder in de richting van een monodisch instrument? Het kan ook gaan om een originele bewerking, eventueel op basis van een improvisatie. In die zin getuigt dit versteek van een uitvoeringspraktijk waarbij beiaardiers ex tempore bekende melodieën bewerkten.[84]

(51) *En me revenant S Nicolaes* (Claes MS fol.70v-70-71v)
Deze bijzonder populaire en wijd verspreide melodie was gekend onder diverse titels, waarvan de twee meest voorkomende waren *En revenant* (een Frans lied) en *More Palatino* (een Duits studentendrinklied op Latijnse tekst).[85] *En m'en revenant de sainct nicolas* komt voor de eerste keer voor in *Airs de court* (1597), een uitgave van Le Roy & Ballard. Dit bevestigt nogmaals de Franse origine van Claes' profaan repertoire. Het komt ook voor in het versteekboek van de Sany met als titel *Almande de St. Nicolas.* Vander Straeten meent dat de *Almande* van de Sany wellicht verbonden was met de belforttoren die naast de Sint-Nicolaaskerk stond. Hij acht het mogelijk dat ook andere Brusselse kerken met een beiaard hun eigen allemande hadden.[86]

Het versteek van Claes is een eenvoudige, transparante bewerking in drie delen. In het eerste deel wisselt hij de monodische voorstelling van het (onderverdeelde) thema af met een eenvoudige tweestemmige zetting. In het tweede deel vallen vooral de octaafwisselingen op terwijl in het derde deel meer uitgewerkte diminuties en parallelle tertsbewegingen voorkomen. Het resultaat klinkt goed op klokken en kan – net als de hierboven besproken *Pavane* – vanuit een ex tempore beiaarduitvoering ontstaan zijn.

3.1.3 Technische aspecten

OVER UURWERKEN EN SPEELWERKEN Een groot deel van de teksten en de tekeningen gaat over de constructie van uurwerken en astronomische uurwerken. Aangezien het hier gaat over de periode voor het bestaan van het slingeruurwerk, zijn deze bijzonder interessant en nodigen zij uit tot verder onderzoek door specialisten. Binnen het kader van dit proefschrift beperk ik mij tot de vaststelling dat Claes begint met de opmerking dat voor het maken van een goed uurwerk een stevig fundament (frame) nodig is zodat het niet kan bewegen (*niet en brandelere*).[87] In dezelfde zin beveelt hij voor het speelwerk aan:

[84] Zie 7.1.
[85] Voor de talrijke concordanties, zie Van Baak Griffioen 2005: 220-5.
[86] Vander Straeten 1969: (vol.3/V)36.
[87] Claes MS fol.21.

> *(…) dat de gaten niet en loepen herwarts oft derwarts, wandt de qulavieren sauden dan op de eene, dan op d'ander: dan slabbart in het spelen. Ende de claviren moeten ock wel sluten, dat sÿ ock niet loepen dan op eene gat, dan op de ander ock.*[88]
> [*qulavieren* = *claviren* = lichters]

De aandacht voor stabiliteit en voor een exacte positie van de gaten en de lichters getuigt van de vakkennis van Claes. Het zijn immers de basisvereisten van een goed speelwerk. Het illustreert ook de technische evolutie van de trommelspeelwerken in de eerste decennia van de zeventiende eeuw. Een evolutie die de Sany in 1648 tot zijn mateloze verheerlijking van de Brusselse beiaardautomaat inspireert. Deze ontwikkeling vindt in de tweede helft van de zeventiende eeuw een hoogtepunt in de Gentse speeltrommel (1659, Pieter Hemony en Nicolas Van Royen) waarvoor Wyckaert zijn veeleisende versteken schrijft. Het is interessant om vast te stellen dat Wyckaert in 1678 in zijn opsomming van kwaliteitseisen waaraan het speelwerk van de nieuwe Brugse beiaard moet voldoen, net zoals Claes wijst op het belang van stabiele lichters:

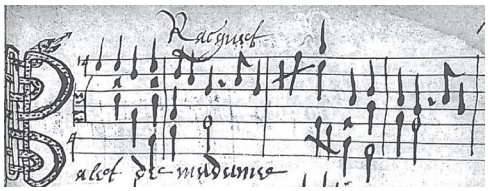
> *De selve clauwieren moeten soo wel passen op yder note, dat yder clauwier gheen ander note en vat dan alleen daer het directelick voorghestelt is.*
> *Item is noodigh dat het voorseyde clauwier de noten niet en vat met een hoeck, maer gheheel int middel, daerom en mach het niet meer lutsen ofte te seer los wesen van malcander.*[89]

Algemeen komt Claes uit deze teksten naar voor als een uurwerkmaker met degelijke vakkennis. Het contrast met het muzikale gedeelte is dan ook groot: de versteken zijn slordig genoteerd, met veel aanwijsbare fouten.

OVER DE VERSTEKEN Dat het om versteken gaat blijkt uit enkele typische aanduidingen zoals het aantal trommelmaten en de bestemming (uur / halfuur) van het versteek.

Het aantal trommelmaten vinden we bijvoorbeeld in (8) *23 mesure,* (42) *20 mesures* en (59) *20 maten.* Hierbij dient opgemerkt te worden dat het aantal trommelmaten dat Claes noteert niet altijd overeenkomt met het werkelijke aantal.[90] Dit komt vooral omdat Claes zelden maatstrepen gebruikt of – als hij ze toch schrijft – slechts aan het einde van een notenbalk. De genoteerde maatstrepen zijn vaak foutief geplaatst met onder meer onvolledige maten tot gevolg. Versteken in een driedelige maat probeert Claes soms als vierdelige trommelmaten te schrijven. Vaak gebeurt dit niet consequent met als gevolg een verwarring tussen muzikale maten en trommelmaten, zoals in (10) *La boeimiene* en (28) *Alleluya.* In versteek (59) *Balet de madame* noteert hij de muzikale optijd (vierde noot) als eerste tel van een vierkwarts trommelmaat, wat hij daarna tot het einde

[88] Claes MS fol.24.
[89] Citaat overgenomen uit Eysackers 1987: 42.
[90] Bij (9) gaat het duidelijk om een schrijffout: Claes vermeldt *12 mesure* in plaats van 21.



Afb.23 *Balet de madame* (Claes MS fol.76)

volhoudt (afb.23).[91] Op basis van een eigen hertelling van de trommelmaten, ligt het aantal tussen 13 en 82 (83). Deze telling wordt hoe dan ook gerelativeerd door het groot aantal ritmische fouten in het manuscript zoals bijvoorbeeld in (16) *Branle de la reÿne*.[92] Rekening houdende met de vele notatiefouten enerzijds en het probleem van de (niet genoteerde?) alteraties anderzijds, kan men zich afvragen wat het klinkend resultaat van deze versteken was indien zij niet tijdens het versteken gecorrigeerd werden.

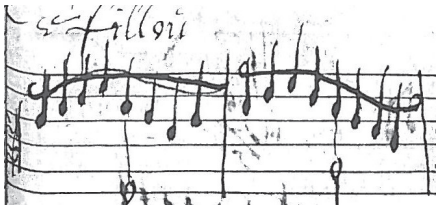
Claes geeft ook twee aanduidingen in verband met de bestemming van de versteken: (11) *por la demieure* en (36) *por le demihue*. Het betreft dus versteken voor het halfuur met respectievelijk 18 en 21 trommelmaten. Wanneer men het overzicht van de trommelmaten bekijkt kan men gewagen van een indeling in versteken voor het halfuur (tussen 13 en 40 maten) en versteken voor het uur (tussen 40 en 82 maten).[93] Blijkbaar zijn er geen versteken voor de kwartieren. Toch vermeldt Claes in zijn beschrijvingen van uurwerken de techniek die nodig is *om de quaertieren doen te slaen*.[94]

Na een eerste reeks versteken geeft Claes een korte, duidelijke uiteenzetting over de verdeling van de trommelmaat. Waarom hij deze tekst daar invoegt is niet duidelijk. Wellicht was de uitleg bedoeld voor een leerjongen?

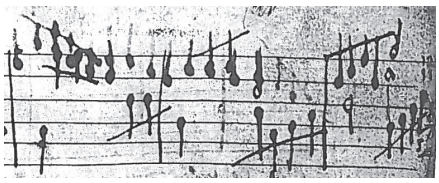
> *Van dese musicke moet men weten dat een witte sonder stert maeckt een maet, ende een witte met eenen sterdt maeckt een halve maet: so maecken de twee witten ock een maet. Die 4 swertten maecken ock een maete, elcke swertte maeckt een wierendel, ende een r maeckt ock een vierendel, maer sÿ en mach niet sprecken. Ende die swertte met haecken maecken een half vierendel, ende die 4 maecken een half maette, ende de 8 maecken een maete, ende een poenten maeckt ock een swertte met eenen haeck, maer sÿ en mach ock niet sprecken. Het sprecken moet men verstaen, dat men de plaetse moet reckenen als oft sy daer stonde, maer sy en mach daer niedt gesedt worden, ende moet altoes van voer beginnen: so de eerste is, so wordt de 2 daer naer volgen, het sÿ een vitte oft swerte etc.*[95]

Uit deze tekst blijkt dat Claes zijn trommelmaat in acht kon verdelen. Dit wordt bevestigd door de versteken die als kleinste notenwaarde de achtste noot hebben. Het is dus meer dan waarschijnlijk dat – zoals gebruikelijk in de eerste helft van de zeventiende eeuw – ook bij Claes een muzikale vierkwartsmaat gelijk is aan één trommelmaat.[96] Verdere informatie over het totaal aantal trommelmaten, het aantal gaten op een rij, het aantal hamers per klok en het soort noten ontbreekt in het manuscript. Hierdoor kunnen een aantal vragen over het versteken van de bewerkingen slechts voorwaardelijk beantwoord

[91] Claes MS fol.76.
[92] Claes MS fol.52v-53-53v-54.
[93] Zie B2.
[94] Claes MS fol.22v.
[95] Claes MS fol.46. Het teken 'r' staat dus bij Claes voor een vierde rust.
[96] Lehr 1993: 19.



Afb.24 *Le fillou* (Claes MS fol.45)



Afb.25 *Fantasie* (Claes MS fol.67)

worden. Zo is het bijvoorbeeld noodzakelijk dat Claes voor de meeste klokken twee hamers ter beschikking had.[97] Wanneer wij er immers van uitgaan dat er minstens een kwartnoot tussen twee herhaalde noten moet zijn om dezelfde hamer te kunnen gebruiken (afstand in de trommelmaat: 1-4) dan zijn er bij Claes veel plaatsen waar twee hamers per klok nodig zijn, aangezien de afstand slechts één achtste noot bedraagt (1-3) (afb.24).[98] Helemaal geen twijfel is er in (41) *Fantasie* waar herhaalde achtste noten voorkomen (afb.25: m.2). Nergens in de versteken staan er cijfers die de positie van de noten in de trommelmaat aangeven. Bij de relatief eenvoudige verdeling in achtsten is dit ook niet nodig om te kunnen versteken, op voorwaarde dat de notatie van de noten (ritme) en de maten duidelijk en correct is. Wat bij Claes zeker niet het geval is.

AANTAL KLOKKEN Uit de ambitus van de versteken blijkt dat een beiaard met minimum negentien klokken nodig is.

Alle versteken passen binnen de diatonische toonreeks c --- e^2 met toevoeging van twee extra chromatische tonen bes en bes^1. Deze omvang is voor het eerste kwartaal van de zeventiende eeuw nog gebruikelijk.[99] Rond het midden van de zestiende eeuw was de standaardomvang van de meeste beiaarden uitgegroeid tot twee diatonische octaven, vaak met toevoeging van tweemaal bes en één fis. Deze omvang neemt vanaf het einde van de zestiende eeuw geleidelijk aan toe met als uitschieter de zo door de Sany bejubelde beiaard met 38 klokken in Brussel.[100]

In sommige versteken van Claes leidt de bovengrens van e^2 tot octaveringen die het normale verloop van de melodie verstoren. Zo bijvoorbeeld in (59) *Balet de madame* de sprong van a^1 naar d^1 in de overgang van het voorlaatste naar het laatste systeem (zie afb.22).

Een bijkomend probleem in verband met het aantal klokken is het ontbreken van alteraties en/of voortekening, met uitzondering van enkele keren een molteken (bes).[101] In principe kunnen er dus meer klokken geweest zijn dan uit de versteken blijkt.

Eigenlijk is het merkwaardig dat het probleem van niet genoteerde alteraties bij versteken zich stelt. Men kan versteken immers vergelijken met tabulaturen waarbij het onderscheid tussen de notatie van een diatonische noot en de chromatische alteratie wel degelijk een ander teken (letter, cijfer), respectievelijk een andere houding (greep,

[97] In de zestiende en zeventiende eeuw werd bijna steeds uitgegaan van een verhouding waarbij er dubbel zoveel gaten als klokken waren. Zie Verheyden 1926A: 145.
[98] Over de repetitiesnelheid van hamers, dubbelnoten etc., zie Lehr 1993: 25 e.v.; 1996: 454-5.
[99] Vergelijk bijvoorbeeld met de klokkenreeks van Mons (18 klokken) en Valenciennes (19 klokken). Zie vander Straeten 1969: (vol.3/V)316-21.
[100] Lehr 1991A: 103-4.
[101] Goy 1994: 100; Deleu 2008: 19-20.

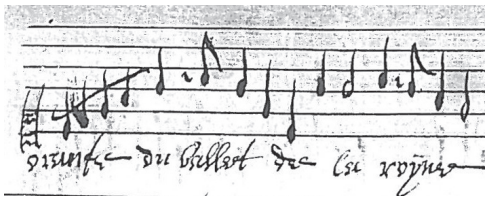
positie) tot gevolg heeft.[102] Tabulaturen zijn daarom interessante bronnen voor het onderzoek van de musica ficta-praktijk.[103] Ook bij versteken verwacht men – omwille van technische problemen verbonden aan het versteken – dat zij elke noot exact weergeven. Het onderzoeksproject rond het achttiende-eeuwse beiaardrepertoire toonde aan dat dit bij de versteekboeken uit die periode ook effectief het geval is en dat net daarom deze versteken een belangrijke informatiebron voor de uitvoeringspraktijk zijn.[104] Ook de hypothese van dit doctoraatsonderzoek vertrekt vanuit deze premisse.

MUSICA FICTA? Goy oppert de mogelijkheid dat Claes alteraties niet noteerde (uitgezonderd bes) maar dat zij wel als musica ficta werden toegepast.[105] De theorie en de praktijk van de musica ficta komt vooral voor vanaf de dertiende eeuw tot het midden van de zestiende eeuw en werd in het begin van de zeventiende eeuw niet meer in de gangbare betekenis – met name het toevoegen van niet genoteerde alteraties volgens een aantal, op melodische en contrapuntische criteria gebaseerde, regels – toegepast. In die zin lijkt het weinig waarschijnlijk dat Claes deze praktijk nog zou aanwenden in zijn versteken. Dit neemt niet weg dat het probleem van niet of slordig aangegeven alteraties in partituren nog blijft voortbestaan tot ver in de achttiende eeuw.[106] Bij Claes stelt dit probleem zich duidelijk bij de notatie van b en bes (zie p. 65).

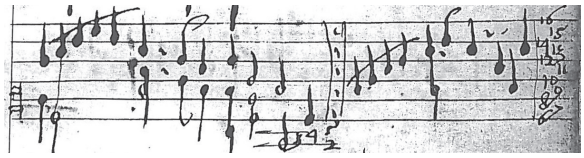
Het probleem van de andere alteraties betreft voornamelijk de leidtonen in melodieën en cadensen. Concreet gaat het vooral over de leidtonen cis (in d) en gis (in a).[107] Arlettaz toont op basis van historische bronnen aan dat vanaf de jaren zeventig van de zestiende eeuw – meer bepaald in Frankrijk en Vlaanderen – leidtonen expliciet genoteerd worden in partituren.[108] In zijn versteekboek uit 1648 duidt bijvoorbeeld ook de Sany alle leidtonen aan.

De vaststelling dat Claes – in tegenstelling tot de gangbare praktijk – geen enkele leidtoon noteert in zijn versteken, betekent echter niet dat hij dit overlaat aan de musica ficta-praktijk – waarvan de toepassing tijdens het versteken zelf hoe dan ook complex is – maar wel dat de betreffende klokken gewoonweg niet waren opgenomen in de beiaard(en) waarvoor Claes zijn versteken gebruikte. Uit het overzicht van de belangrijkste beiaarden (klokkenreeksen) dat de Sany op *Glorification* geeft, blijkt dat de kleinere instrumenten – vergelijkbaar met Claes' beiaard – volledig diatonisch zijn of slechts enkele chromatische tonen bevatten.[109] Dat veel van zijn versteken zich binnen een modaal-functionele

[102] Arlettaz 2000: 27, 241.
[103] Zie ook Dodge 1907-1908: 130.
[104] Zie 4.2.
[105] Goy 1994: 100.
[106] Margaret Bent en Alexander Silbiger, "Musica ficta" in *Grove Music Online*. *Oxford Music Online*. (Geraadpleegd op 03-06-2012). http://www.oxfordmusiconline.com/subscriber/article/grove/music/19406
[107] Respectievelijk 19 en 4 versteken.
[108] Arlettaz 2000: 439-40, 493.
[109] Zie 3.2.1.



Afb.26 *Corante du ballet de la roÿne* (Claes MS fol.46v)



Afb.27 *Corante* (Claes MS fol.56)

context situeren en dat sommige melodieën schijnbaar 'misvormd' klinken, is dan ook een gevolg van de afwezigheid van die klokken.

Een frappant voorbeeld is (13) *Corante du ballet de la roÿne* waar de courante in C staat (afb.26). Deze courante komt ook voor als onderdeel van versteek (19) *Corante de la duret* (afb.27: na dubbele maatstreep). Door het ontbreken van de toon (klok) fis klinkt de courante hier in d. Ten tijde van Claes was het niet ongewoon dat een dans zowel in een mineur- als in een majeurversie voorkwam.[110] Deze courante kan dan ook in d verstoken worden waarbij men wel een keuze moet maken tussen b en bes. Het probleem van deze keuze is verbonden met het systeem van de hexachorden dat Claes weergeeft op fol.51 (zie B7).

HET SYSTEEM VAN DE HEXACHORDEN Claes geeft een overzicht van de hexachorden binnen de theoretische ambitus van de gamut (G - e^2) volgens het in de middeleeuwen en renaissance gebruikelijke toonsysteem. Opmerkelijk is dat de bovengrens van de gamut e^2 ook de bovengrens van Claes' versteken is en dat – op de drie laagste tonen van de gamut na – de klokkenreeks die Claes gebruikt volledig samenvalt met deze gamut. Enkele andere vaststellingen wijzen erop dat dit schema als een praktisch hulpmiddel bij het versteken gebruikt werd.

Claes duidt aan de linkerkant de tonen aan. Om de octaafligging aan te duiden gebruikt hij hoofdletters (*gravis*), kleine letters (*acutus*) en dubbele letters (*superacutus*).[111] Helemaal rechts plaatst hij een fa-, ut- en solsleutel. Aan de rechterkant staan eveneens cijfers oplopend van 8 tot en met 17. Deze cijfers komen ook vaak voor aan het einde van de notenbalken van de versteken – soms gedeeltelijk en/of uitgebreid tot 1 – waar zij de lijnen en tussenruimten nummeren. Zij komen overeen met de positie van tonen in de gamut (bijvoorbeeld: 8 is c^1 en 17 is e^2). Deze cijfers vormen een praktisch hulpmiddel bij het versteken: zij geven aan over welke toon / klok het gaat. In die zin kan men deze cijfers op een versteeklat overnemen, waarbij men rekening moet houden met de tonen 7 en 14 die beiden zowel b als bes kunnen zijn.

Uitgaande van de veronderstelling dat elke klok één hamer heeft, levert dit het volgende model voor een versteeklat op; een versteeklat die dus een horizontale weergave is van de gamut (hierna weergegeven met moderne letternamen).

1	2	3	4	5	6	7	7	8	9	10	11	12	13	14	14	15	16	17
c	d	e	f	g	a	bes	b	c^1	d^1	e^1	f^1	g^1	a^1	bes^1	b^1	c^2	d^2	e^2

[110] Goy 1994: 99-100.
[111] Over verschillende notenbenamingen van de gamut, zie Grijp, Scheepers 1990: 426.

De trommel heeft in dit geval negentien gaten op een rij. Indien sommige klokken twee hamers hebben – wat bij Claes zeker het geval was – is het eenvoudig om de versteeklat aan te passen en neemt het aantal gaten op een rij uiteraard toe.

1	2	3	4	4	5	5	6	6	7	7	7	7	8	8	enz.
c	d	e	f	f	g	g	a	a	bes	bes	b	b	c^1	c^1	enz.

Door dergelijke versteeklat te combineren met Claes' uiteenzetting over de notenwaarden / verdeling van de trommelmaat, kan in principe zelfs iemand zonder enige muzikale opleiding een trommel versteken. Dit systeem sluit bovendien de toepassing op beiaarden die over een andere klokkenreeks beschikken niet uit, mits een aanpassing van de versteeklat.

Onderaan fol.51 staat nog de Latijnse tekst: *Disce manum tantum, si vis addiscere cantum*. Wat vertaald zoveel wil zeggen als 'Leer eerst de hand, als je de muziek (zang) wil leren'. *Manum* verwijst uiteraard naar de Guidonische hand als hulpmiddel bij het solmiseren doordat zij de gamut visueel voorstelt. Deze aanbeveling van Claes is in zekere zin merkwaardig omdat het kunnen solmiseren van de versteken op zich niet nodig is om de juiste relatie tussen noot - toon / klok te realiseren. Claes' toegevoegde cijfers in verbinding met de tonen van de gamut volstaan.

Het enige probleem dat zich dan nog wel stelt is de keuze tussen b en bes. Claes voorziet voor deze twee tonen telkens slecht één plaats in de ladder – wat gebruikelijk was – maar verbindt de facto twee klokken met één cijfer (7 = b/bes; idem voor 14), waardoor een keuze gemaakt moet worden. Het is duidelijk dat het solmisatiesysteem op geen enkele manier de keuze tussen b en bes bepaalt, maar dat die afhangt van de kennis van en de ervaring met musica ficta-regels en / of aangeduid kan worden in het versteek via een wijzigingsteken of als voortekening.

OVER DE KEUZE TUSSEN B EN BES Allereerst moeten we vaststellen dat ook in dit geval de vele notatiefouten in de versteken een deel van het probleem vormen. De afwezigheid van bes is wellicht vaak een vergetelheid te wijten aan een algemene slordige omgang met het noteren van alteraties. Dit valt des te meer te betreuren omdat net de versteken – omwille van de noodzakelijkheid van een exacte notatie – interessante informatie kunnen verstrekken over niet genoteerde maar wel uitgevoerde alteraties.

Zoals hierboven reeds werd gezegd, behoorde bes tot de reële tonen van de gamut (de *musica recta*) en dus niet tot de musica ficta. Opmerkelijk is dat b en bes niet als twee afzonderlijke tonen in de gamut voorkomen, maar beschouwd worden als één plaats in de ladder. Toch was hun solmisatie verschillend: b als *mi* en bes als *fa* die met de solmisatielettergrepen respectievelijk *bmi* en b*fa* worden benoemd.[112] Claes duidt dit consequent

[112] Grijp, Scheepers 1990: 421, 425-6.

aan: tweemaal plaatst hij in zijn schema achter fa een molteken overeenkomstig de positie van tweemaal bes in de gamut (respectievelijk positie 7 en 14). Hij voegt er nog aan toe *halven toon* waarmee hij volgens mij verwijst naar de halve toon tussen b en bes.[113]

AANDUIDING VAN BES IN DE VERSTEKEN Voor een ervaren musicus gebeurde het toepassen van musica ficta volgens een aantal regels (bv. *causa necessitatis* en *causa pulchritudinis*) die door de uitvoerders in onderling overleg en rekening houdende met de muzikale context werden toegepast.[114] Wijzigingstekens werden dan ook zelden toegevoegd door componisten, maar eventueel wel aangeduid door de uitvoerders.

Een voortekening aan de sleutel werd wel door componisten genoteerd en had in wezen het 'transponeren' van de gamut en dus andere hexachorden tot gevolg.[115] Ook in de versteken van Claes komt het molteken als voortekening en als incidenteel wijzigingsteken voor.

VOORTEKENING Claes gebruikt viermaal – op een verschillende manier – een molteken als voortekening, waarbij het niet altijd duidelijk is of dit betrekking heeft op het ganse versteek of op bepaalde onderdelen. De voortekening kan rechtstreeks gelinkt worden aan Claes' hulpmiddel, met name de cijfers die verwijzen naar de positie van noten in de gamut: zij bepaalt de keuze voor bes op positie 7 en 14.

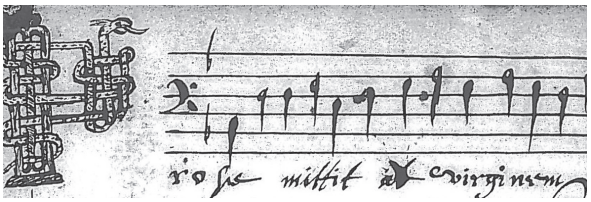
(2) *Prose mittit ad virginem* (Claes MS fol.41v-42)

In het manuscript staat bij de eerste twee notenbalken bes / Bes als voortekening (afb.28).[116] Daarna is er geen voortekening meer, ongetwijfeld een vergetelheid of omdat Claes dit overbodig achtte. Het feit dat het thema – dat in de eerste twee systemen eenstemmig wordt voorgesteld – in het derde systeem in de onderstem met een toegevoegde discant terugkeert, maakt het verder gebruiken van bes immers vanzelfsprekend. Ook de vergelijking met de originele gregoriaanse melodie bevestigt de keuze voor bes in de rest van het versteek. De voortekening geeft dus praktisch aan dat de toon b op positie 7 telkens een bes wordt.

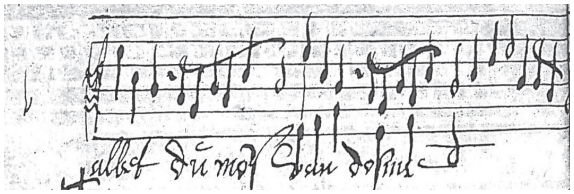
(6) *Ballet du mos van dosme* (Claes MS fol.43v)

Bovenaan links, voor de eerste notenbalk, staat op de hoogte van positie 7 in Claes' schema, één molteken. Ongetwijfeld verwijst Claes hiermee naar fa *b* en geeft hij op deze manier aan dat het ganse versteek als voortekening een bes heeft (afb.29).

[113] Het molteken dat vlak voor het cijfer 14 staat lijkt eerder het molteken na de fa te willen onderstrepen, dan dat het tot het systeem van de hexachorden behoort (wat zonder meer onlogisch zou zijn).
[114] Routley 1985: 63 e.v.
[115] Routley 1985: 62.
[116] Bes komt overeen met positie 0 in Claes' schema. Bes behoort niet tot de gamut en wordt tot de musica ficta gerekend.



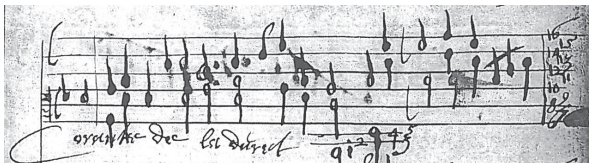
Afb.28 *Prose mittit ad virginem* (Claes MS fol.41v)



Afb.29 *Ballet du mos van dosme* (Claes MS fol.43v)

(19) *Corante de la duret* (Claes MS fol.56)

Aan het begin van het eerste systeem staat als voortekening bes en bes[1] . Deze voortekening wordt op schijnbaar willekeurige plaatsen in het eerste en tweede systeem herhaald (afb.30). Het lijkt niet uitgesloten dat deze slordig aangebrachte tekens achteraf – bij het versteken zelf – zijn toegevoegd om de aandacht te vestigen op bes.



Afb.30 *Courante de la Duret* (Claes MS fol.56)

In het eerste deel van dit versteek – de *Courante la durette* – wordt de keuze voor bes ook bevestigd door vergelijking met onder andere Praetorius.[117] De problematiek van de *Courante sarabande* waarmee dit versteek vervolgt, werd hierboven al toegelicht. Op basis van de voortekening lijkt ook hier het gebruik van bes en bes[1] aangewezen.

(52) *Lamur par le yeux dune dame* (Claes MS fol.72)

Dit is het enige versteek waar bij het begin van elk systeem bes en bes[1] als voortekening zijn aangeduid.

Deze vier voorbeelden lijken te wijzen op een ad hoc-aanduiding van de voortekening als (extra?) aandachtspunt bij het versteken van de trommel. Dit kan betekenen dat het schema van Claes toch een mechanisme heeft dat de keuze voor b of bes bepaalt, maar het is niet duidelijk hoe dit dan werd toegepast. Er zijn hoe dan ook nog versteken zonder voortekening waar de keuze voor bes geen punt van twijfel lijkt:

(5) *Je veu le serf de boeis salli* (Claes MS fol. 43)

Op basis van de vergelijking met versteek (37) over hetzelfde thema (Claes MS fol.65v-66) dat in C staat, kan men ervan uitgaan dat in (5) overal bes gebruikt moet worden. Het solmiseren op basis van de Guidonische hand situeert deze melodie ondubbelzinnig binnen het hexachordum molle, waarmee deze melodie samenvalt. Volgens Claes' schema

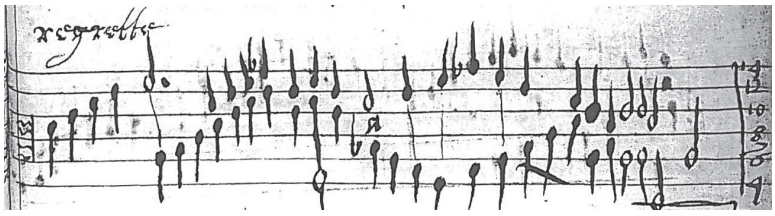
[117] Praetorius 1929: 43-4.

zou dit solmiseren (waarbij f = *ut*) er toe leiden dat de genoteerde b in dit versteek, 'gezien' wordt als fa *b* , met andere woorden bes.

In andere versteken – zoals (6) *Ballet du mos van dosme* (Claes MS fol.43v-44) en (7) *Ballet du Roÿ* (Claes MS fol.44v) – waar bes ook vanzelfsprekend lijkt, maar niet is aangegeven via een voortekening of wijzigingsteken, is het solmiseren op zich niet alleen complexer (conjunctie, disjunctie) maar geeft het hoe dan ook geen uitsluitsel over het al dan niet altereren van b.

BES ALS INCIDENTEEL WIJZIGINGSTEKEN Sporadisch duidt Claes een *b* aan, maar ook hier lijkt het op een ad hoc-toepassing waarbij het bovendien niet duidelijk is of het wijzigingsteken enkel voor de noot zelf geldt, of tot het einde van het systeem. Een interessant voorbeeld zijn de versteken (42) en (56) – beiden in d – over *Puis que le ciel…* (Claes MS fol.67v-68 en 74-74v).

In (42) gebruikt Claes geen *b* alhoewel de noodzaak om bes in plaats van b te gebruiken duidelijk uit de muzikale context blijkt.[118] Dit bevestigt ook de vergelijking met (56) waar bes wel wordt aangeduid, zij het ook niet zorgvuldig en/of eenduidig. Zo komt bijvoorbeeld in het derde systeem (fol.74) in de onderstem eerst a-b-c voor (als kwintimitatie van d-e-f), vervolgens bes om de tritonus met f te vermijden. Daarna wordt nog tweemaal *b* aangeduid, maar is het niet eenduidig of de twee daaropvolgende tonen b al dan niet bes moeten zijn (afb.31).

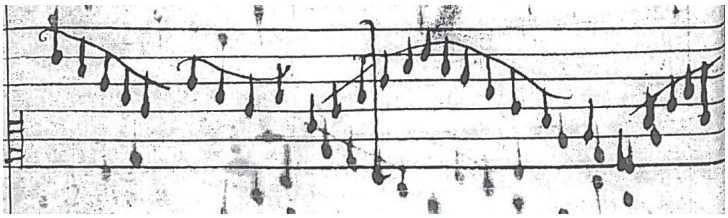


Afb.31 *Puis que le ciel* (Claes MS fol.74)

Ook hier blijven dus vraagtekens over de keuze tussen b en bes; een keuze die een uitvoerder kan maken op basis van muzikale conventies – gebonden aan periode en locatie –, maar waarvan het niet duidelijk is of en hoe Claes' systeem van de hexachorden een uurwerkmaker zonder muzikale opleiding hierbij kan helpen. Alhoewel ik reeds eerder aangaf dat het onwaarschijnlijk is dat Claes de praktijk van de musica ficta nog in zijn versteken gebruikte, zijn er net in de keuze tussen b en bes wel voorbeelden te vinden die gebaseerd zijn op conventies die uit de musica ficta-praktijk stammen.

[118] Vergelijk ook met het origineel van Jean Planson. Dobbins 1987: 310.

Bij (22) *Pavane* (Claes MS fol.57v-58-58v) lijkt het bijvoorbeeld aangewezen in fol.58v om b als secunde-wisselnoot boven a te wijzigen in bes (afb.32: na maatstreep). Dit is dan een toepassing van de musica ficta-regel *fa supra la*.[119]



Afb.32 *Pavane* (Claes MS fol. 58v)

Het lijkt mij een verdedigbaar standpunt waardoor keuzes in functie van een musicologische transcriptie gemaakt en verklaard kunnen worden. Vanuit de muziekpraktijk blijft het een gegeven dat het voor een groot deel de uitvoerende musici waren die met een zekere vrijheid bepaalden of en welke alteraties zij toevoegden.[120] In de context van het versteken lijkt deze ex tempore-praktijk echter moeilijk haalbaar.

CONCLUSIE I.V.M. MUSICA FICTA EN SYSTEEM VAN HEXACHORDEN Het is meer dan waarschijnlijk dat Claes als chromatische tonen in de klokkenreeks, enkel over bes en bes^{1} beschikte. Het probleem van de musica ficta (meer bepaald de leidtonen fis, gis en cis) is hierdoor wat de versteken betreft een louter muzikaaltheoretisch probleem dat in de praktijk niet aan de orde was.

Wat de keuze tussen b en bes betreft, lijken de voortekening en de incidentele wijzigingstekens ad hoc door Claes genoteerd.

De keuze tussen b en bes kan in sommige gevallen vanuit de toepassing van musica ficta-regels worden gemaakt.

Op basis van Claes' hulpmiddel – met name de cijfers die overeenkomen met respectievelijk tonen van de gamut en klokken – is het mogelijk om de bewerkingen wat het melodische aspect betreft, correct te versteken. Wat de keuze tussen b en bes betreft, bieden deze cijfers echter geen oplossing, aangezien zij slechts als één toon voorkomen (op positie 7 en 14).

Vanuit de uitvoeringspraktijk is er enige ruimte in het al dan niet toepassen van alteraties.

De kwaliteit van de stemming van de klokken ten tijde van Claes, relativeert hoe dan ook het probleem van de alteraties.

[119] Grijp, Scheepers 1990: 425.
[120] Grijp, Scheepers 1990: 454.

3.1.4 Evaluatie

Goy stelt vast dat er een opmerkelijk kwaliteitsverschil is tussen de versteken. Dit kan volgens hem verklaard worden doordat zij teruggaan op verschillende bronnen en /of aangepast werden voor de beiaard:

> *On admettrait volontiers, en tout cas, que les pièces anonymes soient de plusieurs auteurs, eu égard à la différence de qualité entre les meilleurs versets d'hymnes et certains arrangements particulièrement maladroits de pièces profanes. Mais il faut aussi faire la part des simplifications entrainées par l'adaptation au carillon, si adaptation il y a eu.*[121]

Een probleem van Claes' versteekboek is dat – op de vijf stukken na die toegeschreven worden aan Racquet – het tot nu toe niet mogelijk was om de andere versteken met een bepaalde bron (componist / compositie) te verbinden. Dit ondanks het feit dat onderzoek tal van concordanties oplevert.[122] Het is dus zeker niet uitgesloten dat naar het voorbeeld van Racquet, bepaalde versteken bewerkingen zijn van originele orgel- of klavecimbelcomposities. Anderzijds is het mogelijk dat bijvoorbeeld sommige dansen en liederen rechtstreeks op basis van de melodie bewerkt werden voor de trommel. In beide gevallen blijft de vraag wie de bewerkingen / versteken gemaakt heeft. Kreeg Claes de bewerkingen doorheen de jaren van één of meerdere componisten/bewerkers en noteerde hij ze daarna zelf – met opmerkelijk veel ritmische fouten – in zijn boek? Of was hij toch in staat om zelf een aantal eenvoudige versteken te maken? Het blijven voorlopig onbeantwoorde vragen. Om praktische redenen spreek ik in dit proefschrift steeds over 'de versteken van Claes' wat begrepen moet worden binnen de context van deze vaststellingen.

Het oordeel van Goy die een groot kwaliteitsverschil ziet tussen *les meilleurs versets d'hymnes* enerzijds en *certains arrangements particulièrement de pièces profanes* anderzijds, lijkt mij te scherp gesteld. Wel is er, zoals gezegd, een duidelijk stijlverschil merkbaar tussen de liturgische en de profane versteken.

De versteken gebaseerd op een gregoriaanse cantus firmus worden in een traditionele, polyfone stijl geschreven (*stile antico* met kenmerken van het vocale contrapunt), terwijl het profaan repertoire van dansen en liederen een vrijere en meer gedurfde schriftuur vertoont, die vertrekt vanuit het variëren (via diminuties) van de melodie waaraan een harmonische bas wordt toegevoegd. Een gelijkaardige vaststelling kunnen we ook met betrekking tot het versteekboek van de Sany maken.[123] Ik zie dan ook eerder een duidelijk stijlverschil dan een opmerkelijk kwaliteitsverschil.

Problematisch zijn vooral de vele ritmische fouten en de verwarring tussen muziek- en trommelmaten. Samen met het probleem van de alteraties en de stemming van de klokken, roept dit vragen op over het klankresultaat van deze versteken.

[121] Goy 1994: 102.
[122] Goy 1994: 107-13.
[123] Zie 3.2.2.

Toch zijn deze versteken unieke voorbeelden van het repertoire en de bewerkingen voor een beiaardautomaat in de eerste helft van de zeventiende eeuw in de Zuidelijke Nederlanden. Dat deze versteken bovendien een informatiebron zijn voor de uitvoeringspraktijk omdat zij het beiaardspel imiteren, is de hypothese die het uitgangspunt van mijn onderzoek vormt.

3.2 Versteekboek van Théodore de Sany (B-Ba, nr. 3814)

In 1648 stelde Théodore de Sany (1599-1658) een handschrift samen dat in beiaardmiddens bekend staat als 'het versteekboek van de Sany'. Het manuscript heeft geen titel, maar de uitvoerige opdracht die de Sany toevoegt, geeft duidelijk de inhoud van het boek weer:

> (…) *alle hymnissen voor alle feestdaghen ende tÿden des geheelen jaers, midtsgaeders eenighe andere musicale stucken, om naer het believen van U. E. te gebruÿcken, met het beschrÿft van het groot speelrat ende figuren des wonder ende vermaerts úrwerck van dese princelÿcke Stadt van Bruessel, ende de nuwe maniere sÿns veranderinge (…)*[124]

Het gaat dus om een manuscript dat de versteken bevat voor de feestdagen van het liturgisch jaar, alsook enkele andere *musicale stucken*, meer bepaald bewerkingen van dertien profane stukken die reeds lang hun populariteit hadden bewezen (bijvoorbeeld *Susanne un jour, Bonjour mon coeur, Pavane d'Espagne).* Daarnaast beschrijft het manuscript het trommelspeelwerk en het uurwerk met enkele nieuwigheden.

Het lijkt erop dat de Sany ervan uitgaat dat de versteken ook effectief gebruikt zullen worden (*naer het believen van U. E. te gebruÿcken*). In het voorwoord draagt de Sany het boek op aan de magistraten *tot een nieuwe jaergift* (een nieuwjaarsgeschenk) omdat zij *noch moeyte, aerbyt, coste, ernste noch konsten gespaert en hebben, om soo seldsaem een wonder-werck de gemeynte te besorgen.*[125] Wat de onderliggende motieven waren van de Sany weten we niet. In ieder geval was het een geschenk om de magistraten te bedanken voor hun investeringen in de beiaard en het automatisch speelwerk. Het is hoe dan ook merkwaardig dat hij kort daarna (1649) uit Brussel is weggegaan om beiaardier te worden in Halle. Bij de aanvang van het manuscript verwijst de Sany in een aantal versregels naar een nakende vrede: *Beproeft het grooten Godt, beproeft het met de Vreden, t'is nu genoegh beweent den krÿch en syn verdriet.* Ongetwijfeld betreft het hier de Vrede van Münster die op 15 mei 1648 wordt afgesloten.[126]

Edmond vander Straeten is de eerste die dit belangrijke manuscript uitvoerig beschrijft in *La Musique aux Pays-Bas (…)* en ook dieper ingaat op de samenstelling en de herkomst van het repertoire, meer in het bijzonder de melodieën van de profane

[124] Sany MS fol.3.
[125] Sany MS fol.5 en fol.8-8v. Voor een volledige transcriptie van de inleiding, zie vander Straeten 1969: (vol.3/V) 299-305.
[126] Sany MS fol.2. Zie ook Rombouts 2010: 130.

werken.[127] In 1990 geeft Jean-Pierre Felix het versteekboek uit met als titel *Le recueil d'hymnes et chansons arrangés par Théodore de Sany pour le carillon de Bruxelles en 1648*. De uitgave bestaat uit twee delen: het eerste deel is een uitgebreide situering die grotendeels teruggaat op vander Straeten – inclusief de overname van enkele fouten – en een facsimilekopie van bedenkelijke kwaliteit. Het tweede deel is een transcriptie van de versteken in moderne notatie.[128]

Het versteekboek van de Sany werd lange tijd in het stadsmuseum van Brussel tentoongesteld maar bevindt zich momenteel in de Collectie van het Historisch Archief van de stad Brussel (nr. 3814).[129] Daar bevindt zich ook de transcriptie (zonder datum) die Blanpain *amateur zélé et consciencieux* op vraag van vander Straeten gemaakt heeft.[130]

In tegenstelling tot wat vander Straeten beweert, heeft Blanpain geen commentaren toegevoegd maar wel de titels van de versteken en aantekeningen van de Sany overgeschreven. Een uitzondering hierop is Blanpains opmerking bij het versteek (45) *Sanctorum meritis*: *Voyez la dernière pièce de ce receuil, qui offre quelques variantes avec celle-ci.*[131] Het laatste versteek – zonder titel – is inderdaad een bijna letterlijke kopie van (45) *Sanctorum meritis* dat ook in een andere bewerking – versteek (46) – voorkomt. De Sany vermeldt dat hij de twee versteken (45) en (46) zelf aan het boek heeft toegevoegd, *maer dat ick den selven aen het magistraet gedediceert ende in handen gestelt hadde, ende dat ter Requisitie vanden edelen Heer Leonaerdt Vander Noot, Tresorier deser Stadt, a(nno) 1649*.[132] Dit lijkt enerzijds op een praktisch gebruik van althans deze versteken te wijzen. Anderzijds zou men hieruit ook kunnen afleiden dat de Sany in 1649 nog in Brussel actief was.[133] Het zijn twee vaststellingen die door sommige onderzoekers in vraag worden gesteld.

3.2.1 Context

JEHAN DE SANY[134] Théodore de Sany was de zoon van Jehan de Sany (ca.1574-1634) die in 1606 verhuisde van Valenciennes naar Brussel waar hij als organist van de Sint-Nicolaaskerk en als beiaardier van het belfort – de toren behorende tot deze kerk – werd aangesteld.[135] Als organist volgde hij Peeter Cornet op die van 1603 tot 1606 aan deze kerk verbonden was. Waarschijnlijk rond deze tijd werd Cornet ook hoforganist wat hij tot zijn dood in 1633 zou blijven.[136] Er zijn geen bronnen bekend die contacten tussen Jehan (en Théodore) de Sany en Peeter Cornet vermelden.

[127] Zie vander Straeten 1969: (vol.3/V)291-336; 19-37.
[128] Gilbert Huybens laat zich bijzonder kritisch uit over deze uitgave omwille van de foutieve en onvolledige informatie alsook de talrijke transcriptiefouten. Zie Huybens 1991.
[129] Zie ook Pergameni 1943: 301-2.
[130] Vander Straeten 1969: (vol.3/V)336. Voor de transcriptie van Blanpain, zie HASB, nr.2908. Zie ook Pergameni 1943: 302.
[131] HASB, nr.2908, p.33. Zie ook Huybens 1991: 22.
[132] De volledige notitie staat aan het einde van Sany MS (44) *Christe redemptor*. Zie ook vander Straeten 1969: (vol.3/V)22.
[133] Vander Straeten 1969: (vol.3/V)23.
[134] Informatie over het leven en werk van Jehan en Théodore de Sany, zie o.a. Rombouts 2010: 128 e.v.; Felix 1990: 12-36; Godenne 1979: 302-8; Felix 1974.
[135] Over het gebruik van deze toren als belfort, zie Remes 1908: 34 e.v.
[136] Dirksen, Ferrard 2001: VII.

Bij zijn aanstelling kreeg Jehan de Sany duidelijke instructies over zijn werkopdracht:

> *(…) accordé avecq m(aît)re Jehan de Sany batteleur de cloches demeurant a Valenciennes, qu'il s'obligerat (…) de servier lad(ite) ville pour batteleur, à scavoir pour batteler sur les cloches de lad(ite) ville sur la tour de St Nicolas, environs ou après les unze heures du matin toutz les lundis, merquediz et vendrediz une foys, et touts les dimanches, festes, veilles et iours des dicasses deux foys, du matin et au salve et a toutefoys qu'extraordinairement plairat a mess(ieu)rs luy commander, chascune foys, a touts le moins par l'espace d'une demye heure. Oultre cela il s'oblige de prendre soing et garder de mestre sur la grande roue de l'horloge, les hymnes ou chansons musicales, qu'ils doibvent estre iouez devant les heures et demi-heures, et les changer tant des foys que la saison du tamps ou le commandement de messieurs porteront (…).*[137]

Om met het laatste te beginnen: het repertoire van de versteken, *hymnes ou chansons musicales* komt overeen met de opdracht in het versteekboek uit 1648 van Théodore de Sany, *hymnissen* en *andere musicale stucken*. Het repertoire van Jehan en Théodore de Sany is in die zin erg gelijkend. Zo vernemen we bijvoorbeeld dat Jehan de Sany in 1608 een vergoeding krijgt voor het versteken van diverse *liedekens* en voor een contrapunt op het *Tantum ergo* op de trommel van de beiaard van de Sint-Michiel & Sint-Goedelekerk.[138] Het is niet duidelijk of Jehan de Sany ook zelf de bewerkingen maakte of ze enkel verstak op de trommel.

Evenmin is duidelijk wat de titel *batteleur* inhoudt. Volgens Godenne kan *batteleur* niet gelijk gesteld worden aan *carilloneur*.[139] Als *batteleur* zou Jehan de Sany – aldus Godenne – middels houten, aan koorden verbonden hamers op de klokken *gebeierd* hebben.[140] Ook in de zeventiende-eeuwse aanstellingscontracten van de Mechelse beiaardiers is er zowel sprake van *bateleur* en *bateler sur les cloches* als van *beyaerder* en *op de beyaert spelen* zonder dat het eenduidig is welke speelwijze hiermee bedoeld wordt. Zo vermeldt een overeenkomst uit 1625 dat de *beyaerder* gedurende de hele kermisweek *alle daghen op de beyaert* (moet) *spelen en beyaerden*. [141] Dit lijkt te wijzen op beiaard spelen enerzijds en beieren anderzijds. In 1617 wordt de opdracht van de *bateleur* dan weer omschreven als *tonner et bateler sur les cloches* waarbij specifiek vermeld wordt dat hij nieuwe liederen moet leren en *tonner sur les cloches lesdicts nouvels chansons*.[142] Waar de betekenis van *tonner* (lawaai maken als een donder) lijkt te wijzen in de richting van beieren, zou *bateler* in dit geval het bespelen van de klokken kunnen inhouden. De vraag is dan wel hoe in relatie tot *tonner* de nieuwe liederen (*nouvels chansons*) uitgevoerd werden. Aangezien er vermoe-

[137] HASB, nr.1252, fol.Lv. Zie ook Pergameni 1943: 67. De tussen haakjes geplaatste woordaanvullingen zijn overgenomen uit Felix 1990: 286. De onderstreping is origineel.
[138] Yernaux 1971: 302.
[139] Godenne 1979: 302, 306 (voetnoot 2).
[140] Over de betekenissen van *batteler sur les cloches, batteleur de cloches* en *beyaerden* zie Dickens 1992: 21 e.v. Godenne spreekt van beieren met een 'maillet', een hamer met een houten kop.
[141] Steurs 1876: 261-3.
[142] Steurs 1876: 259-60.

delijk al rond 1585 een klavier was in Mechelen en in ieder geval in 1601 pedalen (*treeden)* vermeld worden, meen ik dat zowel *bateler* als *tonner* op het bespelen van de beiaard via een klavier kunnen duiden, maar dat het niet uitgesloten is dat er daarnaast ook nog op de klokken gebeierd werd – een speelwijze die ook als *bat(t)eler* en *tonner* bestempeld werd – misschien zelfs middels hetzelfde klavier.[143]

In dezelfde zin bevatten de Brusselse archieven betalingen aan *batteleur* Jan Sanÿ voor *sÿnen extraordinaris beÿaerden* en *dat hÿ (…) int beÿaert gespelt heeft.*[144]

Jehan de Sany was ook erg betrokken bij de ontwikkelingen rond uurwerk, klokken en automatisch spel van de belfortbeiaard. Hij ontving daarvoor dan ook een vergoeding:

> *(…) eens voir alle sÿn(en) moÿte ende aerbeÿt int herspannen ende veraccorderen die clocken van(den) beÿaert, mitsgaders voir dat hÿ in tablature gestelt heeft alle die voors(chreven) clocken.*[145]

Zoals beschreven in hoofdstuk 2.2 blijven er veel vragen over de beiaard van het belfort en de aanwezigheid van een klavier voor beiaardspel onbeantwoord.

THÉODORE DE SANY Théodore de Sany volgde zijn vader na diens dood in 1634 op als organist en beiaardier. Vermoedelijk is hij slechts in 1635-1636 organist geweest.[146] Als beiaardier was hij tot 1648 werkzaam – het jaar waarin hij zijn versteekboek samenstelt – waarna hij om nog ongekende redenen naar Halle is verhuisd.[147] Vast staat wel dat hij van de stad Brussel op 16 augustus 1649 nog een betaling krijgt voor *sekeren musicaelen boeck dienen(de) totten bÿaert ende voorslach van(den) horologie van Ste Nicolaes.*[148] Of de Sany's versteken na zijn vertrek uit Brussel nog gebruikt werden, is niet geweten. Wel blijkt dat na enkele jaren de beiaard(automaat) die hij zo verheerlijkte, meer en meer problemen kende wat uiteindelijk leidde tot een nieuwe Hemony-beiaard in 1662/63 – die aanvankelijk in de toren van het stadhuis werd opgehangen – en een nieuwe speeltrommel in 1670.[149]

GLORIFICATION DU CARILLON COMMUNAL DE BRUXELLES 1642 Alvorens dieper in te gaan op het versteekboek van de Sany, wil ik even stilstaan bij zijn allegorisch schilderij uit 1642. Dit schilderij hangt in het Museum van de Stad Brussel – ook wel gekend als

[143] Over het klavier en de pedalen, zie Steurs 1876: 152-3.
[144] HASB, nr.1252, fol.Lxxxix, v en fol.Lxxiiij, v.
[145] HASB, nr.1252, fol.Lxxiij, v. In de stadsarchieven van Mechelen is er ook sprake van *den beyaerder van Brussel* die in 1617 naar Mechelen komt om *taccorderen den beyaert op St-Rombouts thoren*. Het betreft hier ongetwijfeld Jehan de Sany wiens technische competentie ook op andere plaatsen ingezet werd. Steurs 1876: 258.
[146] Felix 1990: 28, 30.
[147] Felix 1990: 35-6.
[148] HASB, nr. 1255, fol.196v.
[149] Zie 2.2.

Broodhuis of *Maison du Roi* – en is algemeen bekend onder de titel *Glorification du carillon communal de Bruxelles (Verheerlijking van de stadsbeiaard van Brussel).*[150]

Voor dit onderzoek zijn twee aspecten van het schilderij interessant:

- de lijst met de belangrijkste beiaarden in de (Zuidelijke) Nederlanden, meestal met de gedetailleerde klokkenreeks.[151]
- het overzicht van de verschillende toni waarin de Brusselse beiaard(automaat) kon spelen.[152]

Het overzicht van deze toni is als volgt:

Primi toni in D
2i in G per B (=bes)
3i in A
4i in E
5i in C
6i in F
7i in D per semitonium
8i in G sine B mol

Bovendien voegt de Sany hieraan toe dat de eerste en de vijfde tonus één toon verlaagd kunnen worden.

Dit theoretisch overzicht staat in directe relatie tot wat de Sany omschrijft als *nuwe inventie van het clavier te verandere, om met meedere volmaecktheyt, het voorscreven speelwerck doen spelen, alle de acht de thoonen (…).*[153] Concreet betreft het drie nieuwe versteeklatten die hij introduceert, naast de reeds bestaande *ouden stiel of lat.*[154]

Het model dat de Sany gebruikt, komt overeen met het overzicht dat Adriano Banchieri opneemt in *L'Organo suonarino* (Venetië, 1605).[155] In dit model hebben de eerste vier modi een kleine terts boven de finalis en de laatste vier een grote terts. Omgezet naar de kerktoonaarden, wordt dit:

Primi toni in D	*re dorisch*
2i in G per B (=bes)	*sol dorisch (met sib) → transpositie van 1i*
3i in A	*la phrygisch → wordt ook gezien als transpositie van 4i (maar zonder bes)*
4i in E	*mi phrygisch*
5i in C	*do ionisch*
6i in F	*fa ionisch → komt vaak voor met bes en daarom transpositie van 5i*
7i in D per semitonium	*re mixolydisch*
8i in G sine B mol	*sol mixolydisch*

[150] Voor een afbeelding, zie B29. Voor een gedetailleerde beschrijving van dit schilderij, zie vander Straeten 1969: (vol.3/V)310-22.
[151] Zie 2.1.
[152] De term tonus verwijst hier naar wat later de kerktoonaarden genoemd wordt. Theoretici spraken vooral over modus. Zie Grijp, Scheepers 1990: 429.
[153] Sany MS fol.22v.
[154] Zie p.93.
[155] Lester 1989: 77-80.

Door de eerste en de vijfde tonus één toon lager te spelen kan men ook in do dorisch en in bes ionisch versteken.

HET VERSTEEKBOEK UIT 1648 Voor de samenstelling van het volledige manuscript (teksten) van de Sany verwijs ik naar vander Straeten.[156] Voor dit onderzoek zijn vooral de opmerkingen van de Sany over de betekenis en impact van de automaat van belang; opmerkingen die de vorm van een mateloze lofbetuiging aannemen. In de lange inleiding die aan de versteken voorafgaat, verwijst de Sany nergens rechtstreeks naar het beiaardspel (handspel) zelf. Wellicht heeft dit te maken met de opzet van zijn manuscript (een versteekboek) en met de algemene, zeventiende-eeuwse fascinatie met automaten. Het lijkt er dan ook op dat de bewondering voor de beiaardautomaat – zeker in de eerste helft van de zeventiende eeuw – veel groter was dan de bewondering voor de beiaardier.

De Sany stelt al meteen bij de aanvang van de inleiding dat het uurwerk – waarmee hij het geheel van het mechanische speelwerk aangeeft – *is te achten boven alle handt-gereedtschappen ende instrumenten, die verwachten moeten op zyn believen om gebruyckt te worden.*[157] Wat verder herhaalt hij dit meer concreet:

> *Alle snaer oft windt-spelen hebben hunne even-thoonen ende geluydt, maer doodt en thooneloos soo lanck de meesters handt daeraff is; maer ons uurwerck als syn eyghen meester meedhebbende, ende ghelyck gesloten in syne constige gewrichten, lult ons syne soete loffsanghen naer tydts gelegentheyt verre van meesters oft constenaers handt.*[158]

Voor de Sany is het duidelijk dat de beiaardautomaat alle handbespeelde instrumenten overtreft, wat hem de bedenking ontlokt *souwer luyt oft clavercin te wisselen syn by soo eenen costelycken pandt, o neen!*.[159] Dit kan ook bevestigen dat de Sany de beiaardautomaat boven het beiaard-handspel plaatst, zonder dat het daarom uitsluitsel geeft over de vraag of er al dan niet een klavier was.

Na de lange inleiding volgt een kortere tekst *Den lof onser úúrwerckx* waarin de Sany aangeeft hoe hij de superioriteit van het Brusselse uurwerk gaat aantonen door vergelijking met andere steden. Hiervoor heeft hij zelf opmetingen gedaan van het *speelrat* (hoogte, breedte, aantal maten per uur-halfuur, aantal gaten per rij) of heeft hij deze informatie gekregen van de *meesters der selve*.[160] In het daarop volgende overzicht komen verschillende steden aan bod waarvan enkele ook op *Glorification* voorkomen.[161]

[156] Vander Straeten 1969: (vol.3/V)296-306.
[157] Sany MS fol.6.
[158] Sany MS fol.6-6v.
[159] Sany MS fol.8.
[160] Sany MS fol.9.
[161] Zie 2.1 en B8.

3.2.2 Repertoire

SAMENSTELLING Het manuscript van de Sany bevat in totaal 59 versteken. Sommige auteurs (Felix, Rombouts) vermelden 60/61 stukken omdat zij *Dies Irae* en *Pie Jesu* als twee aparte versteken tellen. Het manuscript spreekt dit duidelijk tegen.[162] Enkel het laatste versteek heeft geen titel en wordt door de Sany ook niet opgenomen in zijn index. Het lijkt later toegevoegd en is een bewerking van *Sanctorum meritis*.[163]

In zijn opdracht aan de magistraten van Brussel omschrijft de Sany reeds algemeen wat de samenstelling van het repertoire is: *alle hymnissen voor alle feestdaeghen ende tijden des geheel jaers, midtsgaeders eenighe andere musicale stucken*.[164] In de twee indexen die de Sany toevoegt, deelt hij de versteken op in twee blokken:

1. De eerte index (46 versteken) omvat *alle Himnissen ende geestelÿcke liedekens, dienende voor het veranderen van alle Feestdaegen des Jaers*.[165] Het gaat om versteken voor het uur en het halfuur, die gebaseerd zijn op een gregoriaanse cantus firmus enerzijds en geestelijke liederen (zoals *Een kindeken is ons geboeren*) anderzijds. Al deze versteken beschouwt de Sany als behorende tot de feestdagen (inclusief feesten voor heiligen) van het kerkelijk jaar. We treffen hier ook *J'ai vu le cerf* aan dat voor de vastenavond (carnaval) bedoeld is. In tegenstelling met Claes, volgt de Sany in het versteekboek nauwgezet de volgorde van het kerkelijk jaar: advent, Kerstmis, Vastenavond, vasten, goede week, Pasen, Pinksteren, meimaand, Sacramentsdag, feest van Sint Jan, feest van O.L.Vrouw Hemelvaart, feest van Sint Michael, Allerheiligen en feest van de Martelaren. Algemeen kunnen we vaststellen dat de Sany en Claes in grote lijnen dezelfde structuur volgen wat de versteken voor het kerkelijk jaar betreft.[166] In verhouding tot het totaal aantal versteken is het aandeel liturgische / religieuze muziek bij de Sany merkelijk groter dan bij Claes (respectievelijk 80% bij de Sany tegenover 38% bij Claes).

2. De tweede index (12 versteken), de *andere index,* bevat *alle de musickaele stucken die gemaeckt sÿn, om d'orlogie te veranderen buÿten alle feestdaegen*.[167] Het betreft tien profane stukken: madrigalen, chansons, dansen en liederen, die overwegend van Italiaanse origine zijn en duidelijk van oudere datum dan het eigentijdse Franse profane repertoire bij Claes. De Sany geeft nadrukkelijk aan dat deze versteken enkel voor het uur bedoeld zijn (*alleennelycke dienede voor d'ure*). Zij werden dus waarschijnlijk gecombineerd met halfuur-versteken uit de eerste lijst. Twee extra versteken zijn bedoeld voor *alsser Eenen Hertoch oft hertoginne van Brabant gestorven syn*. Het gaat over (57) *Requiem aeternam* voor het uur en (58) *Dies Irae – Pie Jesu* voor het halfuur. Als deze versteken gebruikt werden bij het overlijden van Albrecht (†1621) en/of Isabella (†1633), dan toont dit aan

[162] Sany MS fol.82.
[163] Zie p. 72.
[164] Sany MS fol.3.
[165] Sany MS fol.86-86v-87.
[166] Voor een vergelijkende tabel, zie B5.
[167] Sany MS fol.88-88v.

dat althans sommige versteken voor 1648 gemaakt werden. Afhankelijk van de datum waarop Théodore de Sany zijn vader Jehan de Sany opvolgde, zouden die versteken door deze laatste kunnen bewerkt en/of verstoken zijn waarbij hij gebruik maakte van de oude versteeklat.[168]

HERKOMST De algemene indruk is dat de meeste versteken gebaseerd zijn op originele instrumentale en vocale werken die de Sany vrij letterlijk volgt. Aanpassingen doet hij eerder omwille van de technische beperkingen van de trommel, dan omwille van de muzikale mogelijkheden van de beiaardautomaat. Via concordantieonderzoek en vergelijkende analyse kan men van sommige versteken de originele compositie / componist achterhalen (bv. Titelouze, Ferretti). Voor bepaalde componisten kan dit leiden tot een boeiende verruiming van hun repertoire met werken die enkel via de versteken van de Sany gekend zijn.[169] Zo kunnen de versteken (30) *Tantum ergo* en (31) *Genitori* verwijzen naar verloren, originele werken van Geert of Jan van Turnhout (zie p. 81).[170]

Een algemene vaststelling is dat de liturgische versteken op basis van een gregoriaanse cantus firmus, een strenge contrapuntische schriftuur in de lijn van de vocale polyfonie hanteren. De andere versteken – het profane repertoire, de religieuze versteken op basis van *Cantiones Natalitiae* en enkele versteken die de Sany gebruikt bij feestdagen van het kerkelijk jaar, met name *Bergemaska, J'ai vu le cerf, Den lustelycken maÿ* – sluiten meer aan bij de nieuwe ontwikkelingen in de zeventiende-eeuwse klaviermuziek. Ontwikkelingen waarbij onder meer Philips, Bull en Cornet – allen voor een kortere of langere periode verbonden aan het Brusselse hof – belangrijke sleutelfiguren waren.[171]

LITURGISCHE VERSTEKEN Bij de liturgische versteken wordt de gregoriaanse cantus firmus bijna altijd eerst monodisch gespeeld waarna een contrapuntische bewerking over de cantus firmus volgt die door de Sany wordt aangeduid als *het dobbel*. Deze term komt overeen met het Franse *double*, een gevarieerde herhaling van de melodie op basis van diminutie-versieringstechnieken.[172] De monodische voorstelling van het thema wordt ook nog in 1738 door Fischer aanbevolen in de context van de psalmmelodieën die op de trommel worden verstoken:

[168] Zie 2.2. en 3.2.1.
[169] Zoals bij de versteken over klavierwerken (bewerkingen) van Racquet in het versteekboek van Claes.
[170] Over Geert en Jan van Turnhout [Gérard en Jean Jacobs *alias* van Turnhout], zie van Doorslaer 1935. Zie ook Godelieve Spiessens, "Familiebanden van de componisten Geert en Jan van Turnhout (16de en 17de eeuw)", *Musica Antiqua*, 4(1987)58-9.
[171] Proesmans 1988: 142.
[172] Zie Greer Garden, "Double" in *Grove Music Online. Oxford Music Online*. (Geraadpleegd op 03-06-2012). http://www.oxfordmusiconline.com/subscriber/article/grove/music/53467

> *De voys word volgens de nooten so als se in alle Psalm boeken staen, nae hunne waerdy behouden; ende eene regel (of meer) van de Psalm laat men, om se dies te beeter te distingueren alleen speelen.*[173]

Het gaat bij Fischer dus om de herkenbaarheid van de psalmmelodie, wat zonder twijfel ook de Sany's betrachting is wanneer hij de gregoriaanse melodie monodisch voorstelt.

Twee versteken, met name (15) *O crux ave spes* en (16) *Fili Dei* – beiden bedoeld voor de goede week – zijn net zoals bij Claes eenstemmig en ook aanzienlijk korter dan de andere versteken voor het uur en halfuur.[174]

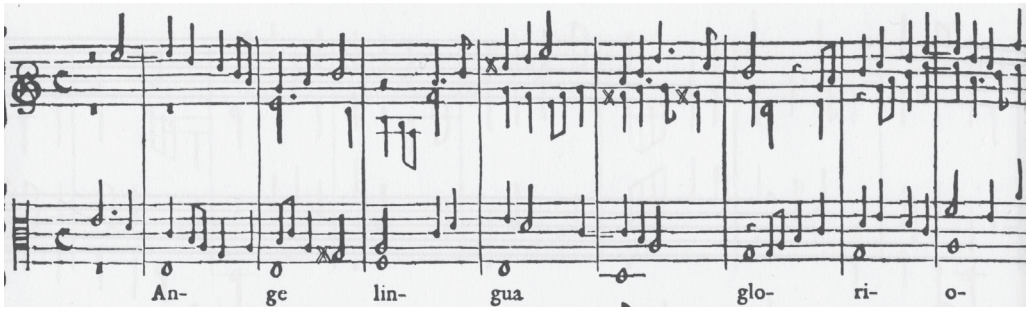
VERSTEKEN OP BASIS VAN TITELOUZE Van drie liturgische versteken is de originele bron ontegensprekelijk vast te stellen: (32) *Pange lingua,* (34) *Ut queant Laxis* en (38) *Ave Maris Stella* zijn gebaseerd op orgelcomposities van Jehan Titelouze (ca.1563-1633). Deze stukken komen voor in *Hymnes de l'Église pour toucher sur l'orgue, avec les fugues et les recherches sur le plain-chant* dat in 1623 bij Ballard in Parijs werd uitgegeven, waarna reeds in 1624 een tweede druk volgde.[175] De Sany gebruikt bij alle drie versteken het eerste verset van Titelouze. Bij (34) *Ut queant Laxis* en (38) *Ave Maris Stella* laat hij de polyfone bewerking voorafgaan door de monodische voorstelling van de cantus firmus. Het (32) *Pange lingua* daarentegen vangt onmiddellijk aan met de zetting van Titelouze.

Op basis van een gedetailleerde vergelijking van deze versteken met de originele composities van Titelouze, kunnen een aantal vaststellingen gedaan worden:

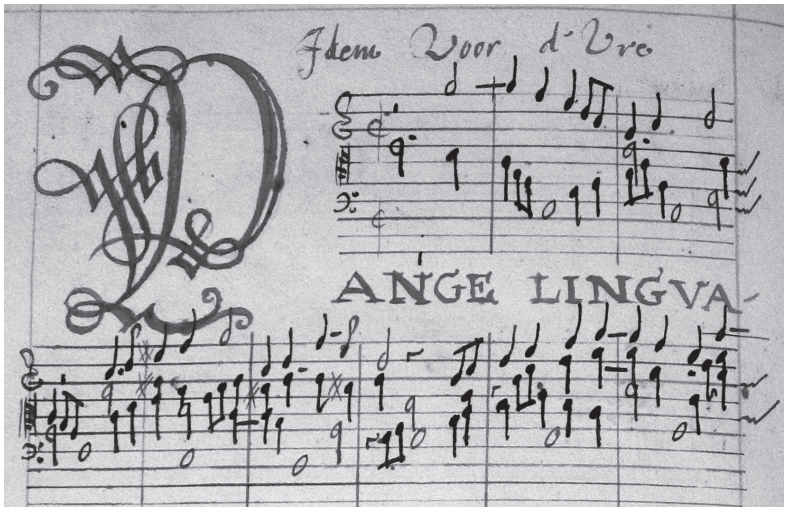
- over het algemeen reduceert de Sany het aantal noten.
- de transparantie van het contrapuntisch weefsel wordt hierdoor verhoogd.
- het reduceren gebeurt eerder willekeurig, zonder aandacht voor de stemvoering.
- het weglaten van bepaalde noten gebeurt ook omwille van het beschikbaar aantal hamers per klok (repetitiesnelheid van de noten).
- waar bij Titelouze zestiende noten voorkomen, zoekt de Sany – die als kleinste onderverdeling de achtste noot kon gebruiken – altijd een oplossing via het weglaten van deze noten of het omzetten naar nieuwe motieven met achtste noten.[176]
- soms vervangt hij noten door andere; zelden voegt hij een extra noot toe.
- alteraties worden ten opzichte van Titelouze soms genegeerd, soms toegevoegd. Zo laat de Sany bijvoorbeeld in (32) *Pange lingua* sol # weg in maat 3 en voegt deze toe in maat 5 (vergelijk m.3 en m.5 van afb.33 en afb.34).
- de Sany voegt nergens versieringen toe.
- de Sany verdubbelt af en toe – op plaatsen waar Titelouze dit niet doet – de grote terts.

[173] Fischer 1738: 49. Zie ook Wind 2011: 241.
[174] Het *Dies Irae* uit het versteek (58) *Dies Irae-Pie Jesu* is ook monodisch.
[175] Voor de facsimile-uitgave, zie Degrutère 1992.
[176] In (32) *Pange lingua* voegt hij tweemaal zestiende noten toe.

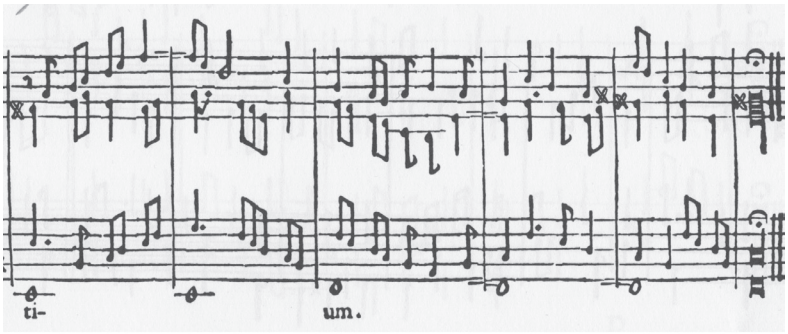
- opmerkelijk zijn de slotmaten van (32) *Pange lingua*: de Sany verandert de vierdelaatste maat volledig en voegt in de bovenstem het aanvangsmotief van Titelouze toe (zie m. 3 en 4 van afb.35 en afb.36). Dit is een geslaagde ingreep met een transparante, zinvolle stemvoering tot gevolg.



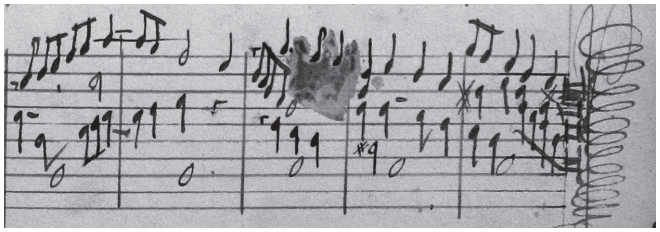
Afb.33 *Pange lingua* – Jehan Titelouze (Hymnes de L'Eglise pour toucher sur l'Orgue, 2e éd., 1624)



Afb.34 *Pange Lingua* (Sany MS fol.51)



Afb.35 *Pange lingua* – Jehan Titelouze (Hymnes de L'Eglise pour toucher sur l'Orgue, 2e éd., 1624)



Afb.36 *Pange lingua* (Sany MS fol.52)

Titelouze duidt zelf nergens versieringen aan, maar zegt in het voorwoord van de eerste druk uit 1623 dat hij dit – omwille van praktische redenen – overlaat aan het oordeel van de uitvoerder:

> *Pour les accents, la dificulté d'aposer des caracteres a tant de notes qu'il en faudroit m'en a fait raporter au jugement de celuy qui touchera, comme je fais des cadences qui sont communes ainsi que chacun sçait.*[177]

Ook de Sany voegt geen versieringen toe, wat jammer is omwille van de relevantie voor de uitvoeringspraktijk van Titelouzes werken, maar wat wellicht verklaard wordt door de trommelmaatverdeling (kleinste waarde is achtste noot). Het is aannemelijk dat bij een uitvoering via handspel wel noot- en cadensversieringen werden toegevoegd, net zoals dit van de organist verwacht werd.[178]

Opmerkelijk is ook Titelouzes pragmatische bedenking over maat / tempo:

> *Pour la mesure, le demy cercle sans barre que j'y ay aposé, fait la loy d'alentir le temps & mesure comme de la moytié, qui est aussi un moyen de facilement toucher les choses les plus dificiles.*[179]

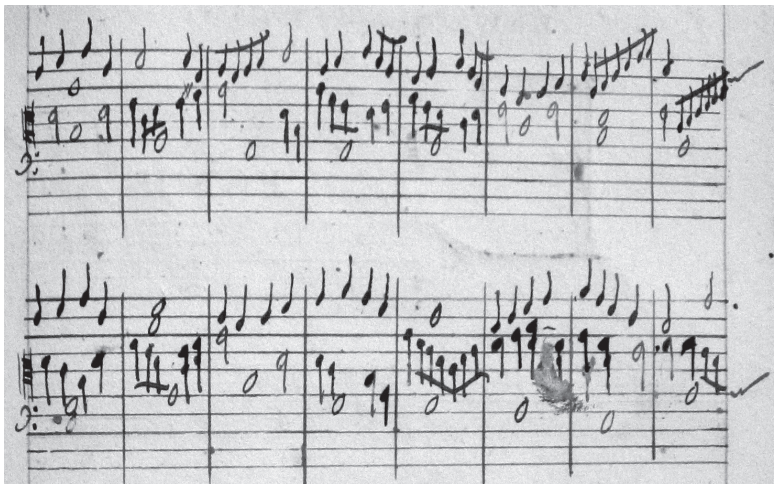
Tijdens het zelf spelen op beiaard van de versteken van de Sany / Titelouze kwam ik ook tot de vaststelling dat een verlaging van het tempo niet enkel de speelbaarheid merkelijk vergroot, maar dat ook de transparantheid van de contrapuntische stemmen toeneemt samen met de nood om versieringen toe te voegen.[180]

ENKELE ANDERE LITURGISCHE VERSTEKEN Bij versteek (30) *Tantum ergo* vermeldt de Sany *Turnhaut*.[181] Dit verwijst ongetwijfeld naar een originele, onbekende (?) compositie van ofwel Geert van Turnhout – wiens werken in het begin van de zeventiende eeuw nog in het repertorium van de Sint-Goedele voorkomen – ofwel Jan van Turnhout die als musicus aan het hof van Brussel verbonden was.[182] Bovenaan versteek (31) *Genitori* (het tweede vers van het *Tantum* ergo) schrijft de Sany *Idem*. [183] Dit verwijst volgens mij naar de naam *Turnhaut* bij versteek (30) *Tantum ergo*. Ook uit de vergelijking van beide versteken blijkt dat het hier om één componist gaat (zie bv. de verbinding tussen de zinnen en de opvallende, identieke cesuur in het midden van beide versteken). Deze twee versteken zijn contrapuntisch minder complex en boeiend dan het, op dezelfde cantus firmus gebaseerde, versteek (32) *Pange lingua* dat op Titelouze teruggaat. Door het

[177] Citaat uit het voorwoord (*Au Lecteur*) van Titelouze. Zie Degrutère 1992.
[178] Zie ook Higginbottom 1983: 573.
[179] Citaat uit het voorwoord (*Au Lecteur*) van Titelouze. Zie Degrutère 1992.
[180] Zie ook 5.1.
[181] Sany MS fol.49v.
[182] Bossuyt 1984: 144, 148; van Doorslaer 1935. Zie ook Huybens 1991: 22.
[183] Sany MS fol.50v.

ontbreken van de originele composities is het uiteraard niet te achterhalen in welke mate de Sany aanpassingen of toevoegingen gedaan heeft in de versteken (30) en (31). Zo kan in beide versteken de pedaalnoot in de laatste vijf maten van de Sany zelf zijn (zie p. 83).

Interessant is de vergelijking van (32) *Pange lingua* met (27) *Tantum ergo* waarvan de originele zetting ook niet gekend is. Boven de cantus firmus die volledig in de bas is geplaatst, krijgen we in (27) – en dit in tegenstelling tot versteek (32) op basis van Titelouze – een doorzichtig, vloeiend samenspel van twee stemmen, nu eens in parallelle tertsen (decimen) of sexten, dan in korte, achtste notenimitaties (afb.37). Een gelijkaardige stijl vinden we terug in sommige andere versteken zoals (45) *Sanctorum meritis*, (11) en (14) *Christe qui lux.*



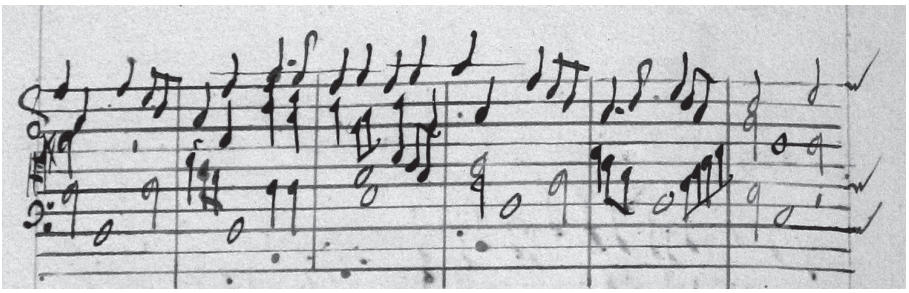
Afb.37 *Tantum ergo* (Sany MS fol.48)

Het plaatsen van de cantus firmus in de bas, met daarboven toegevoegde contrapuntische stemmen, is voor de beiaard een muzikaal voor de hand liggende keuze. Zo schrijft ook Fokkens in 1662 over de speeltrommel van de Oude Kerk te Amsterdam:

> *(…) spelende ghemeenlijck voor 't slaan der heele Uuren de wijse van een Psalm / eerst enkkel / ghebrookken / verdubbelt / somtijdts met vier of vijf akkorderende toonen ghelijck / oock wel dat de Bas-klokken de rechte wijs houden / en de Superius-klokken daar boven uut kolloreren en fugeeren.*[184]

Deze beschrijving van Fokkens komt overeen met de schriftuur van de meeste van de Sany's liturgische versteken: na een eenstemmige voorstelling van de gregoriaanse cantus firmus volgt een contrapuntische bewerking (*het dobbel)* waarbij de bovenstemmen gevarieerd worden via diminuties terwijl de basklokken *de rechte wijs houden*, met andere woorden de cantus firmus spelen. Ook het gebruik van vier of vijf noten tegelijk waarvan Fokkens speekt, treffen we bij de Sany sporadisch aan, bijvoorbeeld in versteek (41) *Tibi Christi* (afb.38).

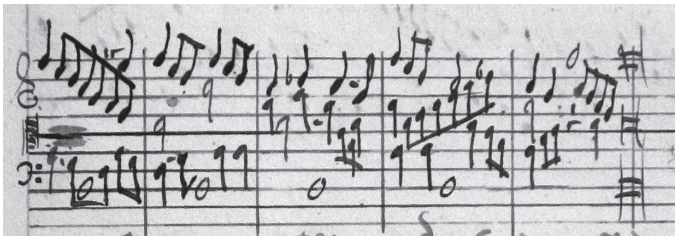
[184] Fokkens 1662: 194.



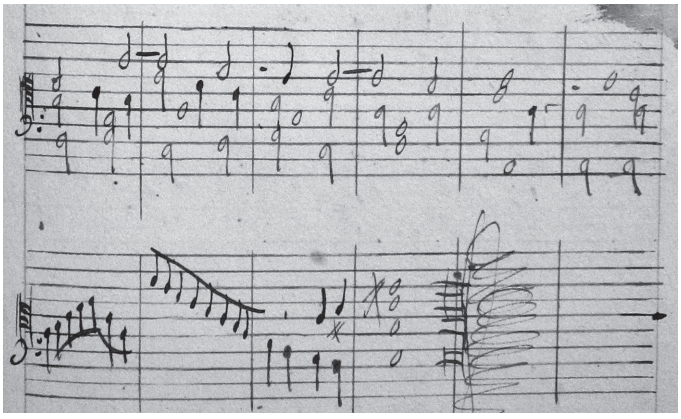
Afb.38 *Tibi Christi* (Sany MS fol.61v)

De overige liturgische versteken gaan waarschijnlijk ook terug op originele, instrumentale composities (zie bv. (57) *Requiem aeternam*). De Sany baseerde zich hierbij – naar het voorbeeld van de versteken over de orgelversetten van Titelouze – wellicht ook op eigen werken of orgelcomposities van tijdgenoten. In die zin getuigen de liturgische versteken van de Sany onrechtstreeks van een levendige orgelpraktijk in de Zuidelijke Nederlanden.[185]

Het is evenmin uitgesloten dat de Sany originele versteken over een cantus firmus schreef. In dit verband is het interessant dat de pedaalnoten aan het einde van sommige liturgische (en profane) versteken die meestal een onderdeel van de originele compositie vormen (afb.39: pedaalnoot op d), soms ook door de Sany zelf worden toegevoegd, ongetwijfeld om meer trommelmaten te vullen. Meestal resulteert dit echter in louter eenstemmige lijnen – boven een niet uitgesproken pedaalnoot – of in eenvoudige, soms zelfs onhandige, akkoordopvullingen (afb.40: m.7 en 8; pedaalnoot op A).



Afb.39 *Tibi Christi* (Sany MS fol.61)



Afb.40 *Tantum ergo* (Sany MS fol.50)

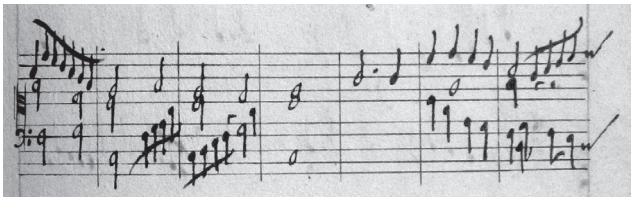
[185] Schreurs 2008: 253.

GEESTELIJKE LIEDEREN Vier versteken voor kerstmis vinden hun oorsprong in het repertoire van de *Cantiones Natalitiae*, een repertoire dat tijdens de zeventiende eeuw een immer groeiende populariteit kende in de Zuidelijke Nederlanden.[186] Rasch merkt op dat de zeventiende-eeuwse beiaardhandschriften – met name de versteekboeken – de verspreiding van dit repertoire mede hebben bevorderd, waarbij het aannemelijk lijkt dat de beiaardiers deze liederen ook zelf speelden in de kersttijd.[187]

Zo vinden we in het versteekboek van Wyckaert een aanzienlijk aantal van deze kerstliederen.[188] In de achttiende eeuw zijn de bewerkingen uit *Beyaert 1728* – geschikt voor zowel de automaat als voor handspel – bijna volledig ontleend aan het repertoire van de *Cantiones Natalitiae*.[189] De versteken van de Sany blijken echter niet rechtstreeks terug te gaan op originele zettingen van *Cantiones Natalitiae*.[190]

(3) *Puer nobis na(scit)ur* (Sany MS fol.27-27v)
De zeer oude melodie van dit versteek is één van de vele versies die ontstonden als gevolg van het door mekaar verweven van de oorspronkelijke melodie met later toegevoegde discantstemmen.[191] Het versteek van de Sany brengt de melodie monodisch gevolgd door het *dobbel*, een erg sobere driestemmige zetting. Vervolgens herhaalt de Sany deze zetting, *ander dobbel*, waarbij hij de drie stemmen met eenvoudige vierde notendiminuties varieert.

(5) *Een Kindeken is ons gheboeren in Bhetl(ehem)* (Sany MS fol.28v-29)
Ook van dit versteek is de originele bron niet gekend, maar het lijkt eerder terug te gaan op een instrumentale dan op een vocale zetting. In vergelijking met (3) *Puer nobis* gaat de Sany veel verder in het toepassen van diminuties, met onder meer langere achtste notenbeweging en toonladderfiguren (afb.41: m.1-3). De Sany herhaalt de laatste twee zinnen in het *dobbel*; hierdoor verlengt hij het versteek – dat normaal in maat 78 zou eindigen – tot 89 maten wat overeenkomt met de 90 maten die hij opgeeft als standaard voor het uurversteek. Dit kan wijzen op een effectief gebruik van deze versteken.[192]

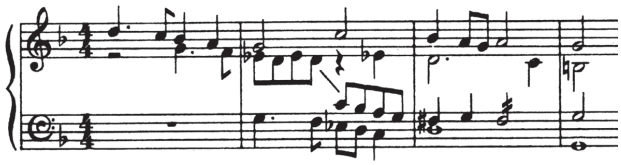


Afb.41 *Een Kindeken is ons gheboeren in Bhetl(ehem)* (Sany MS fol.29)

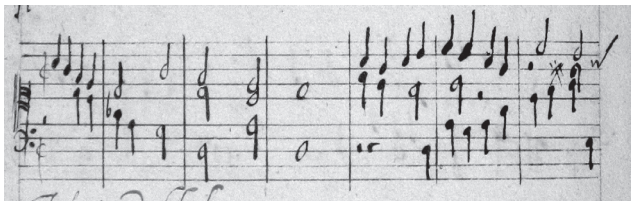
[186] Over de *Cantiones Natalitiae*, zie Rasch 1985. Over de melodieën die de Sany gebruikt, zie ook vander Straeten 1969: (vol.3/V)23-7.
[187] Rasch 1985: 288.
[188] Rasch 1985: 243, 288; Eysackers 1987: (II)59-62.
[189] Huybens 1985; Halsted 1985.
[190] Rasch 1985: 288.
[191] Van Baak Griffioen 2005: 296-9; Van Duyse 1903-1907: (III)1863-5.
[192] Zie 3.2.3.

(6) *Laet het ons met herten rÿne* (Sany MS fol.29v-30)

Dit versteek vangt eveneens monodisch aan met de licht gevarieerde melodie.[193] Het daarop volgende *dobbel* is soberder dan (5) *Een Kindeken* maar vertoont qua schriftuur grote overeenkomsten. Het geheel lijkt ook weer op een instrumentale bron terug te gaan. De kwintimitatie in stretto bij de aanvang van het *dobbel* vinden we ook terug in de bekende orgelbewerking van John Bull (afb.42a, b).Toch zijn er verder te weinig overeenkomsten om Bull als bron van de Sany's versteek te beschouwen.



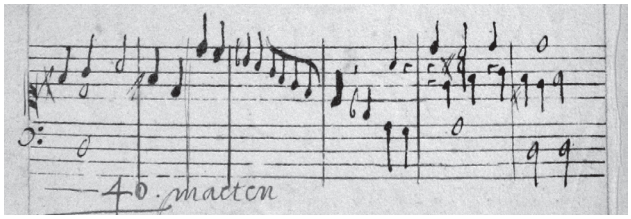
Afb.42a *Laet ons met herten reijne* – John Bull (Steele, Cameron 1967: 151)



Afb.42b *Laet het ons met herten rÿne* (Sany MS fol.29v)

(7) *O Saelich Heylich Bhetlihem* (Sany MS fol.30-30v)

Dit halfuur-versteek is bijzonder sober uitgewerkt. Wellicht wilde of kon de Sany voor de halfuur-versteken minder noten gebruiken? De laatste zes maten vormen een cadens die het tonica-akkoord verlengt (afb.43: m.1 e.v.).



Afb.43 *O Saelich Heylich Bhetlihem* (Sany MS fol.30v)

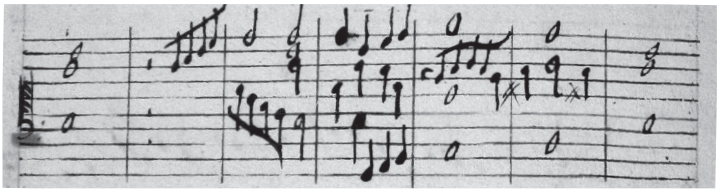
Aan de versteken (5), (6) en (7) voegt de Sany nog toe *Ander leysen voor d'ure / voor de half ure*. Het is duidelijk dat *leysen* (leisen) hier in algemene zin verwijst naar een kerstlied.

De drie versteken voor vastenavond worden, zoals eerder gezegd, door de Sany in de index van de kerkelijke feestdagen opgenomen:

[193] Over de oorsprong van deze melodie, zie Van Duyse 1903-1907: (III)1856-7.

(8) *Jay veu le cherf…*[194] (Sany MS fol.31-31v)

In dit versteek wisselt de Sany de eenstemmige melodie af met overwegend driestemmige zettingen. Opvallend is dat hij – net zoals Claes – ook gebruik maakt van de octaafverwisseling van de melodie. De melodie wordt spaarzaam gecoloreerd met diminuties en opgenomen in een eenvoudig, transparant contrapunt (afb.44).



Afb.44 *Jay veu le cherf…* (Sany MS fol.31v)

(9) *Puer nobis nascit(u)r* (Sany MS fol.32)

Dit versteek is op enkele kleine veranderingen na, een kopie van de maten 1-32 van het gelijknamige versteek (3).

(10) *Bergemaske* (Sany MS fol.32v)

Dit versteek ademt de eenvoud van de bergamasca uit, een van oorsprong gezongen volksdans uit Bergamo die een grote verspreiding kende als volkslied en volksdans. In de Zuidelijke Nederlanden komt de bergamasca vooral voor als een gezongen melodie, zoals onder meer blijkt uit vele wijsaanduidingen in zeventiende- en achttiende-eeuwse liedboeken.[195] Een instrumentale versie komt onder andere voor in het Gents klaviermanuscript.[196] Na een monodische voorstelling van de melodie, volgt bij de Sany een sobere driestemmige zetting boven de kenmerkende, harmonische basostinaat (I-IV-V-I). Het lijkt aannemelijk dat beiaardiers over dergelijke ostinaten – die ook de *Passamezzo* en de *Folie d'Espagne* kenmerken – improviseerden.[197]

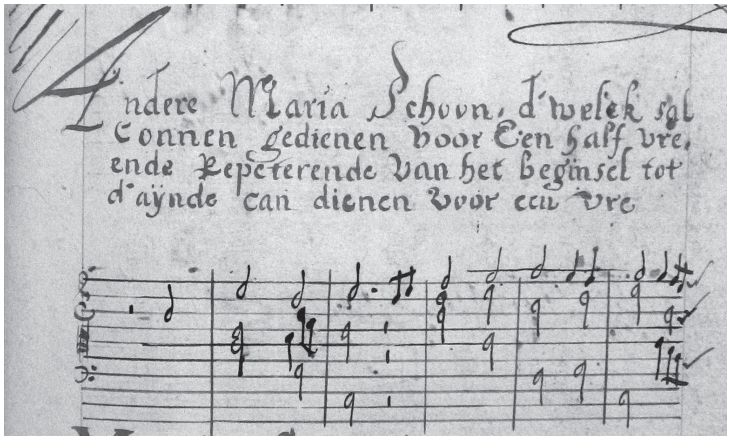
Tenslotte zijn er nog drie versteken over het erg populaire lied *Den lustelycken maÿ* waarvan heel wat zestiende-eeuwse contrafacten met religieuze tekst bekend zijn. De drie versteken van de Sany zijn voor het uur bedoeld: (24) 79 maten in G, (25) 83 maten in F en (26) 83 maten in C. Het zou kunnen dat de Sany met deze drie versteken de werking van zijn *nuwe inventie* in de praktijk wilde aantonen, waarvoor hij – zoals reeds eerder vermeld – drie nieuwe versteeklatten introduceerde.[198]

Tot de geestelijke liederen behoren ook de twee versteken (35) en (36) over *Maria Schoon.*[199]

---

[194] Over de herkomst van dit lied, zie Van Duyse 1903-1907: (III) 2342-3; Spiessens 1974: 169-70.
[195] Spiessens 1989.
[196] Gent MS fol.25.
[197] Zie 7.1.
[198] Zie p. 92 e.v.
[199] Over de oorsprong van dit lied, zie vander Straeten 1969: (vol.3/V)30-1; Eysackers 1987: 150.

Het zijn eenvoudige, transparante zettingen – wellicht van de Sany zelf – met veel parallelle terts- en sextbewegingen. Wat opvalt is dat versteek (36) – op enkele maten na – het thema brengt vanuit de vierde noot als eenheid, waar dit bij (35) de halve noot is. Hierdoor klinkt bij dezelfde omwentellingssnelheid van de trommel, versteek (36) dubbel zo snel als (35). Door de vierde noot als eenheid te nemen, kan de Sany toch de volledige melodie als een halfuur-versteek brengen. Hij geeft overigens zelf aan dat men dit versteek ook voor het uur kan gebruiken als men het volledig herhaalt (afb.45). Het lied werd in de loop van de zeventiende eeuw alsmaar populairder. In het versteekboek van Philippus Wyckaert (1681) komt het tweemaal (kort) voor en het beiaardboek van Joannes de Gruÿtters (1746) sluit af met twee bijna identieke versies (in een verschillende toon).



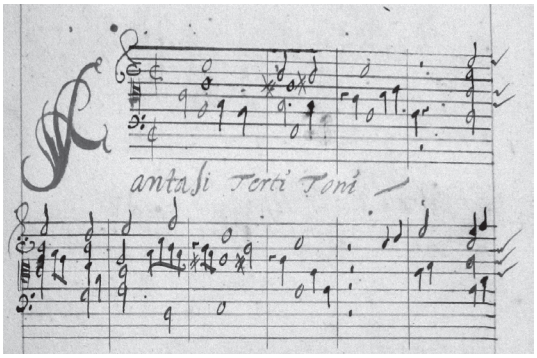
Afb.45 *Andere Maria Schoon* (Sany MS fol.56)

PROFANE VERSTEKEN Tot de profane muziek worden hier *alle de musickaele stucken* gerekend die de Sany in de tweede index (*andere index*) opneemt.

(47) *Fantasi Terti Toni* (Sany MS fol.67-67v-68)

Deze fantasia in A – volgens de Sany's indeling van de toni – lijkt gebaseerd te zijn op een originele compositie. Hij bestaat uit acht, duidelijk onderscheiden delen waarin telkens nieuwe motieven op imitatorische wijze worden bewerkt. Het geheel doet onder meer denken aan de Spaanse vihuelamuziek.[200] Het harmonisch patroon van het eerste deel – de eerste acht maten – is verwant met het *Folia*-schema en werd wellicht door beiaardiers gebruikt als een basis voor improvisatie (afb.46). De consequente stemvoering – ook in de middenstemmen – en de degelijke indruk die het geheel maakt, doen vermoeden dat de Sany hier – net zoals bij de Titelouze-versteken – erg dicht bij de originele compositie aanleunt.

[200] Vander Straeten situeert deze fantasia in de kring van de Florentijnse monodisten. Zie vander Straeten 1969: (vol.3/V)36.



Afb.46 *Fantasi Terti Toni* (Sany MS fol.67)

CHANSONS EN MADRIGALEN De Sany heeft twee chansons en twee madrigalen waarvan de herkomst vrij eenvoudig te achterhalen was, opgenomen in zijn versteekboek.

(48) *Susanne Un Jour a 4*	chanson *Susanne un jour* van Didier Lupi Second (ca.1510/20 - na 1559)
(49) *Bon jour mon Ceur a 4*	chanson *Bonjour mon coeur* van Orlando di Lasso (1532 – 1594)
(50) *Donna Croudele*	madrigaal *Donna Crudel* van Giovanni Ferretti (ca.1540 – na 1609)
(51) *Si tanto Gratiosa*	madrigaal *Sei tanto gratioso* van Giovanni Ferretti

Deze herkomst werd bevestigd door een vergelijkende analyse van de versteken met de originele composities. Hiervoor heb ik de cantus en de bassus van het originele chanson of madrigaal vergeleken met respectievelijk de boven- en onderstem van de Sany's versteken. Uit deze analyses bleek dat de versteken tot stand zijn gekomen via intavolatie.[201] We weten niet over welke uitgaven (of handschriften?) van deze werken de Sany beschikte. Voor een analyse van de intavolatietechnieken verwijs ik naar hoofdstuk 6.3.3.

(48) *Susanne Un Jour a 4* (Sany MS fol.68v-69)

Didier Lupi Second was de eerste componist die de tekst van *Susanne un jour d'amour solicitée* van Guillaume Guéroult op muziek zette, waarna verschillende componisten zijn voorbeeld volgden.[202] De bekendste vocale zetting is ongetwijfeld die van Lassus, die de tenor van Lupi als een cantus firmus gebruikte. De Sany baseert zich duidelijk op de zetting van Lupi waarbij de cantus en bassus prioriteit krijgen en gediminueerd worden. De eerste uitgave van Lupi's *chanson spirituelle* verscheen in 1548 in Lyon bij Godefroy & Beringen (*Premier livre de chansons spirituelles, nouvellement composées par Guillaume Gueroult, mises en musique à 4 parties par Didier Lupi Second & aultres)* en werd gevolgd door enkele herdrukken.[203]

[201] Zie 6.3.3.
[202] Bernstein 1985: 146-7.
[203] Zie Marc Honegger and Frank Dobbins, "Lupi Second, Didier", in *Grove Music Online. Oxford Music Online.*

(49) *Bon jour mon Ceur a 4* (Sany MS fol.69v-70)

Bij het versteek van de overbekende Lassus-zetting, kunnen dezelfde vaststellingen als bij (48) *Susanne un jour* gemaakt worden. De Sany gebruikt hier nog meer diminuties en volgt vrij strikt de harmonische structuur van Lassus. Evenmin als bij *Susanne un jour* is het geweten via welke uitgave de Sany de zetting van Lassus kende.[204]

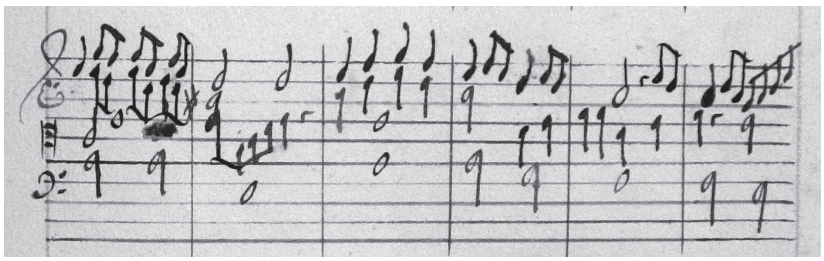
(50) *Si tanto Gratiosa* (Sany MS fol.70v-71)

(51) *Donna Croudele* (Sany MS fol.71v-72-72v)

De twee madrigalen van Giovanni Ferretti werden uitgegeven door Phalesius in *Musica Divina* (Antwerpen, 1583 met zeven herdrukken tot 1634).[205] Bovendien komen deze twee madrigalen ook voor in de verschillende uitgaven (1584, 1592 en 1600) van de Antwerpse luitcomponist Emanuel Adriaenssen (ca. 1554-1604).[206] Het is, zoals hiervoor reeds gezegd, mogelijk dat de Sany de uitgave van Phalesius kende en de twee madrigalen van Ferretti op basis van deze uitgave intavoleerde.

DANSEN EN LIEDEREN (52) *Almande de St Nicolas* [207] (Sany MS fol.73-73v-74)

Het versteek bestaat uit twee delen die elk een eenvoudige harmonische zetting van de melodie brengen. Deze melodie wordt gevarieerd met diminuties van achtste noten. De vele terts- en sextparallellen geven aan het geheel een speels en transparant karakter. Opvallend is het vaak voorkomen op de eerste tel van de maat van vier- en zelfs vijfstemmige akkoorden gevolgd door tweestemmige loopjes waardoor – zelfs op de automaat – een agogisch-dynamisch accent ontstaat dat ook bij een uitvoering via handspel effectief toegepast kan zijn (afb.47).



Afb.47 *Almande de St Nicolas* (Sany MS fol.74)

(53) *Balle du grand Ducq* (Sany MS fol.75-75v-76)

Het bekende *Ballo del Granduca* van de Italiaanse componist Emilio de Cavalieri (ca.1550-1602) werd door verschillende andere componisten bewerkt, waaronder Frescobaldi

(Geraadpleegd op 03-06-2012). www.oxfordmusiconline.com/subscriber/article/grove/music/17183

[204] Voor mogelijke uitgaven van Lassus, zie Spiessens 1974: 196 e.v.

[205] Over de Antwerpse drukken van Phalesius, zie Vanhulst 1993; Lewis Hammond 2008 (o.a. over de herdrukken). Zie ook 6.1.1.

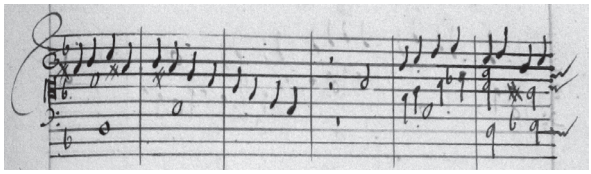
[206] Spiessens 1974: 34-46, 185-8. Zie ook p. 136.

[207] Voor de achtergrond van deze *almande,* zie p.59.

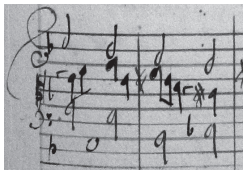
en Sweelinck.[208] Het versteek van de Sany brengt het thema tweemaal: de eerste maal voornamelijk akkoordisch, de tweede maal – met weglating van enkele herhalingen – via diminuties van vierde en achtste noten die het genoteerde resultaat van een ex tempore uitvoering kunnen zijn. Net zoals in versteek (52) *Almande* is dit een doorzichtige bewerking die wellicht aan de Sany zelf kan worden toegeschreven.

(54) *Pavanne d'Espaingnie* (Sany MS fol.76v-77-77v)

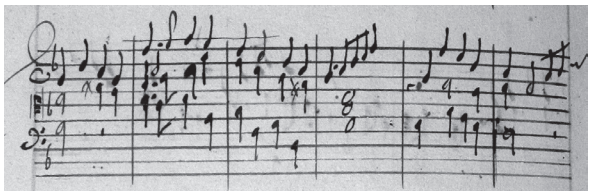
Deze populaire dans werd door veel grote componisten bewerkt (o.a. Bull, Sweelinck en Cabezon die hem *Pavana Italiana* noemt), maar komt in een eenvoudig gevarieerde bewerking bijvoorbeeld ook voor in het Leningrad Manuscript.[209] De Sany begint met een overwegend tweestemmige, in parallelle tertsen verlopende voorstelling van het thema dat vervolgens gevarieerd herhaald wordt met tweemaal het opmerkelijke vergrote sextinterval es - cis^{1} (afb.48a: m.6 en afb.48b: m.2). Wel ontstaat het vergrote sextakkoord hier eerder uit het samenkomen van melodische lijnen dan dat het als een functioneel akkoord is gedacht. [210] Vanaf maat 67 volgt een diminutio van het gevarieerde en ingekorte thema waarbij de oorspronkelijke notenwaarden gehalveerd worden (afb.49: m.1 e.v.). Hierdoor ontstaat een verdubbeling van het tempo ten opzichte van de voorgaande maten. Of de Sany hier dit muzikaal effect voor ogen had of eerder rekening moest houden met het aantal trommelmaten is niet duidelijk.



Afb.48a *Pavanne d'Espaingnie* (Sany MS fol.77)



Afb.48b *Idem*



Afb.49 *Pavanne d'Espaingnie* (Sany MS fol.77v)

[208] Arnold Denis en Tim Carter, "Cavalieri, Emilio de", in *The Oxford Companion to Music*, Alison Latham (ed.) *Oxford Music Online*. (Geraadpleegd op 03-06-2012). www.oxfordmusiconline.com/subscriber/article/opr/t114/e1219

[209] Het zogenoemde Leningrad Manuscript is één van de zeldzame manuscripten met Nederlandse klaviermuziek uit de zeventiende eeuw. Het wordt bewaard in de Bibliotheek van de Academie van Wetenschappen te Leningrad (Q N 204). Voor de *Pavana Hispania* in het Leningrad Manuscript, zie Curtis 1961: 70-1.

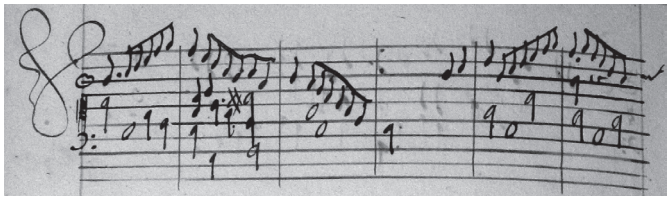
[210] Zie ook Ellis 2010: 1.

(55) *Passemede* (Sany MS fol.78-78v-79)

In de tweede index geeft de Sany als titel *Passemede d'Italie.* Het betreft hier de *passamezzo moderno* (of *novo*) met het typische harmonische majeur-patroon dat de Sany tweemaal volledig gebruikt (met enkele kleine harmonische variaties): [211]

I	IV	I	V
I	IV	I-V	I

Hoewel de algemene stijl en het beginmotief enige verwantschap vertoont met de bewerkingen van Sweelinck en vooral Bulls *Variation of the Quadran Pavan*, en de kwaliteit van dit versteek merkbaar beter is dan van de twee voorgaande versteken, is een rechtstreekse toewijzing aan één van deze componisten niet aantoonbaar.[212] De erg beweeglijke, melodische variaties (o.a. veel toonladderfiguren) boven de eenvoudige harmonische basis, werken bijzonder goed, zowel op de beiaardautomaat als bij een uitvoering via handspel (afb.50).



Afb.50 *Passemede* (Sany MS fol.78v)

(56) *Une jeune filiette dormant a son jardin* (Sany MS fol.79-79v-80)

Met *Une jeune fillette*, ook gekend als *Monica* of *Almande Nonette*, sluit de Sany zijn reeks *musickaele stucken die gemaeckt sÿn om d'orlogie te veranderen buyten alle feestdaegen* af.[213] Een reeks van tien versteken die leest als een top tien van bekende melodieën uit de zestiende eeuw die ook in de zeventiende eeuw nog niet aan populariteit hadden ingeboet.

Een minder gekende, maar niet onaardige bewerking van *Une jeune fillette* komt voor in het manuscript van Vincentius de la Faille uit 1625 dat zich in de Brusselse regio situeert.[214] Ook Claes heeft een eenvoudige bewerking van dit lied (melodie afwisselend eenstemmig en met enkele toegevoegde basnoten) in zijn versteekboek opgenomen. De Sany brengt – net zoals bij (53) *Balle du grand Ducq* – het thema tweemaal (akkoordisch en gevarieerd met diminuties). Typische elementen die terugkeren zijn de parallelle tertsen en sexten en de toonladderfiguur. Op te merken zijn de vergrote sext bes - gis[1] in

[211] Giuseppe Gerbino en Alexander Silbiger, "Passamezzo", in *Grove Music Online. Oxford Music Online*. (Geraadpleegd op 03-06-2012). www.oxfordmusiconline.com/subscriber/article/grove/music/21027. Zie ook Apel 1967: 229-32.

[212] Zie respectievelijk Sweelinck 1985: 253 en Fitzwilliam 1979: 107.

[213] Over dit lied, zie Richard Hudson e.a., "Monica", in *Grove Music Online. Oxford Music Online*. (Geraadpleegd op 03-06-2012). www.oxfordmusiconline.com/subscriber/article/grove/music/18955 Zie ook Van Duyse 1903-1907: (II)1682-5.

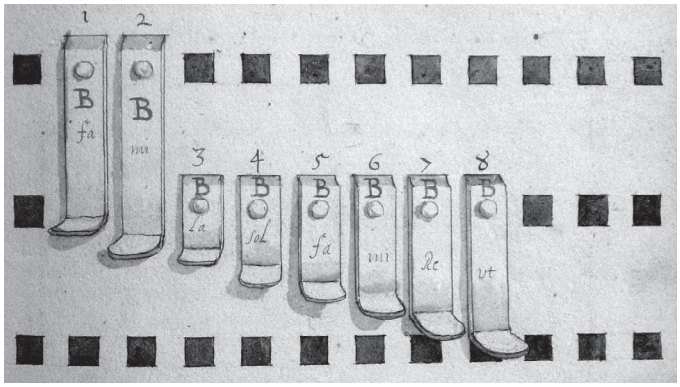
[214] Van den Borren 1933: 91-2.

de tweede maat, de vergrote secunde bes[1] - cis[1] in de vijfde maat, de vele dwarsstanden en het gebruik van de basklok F. Deze toon komt in geen enkel ander versteek voor, maar was volgens vander Straeten wel in 1648 aanwezig in de beiaard (zie afb.2).[215]

3.2.3 Technische aspecten

Het manuscript van de Sany bevat enkele interessante technische plannen van het automatisch speelwerk. Hij begint met een overzichtsplan van het gehele uurwerk (*Planten Van het geheel Werck)* waarin zijn opgenomen de afmetingen en onderdelen van het eigenlijke uurwerk (*het gaende werck),* de trommel (*het speelwerck),* de uurslag (*het slachwerck van d'ure)* en de halfuurslag (*het slachwerck vande halff ure*).[216]

Vervolgens geeft hij een plan met als titel *Den stiel hoe de noeten int speelwerck gesteken werde(n) om den voorsclach te spelen*. Uit de tekening met de verschillende noten kan men afleiden dat de Sany de trommelmaat in acht kon verdelen, wat hij ook zelf vermeldt: *om acht in een maet te spelen.* Dit komt overeen met trommelmaatverdeling bij Claes. Hij beschikte, op basis van deze tekening, niet over combinatienoten, wat dus betekent dat hij slechts één noot per trommelmaat kon steken (afb.51).[217]



Afb.51 Detail van trommel met noten (Sany MS fol.22)

Toch blijkt duidelijk uit het vervolg dat de belangrijkste klokken drie slagen in een maat konden geven. De Sany noemt dit zijn nieuwe inventie:

> *Nuwe inventie van het clavier te veranderen, om met meedere volmaecktheyt het voorscreven speelwerck doen te spelen, alle de acht de thoonen, midtsgaeders oock met meeder vlietticheijt, midts de principaelste clocken sullen met drij hamers spelen, oversulckx sullen drij sclaeghen in een maet spelen t'ghene voorscreven werck te voerens niet en heeft connen gedoen.*[218]

---

[215] Vander Straeten 1969: (vol.3/V)327-8. Zie ook 2.2.

[216] Sany MS, fol.18v t.e.m. fol.23. Jef Denyn omschrijft deze plannen en uitleg als *mécanismes très primitifs*, een oordeel dat gezien moet worden in het licht van zijn eigen technische verbeteringen aan de beiaard. Felix 1990: 296.

[217] Combinatienoten komen voor na het midden van de zeventiende eeuw. Zie Lehr 1993: 37.

[218] Sany MS fol.22v.

Er zijn dus twee nieuwe elementen volgens de Sany: het speelwerk kan in alle acht toni (modi) spelen en het kan dit ook met *meeder vlietticheijt* omdat de belangrijkste klokken drie hamers hebben en dus drie slagen per trommelmaat kunnen geven. Bij Claes bleek uit de analyse van de versteken dat hij – aangezien hij ook niet over combinatienoten beschikte – voor sommige klokken twee hamers nodig had.[219] Door dit uit te breiden naar drie hamers nemen de muzikale mogelijkheden van de versteken bij de Sany zeker toe. In relatie tot de hypothese van dit onderzoek – namelijk dat de versteken ons informeren over de uitvoering door beiaardiers – is dit uiteraard een belangrijke vaststelling. Het is immers denkbaar dat de mogelijkheden van de speeltrommels over het algemeen te beperkt waren om alle aspecten van een beiaarduitvoering te imiteren.[220]

Het nieuwe systeem impliceert ook dat bij bepaalde versteken sommige klokken niet gebruikt worden waardoor er op de trommel banen vrijkomen om de extra hamers met het trommelklavier te verbinden. Men verbindt dus enkel die hamers met de trommel die voor een bepaald versteek nodig zijn. André Lehr toont aan dat de Sany deze werkwijze – het zogenaamde *verhaken* – toepaste, maar stelt bovendien dat dit bijna zeker gepaard ging met het aanwenden van verloren tuimelaars.[221]

Het eerste element van vernieuwing dat de Sany aanhaalt, het spelen in alle acht de toni, wordt in de praktijk verwezenlijkt door middel van drie nieuwe versteeklatten die hij toevoegt aan *den ouden stiel of lat*. Deze geven de hamerverdeling aan en worden gelinkt aan de toni die in 1642 op *Glorification* voorkomen: [222]

Lat A: toni 5 en 8
Lat B: toni 1, 3 en 4
Lat C: toni 6 en 5 (één toon lager = Bes)

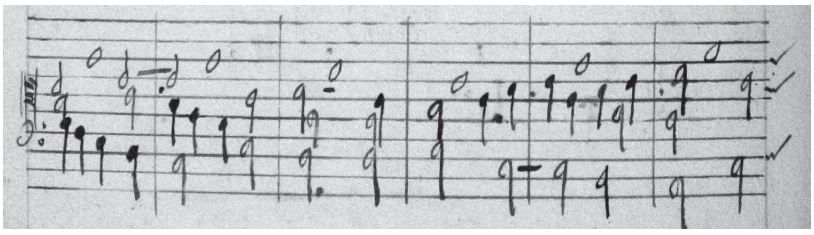
Op basis van de modi en de ambitus van de versteken is het mogelijk om te bepalen welke versteken met welke lat verstoken kunnen worden. Uit onderzoek van Eric Jas blijkt dat van de 60 versteken slechts twee met lat C en twaalf met lat A verstoken zouden kunnen worden. [223] Tien zouden gezien hun ambitus met lat B en zes met lat D verstoken moeten worden. Dit betekent dus dat niet minder dan 54 versteken gezien hun ambitus met lat B verstoken kunnen worden. Jas heeft hierbij geen rekening gehouden met de hamerverdeling wat wellicht tot andere resultaten kan leiden. De vraag is hoe dan ook of de verschillende latten niet eerder een toepassing zijn van een theoretisch model dan wel effectief in de praktijk gebruikt werden. De verdeling van de modi over de latten lijkt – aldus nog steeds Jas – eerder willekeurig dan systematisch.

[219] Zie p. 62.
[220] Zie 5.2.
[221] Voor de technische beschrijving en argumentatie, zie Lehr 1993: 26-33.
[222] Zie 3.2.1. Voor een vergelijkend overzicht van de hamerverdeling, zie Lehr 1993: 30.
[223] Gebaseerd op een niet gepubliceerde brief (5 pagina's) van Eric Jas aan André Lehr d.d. 27-02-1990.

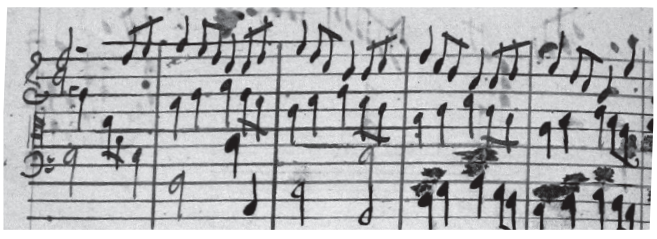
WERDEN DE VERSTEKEN IN DE PRAKTIJK GEBRUIKT? Lehr stelt zich de vraag of de versteken van de Sany ook daadwerkelijk geklonken hebben op de Brusselse belforttoren. De argumenten die hij hiervoor aanhaalt hebben echter voor een deel betrekking op het versteekboek zelf: hij stelt de afwezigheid van typische aan het versteken verbonden aanduidingen vast en het feit dat het exemplaar niet beduimeld is.[224]

Dat het versteekboek zelf niet gebruikt werd tijdens het versteken van de trommel lijkt mij duidelijk vanuit de ontstaansgeschiedenis ervan. De Sany bood dit prestigieuze manuscript aan de magistraten aan als een geschenk dat alleen al door zijn omvang ongeschikt is voor gebruik in de toren. Het betekent echter niet dat de versteken die in het boek verzameld zijn niet in de praktijk verstoken werden. Naar alle waarschijnlijkheid bracht de Sany versteken die hij in de loop der jaren gebruikte bijeen in dit versteekboek.

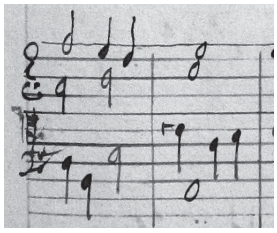
Lehr gebruikt als een bijkomend argument het feit dat er in sommige versteken tonen worden gebruikt waarvoor geen klokken zijn, meer bepaald de toon B. Ook vander Straeten wijst op dit feit en lost het pragmatisch op door te stellen dat men de betreffende passages een octaaf hoger moet plaatsen.[225] Uit het manuscript blijkt inderdaad dat het octaveren een oplossing is die ook de Sany toepast zoals in (30) *Tantum ergo* waar hij B-A noteert, maar ook een octaaf hoger b-a, twee noten die uit het niets opduiken (afb.52: m.5 en 6). Ook de maten 22-23 in (36) *Andere Maria schoon* kunnen in de praktijk eenvoudig geoctaveerd worden (afb.53: m.4 en 5). Vander Straeten geeft daarnaast nog een voorbeeld uit het versteek (35) *Maria Schoon* waar in de bas een onhandige stemvoering (a-f-b-c) voorkomt die het ontbreken van de toon B aantoont. Hij vergist zich hier echter want in het origineel is de betreffende passage f-d-g-c (afb.54: m.1).



Afb.52 *Tantum ergo* (Sany MS fol.49v)



Afb.53 *Andere Maria Schoon* (Sany MS fol.56v)



Afb.54 *Maria Schoon* (Sany MS fol.55)

[224] Lehr 1991A: 166.
[225] Vander Straeten 1969: (vol.3/V)328-9.

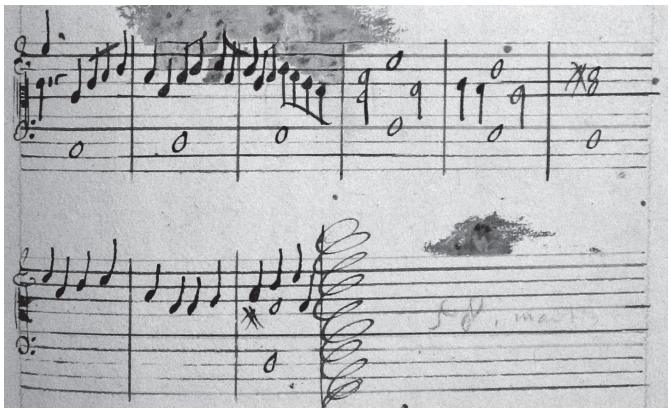
In twee versteken gebruikt de Sany één maal twee zestiende noten: in (32) *Pange lingua* en in (49) *Bon jour mon Ceur.* Op basis van de trommelmaatverdeling in acht kon hij dit niet versteken en het betreft dus ongetwijfeld een vergissing.

AANDUIDING TROMMELMATEN Aan het einde van de meeste versteken geeft de Sany het aantal maten. In tegenstelling tot wat men verwacht zijn dit geen trommelmaten maar muziekmaten. Zo noteert hij aan het einde van (1) *Conditor* – een versteek dat in 3/2 staat – *6i ma* wat inderdaad overeenkomt met 61 muziekmaten. Het aantal trommelmaten bedraagt echter 91. Het is merkwaardig dat de Sany niet het aantal trommelmaten noteert, omdat dit net de relevante informatie is die men bij het versteken nodig heeft.

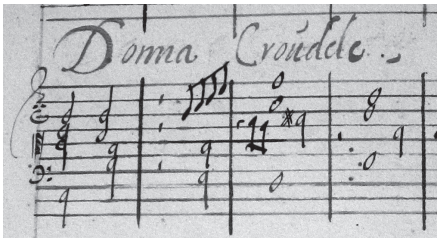
Uit een eigen telling van de trommelmaten blijkt dat het aantal ligt tussen 8 en 92.[226] Twee versteken die volledig monodisch zijn, namelijk (15) *O crux ave spes* en (16) *Fily Dei* zijn bedoeld *Voor de goede weke d'ure* en *de halff ure* en hebben respectievelijk 31 en 8 trommelmaten. Laat men deze versteken buiten beschouwing, dan komt men aan een vork die tussen 37 en 92 trommelmaten ligt, met name tussen 37 en 48 voor het halfuur en tussen 53 en 92 voor het uur. Een uitzondering vormt versteek (4) *Conditor Alme* dat 55 trommelmaten heeft en toch voor het halfuur bedoeld is. Globaal kan men vaststellen dat wat de halfuren betreft, de Sany behoorlijk dicht aanleunt bij de 40 maten die hij zelf opgeeft in zijn versteekboek. Voor de uurversteken, waar hij 90 maten opgeeft, wijkt hij beduidend meer af. Alhoewel hij tweemaal vijf maten voorziet voor het kwartierspel, geeft hij hiervoor geen versteken. Toch verwijst hij ook in zijn inleiding op het versteekboek naar het speelwerk dat *soo justelyck alle syn heele, halve ende vierendeel uren is voorspelende,* wat het kwartierspel lijkt te bevestigen.[227] Bij (36) *Andere Maria schoon* vermeldt de Sany, zoals eerder aangehaald, *dwelck sal connen gedienen voor Een half ure, ende Repeterende van het beginsel tot d'aÿnde can dienen voor een ure.* Een en ander roept vragen op rond de praktijk van het versteken door de Sany, bijvoorbeeld of hij de trommel – zoals in de achttiende eeuw het geval was – volledig vol zette. Het zijn vragen die buiten het kader van mijn onderzoek vallen.

ALTERATIES De Sany duidt de alteraties aan waarbij het niet altijd duidelijk is of een alteratie voor een ganse maat of zelfs verschillende maten geldt. In versteek (14) *Christe qui lux* is het bijvoorbeeld muzikaal logisch dat fis^2 in de vierdelaatste maat ook voor de twee daaropvolgende maten geldt (afb.55: m.6 e.v.). Soms werkt een alteratie ook 'met terugwerkende kracht' binnen een maat, zoals de # voor f in het fragment uit (51) *Donna Croudele* (afb.56: m.3).[228]

[226] Zie B4 (kolom D).
[227] Sany MS fol.6.
[228] Sommige musicologen spreken in dit verband van 'retrospective accidentals'. Margaret Bent en Alexander Silbiger, "Musica ficta, §5" in *Grove Music Online. Oxford Music Online*. (Geraadpleegd op 03-06-2012). http://www.oxfordmusiconline.com/subscriber/article/grove/music/19406



Afb.55 *Christe qui lux* (Sany MS fol.36)



Afb.56 *Donna Croudele* (Sany MS fol.71v)

Al met al kan men ook bij de Sany een vrij nonchalante houding tegenover het aanduiden van wijzigingstekens vaststellen. Het is een praktijk die nog tot in de achttiende eeuw zal aanhouden en die ertoe leidt dat het ontbreken van wijzigingstekens soms ten onrechte voor een musica ficta-praktijk wordt aangezien. De muzikale context van de versteken is echter – in tegenstelling met Claes – duidelijk genoeg om in twijfelgevallen verantwoorde keuzes te maken.

DE SANY VERNIEUWEND? Op basis van de manuscripten van Claes en de Sany, kunnen we vaststellen dat de wezenlijke technische vernieuwing van de Sany inhoudt dat hij drie speelhamers per klok kan gebruiken. De Sany kan dus muzikaal verder gaan in zijn bewerkingen dan Claes – uit wiens versteken blijkt dat hij over twee hamers per klok beschikte – doordat een bepaalde klok driemaal aangeslagen kan worden binnen één trommelmaat.

Toch was de kleinste eenheid binnen de trommelmaat bij zowel de Sany als Claes een achtste noot. Het dwingt de Sany ertoe om passages met zestiende noten – zoals bijvoorbeeld in de versteken over de orgelwerken van Titelouze – aan te passen. Vanuit de hypothese dat de versteken het handspel imiteren stelt zich dan ook andermaal de vraag in hoeverre de mogelijkheden van de trommel dit toelieten.

Echte vergaande vernieuwingen van het trommelspeelwerk treffen we pas aan in de speeltrommel van de Gentse beiaard. Dankzij de aanzienlijke technische verbeteringen door Juriaan Sprakel in 1663 kan Wyckaert in de versteken voor deze trommel probleemloos zestiende noten en triolen schrijven (zie afb.66).

De vernieuwing van de Sany is dan ook een verdere stap in de evolutie van de beiaardautomaat. De echte revolutie vindt pas plaats vanaf het midden van de zeventiende eeuw, dankzij de unieke samenwerking tussen klokkengieters, uurwerkmakers, campanologen en musici.[229]

[229] Zie 5.

3.2.4 Evaluatie

Doorheen de geschiedenis hebben enkele prominente musici en musicologen zich uitgesproken over het versteekboek van Théodore de Sany.

TICHON EN HERRWEGHE Merwaardig genoeg staat de eerste beoordeling van het versteekboek in het manuscript zelf. Het is een attest ten voordele van de Sany, geschreven door Jean Tichon en Quintinus Herrweghe, zangmeesters aan respectievelijk de collegiale kerk van Sint-Michiel en Sint-Goedele, en aan de Sint-Nicolaaskerk.[230] Hun tekst is 17 maart 1648 gedateerd, wat logischerwijze de voltooiing van dit versteekboek voor die datum zou impliceren. Maar blijkbaar heeft de Sany toch nog twee (of drie) versteken voor het Feest der Martelaren, na deze datum toegevoegd.[231]

In een korte, Latijnse tekst bevestigen zij dat zij het boek van *Theodoro de Sany,* die de *tintinabulista* (beiaardier) van Brussel is, met grote aandacht hebben onderzocht. Niet alleen erkennen zij het grote werk dat de Sany verricht heeft, maar bovendien vermelden ze nadrukkelijk dat het boek *unice ad normam Iusus campanorum (cui expresse inservivit) egregie compositum deprehendimus.*[232] Het is dus speciaal (*expresse*) voor de beiaard(klokken) bestemd en bovendien uitstekend (*egregie)* gecomponeerd. In hoeverre Tichon en Herrweghe de versteken van de Sany als authentieke 'composities' voor beiaard(automaat) beschouwen is niet duidelijk en hangt samen met de betekenis die het werkwoord *componere* voor hen had. Het lijkt in ieder geval onwaarschijnlijk dat zij de herkomst van sommige versteken niet zelf (her)kenden.

VANDER STRAETEN Het feit dat iemand met de status van Tichon – die ook als musicus aan het hertogelijk hof verbonden was – de werken van de Sany zo hoogacht, vindt vander Straeten onbegrijpelijk.[233]

Het belang van de Sany is – zo schrijft hij in 1880 – *d'avoir conservé dans son recueil, une foule de chansons spirituelles et mondaines, la plupart en vogue, de son temps, aux Pays-Bas.*[234]

Het versteekboek van de Sany is dus interessant voor de studie en de kennis van het zeventiende-eeuwse religieuze en profane liedrepertoire in de Lage Landen. Eerder, in 1875, schat vander Straeten de muzikale kwaliteiten van de Sany als componist niet bepaald hoog in:

> (De Sany) *était un médiocre harmoniste. Outre qu'il écrivait avec une maladresse notoire, il se complaisait dans les combinaisons puériles, qu'il tenait sans doute à faire passer pour des merveilles de science. L'instinct du contrepoint le sert parfois avec bonheur; mais, au bout d'une suite de périodes réussies, comme par hasard, il se met*

[230] Wangermée 1950: 53.
[231] Zie p.72.
[232] Sany MS, fol.89. Zie ook Wangermée 1950: 217-8.
[233] Vander Straeten 1969: (vol.3/V)334-5.
[234] Vander Straeten 1969: (vol.3/V)335.

> *à s'ègarer dans ses évolutions à trois et à quatre parties, de façon à faire croire qu'il ignore jusqu'aux éléments d'un art qu'il s'évertue à vouloir pratiquer quand même. Sa manie est de viser à imiter, en tonalité moderne, s'entend, l'ancien style osservato ou alla Palestrina, en prenant une psalmodie à la basse, et en la garnissant, aux voix supérieures, de toutes sortes d'imitations fantaisistes, aussi gauches dans leurs mouvements et boiteuses dans leurs rhythmes, qu'incorrectes dans leurs harmonies et qu'inadmissibles dans leur genres. Bref, De Sany n'avait, en composition musicale, que des connaissances très-sommaires, très-superficielles, et il aura dû, de toute évidence, suppléer à ce manque d'instruction technique, par une grande habileté à manier le clavier gigantesque qui lui était confié. C'était donc un virtuose, avant tout.*[235]

Het oordeel van vander Straeten is om verschillende redenen merkwaardig:

- zijn oordeel lijkt vooral betrekking te hebben op de liturgische versteken – gebaseerd op een gregoriaanse cantus firmus (*une psalmodie à la basse)* – die de Sany probeert uit te werken volgens de zogenaamde Palestrinastijl (*stile antico*), een stijl die hij combineert met een moderne tonaliteit wat hem als middelmatig *harmoniste* niet goed afgaat.
- hij vermeldt hier niet dat een aantal versteken duidelijk van deze stijl afwijken. Toch verwijst hij op een andere plaats naar de *Passamèse* (= versteek (55) *Passamede*) als één van de beter geslaagde composities van de Sany geschreven *dans le style quasi libre de la composition intrumentale*.[236] Hij (h)erkent dus zelf ook de nieuwe ontwikkelingen binnen de zeventiende-eeuwse klaviermuziek in dit versteek.
- hij beschouwt de versteken als originele composities van de Sany in plaats van bewerkingen van bestaande composities.[237] Hij beoordeelt dus de Sany's kwaliteit op het vlak van de *composition musicale*. Uiteraard vraagt het maken van een versteek van een bestaande compositie een specifieke muzikale en technische kennis. Bewerkingen maken voor een automaat vraagt andere competenties dan componeren voor beiaard. Wel moet men een grondige harmonische en contrapuntische kennis hebben om in originele composities, op muzikaal aanvaardbare wijze stemmen te reduceren en te herschrijven. Onder meer uit de versteken over orgelwerken van Titelouze blijkt dat de Sany op zijn minst slordig omgaat met stemvoeringen.
- De Sany vangt zijn gebrek aan compositorisch talent op door zijn grote handigheid *à manier le clavier gigantesque qui lui était confié*. Met *le clavier gigantesque* verwijst vander Straeten vermoedelijk naar de beiaardautomaat als geheel (de klokken, het automatische speelwerk).[238] Zijn slotopmerking – *C'était donc un virtuose, avant tout* – klinkt dan ook eigenaardig omdat wij ze eerder verbinden met een virtuoze uitvoerder (beiaardier) dan met iemand die op virtuoze wijze de trommel 'bespeelt' (versteekt).

---

[235] Vander Straeten 1969: (vol.2/IV)287-8.
[236] Vander Straeten 1969: (vol.2/IV)288.
[237] Vander Straeten 1969: (vol.2/IV)287. Hij schrijft: (…) *il faut s'en tenir (…) aux compositions de Théodore de Sany*.
[238] De Sany spreekt zelf van *Den Lof onser úúrwerckx* waarmee hij het automatisch speelwerk (met *sclachwerk* en *speelrat*) bedoelt. Zie Felix 1990: 78.

DENYN Een interessante commentaar op het versteekboek van de Sany staat in een brief met bijlage van Jef Denyn aan Prosper Veheyden.[239] Hier volgen enkele relevante fragmenten uit zowel de brief als de bijlage:

> (brief)
> *J'ai été hier aux archives de Bruxelles. (...) Vous aurez de quoi écrire un bel article sur le fameux cahier de Théodore de Sany.*[240] *En somme ce sont des airs pour carillon automatique et lesquels pour chaque fête un air différent et presque tous religieux. (...) Il travaille fortement ses thèmes mais ne fait point de musique de cloches mais bien d'orgue. (...) Mais jamais on ne pourra donner concert de carillon avec oeuvres ou arrangements de ce fameux carillonneur, je veux dire organiste..."*
>
> (bijlage)
> *Pour ce qui regarde la musique elle est destinée au jeu automatique du cylindre. En général la musique d'abord en mélodie simple puis reprise harmonisée, modulée en contrepoint. (...)*
> *Cela constitue une musique religieuse trop sévère pour être employée de nos jours. (...)*
> *La mélodie où le motif thème adaptés sont repris et travaillés au point de vue harmonique contrepoint etc. qui dénotent en Théodore de Sany un bon musicien compositeur. Mais au point de vue des cloches, il s'éloigne entièrement du but: <u>l'effet à obtenir</u>. En travaillant tellement la mélodie, celle-ci perd le <u>rythme nécessaire</u>, et qu'il faut pouvoir <u>scander, déterminer</u>, pour arriver à un bon résultat au point de vue du carillon mécanique.*[241]

Enkele vaststellingen bij Denyns tekst:

- hij beseft dat het om versteken gaat voor beiaardautomaat (*des airs pour carillon automatique; destinée au jeu automatique du cylindre*).
- hij merkt op dat de Sany de melodieën / thema's grondig bewerkt waarbij hij eerst de melodie eenstemmig geeft (*en mélodie simple)* om deze daarna harmonisch-contrapuntisch te bewerken (*harmonisée, modulée en contrepoint*). Hierbij toont de Sany zich een goede componist.
- Denyn spreekt zowel van *oeuvres* (= composities) als *arrangements* (= bewerkingen) van de Sany. Alhoewel dit niet rechtstreeks uit de brief blijkt, toont dit wellicht aan dat hij – in tegenstelling tot vander Straeten – vaststelt dat sommige versteken bewerkingen zijn van bestaande composities.
- een groot punt van kritiek is dat de Sany geen muziek voor klokken maakt, maar voor orgel (*point de musique de cloches mais bien d'orgue*). Dit verwijst uiteraard naar de stijl van de versteken.

[239] Deze brief is gedateerd *31 Décembre 1903* (of 5 of 7, schrift onduidelijk). Het citaat is overgenomen uit Felix 1990: 295-7.
[240] Het is niet duidelijk of Denyn de bijdrage van vander Straeten over het versteekboek van de Sany kende. In ieder geval verwijst hij er nergens naar in zijn brief. Zie Felix 1990: 268-9.
[241] Onderstreping is origineel in brief.

- belangrijk is de zin: *Mais jamais on ne pourra donner concert de carillon avec oeuvres ou arrangements de ce fameux carillonneur, je veux dire organiste...*

Denyn maakt hier de verbinding tussen de versteken en de mogelijke uitvoering ervan op beiaard, een belangrijk aspect van mijn onderzoeksmethode. Dat hij de versteken (*oeuvres ou arrangements)* niet geschikt acht voor een beiaardconcert, betekent echter niet dat hij ze onspeelbaar vindt. Over de liturgische versteken zegt hij immers: *Cela constitue une musique religieuse trop sévère pour être employée de nos jours.* Zijn bezwaar tegen het spelen ervan is dat het om religieuze muziek gaat die te streng is om nog te gebruiken; die 'strengheid' verwijst ongetwijfeld naar de contrapuntische cantus firmus-bewerkingen van de Sany.

Het is duidelijk dat Denyn tot dit oordeel komt vanuit zijn eigen(tijdse) visie over wat goede beiaardmuziek is, zowel voor automaat als voor handspel. Zijn fundamentele kritiek is dat de Sany vergeet wat bij beiaardmuziek echt van belang is, *l'effet à obtenir,* het effect dat men wil bekomen. Denyn stelt dat de contrapuntische bewerkingen van de Sany tot gevolg hebben dat de melodie haar noodzakelijk ritme verliest. De melodie moet gescandeerd en precies weergegeven worden, wil men een goed resultaat op de beiaardautomaat bekomen. Deze aandacht voor de herkenbaarheid van de melodie past Jef Denyn overigens niet enkel toe op de automaat, maar ook in zijn eigen beiaardspel via het getremoleerd spelen in octaven van de melodie, de zogenaamde *gebonden zang.*[242]

Toch stellen de Sany en Claes in de liturgische versteken bijna altijd de melodie monodisch voor, net vanuit de bekommernis om de herkenbaarheid. Een herkenbaarheid die weliswaar in de daaropvolgende contrapuntische verwerking grotendeels verloren gaat. Het oordeel van Denyn moet dus zeker genuanceerd worden vanuit de historische context waarin zowel de Sany als hijzelf opereerden.

Voor Denyn ligt – net als voor vander Straeten – het belang van de Sany's versteekboek in de bijdrage die het levert aan onze kennis van het zeventiende-eeuws beiaardrepertoire. Het is vanuit dit standpunt dat hij aan Prosper Verheyden te kennen geeft dat hij *les mélodies copiées* ter zijner beschikking houdt met het oog op verder gezamenlijk onderzoek.[243]

De kwaliteiten van de Sany als componist worden verschillend geapprecieerd: voor vander Straeten is hij *un médiocre harmoniste*, voor Denyn *un bon musicien compositeur.* In beide gevallen stelt zich de vraag of en in welke mate zij inzagen dat de versteken bewerkingen van originele composities zijn en dat de compositorische bijdrage van de Sany wellicht erg beperkt is.

Het oordeel van vander Straeten richt zich op de inhoudelijke, 'compositorische' kwaliteiten van de versteken, waar Denyn vooral de geschiktheid van deze versteken

[242] Zie o.a. Rombouts 2010: 282-3. Zie ook p. 149.
[243] Felix 1990: 297.

voor beiaardautomaat en -concert evalueert. Vander Straeten beoordeelt de harmonisch-contrapuntische kwaliteiten in de context van de zeventiende eeuw, onder andere ten opzichte van de ontwikkelingen van de instrumentale muziek. Denyn vertrekt vanuit zijn eigen context: zijn praktijkervaring als beiaardier en zijn technische kennis van de beiaard(automaat). Het verschil tussen beiden oordelen weerspiegelt de theoriegerichte instelling van de muziekwetenschapper enerzijds en de praktijkgerichte instelling van de musicus-uitvoerder anderzijds.

FELIX & LEHR Jean-Pierre Felix pleit ervoor om het belang van het versteekboek niet te beperken tot het doorgeven aan toekomstige generaties van enkele populaire zeventiende-eeuwse melodieën.

De inhoudelijke kwaliteit van de versteken beoordeelt hij in relatie tot de kwaliteiten van de Sany als componist, kwaliteiten die hij – in tegenstelling tot vander Straeten – wel degelijk aanwezig acht:

> *On ne peut non plus considérer comme nulles les qualités musicales de son oeuvre, ni ses talents d'harmoniste et son art de traiter le contrepoint. (…) Au contraire, de Sany, écrivant d'une main sûre, était bien au courant de l'harmonie et il était très à même de traiter le contrepoint. L'examinateur peut être dérouté par son style organistique, de même que par les impératifs mais aussi les possibilités insoupçonnées du célèbre tambour pour le jeu automatique du carillon de St.-Nicolas.*[244]

In de laatste zin geeft Felix aan dat de orgelachtergrond van de Sany en de eisen (*impératifs*) – in de eerste plaats te verstaan als beperkingen – van de trommel wellicht een verklaring zijn voor het verkeerd inschatten van de kwaliteiten van de Sany's 'composities'. Anderzijds stelt Felix met het gevleugelde *possibilités insoupçonnées* de vraag in welke mate de Sany in zijn versteken gebruik maakt van mogelijkheden die wellicht het handspel overtreffen. André Lehr die in *Van paardebel tot speelklok* (1971) ook uitsluitend ingaat op het aspect repertoire, voegt twintig jaar later in *Beiaardkunst in de Lage Landen* (1991) een passage toe waarin hij op zijn minst lijkt te suggereren dat de Sany de mogelijkheden van de trommel te weinig gebruikte:

> *Nochtans is de kwaliteit van al deze bewerkingen bepaald niet boven alle lof verheven. Na een eenstemmige introductie van het lied volgen één of meer doubles, variaties op de melodie derhalve. Opvallend is daarbij dat in meerdere gevallen van achtste noten heel weinig gebruik wordt gemaakt. Het zal duidelijk zijn dat daarmee de beweeglijkheid van de torenmuziek bepaald niet bevorderd werd.*[245]

[244] Felix 1990: 269.
[245] Zie respectievelijk Lehr 1981A: 177-8; Lehr 1991A: 166.

CONCLUSIE Het versteekboek van de Sany is een verzameling bewerkingen voor het automatisch klokkenspel dat ons informeert over het beiaardrepertoire in de eerste helft van de zeventiende eeuw in de Spaanse Nederlanden. Het is een repertoire dat zowel op automaat als op beiaard klonk met – afhankelijk van maatschappelijke veranderingen – verschuivingen naar het liturgisch / religieus repertoire (automaat) of het profaan repertoire (beiaard).[246]

De versteken van de Sany gaan grotendeels terug op originele instrumentale (klavier) en vocale werken. De kwaliteit van de bewerkingen in relatie tot hun bruikbaarheid voor de automaat is meer dan behoorlijk. Het lijkt erop dat net deze pragmatische benadering tot gevolg heeft dat de muzikale kwaliteit – vooral dan op het vlak van de stemvoering – in de verdrukking komt.

Hoe dan ook blijft mijn hypothese dat deze versteken ons niet alleen informeren over het beiaardrepertoire in de zeventiende eeuw, maar dat zij ons ook (kunnen) informeren over de uitvoeringspraktijk van beiaardiers.[247]

3.3 Vergelijking versteekboeken Claes – de Sany

Op basis van de data in het versteekboek van Claes kan het geschreven zijn tussen 1616 en 1633. Het is niet uitgesloten dat de versteken op één of twee momenten verzameld werden. De Sany dateert zijn manuscript 1648, maar het lijkt aannemelijk dat de (meeste) versteken reeds van de jaren daarvoor dateren en in 1648 door de Sany gebundeld werden.

Algmeen kan men stellen dat beide versteekboeken zich in de eerste helft van de zeventiende eeuw situeren. Een schematische vergelijking van beide versteekboeken toont zowel enkele duidelijke overeenkomsten als markante verschillen aan.

Claes (1616-1633)	**de Sany (1648)**
persoonlijk werkdocument	officieel document (geschenk)
rondtrekkend uurwerkmaker (?) geen muzikale opleiding (?)	beiaardier van de stad Brussel muzikale opleiding
voor verschillende beiaarden (?)	voor beiaard Sint-Nicolaastoren (belfort) – Brussel
beiaard van 19 klokken gemiddeld aantal klokken/versteek: 14	beiaard van 38 klokken gemiddeld aantal klokken/versteek: 21
geen chromatische tonen (uitz. bes) musica ficta (?)	chromatische tonen geen musica ficta
groot aandeel liturgische muziek eigentijds profaan repertoire Frans georiënteerd	groot aandeel liturgische muziek traditioneel profaan repertoire Italiaans georiënteerd
versteken niet zelf gemaakt (?)	versteken zelf gemaakt
versteken voor uur en halfuur eenvoudige versteken nieuwe bewerkingen (?) (uitz. Racquet)	versteken voor uur en halfuur meer uitgewerkte versteken bewerkingen gebaseerd op originele composities
liturgische versteken: *stile antico* profane bewerkingen: monodie	liturgische versteken: *stile antico* profane bewerkingen: +/- monodie
aantal trommelmaten: ? (min. 82) aantal gaten op rij: ? verdeling trommelmaat in acht hamerverdeling ? (2 per klok is nodig)	trommelmaten:140 aantal gaten op rij: 56 verdeling trommelmaat in acht hamerverdeling: tot 3 per klok

[246] Zie ook Lehr 1981A: 178.
[247] Zie 4.1.

Op basis van deze tabel kan men een aantal vaststellingen maken:

De beiaard van de Sany is door zijn omvang van 38 klokken eerder uitzonderlijk in de eerste helft van de zeventiende eeuw; de beiaard van Claes behoort met 19 klokken tot het gemiddelde.[248] Pas in de tweede helft van die eeuw wordt een omvang van drie chromatische octaven voor nieuwe beiaarden gebruikelijk.

Wat het mechanisch speelwerk en in het bijzonder de trommel betreft zijn de technische mogelijkheden vrij gelijklopend, bijvoorbeeld de verdeling van de trommelmaat in acht. De Sany's lof over het Brusselse speelwerk heeft – objectief beschouwd – vooral met kwantitatieve eigenschappen te maken: meer klokken, trommelmaten, gaten op een rij...

Het enige significante verschil – waardoor de muzikale mogelijkheden van de versteken aanzienlijk toenemen – is dat de Sany voor sommige klokken over drie hamers beschikt tegenover twee bij Claes, wat de repetitiesnelheid van een toon verhoogt. Uiteraard biedt de grotere tessituur, met aanwezigheid van chromatische noten, aan de Sany ook meer mogelijkheden in de uitwerking van de versteken.

Algemeen zijn de versteken van Claes dan ook eenvoudiger dan de versteken van de Sany, zonder dat zich dit echter vertaalt in een duidelijk muzikaal-kwalitatief verschil. De versteken van beide manuscripten lijken vaak bewerkingen van originele, instrumentale en vocale composities. Dit is duidelijker aantoonbaar bij de Sany (bv. de werken van Titelouze, Ferretti, Lassus, ...), dan bij Claes (enkel zekerheid over de stukken van Racquet).

Het repertoire van de versteekboeken is wat het liturgisch gedeelte betreft vergelijkbaar: de grote momenten van de liturgische kalender worden – zij het niet altijd met dezelfde titels – prominent ingevuld. Het wijst op een regelgeving die binnen de context van de contrareformatie gesitueerd kan worden.[249] In het profane gedeelte zien we tegenover het meer traditioneel, op Italië gericht repertoire van de Sany, een vrij eigentijds, Frans georiënteerd repertoire bij Claes. Deze uiteenlopende invulling wijst ongetwijfeld op de verschillende context waarin dit repertoire werd gebruikt, maar kan ook een indicatie geven over de persoonlijke achtergrond en muzikale voorkeur van de makers en/of opdrachtgevers van de versteken.

De liturgische versteken – gebaseerd op een cantus firmus – gaan zowel bij Claes als bij de Sany terug op een traditionele, contrapuntische techniek in de lijn van de vocale polyfonie. De profane versteken volgen duidelijk de recentere ontwikkelingen van de instrumentale (klavier)muziek in de eerste helft van de zeventiende eeuw.

RELEVANTIE VAN DE VERSTEEKBOEKEN VOOR HET ONDERZOEK Het belang van versteekboeken als primaire muzikale bron voor de reconstructie van de beiaardmuziek behandel ik in hoofdstuk 4.

[248] Vergelijk met B8, de gecoördineerde tabel met beiaarden en trommels die de Sany in 1642/1648 vermeldt.
[249] Zie 3.0.

Net omdat versteekboeken een essentieel element in het onderzoek zijn, stelt zich de vraag of twee manuscripten met versteken uit de eerste helft van de zeventiende eeuw, als primaire bron voldoende relevant zijn als basis voor een onderzoek dat tot algemene conclusies wil komen over de beiaarduitvoeringspraktijk in die periode. Het zijn immers (slechts) twee, aan een specifieke context gebonden bronnen, wat vragen kan oproepen over de betrouwbaarheid van die algemene conclusies.

Ik meen echter dat deze twee versteekboeken – net omwille van de hierboven vermelde overeenkomsten en verschillen – een vork vormen waartussen de automatische beiaardmuziek van de eerste helft van de zeventiende eeuw ondergebracht kan worden.

De versteekboeken vertonen enerzijds voldoende punten van overeenkomst die een vergelijking mogelijk maken (bv. de liturgische versteken op een cantus firmus) en anderzijds verschillen die complementair beschouwd een breed veld bestrijken, gaande van een intavolatie over een madrigaal tot een melodie-bas harmonisatie van een thema uit een *ballet de cour*. In die zin ben ik ervan overtuigd dat de artistieke reconstructie/ re-creatie van de beiaardmuziek in de eerste helft van de zeventiende eeuw – die onder meer gebaseerd is op onderzoek van deze twee versteekboeken – binnen deze vork op creatieve en betrouwbare wijze kan worden toegepast.

Bovendien levert het onderzoek van primaire documentaire bronnen (zie 6) bijkomende informatie op *(accumulating evidence)* die extrapolaties – steeds binnen de begrenzing van deze vork – rechtvaardigt.

Deel 2: Methoden

4 Methode I: versteken

4.0 Automatische muziekinstrumenten

Reeds eeuwenlang bestaan er automaten en automatische en mechanische muziekinstrumenten.[1] Automatisch spelende klokjes treffen we aan vanaf de tweede helft van de dertiende eeuw, lang voor er sprake is van het eerste beiaardklavier.[2] De ontwikkeling van en de fascinatie voor automaten – waaronder mechanische muziekinstrumenten – bereikt een hoogtepunt in de zeventiende eeuw.

De exclusieve aandacht van de Sany voor het mechanisch speelwerk (uurwerk) van de Brusselse belforttoren en het ontbreken van elke verwijzing naar het handspel, is dan ook niet uitzonderlijk in de zeventiende eeuw. Het uurwerk sprak duidelijk meer tot de verbeelding dan het handspel van de beiaardier.[3] In zijn *Beschrijvinge Der wijdt-vermaarde Koop-stadt Amstelredam* vermeldt Melchior Fokkens in 1662 bijvoorbeeld dat er twee manieren zijn om een beiaard te bespelen:

> *(…) de manier van speelen deser clocken is tweederlen / de eerste gheschiet met de hamers / de tweede met de klepels / de eerste is in Christenrijk genoegh bekent / en wordt ghedaan door een groot breedt pser* [?] *of Metalen Radt / gemeenlijk een Ton / of Speel-ton genaamt / maar mocht beter naar sijn maacksel een Trommel gheheeten worden (…).*
> *De tweede manier van spelen deser klokken geschiet met de clepels / die van binnen in de Clocken hangen / en heeft gantsch geen ghemeenschap met het Uurwerck / maar wordt ghedaan door handen en voeten van den Meester; dit spelen noemt men Beyeren / en ist tot nach toe op weynigh plaatsen bekent.*[4]

Voor Fokkens leidt het geen twijfel dat de beiaardautomaat algemeen gekend is (*in Christenrijk genoegh bekent)*, maar dat het spelen met handen en voeten, beieren genoemd,

---

[1] Over de definitie van automatische muziekinstrumenten, zie Haspels 1987: 21-2. Oxford Music Online maakt een duidelijk onderscheid tussen *mechanische* en *automatische* muziekinstrumenten. Bij automatische muziekinstrumenten wordt de klank zonder enige menselijke tussenkomst geproduceerd, zoals bijvoorbeeld bij de eolische harp. Zie Leichtentritt 1934: 17-8. In het geval van de beiaard is het dus eigenlijk correcter om van een mechanisch muziekinstrument te spreken, aangezien de muziek zelf wordt voorgeprogrammeerd door een mens. De begrippen beiaardautomaat en automatische muziek voor beiaard worden echter algemeen gebruikt. Daarom bezig ik ze ook in dit proefschrift. Zie *Grove Music Online. Oxford Music Online.* (Geraadpleegd op 03-06-2012).
Jeremy Montagu, "Automatic musical instruments", http://www.oxfordmusiconline.com/subscriber/article/opr/t114/e498;
"Mechanical musical instruments", http://www.oxfordmusiconline.com/subscriber/article/opr/t114/e4315
Over automaten zie Chapuis, Gélis 1928; Lehr 1981C: 195 e.v. Over de geschiedenis van automatische muziekinstrumenten zie o.a. Leichtentritt 1934; Buchner 1959; Haspels 1987.

[2] Over het ontstaan van de beiaardautomaat, zie Lehr 1991A: 86-90; Rombouts 2010: 79 e.v.

[3] Zie ook Lehr 2004C: 25.

[4] Fokkens 1662: 193-5.

slechts op weinig plaatsen bekend is. Met *Beyeren* (beieren) bedoelt Fokkens wel degelijk het bespelen van de beiaard via een klavier (manualiter en pedaliter), zoals blijkt uit het vervolg van zijn tekst waar hij het *handt-klavier* en het *voet-klavier* en de speelwijze beschrijft.[5] Hoe dan ook stelt Fokkens dat dit spelen door een beiaardier niets van doen heeft (*geen ghemeenschap)* met het uurwerk (de beiaardautomaat) waaraan hij in zijn *Beschryvinge* duidelijk de meeste aandacht besteedt.

De uitbundige lof van de Sany over het uurwerk van de Brusselse belforttoren geeft niet alleen uitdrukking aan deze fascinatie voor het automatisch speelwerk, maar vertolkt ook een algemeen wereldbeeld dat de zeventiende-eeuwse tijdsgeest bepaalde. Het is een tijdsgeest die – aldus André Lehr – gebaseerd is op *een mechanistisch wereldbeeld dat lichaamlijke handelingen parallel zag aan mechanische handelingen.*[6] De filosofische verwoording van deze tijdsgeest vinden we in Descartes' beeld van *de wereld als een uurwerk dat door God als eerste oorzaak in gang is gezet* wat later bij Voltaire kernachtig *Dieu Horloger* wordt.[7] Is het in deze tijdsgeest verwonderlijk dat de uurwerkmaker, die de goede werking van het automatisch speelwerk en het uurwerk verzekerde, meer aandacht krijgt dan de beiaardier die zelf speelt? Het feit dat men het lichaam – volgens Descartes een ingewikkelde machine – en de lichamelijke handelingen kon vervangen door een automaat, haalt de Sany onrechtstreeks aan waar hij in zijn versteekboek over muziekinstrumenten in het algemeen spreekt:

> (Muziekinstrumenten zijn) *doodt en thooneloos soo lanck de meesters handt daeraff is; maer ons uurwerck als syn eyghen meester meedhebbende, ende ghelyck gesloten in syne constige gewrichten, lult ons syne soete loffsanghen naer tydts gelegentheyt verre van meesters oft constenaers handt, ende dat soo sterck en hoogh dat ieder syn tafel, werck oft rust nyet heeft te laeten om hem de genucht te geven van eene soete speel-konst, soo is het dat de volmaecktheyt van het uurwerck alle gereedtschappen onvolmaeckt scheynt ende onaerdigh te laeten.*[8]

Op basis van dit mechanistisch wereldbeeld enerzijds en de vaststelling dat men veel meer investeerde in de inrichting en het onderhoud van het automatisch speelwerk dan van de beiaard anderzijds, besluit André Lehr:

> *Uit alles blijkt namelijk, en zéker uit de bewaard gebleven versteekboeken, dat men eigenlijk alleen maar naar een vervanging van handspel streefde. Ook met de gecompliceerde trommelspeelwerken scheen men geen ander doel na te streven dan de beiaardier overbodig te maken, of toch minstens een gelijkend spel te produceren. Men was in het algemeen geboeid door automaten.*[9]

[5] Fokkens 1662: 196.
[6] Lehr 1993: 69. Max Wildiers stelt dat het wereldbeeld van de zeventiende-eeuwse mens bepaald werd door de metafoor van de machine. Wildiers 1983: 136 e.v.
[7] Descartes 1690: 376-7. Zie ook Lehr 1979: 80-1.
[8] Sany MS, fol.6-6v.
[9] Lehr 1993: 66, 69.

Dat men – zoals Lehr beweert – met de trommelspeelwerken de beiaardier probeerde overbodig te maken, is een conclusie die niet vanuit historische bronnen kan worden aangetoond. Bovendien lijkt dit in tegenspraak met zeventiende- en achttiende-eeuwse contracten die de werkopdracht van beiaardiers vastleggen. Uit deze vaak erg gedetailleerde contracten blijkt dat sommige beiaardiers bijna dagelijks bespelingen moesten verzorgen.[10]

Lehr zwakt zijn conclusie gedeeltelijk af door te stellen dat men via de trommelspeelwerken *op zijn minst een gelijkend spel* nastreefde. Dit is een interessante gedachte die rechtstreeks samenhangt met mijn hypothese dat in de meeste gevallen versteken het beiaardspel van de beiaardier imiteerden en daardoor een belangrijke primaire bron voor een historisch geïnformeerde uitvoering zijn.

Uit het onderzoek naar de achttiende-eeuwse uitvoering op beiaard, blijkt inderdaad dat de automatische muziek (versteken) met een uitvoering door een beiaardier (handspel) verward kon worden.[11] Zonder vooruit te willen lopen op de conclusies van mijn onderzoek, vermeld ik hier al dat dit voor de zeventiende-eeuwse versteken op zijn minst genuanceerd wordt.

Het valt in ieder geval op dat beiaardiers tot voor enkele jaren het belang van de versteekboeken voor de historisch geïnformeerde uitvoering op beiaard minimaliseerden of ontkenden.[12] Meer algemeen stel ik vast dat de beiaard (repertoire, uitvoering,...) in het hele discours van de authentieke uitvoeringspraktijk tot op heden nauwelijks voorkomt. Ik ben er nochtans van overtuigd dat net omwille van de relatie tussen het brede beiaardrepertoire enerzijds en de uitvoering van dit repertoire zoals gefixeerd in de versteken anderzijds, de beiaard in belangrijke mate kan bijdragen aan dit discours.

4.1 Automatische muziekinstrumenten als informatiebron voor de uitvoeringspraktijk

Uit voorgaande vaststellingen blijkt dat de bewondering voor automaten altijd bijzonder groot geweest is. In het geval van de beiaardautomaat gold deze bewondering bijna uitsluitend technische, campanologische aspecten. Daarnaast erkende men het historisch, musicologisch belang van het repertoire dat op de trommels werd verstoken.

Pas in de tweede helft van de twintigste eeuw komen muziekautomaten ook voor in de context van de historisch geïnformeerde uitvoeringspraktijk.[13] De enige uitzondering hierop is het werk van Engramelle (1727 - 1805), met name *La Tonotechnie ou l'Art de noter les cylindres* (Parijs, 1775). Engramelle ziet het belang in van automatische instrumenten voor toekomstige generaties:

[10] Zie bijvoorbeeld de werkopdracht van de Mechelse stadsbeiaardiers in Steurs 1876: 251 e.v.
[11] Zie 4.2.
[12] Zie 4.1.
[13] Fuller 1979: 6-7.

> *Nous jouirions encore à présent de l'exécution des Lulli, des Marchand & de tous les grands hommes, qui ont ravi d'admiration leurs Contemporains, s'ils avoient sçu le notage: leurs meilleurs morceaux, transmis par eux-mêmes à la postérité sur quelques cylindres inaltérables, auroient été conservés dans ce genre d'expression dont nous n'avons plus l'idée que par l'histoire.*[14]

Engramelle pleit ervoor dat de grote meesters hun werken zouden vastleggen op cylinders die men aan alle klavierinstrumenten kan aanpassen. Deze cylinders *faciliteroient la comparaison par l'exécution exacte de leurs pièces.*[15] Zijn visie dat muziekautomaten een exacte weergave brengen van de uitvoering van werken en dus een belangrijke bron voor de historische uitvoeringspraktijk zijn, vinden we terug bij Arnold Dolmetsch.[16] In *The Interpretation of the Music of the Seventeenth and Eighteenth Centuries* (Londen, 1915) verwijst hij een aantal keren naar *L'Art du Facteur d'Orgues* (Parijs, 1766 - 1778) van Dom Bédos de Celles die in het vierde boek (1778) – in overleg met Engramelle – *La Tonotechnie* overneemt. Al bij de aanvang van het eerste hoofdstuk stelt Dolmetsch vast:

> *It* (= La Tonotechnie) *thus gives us indications of almost mathematical accuracy on tempo, rhythm, and ornaments.*[17]

Verder verwijst hij naar Engramelle in de context van tempo, inegaliteit en articulatie. Deze inzichten van Dolmetsch worden vanaf de tweede helft van de twintigste eeuw verder uitgediept in enkele artikels die specifieke aspecten van de uitvoeringspraktijk benaderen vanuit historische muziekautomaten. Twee gekende voorbeelden zijn "Mechanical Musical Instruments as a Source for the Study of Notes Inégales" (1974) van David Fuller en "Ornamentation in Mechanical Music" (1983) van Arthur Ord-Hume. Deze laatste herhaalt de eerder door Dolmetsch geformuleerde gedachte:

> *(...) in fact, there are a number of surviving performances on mechanical instruments from the beginning of the 17th century by means of which we can hear today exactly the way in which a piece of music was expected to be played at that time. This exactness does not just apply to musical pitch, but to the more interesting elements of ornamentation and tempos.*[18]

Deze gedachte komt ook terug in de hypothese en de methodiek van het onderzoek naar de historische uitvoering op beiaard: door de versteken via historische trommels en klokken terug te laten klinken, horen wij hetzelfde als de zeventiende- of achttiende-eeuwse luisteraar. De idee van 'opnames uit de zeventiende eeuw' spreekt zeker tot de verbeelding, maar impliceert nog niet dat de versteken ook daadwerkelijk de speel-

[14] Engramelle 1993: ij-iij. Zie ook Haspels 1987: 65-9.
[15] Engramelle 1993: iij. Zie ook Koopman 2008: 6.
[16] Over de (betwistbare) visie van Engramelle, zie ook 4.2.
[17] Dolmetsch 1980: 1.
[18] Ord-Hume 1983: 186.

praktijk van beiaardiers imiteerden. Ord-Hume merkt reeds op – al dan niet terecht – dat voor de uitvoering van automatische muziek op een klavier *either half the ornamentation has to be left out or the piece played at much slower pace*.[19] De hypothese werd dan ook kritisch onderzocht en geëvalueerd.[20]

Zoals aangetoond was in de zeventiende en achttiende eeuw de belangstelling voor de beiaardautomaten veel groter dan voor de beiaardier (het handspel). André Lehr merkt op dat *de sterk verhoogde belangstelling voor het handspel en het naar de achtergrond dringen van het automatisch spel dan ook typisch* (is) *voor de periode die met Jef Denijn inzette*.[21] Hij nuanceert dit zelf door te stellen dat ook het automatisch spel na de achttiende eeuw geleidelijk aan achteruit ging en *tot zijn meest primitieve vorm werd teruggedrongen*.[22] Dit alles resulteert in een erg somber beeld van de beiaardkunst in de negentiende eeuw; een beeld dat wat de technische kwaliteiten van trommelspeelwerken en beiaarden betreft niet tegengesproken kan worden, maar dat wat de kwaliteit van het beiaardspel en het repertoire aangaat, de laatste jaren meer en meer genuanceerd wordt.

De vaststelling blijft wel dat de beiaardautomaat en de versteekboeken slechts de laatste jaren als een waardevolle informatiebron voor de historische uitvoeringspraktijk worden beschouwd. Voordien richtte het onderzoek zich op zuiver campanologische aspecten van het automatische speelsysteem (trommel, noten, tractuur) en via de versteekboeken op het historische beiaardrepertoire.

Zo schrijven bijvoorbeeld in 1968 André Lehr en Arie Abbenes in de inleiding op de facsimile-uitgave van het beiaardboek van Joannes de Gruÿtters:

> *Zeker, in meerdere archieven, vindt men wel zogenaamde versteekboeken, doch deze hebben uitsluitend betrekking op het automatisch spel; mechanische muziek derhalve die op de trommel voor het kwartierspel werd gestoken. De uitwerking daarvan is dan ook bij uitstek gericht op de mogelijkheden van de trommel, mogelijkheden die totaal anders zijn dan bij het handspel. Grote akkoorden bijvoorbeeld zullen bij handspel bijna steeds als arpeggio's uitgevoerd moeten worden. Snelle baspassages, bij het automatisch spel goed uitvoerbaar, zullen een sterk beroep doen op de virtuositeit, of zo men wil, op de technische beheersing van het instrument door de beiaardier. In wezen kunnen de versteekboeken ons dan ook slechts inlichten over de klankschakering die men in afgelopen eeuwen in de beiaard zocht. Wil men zich echter informeren over de uitvoeringspraktijk van de vroegere beiaardier, over zijn speeltechniek enz., dan zal men zich tot de werkelijke beiaardboeken moeten wenden.*[23]

Tot een gelijkaardige vaststelling komt Ivan Eysackers in zijn licentiaatsthesis over het versteekboek van Philippus Wyckaert (Gent, 1681):

[19] Ord-Hume 1983: 185.
[20] Zie 5.
[21] Lehr 2004C: 25.
[22] Lehr 1993: 67.
[23] De facsimile van het beiaardboek van de Gruÿtters werd in 1968 uitgegeven door de (huidige) Koninklijke Eysbouts te Asten (NL). In 1971 verscheen een heruitgave door Broekmans & Van Poppel te Amsterdam, inclusief de inleiding door Arie Abbenes en André Lehr. Zie ook Maassen 1970: 189.

> *Die versteekboeken, zoals ook Wyckaerts handschrift, leren ons wel iets over de muziek die toen ten gehore werd gebracht en de voorkeur van het toenmalige publiek, doch ze blijven in essentie slechts betrekking hebben op het automatisch spel. Het is en blijft mechanische muziek die op een trommel of cylinder verstoken werd. De uitwerking ervan bleef dus gericht op de mogelijkheden van de trommel in kwestie en deze verschilden steeds van het handklavier.*[24]

Geoffrey Bossin vat het nog eens kernachtig samen, verwijzend naar de versteekboeken van de Sany en Wyckaert:

> *Sie vermitteln ein Bild von dem damals bevorzugten Carillonrepertoire, verraten aber nichts über die Spielpraxis.*[25]

De rode draad doorheen de bovenvermelde citaten is dat de mogelijkheden van de trommel verschillen van of zelfs totaal anders zijn dan de mogelijkheden van het handspel. Daarom kunnen wij met betrekking tot de uitvoeringspraktijk en de speeltechniek van beiaardiers niets leren uit deze versteekboeken.

Dat de mogelijkheden van een trommel en het handspel verschillen is juist. De vraag is echter of de beiaardiers in de zeventiende en achttiende eeuw ook effectief van die andere mogelijkheden gebruik maakten in hun versteken. Met andere woorden: ontwikkelden zij bewust een *automaat-idioom* naast een *handspel-idioom*? In het verlengde van deze vraagstelling lijkt het standpunt van Haspel *that good automatophonic music is not a diluted derivative of the music as played by the skilled musician, but (…) an authentic genre of music in its own right* mij ingegeven vanuit een hedendaagse esthetiek, maar niet bruikbaar als een kwaliteitscriterium binnen een historische context, althans wat de beiaard betreft.[26]

Het antwoord op de vraag of beiaardiers een automaat-idioom gebruikten dat verschilde van hun eigen beiaardspel, volgde uit het onderzoeksproject rond achttiende-eeuwse beiaardmuziek dat hierna wordt besproken.[27] Om tot dit antwoord te komen werd een nieuwe methodiek ontwikkeld op basis van de hypothese dat historische versteekboeken en beiaardautomaten wel degelijk betrouwbare informatiebronnen voor de uitvoeringspraktijk zijn. Deze hypothese ging enerzijds in tegen de in beiaardmiddens heersende opvattingen over het belang van de versteekboeken; anderzijds kwam ze ruim dertig jaar na de artikels van Fuller en Ord-Hume. Voor het onderzoek van de historisch

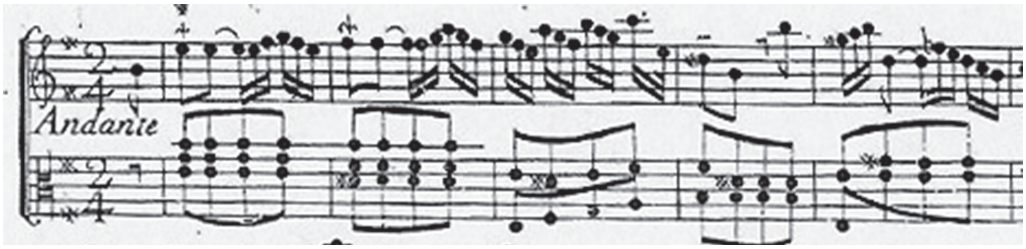
[24] Eysackers 1987: 6.
[25] Bossin 1997: 114.
[26] Haspels 1987: 169. Het valt overigens op dat ook hedendaagse beiaardiers nauwelijks of niet gebruik maken van de specifieke mogelijkheden van het computerspeelwerk.
[27] Onderzoeksproject [OPK 05/25] *Onderzoek naar ontstaan, corpus, context en actuele uitvoeringspraktijk van de beiaardmuziek en gerelateerde klaviermuziek in de Zuidelijke Nederlanden in de achttiende eeuw,* Leuven, 2005-2008. Dit project was een samenwerking tussen het Lemmensinstituut (Faculteit Kunsten en Architectuur – KU Leuven Associatie), het departement musicologie van de KU Leuven (Joris Verdin en Peter Strauven), de Nederlandse Beiaardschool Amersfoort (Hogeschool voor de Kunsten, Utrecht), Eugeen Schreurs (Resonant) en Gilbert Huybens.

geïnformeerde uitvoering op beiaard was het dan ook zowel een stap vooruit als een late inhaalbeweging.

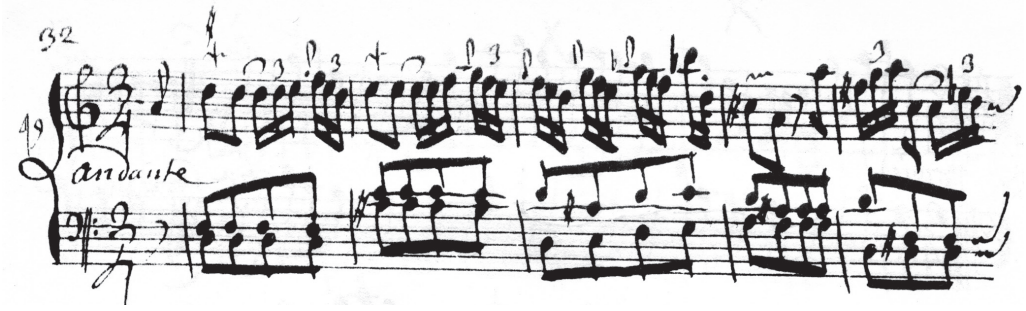
4.2 Methode: versteken spelen

De toevallige ontdekking van het beiaardhandschrift van Frans De Prins (1781) in 2003, betekende een waardevolle aanwinst voor de beperkte verzameling van beiaard- en versteekboeken uit de achttiende eeuw.[28] Het De Prins-manuscript riep vele vragen op naar de samenstelling en de uitvoering van het repertoire. Vragen die zich ook stelden bij de reeds gekende manuscripten (beiaard- en versteekboeken) en die de aanleiding vormden voor het onderzoeksproject rond achttiende-eeuwse beiaardmuziek.

De vragen over de uitvoering volgden in eerste instantie uit de erg diverse muzikale tekst in de beiaardboeken. Soms is enkel een melodie genoteerd, al dan niet voorzien van een baslijn.[29] In de Leuvense beiaardhandschriften en het beiaardboek van de Gruÿtters treffen we daarnaast ook oorspronkelijke klavecimbelcomposities aan van J.-H. Fiocco, D. Raick, F. Couperin e.a. die geen letterlijke kopieën zijn, maar transcripties met aanpassingen in functie van het beiaardspel (tessituur, uitdunning akkoorden, stemming). Het onderzoek maakte duidelijk dat ook deze stukken geen gefixeerde beiaardbewerkingen zijn die getrouw aan de notentekst uitgevoerd moeten worden. Het is een pragmatische notatie die zich tussen de oorspronkelijke compositie en de uiteindelijke uitvoering op beiaard bevindt. Als voorbeeld kan men de originele aanvangsmaten van het *Andante* uit *Pièces de clavecin, op. 1* (1730) (afb.56) van Joseph-Hector Fiocco vergelijken met de transcriptie in het beiaardboek (1746) van Joannes de Gruÿtters (afb.57).



Afb.56 *Andante* – Joseph Hector Fiocco (Pièces de clavecin, op. 1, Brussel, 1730)



Afb.57 *Andante* – Joseph Hector Fiocco (Gruÿtters Bb nr.49)

[28] Over het beiaardhandschrift van De Prins, zie Huybens, Rombouts 2004.
[29] Voorbeelden hiervan staan onder meer in de beiaardboeken van Dupont en De Prins.

Drie belangrijke conclusies van dit onderzoeksproject waren:

1. De beiaardboeken bevatten geen originele (= speciaal voor beiaard gecomponeerde) werken, maar zijn verzamelbundels die hun voedingsbodem vinden in een zeer breed repertoire (volks-, dans- en klaviermuziek).[30]
2. De beiaardier gebruikte op de eerste plaats de melodieën van dit repertoire als uitgangspunt voor een uitvoering die behoorlijk vrij omging met de harmonisatie, versieringen etc.
3. De versteekboeken zijn niet enkel belangrijk voor het repertoireonderzoek, maar vormen ook een unieke klankbron uit de achttiende eeuw met relevante informatie over de uitvoeringspraktijk door beiaardiers.

Vanuit de eerste vaststelling – het brede repertoire – werd een vergelijkend praktijkonderzoek opgezet waarbij een selectie van stukken werd gespeeld op verschillende instrumenten (beiaard, orgel, klavecimbel, barokmusette).[31] Hieruit bleek enerzijds hoe vanzelfsprekend de inwisselbaarheid van de instrumenten voor dit repertoire was, maar anderzijds ook hoe specifiek elke uitvoerder vanuit zijn instrument dacht. De interessante reflecties hierover wezen wel in één richting, zij het niet voor iedereen in dezelfde mate: de melodieën – in combinatie met een al dan niet uitgeschreven baslijn – vormden het uitgangspunt van een ex tempore interpretatie / uitvoering.[32] Dit geldt niet enkel voor volksliederen en dansen, maar ook voor de klavecimbelcomposities. Het bevestigt het overwegend monodisch karakter van een groot deel van het achttiende-eeuwse repertoire.

Tijdens dit vergelijkend praktijkonderzoek bleek dat de uitvoering van de verschillende musici in grote mate gebaseerd was op historische informatie, maar dat in de interpretatie van deze informatie ook de eigen artistieke en creatieve benadering een belangrijke rol speelde. De vraag bleef hoe dan ook of er primaire bronnen bestonden die specifieke informatie gaven over hoe achttiende-eeuwse beiaardiers met dit repertoire omgingen. Met andere woorden: zijn er bronnen die ons rechtstreeks of onrechtstreeks informeren over de inhoud van hun ex tempore-uitvoeringen?

Het antwoord kwam van een bron die tot dan toe nauwelijks of niet bestudeerd was vanuit de vraagstelling naar de uitvoeringspraktijk: de versteekboeken.

Concreet werd de omvangrijke verzameling versteken van Joannes & Amandus de Gruÿtters (1740-1804) bestudeerd en vergeleken met het beiaardboek uit 1746 van Joannes

[30] Slechts in enkele uitzonderlijke gevallen treft men in de beiaardboeken stukken aan die (wellicht) speciaal voor beiaard geschreven zijn. Bijvoorbeeld *Cecilia* en *Les Folies d'Espagne* in het Leuvens Beiaardhandschrift I. Jef Denyn acht het niet uitgesloten dat ook in het de Gruÿtters beiaardboek enkele stukken speciaal voor beiaard gecomponeerd zijn. Zie Verheyden 1922: 181 e.v.

[31] Een CD met opnames van dit praktijkonderzoek is toegevoegd aan *Cahiers van het IvOK* (#7), Leuven, 2008.

[32] Van Eyndhoven 2008: 12-3.

de Gruÿtters.[33] Deze verzameling versteken is tot nu toe het enige achttiende-eeuwse versteekboek uit de Zuidelijke en Noordelijke Nederlanden, als we *Beÿaert 1728* – een twijfelgeval – buiten beschouwing laten.[34]

Conclusies op basis van deze versteken moeten in een juiste context geplaatst worden. Zo wordt bijvoorbeeld de inhoud en de kwaliteit van de versteken in grote mate bepaald door de mogelijkheden van de trommel – in Antwerpen waren die aanzienlijk en eerder uitzondering dan regel, met onder meer zestiende notenverdeling van de trommelmaat – en de muzikale competentie van de beiaardier – de Gruÿtters is duidelijk een bekwaam, professioneel musicus.[35] Uit het onderzoek van enkele losse versteken, onder meer voor de beiaard van de Sint-Rombouts in Mechelen uit 1775, blijkt in ieder geval dat men – in omstandigheden die overeenkomen met Antwerpen – tot gelijkaardige bevindingen komt.[36] Hoe dan ook moeten de conclusies 'vertaald' worden naar een bredere vork die de beiaarduitvoeringspraktijk in de achttiende eeuw omvat.[37]

Voor het onderzoek was het echter vooral belangrijk dat een vergelijkende analyse gemaakt kon worden tussen dezelfde werken die door één auteur (met name Joannes de Gruÿtters) zowel in zijn beiaardboek als in zijn versteekboek werden opgenomen (zie p. 121).

Niet onverwacht bleek de samenstelling van het repertoire van het versteek- en het beiaardboek van de Gruÿtters gelijklopend te zijn.[38] Ook groeide het besef dat de muziek die hij op de trommel verstak, dicht aanleunde bij wat hij zelf op beiaard speelde. Een primaire bron bevestigde het vermoeden dat er voor de achttiende-eeuwse luisteraar op zijn minst verwarring mogelijk was tussen wat de automaat speelde en wat de beiaardier uitvoerde. Het betreft het bekende verhaal van Joachim Hess (1732-1820) en Jacob Potholt (1720-1782), beiden gerenommeerd organist en beiaardier in respectievelijk Gouda en Amsterdam, die naar Delft gaan om stadsbeiaardier Johan Berghuis (1725-1802) te beluisteren. Hess schrijft hierover:

> *(...) en voorts op de markt komende, begint juist het speelwerk, waarnaar Potholt terstond met de uiterste aandacht dus begon te luisteren, mij intusschen vermakende, met het denkbeeld waarin hij was, dat namelijk Berghuis nu speelde, liet ik hem in dien waan, tot dat daarna de klok elf uren slaande, hij met des te meer verwondering, uit zijne dwaling geraakte. Nu begon Berghuis te spelen, met eene vlugheid, dat Potholt niet vlugger met zijne vingeren op het orgel, tegen zijne vuisten op het klokkenspel kon zijn.*[39]

[33] De verzameling losse versteekbladen van Joannes en Amandus de Gruÿtters bevindt zich in het archief van de Koninklijke Beiaardschool Jef Denyn dat is ondergebracht in het stadsarchief van Mechelen.
[34] Aan de verzameling van de Gruÿtters zijn enkele versteken toegevoegd (o.m. van Jan Baptist Kiekens) die voor de beiaard van Mechelen (Sint-Romboutskathedraal) en Leuven (Sint-Pieterskerk) gebruikt werden. Uit de achttiende eeuw kennen we nog de versteken in de *Thurm-Bücher* (1769) en het *Eggert-manuscript* (1784), beiden uit Danzig (Gdańsk). Zie Popinigis 2006. *Beÿaert 1728* is wellicht de unieke combinatie van een versteek- en een beiaardboek. Zie Halsted 1985.
[35] Spiessens 1985: 83.
[36] Van Eyndhoven 2008: 21.
[37] Zie ook 3.3.
[38] Zie ook Verheyden 1922: 184-5.
[39] Hess 1807: 75-6.

Wat kunnen we uit dit fragment afleiden?

1. Op het moment dat de automaat begint te spelen, meent Potholt – een professioneel musicus die met *uiterste aandacht* luistert – dat zijn collega Berghuis aan het spelen is.
2. Hess begrijpt van bij aanvang dat het om het automatische speelwerk gaat; waarom is niet duidelijk. Wellicht wist hij gewoon dat de klok nog geen elf uur had geslagen?
3. Als Berghuis zelf speelt, na de uurslag, is dit met *eene vlugheid* die Potholt op het orgel niet kan overtreffen. Dit laatste is wellicht een overdrijving om de virtuositeit van Berghuis' spel te benadrukken. Maar het duidt hoe dan ook op een verschil met de automaat.

De conclusie lijkt dat – zelfs voor een aandachtig luisterende, professionele musicus – wat de automaat speelde niet of nauwelijks te onderscheiden was van het beiaardspel door een beiaardier. Deze vaststelling roept meteen ook vragen op naar de perceptie van het handspel. Het was immers niemand minder dan Charles Burney die een demonstratie door Potholt op de beiaard van de Oude Kerk in Amsterdam bijwoonde en hierover in zijn *Present State* schrijft:

> *(…) but in playing those bells, his amazing dexterity raised my wonder much higher; for he executed with his two hands passages that would be very difficult to play with the ten fingers; shakes, beats, swift divisions, triplets, and even arpeggios he has contrived to vanquish. (…) he never played in less than three parts, marking the base and the measure constantly with the pedals. I never heard a greater variety of passages, in so short a time; he produced effects by the 'pianos' and ' fortes', and the 'crescendo' in the shake, both as to loudness and velocity, which I did not think possible upon an instrument that seemed to requiere little other merit, than force in the performer.* [40]

Lehr merkt op dat men zich vragen kan stellen bij de perceptie van Burney aangezien het onwaarschijnlijk lijkt dat juist Potholt die – aldus Burney – zo'n dynamisch spel op de beiaard kon voortbrengen, het automatisch spel voor een uitvoering door Berghuis aanzag.[41] Een essentieel verschil tussen beiaardspel en automatisch spel is net dat de automaat geen dynamische schakeringen toelaat.

Een genuanceerde conclusie die men op basis van de getuigenis van Hess kan trekken, is volgens mij dat 'wat' (de muzikale tekst) de automaat en de beiaardier spelen gelijklopend is en dat 'hoe' (de uitvoering) dit spel ervaren wordt door externe omstandigheden (bv. hoogte van en afstand tot de toren, omgevingsgeluid) beïnvloed wordt. Hierdoor kunnen voor de luisteraar nuances in het beiaardspel vervagen en is verwarring tussen automaat en handspel mogelijk, zelfs voor professionele musici.

[40] Burney 1775: 294.
[41] Lehr 1985: 117.

HYPOTHESE Vanuit de extrapolatie van het verhaal van Hess ontstond de hypothese dat in de achttiende eeuw de exact genoteerde versteken een weergave zijn van wat de beiaardiers ook zelf speelden. Daardoor vormen zij een primaire informatiebron voor een historisch geïnformeerde uitvoering.

Met andere woorden, de beiaardiers probeerden op het automatisch spel hun eigen uitvoeringen te imiteren. Of zoals Lehr het omschrijft: de trommelspeelwerken proberen een *gelijkend spel* te produceren.

Een cruciale vraag hierbij is vanzelfsprekend hoe en in welke mate notatie en uitvoering zich tot mekaar verhouden. Het is interessant dat Engramelle in *La Tonotechnie* beweert dat hij een notatiesysteem voor de cylinders ontwikkeld heeft dat zo gedetailleerd en precies is, dat het exact de uitvoering door de musicus (uitvoerder) weergeeft; notatie en uitvoering vallen samen (*le notage étant l'exécution même de la Musique).*[42]

NOTATIE IN BEIAARDBOEKEN Als beiaardiers de stukken al in een beiaardboek noteerden, dan volstond een melodie, soms met een toegevoegde baslijn, of een transcriptie van een klaviercompositie die min of meer aangepast was aan de technische mogelijkheden op beiaard (bv. de tessituur). Dit materiaal lag aan de basis van een ex tempore-uitvoering die – zoals uit het onderzoek bleek – bestond uit het toevoegen van versieringen, variëren van de melodie en de bas, aanpassingen van de harmonisatie en het spelen van korte introducties. Ex tempore is hier niet helemaal gelijk aan geïmproviseerd. Het gaat eerder over de competentie om alle aspecten die bij de uitvoering van een stuk verwacht worden (versieringen, tempo, melodische variaties enz.) op het moment van de uitvoering zelf toe te passen. In wezen komt het er dus op neer dat de *interpretatie* van een werk door de uitvoerder ex tempore gebeurde omdat hij alle regels en conventies die met deze interpretatie verbonden waren, kende en in de praktijk kon aanwenden. Ten opzichte van ex tempore betekent improvisatie dan dat de uitvoerder deze interpretatie op onverwachte – zij het steeds binnen een bepaalde muzikale context (stijl) – toepast. Rasch verwoordt het als volgt:

> W*e could say that interpretation has to do with those aspects of the performance where the performers are expected to do something and then improvisation is not what is expected but is permitted.*[43]

NOTATIE IN VERSTEEKBOEKEN In tegenstelling tot de beiaardboeken, was voor de versteken een nauwkeurige notatie van alle noten nodig omwille van de technische problemen die het versteken van een trommel met zich meebrengt (keuze van de pinnen/noten, hamerverdeling, aantal beschikbare trommelmaten). Als een beiaardier

[42] Engramelle 1993: iv.
[43] Rasch 2011: 3.

zijn uitvoering wil imiteren op de automaat, dan moet hij alle noten die hij tijdens die uitvoering ex tempore speelt, zorgvuldig noteren in het versteek. Fischer bevestigt dit wanneer hij in 1738 schrijft: *De port de vois die men tusschen de nooten set, moet men altyt Considereren, als nooten die hunne waerdy hebben, want anders kan men se niet op de Ton steeken.*[44]

Het belang van de versteken als informatiebron voor een authentieke uitvoering moet in de juiste context gezien worden: zij leveren op de eerste plaats belangrijke informatie over de muzikale *tekst* – welke noten er gespeeld werden – maar niet of in mindere mate over de *uitvoering* – hoe die noten gespeeld werden. Uiteraard informeren zij ons wel over belangrijke aspecten van de uitvoeringspraktijk, zoals welke versieringen gebruikt werden en dat er soms korte preludia werden toegevoegd. Maar zij zeggen weinig of niets over al die uitvoeringsgerelateerde aspecten die niet in de muzikale tekst weergegeven (kunnen) worden. Aspecten die elke uitvoering door een beiaardier 'uniek' maken en die impliceren dat de zoektocht naar een authentieke uitvoering *niet zonder creativiteit en muzikaliteit* gaat.[45] Anders geformuleerd: een achttiende-eeuws versteek is geen *opname* van een uitvoering maar wel *an analytical, indirect representation of the live performance*.[46] Een versteek is een gefixeerde uitvoering van een voorgeprogrammeerde interpretatie.

Vanuit de hypothese dat de versteekboeken en de automatische beiaardmuziek een primaire informatiebron voor de historisch geïnformeerde uitvoering op beiaard zijn, werden twee complementaire onderzoeksexperimenten opgezet die uiteindelijk samenkwamen in één (nieuwe) methode. Enerzijds werden enkele versteken van Joannes de Gruÿtters geheel of gedeeltelijk terug verstoken op de trommel van de Antwerpse kathedraalbeiaard (klankreconstructie).

Anderzijds speelde ik zelf de versteken van Joannes de Gruÿtters om proefondervindelijk vast te stellen of zij effectief speelbaar zijn op beiaard en in welke mate zij een uitvoering op beiaard via het handspel imiteren.

KLANKRECONSTRUCTIE VAN VERSTEKEN In het eerste experiment werd onderzocht of het automatisch speelwerk inderdaad het beiaardspel van een beiaardier in die mate kon imiteren dat het onderscheid niet of nauwelijks merkbaar was voor een luisteraar. Hiertoe werd een historische klankreconstructie gemaakt. Enkele versteken van de Gruÿtters werden geheel of gedeeltelijk verstoken op de speeltrommel van Jan de Hondt (1730) en klonken terug op de historische Hemonyklokken (1655/58).[47]

De enige, belangrijke parameter die niet of slechts bij benadering historisch gereconstrueerd kon worden, was het tempo van de versteken. De trommel wordt nu immers

[44] Fischer 1956: 49-50.
[45] Koopman 2008: 11.
[46] Fuller 1983: 165.
[47] Over de historische beiaard(en) van de Antwerpse kathedraal, zie o.a. Spiessens 2008A en 2008B. Voor een opname van dergelijk versteek, beluister CD 12, *Folies d'espagne*.

aangedreven door een kleine electromotor in plaats van een gewicht. Ook de positie van de windvleugels, die een aanzienlijke invloed op de omwentelingssnelheid van de trommel uitoefenen en een gelijkmatige gang van de trommel moeten verzekeren, moest subjectief gereconstrueerd worden.[48]

Het beluisteren van deze versteken op de begane grond – hoe dan ook in de klankcontext van een eenentwintigste-eeuwse stad – maakte duidelijk dat een verwarring tussen deze automatische muziek en een uitvoering door een beiaardier mogelijk is.[49] Als er al twijfel was, dan kwam dat net door het tempo van de muziek op de automaat; een tempo dat volgens ons hedendaags aanvoelen (te) traag was.

Aangezien de parameter tempo variabel en niet historisch reconstrueerbaar was enerzijds en vanuit het besef dat tempobeleving onderhevig is aan vele, subjectieve factoren anderzijds, werd dit aspect niet mee opgenomen in de evaluatie. Interessant zijn in dit opzicht de beschouwingen over tempo die Engramelle maakt in *La Tonotechnie* en die hij samenvat in de zin *c'est le goût seul qui en décide*.[50] Bovendien kan men ervan uitgaan dat het tempo van de beiaarduitvoeringen ook in de achttiende eeuw pragmatisch werd aangepast volgens het soort beiaard (zwaar, licht) en de ophanging van de klokken in de toren (open lantaarn, gesloten klokkenkamer).

Ook voor mijn onderzoek van de zeventiende-eeuwse versteken van Claes en de Sany werden klankreconstructies gemaakt. Omwille van het ontbreken van de historische componenten die hiervoor nodig waren, werden gesamplede klanken op basis van de Hemonyklokken van het belfort van Gent gebruikt. Het resultaat is niet bruikbaar in de context van de hierboven beschreven vraagstelling, maar een interessant voordeel is dat de parameter tempo nu wel tot in het kleinste detail gemanipuleerd kan worden. Hierbij blijkt dat de aanname van Lehr dat de historische trommel met een snelheid van 80 tot 100 kwartnoten per minuut ronddraaide een erg traag lopende muziek oplevert.[51] In hoofdstuk 7.2.2 kom ik nog terug op het aspect tempo in de context van het bespelen van zeventiende-eeuwse beiaarden (klavieren).

VERSTEKEN SPELEN OP BEIAARD Nadat was vastgesteld dat de muziek van de automaat en het spel van de beiaardier auditief op zijn minst met elkaar verward konden worden en dat er wel degelijk sprake is van auditieve imitatie van het handspel op de automaat, was de volgende stap *het zelf spelen* van de versteken. De bedoeling was om proefondervindelijk na te gaan of de versteken niet enkel in algemene zin een gelijkende klankweergave zijn van wat de beiaardier speelde, maar of deze versteken ook effectief de technieken van

[48] Over de omwentelingssnelheid van historische trommels en de gevolgen voor het tempo, zie Lehr 1985: 141-2; Haspels 1987: 157; Lehr 1993: 19.

[49] Bij een beluistering van de opnames van deze versteken, vallen bepaalde verschillen wel degelijk op. In het bijzonder onregelmatigheden als gevolg van het 'haperen' van de trommel wanneer er meerdere hamers tegelijk gelicht worden.

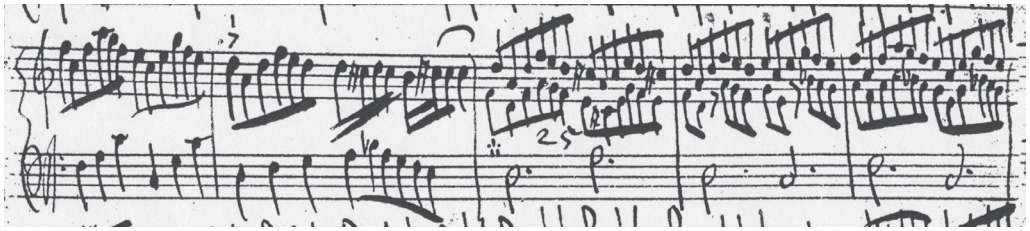
[50] Engramelle 1993: 9-12. Zie over het subjectieve van tempo-ervaring ook Lehr 1985: 142; Koopman 2008: 10.

[51] Lehr 1993: 19.

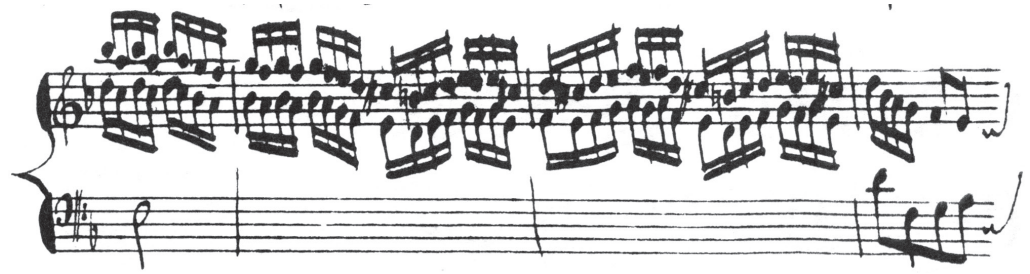
het handspel imiteerden. Hoe dan ook is een versteek geen *opname* van een uitvoering maar wel een gefixeerde, voorgeprogrammeerde (interpretatie van een) muzikale tekst die in een ongewijzigde context (de historische beiaardautomaat) steeds opnieuw tot een identieke uitvoering leidt.

De conclusie was dat de meeste versteken van de Gruÿtters zoals genoteerd speelbaar zijn op beiaard. Sommige passages (parallelle tertsen met grote sprongen, lange achtste notenbeweging in de bas, parallelle sexten, gebroken akkoorden in de bas of linkerhand) zijn niet eenvoudig maar dagen uit tot reflectie over hoe de achttiende-eeuwse beiaardiers deze passages uitvoerden. Bovendien komen dergelijke passages eveneens voor in het beiaardboek van de Gruÿtters wat erop wijst dat ze ook via handspel werden uitgevoerd en niet als idiomatisch voor de automaat werden aangewend. Uiteraard speelt ook hier de parameter tempo een belangrijke rol: een verlaging van het tempo heeft onmiddellijk repercussies op de speelbaarheid en het muzikale resultaat.

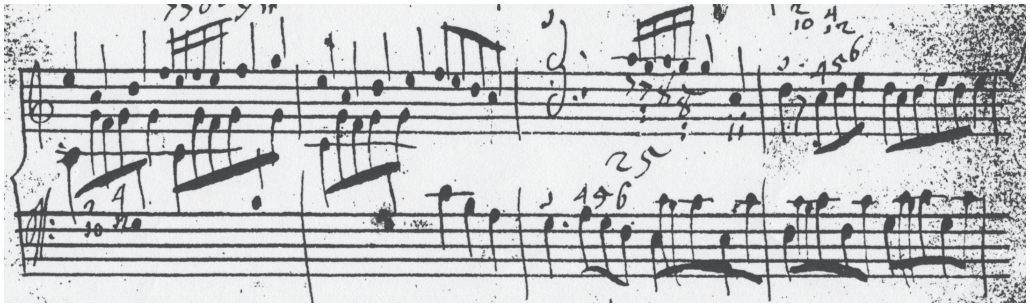
Enkele voorbeelden illustreren het gebruik van parallelle sexten (afb.58, 59) en gebroken akkoorden in de bas/linkerhand (afb.60, 61) in zowel het versteekboek als het beiaardboek van Joannes de Gruÿtters.



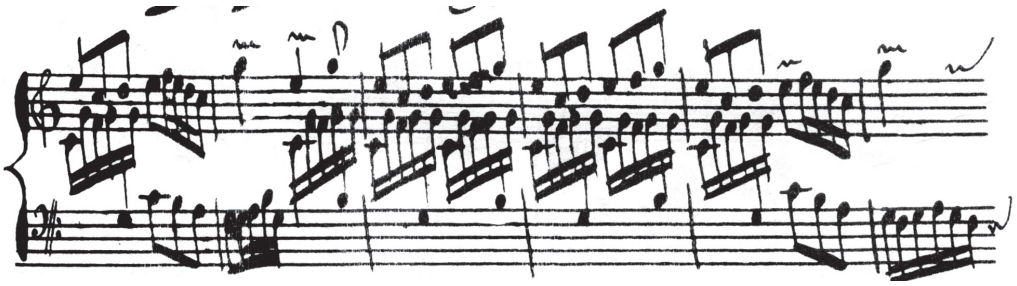
Afb.58 *La Folia* (Gruÿtters MS [23R])



Afb.59 *Allegro* – Boudewijn (?) Schepers (Gruÿtters Bb nr.65)

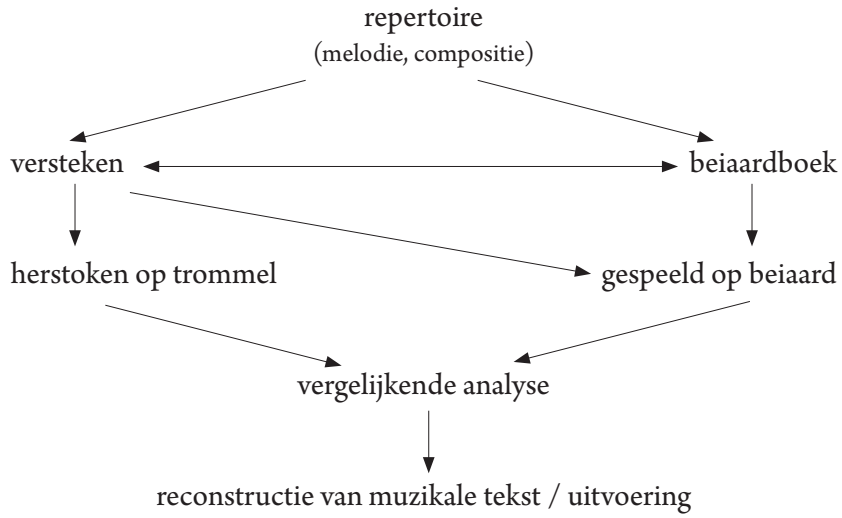


Afb.60 [*Les Bergeries*] – François Couperin (Gruÿtters MS [27RL])



Afb.61 *Les Bergeries* – François Couperin (Gruÿtters Bb nr.85)

METHODIEK Uit dit alles ontstond een nieuwe methodiek die de relatie tussen de stukken in de beiaardboeken en de versteken van deze werken via praktijkgebaseerd onderzoek analyseert. Deze methodiek wordt schematisch als volgt weergegeven:

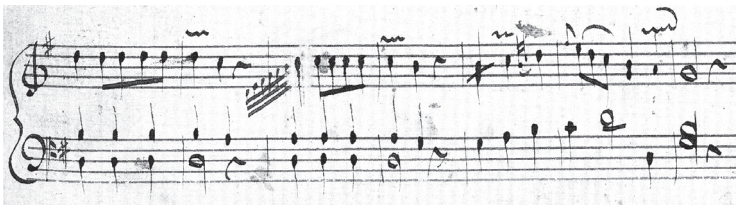


Zoals eerder vermeld was het bijzonder relevant voor het onderzoek dat deze methodiek kon worden toegepast op het beiaard- en versteekboek van één auteur, met name Joannes de Gruÿtters. De versteken confronteren ons immers met zijn interpretatie / uitvoering op beiaard van originele klavierwerken van componisten als Couperin en Fiocco. Zij geven vooral een algemeen beeld van hoe hij melodieën (waaronder veel dansen) versierde en varieerde. Bovenal tonen de versteken aan dat de muzikale tekst van de stukken in zijn beiaardboek geen gefixeerde partituur is, maar (veel) ruimte overlaat voor ex tempore variatie en colloratie.

Concreet blijkt uit het onderzoek dat de Gruÿtters behoorlijk vrij omgaat met de versieringen die in de originele composities genoteerd staan. Versieringen van melodienoten – voornamelijk combinaties van en variaties op trillers en mordenten, door de Gruÿtters respectievelijk *tremblans* en *pincés* genoemd – worden soms toegevoegd dan weer weggelaten.[52] Opvallend zijn ook de vele variaties van de baslijn; variaties die overwegend binnen de oorspronkelijke harmonische context blijven. Typisch is ook het

[52] Over het versteken van deze versieringen, zie Janssens 2003: 13.

gebruik van de toonladderfiguur als een lange optijd (stijgend) of als een akkoordverlenging (dalend). Het frequent voorkomen ervan in de versteken verwijst ongetwijfeld naar een praktijk die eveneens tijdens het spelen uit de beiaardboeken ex tempore werd toegepast en slechts bij uitzondering werd genoteerd, zoals in het *Minuetto* uit De Prins Bb waar de toonladderfiguur blijkbaar achteraf werd toegevoegd (afb.62: m.2-3).

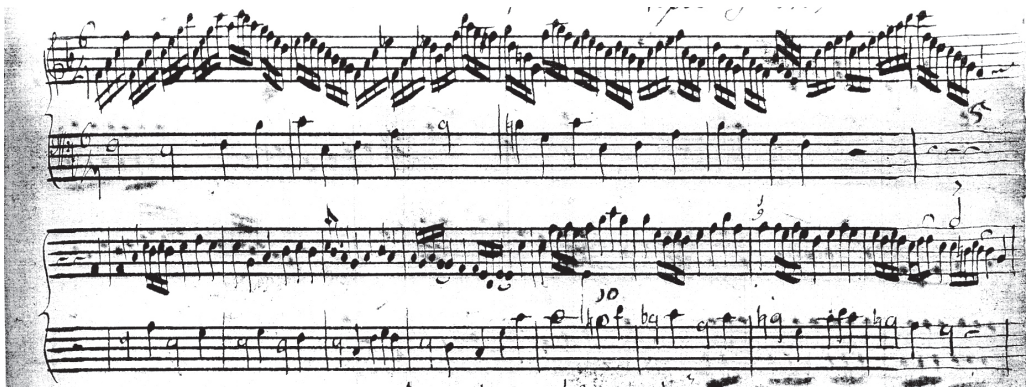


Afb.62 *Minuetto* (De Prins Bb nr.153)

Het toevoegen van een introductie is een praktijk die de Gruÿtters vermeldt in zijn *Regelement ofte manieren om alle trommels dienende tot beijaert spelen te verst(eken)*. Om lege trommelmaten te vermijden, adviseert hij om deze maten op te vullen met een preludium.[53] In de *Verhandeling van de klokken en het klokke-spel* (1738) schrijft Fischer ook:

> *Wanneer men een Psalm of ander air op de Ton wil steeken, en het gebeurt, dat'er eenige maaten te kort komen, kan men 't getal met een praeludium supleeren; of anders met een postludium, dog dit laeste word by konstkenners geoordeeld teegens de order te syn.*[54]

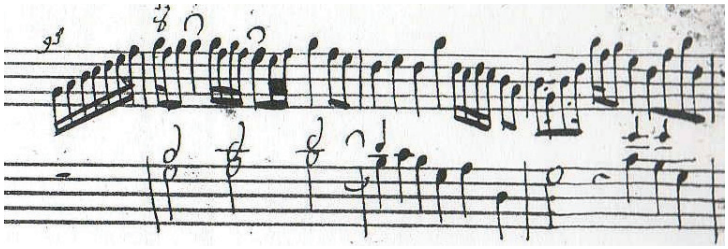
Het betreft dus een praktijk die in eerste instantie specifiek met het mechanisch spel is verbonden. Men kan er dan ook niet zomaar van uitgaan dat beiaardiers dit soort inleidingen zelf uitvoerden. De beiaard-idiomatische stijl van deze preludes enerzijds en het muzikale effect ervan anderzijds, zijn dan weer zo evident dat het ex tempore spelen van deze inleidingen – ook al komen ze niet voor in de beiaardboeken – een artistiek aannemelijke en verdedigbare praktijk lijkt (afb.63: m1-5).[55]



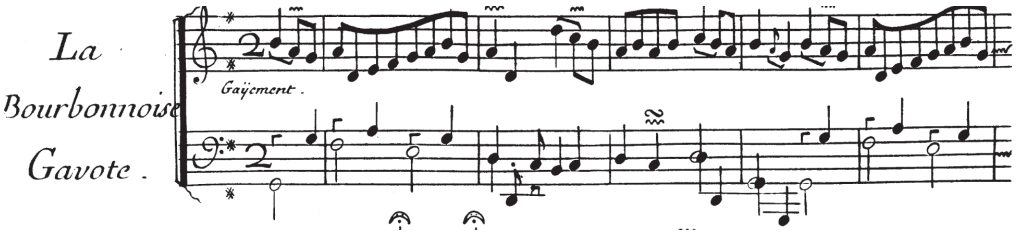
Afb.63 [*Le Réveil-Matin*] – François Couperin (Gruÿtters MS [75R])

[53] Janssens 2003: 12.
[54] Fischer 1956: 47.
[55] Ook de preludes van Matthias vanden Gheyn – die qua omvang niet te vergelijken zijn met de korte inleidingen op de versteken – lijken gecomponeerde voorbeelden van wat een improvisatiepraktijk was. Rombouts 2011: 182-3.

Sommige bewegingen van gelijke achtste noten worden in de beiaardboeken door de Gruÿtters in de versteken genoteerd als gepunte ritmes. Dit zou kunnen wijzen op een uitgeschreven vorm van inégalité. In versteken moet inégalité echter omzichtig geëvalueerd worden: niet alle gepunteerde ritmes zijn immers ontstaan vanuit de context van inégalité (bv. de typische marsritmes).[56] Zo lijkt ook het gepunteerde ritme van het gebroken akkoord in het versteek over *L'Angloise* eerder een ritmische variatie te zijn dan dat het op inégalité wijst (afb.64: m.3).[57] Het versteek over Couperins *La Bourbonnoise* geeft dan weer aan dat de Gruÿtters de gelijke achtsten van dit stuk zoals genoteerd in het beiaardboek naar alle waarschijnlijk ook zelf ongelijk uitgevoerd heeft (afb.65a, b, c). Maar het is niet duidelijk of hij dit in de verhouding 3:1 deed (het genoteerde gepunteerde ritme van het versteek), of in een mildere vorm, een uitvoering die hij omwille van technische redenen niet kon waarmaken op de trommel. Deze vaststelling kan ook worden uitgebreid naar het spelen van allerlei versieringen: bij een uitvoering konden die complexere vormen aannemen dan zelfs op de technisch hoogstaande trommel van de Antwerpse kathedraal mogelijk waren. De Gruÿtters geeft zelf aan in zijn eerder vermelde *Regelement* dat men op de trommel *geen ander tremblans (*kan*) maeken als op vierendeelen ofte witte noten, uijt reden datter de verdeelingen niet en sijn, want in een tremblant moet men absoluut vier noten hebben (…).*[58]

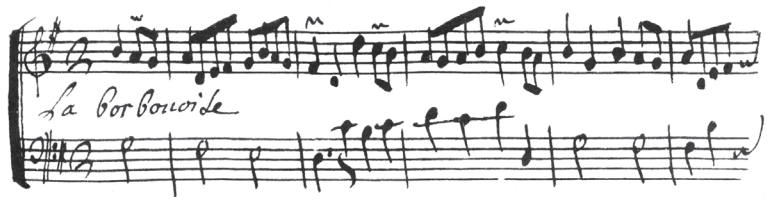


Afb.64 [*L'Angloise*] – Joseph Hector Fiocco (Gruÿtters MS [7V])

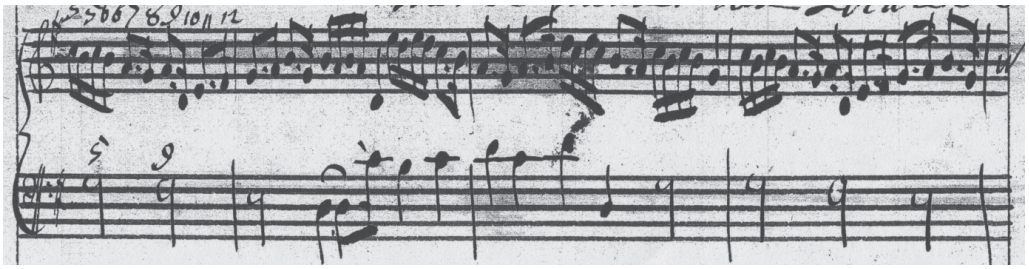


Afb.65a *La Bourbonnoise. Gavote* – François Couperin (Pièces de clavecin, 1er livre, Premier Ordre, Paris, 1713)

[56] Over mechanische muziekinstrumenten als informatiebron voor *inégalité*, zie Fuller 1979. Over gepunteerde ritmes als *inégalité* en de kritiek hieromtrent van Neumann op Fuller, zie Neumann 1988: 138.
[57] Neumann beweert dat zulke gebroken akkoorden, als versiering waargenomen, wel tot *inégalité* gerekend kunnen worden. Zie Neumann 1988: 139.
[58] Janssens 2003: 13.



Afb.65b *La Bourbonoise* – François Couperin (Gruÿtters Bb nr.28)



Afb.65c *La Bourbonnoise* – François Couperin (Gruÿtters MS [69 RL])

CONCLUSIE De algemene conclusie van het onderzoek is dat de beiaardier in de achttiende eeuw vertrekt van een ruim, niet voor beiaard gecomponeerd repertoire waarmee hij als uitvoerder behoorlijk vrij omgaat. In die zin sluit hij aan bij een vrij algemene uitvoeringspraktijk in de achttiende eeuw. De mogelijkheden en beperkingen van de beiaard enerzijds, en de technische en muzikale competenties van de beiaardier anderzijds, bepalen de grenzen waarbinnen de ex tempore-uitvoeringen zich afspelen.

Een belangrijke conclusie is dat de versteken niet enkel interessant zijn voor de studie van het historische beiaardrepertoire, maar dat zij ook de uitvoering door beiaardiers imiteren. Daarom geven zij inzicht in de muzikale tekst en verstrekken zij richtlijnen over deze uitvoering. Het spelen van de versteken op beiaard levert authentieke – in de zin van betrouwbare – informatie op over deze uitvoering. Die bestaat, zoals eerder vermeld, uit het toevoegen van versieringen, variëren van de melodie en de bas, aanpassingen van de oorspronkelijke harmonisatie en (wellicht) het spelen van korte introducties gebaseerd op harmonische en melodische patronen.[59]

Deze conclusie stond diametraal tegenover de gangbare opvatting dat versteekboeken enkel interessant zijn voor het historisch repertoireonderzoek. Voor mijn doctoraatsonderzoek was deze nieuwe methode – met als voornaamste element het spelen van de versteken – van groot belang om de muzikale tekst en de uitvoeringspraktijk van de zeventiende-eeuwse beiaardmuziek te reconstrueren.

[59] Jef Denyn zegt in 1922 al dat men bij de uitvoering van sommige stukken uit het beiaardboek van de Gruÿtters er *wat kleur* (zou) *kunnen aan toevoegen door sommige maten met harmonieke noten bescheiden te stoffeeren*. Zijn uitspraak moet uiteraard niet gezien worden in de context van een historische uitvoeringspraktijk. Ook voor hem (en Verheyden) was het de Gruÿtters beiaardboek vooral interessant omwille van de verrijking van het beiaardrepertoire enerzijds en de kansen die het spelen van dit repertoire bood om *de virtuositeit en het gevoel voor maat, rythmus en schakeering bij den beiaardier* (te) *ontwikkelen* anderzijds. Zie Verheyden 1922: 181, 185-6.
Voor een voorbeeld van deze uitvoeringspraktijk, beluister CD 11, *L'Angloise*.

4.3 Hypothese zeventiende eeuw

Het onderzoek van de beiaardmuziek in de achttiende eeuw toonde aan dat inzicht in de relatie tussen versteek- en beiaardboeken en gerelateerde bronnen van groot belang is. Aangezien er tot op heden geen zeventiende-eeuwse beiaardboeken gekend zijn, wil dit doctoraatsonderzoek nagaan of het mogelijk is om door een vergelijkende analyse van versteekboeken en gerelateerde bronnen, tot een betrouwbare artistieke reconstructie en uitvoering van het zeventiende-eeuwse beiaardrepertoire te komen.

In vergelijking met de achttiende eeuw ontbreken in het schema van de onderzoeksmethode dus de zeventiende-eeuwse beiaardboeken. Toch blijkt uit enkele primaire documentaire bronnen dat (sommige) beiaardiers ook in de zeventiende eeuw uit een boek speelden. De vraag is of deze boeken al dan niet overeenkomen met de achttiende-eeuwse beiaardboeken en dus verzamelbundels zijn met melodieën en transcripties als basis voor een ex tempore interpretatie / uitvoering.[60]

HYPOTHESE Mijn hypothese is dat beiaardiers in de zeventiende eeuw versteken maakten die hun eigen uitvoering imiteerden. Deze hypothese wordt onderzocht door de versteken in de manuscripten van Claes en de Sany zelf te spelen op beiaard. Deze methode zal – indien de hypothese bevestigd wordt – informatie opleveren voor een betrouwbare reconstructie van de muzikale tekst en voor de uitvoering van de zeventiende-eeuwse beiaardmuziek.

[60] Zie p. 136 e.v.

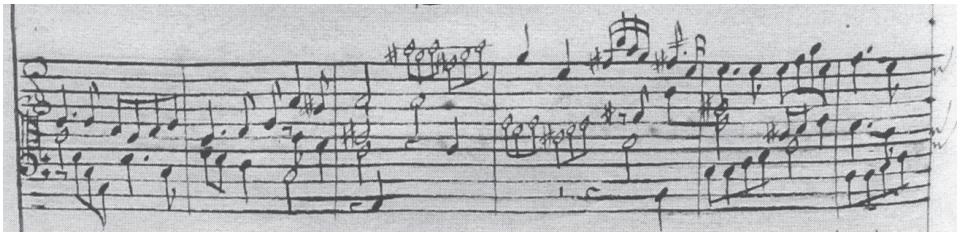
5 Methode I: praktijk

Het spelen van de versteken uit de manuscripten van Claes en de Sany – een onderdeel van de methode die in hoofdstuk 4.2 werd beschreven – gebeurde in enkele opeenvolgende stappen.

Net zoals bij het project rond de achttiende-eeuwse beiaardmuziek, wilde ik proefondervindelijk vaststellen of deze versteken al dan niet het handspel door beiaardiers imiteren.

Een belangrijke voorafgaande vraag was of – indien men een gelijkend spel nastreefde – dergelijke imitatie in de praktijk ook haalbaar was op de speeltrommel (de beiaardautomaat) uit de eerste helft van de zeventiende eeuw.

Lehr merkt op dat net de zeventiende en achttiende eeuw de bloeiperiode van het automatisch spel waren. Talrijke technische ontwikkelingen en verbeteringen zagen het licht: stelschroeven voor de aanslagsterkte, hulpveren voor het terugvallen van de hamer, horizontaal gemonteerde tuimelaarassen, verhaken van draden, verloren tuimelaars, draadregelaars, combinatienootjes, een messing speeltrommel in één stuk gegoten.[1] Het zijn allemaal aspecten die vanaf het midden van de zeventiende eeuw indrukwekkende muzikale realisaties mogelijk maken op de beiaardautomaat. De versteken van Philippus Wyckaert tonen dit overtuigend aan. Zo zien we bijvoorbeeld in het versteek over *Cecilia* achtste notentriolen en zestiende noten (afb.66: m.3-4).



Afb.66 *Cecilia* (Wyckaert MS fol.28)

Toch kan men deze toestand niet veralgemenen voor alle beiaardautomaten en waren op de meeste trommels kleinere verdelingen dan achtste noten niet mogelijk en/of was het aantal klokken en trommelmaten beperkt. Bovendien vangt deze indrukwekkende evolutie pas midden zeventiende eeuw aan, onder meer dankzij uurwerkmakers als Juriaan Sprakel, Jan van Call, Nicolas Royer en Joannes Pauwels.[2]

[1] Lehr 1993: 64.
[2] Lehr 1991A: 161-3.

De versteekboeken van Claes en de Sany werden geschreven voor trommels die tot het pre-Hemonytijdperk behoren, dus voor deze technische omwenteling plaatsvond.[3] Bij beiden vormen achtste noten de kleinste onderverdeling van de trommelmaat. De Sany had wel de mogelijkheid om bij bepaalde klokken drie hamers te gebruiken, maar kende blijkbaar nog niet de combinatienootjes.[4] De vraag blijft dus in welke mate het beiaardspel geïmiteerd kon worden op de trommel. Hierbij stelt zich meteen ook de vraag naar de speeltechnische mogelijkheden van het handspel.

Wat dit laatste betreft, verwijst Lehr naar de gebrekkige, erg simpele inrichting van de tractuur van het handspel die de speelmogelijkheden zowel technisch als muzikaal beperkten. Hij omschrijft de historische beiaard zelfs als *een primitief slaginstrument*.[5] In hoofdstuk 7.2.1 ga ik dieper in op deze 'beperkte' speelmogelijkheden. De praktijkervaring leert immers dat ook op historische beiaarden een vlot, genuanceerd en dynamisch spel wel degelijk mogelijk is.

5.1 Praktijkonderzoek en evaluatie

Het praktijkonderzoek van de versteken gebeurde in verschillende stappen:

- 'de visu', zonder het versteek te spelen
- spelen op een oefenklavier
- spelen (selectie) op beiaard met modern klavier en inrichting
- spelen (selectie) op kopie van historisch (oefen)klavier
- confrontatie met ervaringen van collega's-beiaardiers[6]

Het was vanaf de aanvang duidelijk dat het hierbij geen wetenschappelijk onderzoek betrof dat op objectieve en verifieerbare wijze de speelbaarheid van deze versteken kon meten en evalueren, maar wel een subjectieve interpretatie door een onderzoeker-uitvoerder die – rekening houdende met een aantal variabele factoren – een antwoord wil geven op de vraag in welke mate de versteken het handspel imiteren. Het zijn die variabele factoren die de resultaten van de evaluatie binnen een brede vork plaatsen.

Een eerste evaluatie gebeurde 'de visu' – door het lezen van de versteken. Hierdoor kon soms al – op basis van elementen als pedaaltessituur, akkoorden – worden vastgesteld of een versteek al dan niet geschikt was voor handspel. Bovendien gaf het initiële informatie over die factoren die een rol speelden tijdens het spelen (op oefenklavier en beiaard) zelf.

Variabele factoren die de evaluatie beïnvloedden, waren:

- tempo
- aanwezigheid van een pedaal / pedaaltessituur

[3] Maassen 2008: 60.
[4] Zie 3.2.3. Zie ook Lehr 1993: 26-8, 37.
[5] Lehr 2004C: 24.
[6] Wat betreft de historische klavieren en de ervaring van peers, verwijs ik naar 7.2.

- gebruik van dubbelpedaal en dubbelgrepen
- gebruik van arpeggio's
- handzettingen (alternerend of niet)
- evolutie tijdens het spelen

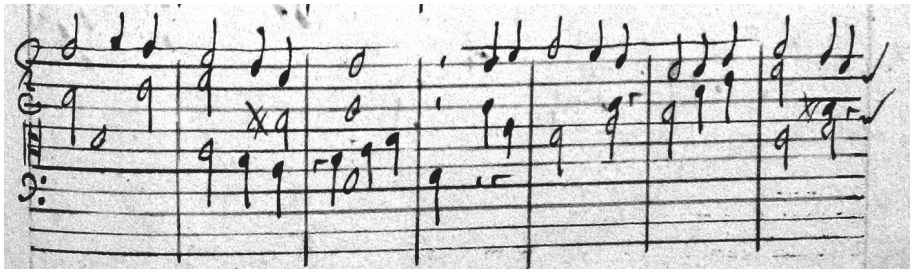
TEMPO De belangrijkste factor was zonder meer het tempo waarin de versteken gespeeld werden. Dit was ook een conclusie bij het praktijkonderzoek van de achttiende-eeuwse versteken van Joannes de Gruÿtters: zo waren onder meer parallelle sextbewegingen of gebroken akkoorden in een middenstem, die op het eerste gezicht onspeelbaar leken, mits een gematigd tempo – waardoor een aangepaste voet- en handzetting mogelijk werd – wel speelbaar.[7]

De vraag hierbij is in welke mate het tempo van de versteken (speeltrommel) overeenkwam met het tempo van de uitvoering door de beiaardier. In het laatste geval wordt dit tempo mede bepaald door de muziek zelf (bv. bij dansen) terwijl het tempo van de versteken toch op de eerste plaats door de technische kenmerken van de speeltrommel gestuurd wordt. Met name het aandrijfgewicht en de positie van de windvleugels bepalen de omwentelingssnelheid van de trommel. Uit sommige archiefstukken blijkt dat men wel degelijk gebruik maakte van deze windvleugels om een bepaalde (regelmatige) trommelsnelheid te bekomen.[8]

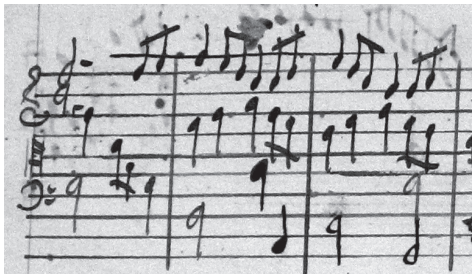
Het tempo van versteken kan overigens niet enkel door de omwentelingssnelheid van de trommel veranderd worden, maar ook door handig gebruik te maken van kleinere verdelingen van de trommelmaat. Een typisch voorbeeld hiervan zijn die versteken van de Gruÿtters die in 6/4 genoteerd zijn (met onderverdeling in 24) en waarbij er dus zes in plaats van vier kwartnoten per trommelmaat zijn (zie afb.64).[9]

Claes en de Sany gebruiken vier kwartnoten per trommelmaat (met onderverdeling in acht), wat de mogelijkheid om het tempo via deze weg te beïnvloeden beperkt. Toch treffen we zowel bij Claes als de Sany twee versteken over één thema aan, die een eerste keer vanuit de kwartnoot als eenheid opgezet zijn, een tweede maal vanuit de halve noot. Het betreft bij Claes de versteken (42) en (56) over *Puis que le ciel veut ainsi* en bij de Sany de versteken (35) en (36) over *Maria Schoon* (afb.67a: vergelijk vanaf m.4 met afb.67b). In gelijke omstandigheden (gewicht, positie windvleugels) – waarbij de omwentelingssnelheid van de trommel dus niet verandert – levert dit een tempoverhouding op van 2:1. Of deze brede tempomarge ook bij een uitvoering op beiaard gehanteerd werd, kan niet aangetoond worden.

[7] Zie p. 120.
[8] Lehr 1993: 19.
[9] Lehr 1993: 44-7.

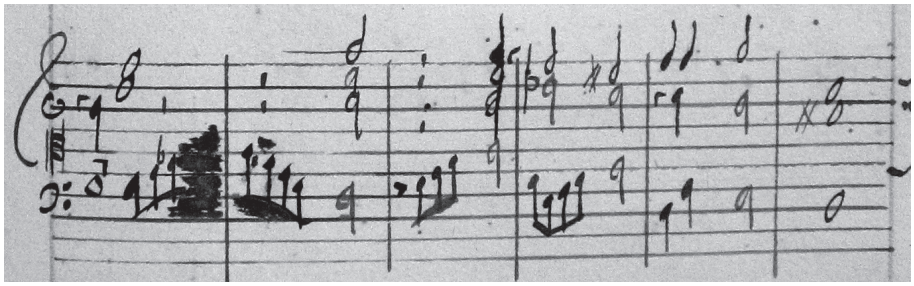


Afb.67a *Maria Schoon* (Sany MS fol.55)



Afb.67b *Andere Maria Schoon* (Sany MS fol.56v)

Bij het spelen van de versteken ben ik dan ook uitgegaan van een tempo dat enerzijds bepaald werd door het muzikaal 'juiste' tempo – deels subjectief bepaald, deels doordat het impliciet door de muziek zelf wordt aangegeven – en anderzijds door de technische problemen die zich aandienden. De combinatie van beide elementen levert een tempo op waarbij bijvoorbeeld op het eerste gezicht problematische baslijnen van achtste noten, probleemloos in het pedaal uitgevoerd kunnen worden, met bovendien een goed muzikaal resultaat (afb.68: m.1-4). Ten slotte kan men ervan uitgaan dat beiaardiers ook in de zeventiende eeuw het tempo van hun uitvoering pragmatisch aanpasten aan de omstandigheden (bv. zware of lichte klokken).



Afb.68 *Bon jour mon coeur* (Sany MS fol.70)

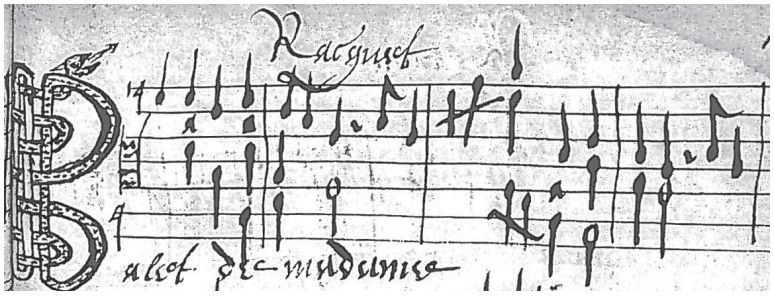
PEDAAL(TESSITUUR) Deze laatste bedenking neemt niet weg dat er enkele objectieve vaststellingen gedaan kunnen worden in verband met de speelbaarheid van de versteken. Een factor die – naast het tempo – hierbij een bepalende rol speelde, was de aanwezigheid en de omvang van het pedaalklavier.

Als uitgangspunt heb ik de versteken van Claes geëvalueerd vanuit beide mogelijkheden: zonder en met pedaal. Op basis van de vermoedelijke pedaalomvang van de beiaard van Monnickendam (1595/97) – de oudste nog bespeelbare beiaard die qua samenstelling dicht aansluit bij de klokkenreeks van Claes – ging ik uit van de omvang van een hexachord.[10]

Bij de Sany is een pedaal van (minimum) één octaaf nodig om de versteken te kunnen spelen. Of het klavier van zijn beiaard voorzien was van dergelijk pedaal weten we niet, maar deze pedaalomvang komt vanaf het midden van de zeventiende eeuw bij vergelijkbare drie-octaafsbeiaarden courant voor.[11] Zelfs met pedaal is bij het spelen van de versteken van de Sany soms nog dubbelpedaal nodig.

HANDZETTING, DUBBELGREPEN De wisselwerking tussen de tempokeuze en de impact daarvan op voet- en handzettingen was erg bepalend bij het spelen van de versteken van Claes. De meeste van zijn versteken kunnen louter manualiter gespeeld worden op voorwaarde dat men veelvuldig gebruik maakt van een niet-alternerende handzetting. Dit heeft een onmiddellijke weerslag op het tempo, zeker indien men op historische klavieren de toetscontrole wil behouden.[12]

Bij afwezigheid van een pedaal is soms het gebruik van dubbelgrepen nodig, al dan niet in combinatie met arpeggio's. Zie bijvoorbeeld de aanvangsmaat van Claes' versteek (59) *Balet de madame*: het akkoord op de tweede tel kan gespeeld worden mits een dubbelgreep in de linker-of rechterhand; het akkoord op de vierde tel enkel via een arpeggio. Indien er wel een pedaal is met de omvang van een hexachord (cf. supra), dan kan de toon f op de vierde tel pedaliter gespeeld worden en de andere akkoordnoten via een dubbelgreep zoals op de tweede tel (afb.69: m.1).



Afb.69 *Balet de madame* (Claes MS fol.76)

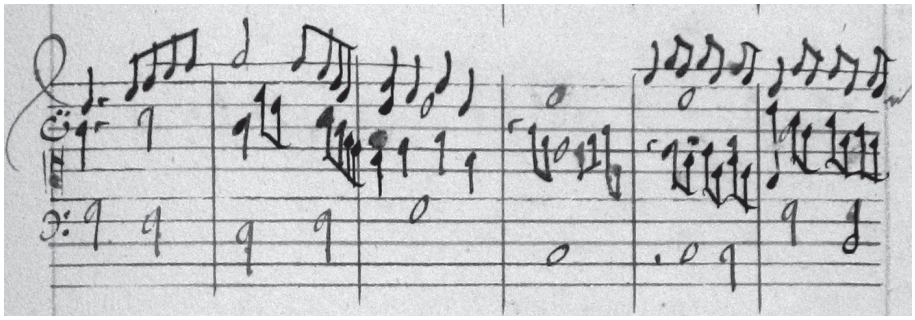
Uit de evaluatie van de Sany's versteken kwam als resultaat dat 33 van de 59 versteken speelbaar zijn mits in bepaalde gevallen het aanwenden van dubbelpedaal en -grepen, en het arpeggiëren van akkoorden (zie B9).

[10] Over de beiaard van Monnickendam, zie 7.2.3.
[11] Huybens, Rombouts 2004: 5. Zij baseren zich op de pedaaltessituur van stukken in de achttiende-eeuwse beiaardboeken en komen tot een gangbare tessituur van c - d'.
[12] Zie ook 7.2.2.

EVOLUTIE TIJDENS HET PRAKTIJKONDERZOEK Algemeen stelde ik vast dat mijn benadering van de versteken tijdens dit praktijkonderzoek evolueerde. Aanvankelijk gebeurde de evaluatie op basis van de speeltechniek en de muzikale esthetiek van de 'hedendaagse' beiaardier. Geleidelijk aan evolueerde dit echter naar een technische en muzikale benadering die vertrok vanuit de versteken zelf. Hierdoor werd het duidelijk dat het begrip speelbaarheid niet los gezien kan worden van het begrip uitvoeringspraktijk (zie 5.2).

EVALUATIE De versteken van Claes zijn bijna allemaal eenvoudig speelbaar met pedaal. Louter manualiter ook mits een niet-alternerende handzetting , dubbelgrepen en arpeggio's.

Naast de 33 speelbare versteken van de Sany, werden twaalf versteken als twijfelgevallen aangeduid en veertien als onspeelbaar (zie B9). Bij beide groepen stelde ik echter vast dat – mits een (soms beperkte) reductie van de stemmen en aanpassing van de stemvoering – veel van deze versteken ook speelbaar zijn. Een typisch voorbeeld zijn de parallelle decimen in het fragment uit (52) *Almande de St Nicolas* die speeltechnisch problematisch zijn, maar eenvoudig herleid kunnen worden tot tertsparallellen (afb.70: m.5). Sommige akkoorden in een wijde ligging kunnen bij het handspel enkel als arpeggio's uitgevoerd worden.



Afb.70 *Almande de St Nicolas* (Sany MS fol.74)

Een algemene bedenking naar aanleiding van het praktijkonderzoek was, dat het niet uitgesloten is dat de versteken als basis ('partituur') voor het beiaardspel gebruikt werden en ex tempore werden aangepast en/of verder uitgewerkt met diminuties en versieringen. Onder meer de versteekintavolaties van de Sany (zie 6.3.3) zijn bijzonder geschikt voor dit dubbel gebruik, maar ook de liturgische versteken kunnen met een eenvoudige ad hoc-aanpassing van de contrapuntische stemvoering uitgevoerd worden.[13]

[13] Bijvoorbeeld de Sany's versteek (38) *Ave maris stella*, gebaseerd op Titelouze. Zie p. 179-80.

5.2 Conclusie

De zeventiende-eeuwse versteken zijn vaak, maar niet exclusief, gebaseerd op originele composities die aangepast werden aan zowel de technische mogelijkheden (bv. vier- en vijfstemmige akkoorden, repetitiesnelheid van tonen door het aantal hamers) als aan de beperkingen (bv. kleinste notenwaarde is achtste) van de trommel en het mechanisch speelwerk.

Wat deze mogelijkheden betreft, zijn de versteken van de Sany – die waarschijnlijk over het meest geavanceerde mechanisch speelwerk van zijn tijd beschikte – moeilijk te vergelijken met de versteken van Claes. Dit is vooral een gevolg van het groter aantal klokken bij de Sany en het feit dat bepaalde klokken drie hamers hebben.

Het zelf spelen van deze versteken op beiaard leerde dat de eerste hypothese – met name dat beiaardiers in de eerste helft van de zeventiende eeuw versteken maken die hun eigen uitvoering imiteren – genuanceerd geëvalueerd moet worden:

- de versteken van Claes zijn grotendeels speelbaar, zelfs zonder pedaal
- indien louter manualiter gespeeld moet men bij de versteken van Claes vaak een niet-alternerende handzetting gebruiken. Dit heeft impact op het tempo, maar beïnvloedt ook de aanslagcontrole (zie 7.2.2)
- heel wat versteken van de Sany zijn speelbaar, maar vereisen wel altijd een pedaal
- sommige versteken van de Sany zijn niet speelbaar op een zeventiende-eeuwse beiaard zonder soms vergaande aanpassingen
- deze aanpassingen komen in de praktijk vooral neer op het reduceren en/of octaveren van stemmen en/of het arpeggiëren van akkoorden

Met betrekking tot de hypothese is de conclusie dan ook dat niet alle versteken de uitvoering door beiaardiers imiteren doordat zij mogelijkheden van de automaat gebruiken die niet speelbaar zijn op beiaard. In deze conclusie wordt echter het *imiteren van de uitvoering* gelijkgesteld aan *speelbaarheid*. Scherper gesteld: *uitvoeringspraktijk* wordt verengd tot *speelbaarheid*.

De evaluatie spreekt zich dus eerder uit over de mate waarin een speeltechniek gekopieerd wordt, dan over de mate waarin een uitvoeringspraktijk geïmiteerd wordt.

Vanuit deze kritische vaststelling groeide het inzicht dat zelfs al zijn bepaalde versteken niet (letterlijk) speelbaar op beiaard, zij toch een essentiële primaire bron blijven voor een historisch geïnformeerde uitvoering. Met andere woorden, de beiaardiers imiteren wel degelijk (aspecten van) hun eigen uitvoering in de versteken, maar doen dit binnen de beperkingen en mogelijkheden van de automaat. Dit betekent dus dat de *muzikale tekst* op automaat en beiaard op dezelfde muzikale uitvoeringsprincipes gebaseerd is (bv. diminutietechnieken, akkoordbrekingen) maar dat er in sommige gevallen wel een inhoudelijk verschil tussen beide is.

Het belang van de versteken voor de historisch geïnformeerde uitvoering op beiaard – zoals dit in algemene zin bleek uit het praktijkonderzoek – kreeg een concrete en onverwachte invulling door het onderzoek van primaire documentaire bronnen dat in hoofdstuk 6 wordt toegelicht.

6 Methode II: primaire documentaire bronnen

6.1 Onderzoek van primaire documentaire bronnen

Parallel met het praktijkgebaseerde onderzoek van versteken werden ook primaire documentaire bronnen verzameld en bestudeerd. Deze bronnen hebben betrekking op het beiaardrepertoire en de perceptie (6.1.1) en de uitvoeringspraktijk (6.1.2). Het betreft onder meer archieven, reisverhalen, dagboeken en pamfletten. De geraadpleegde bronnen overspannen de periode van het einde van de zestiende eeuw – in het verlengde waarvan we Claes en de Sany kunnen situeren – tot het einde van de zeventiende eeuw – met nog relevante verwijzingen naar de eerste helft van de zeventiende eeuw. Ook beperkte ik mij niet enkel tot primaire documentaire bronnen over de Zuidelijke Nederlanden, maar komen ook bronnen uit onder meer de Noordelijke Nederlanden aan bod.[1]

Vaak heb ik op basis van citaten die in gevulgariseerde publicaties over de beiaard voorkomen, de originele bronnen opgezocht. Dit leidde meestal tot een verruiming van de context van deze citaten, waardoor bijvoorbeeld aspecten over het beiaardspel of de versteken aan de reeds gekende informatie toegevoegd konden worden. Niet alleen de verbreding van de primaire documentaire bronnen was belangrijk voor het onderzoek. Vooral de synthese van al deze afzonderlijke bronnen leidde tot nieuwe inzichten in het repertoire en de uitvoering ervan door beiaardiers in de eerste helft van de zeventiende eeuw.

Wat het archiefonderzoek betreft, kon ik meermaals gebruik maken van of verder bouwen op het werk dat reeds door musicologen en campanologen verricht werd. Ik vernoem hier in het bijzonder dr. Godelieve Spiessens. Haar minutieus archiefonderzoek rond de Antwerpse stadsbeiaardiers bleek uiteindelijk voor mijn onderzoek van cruciaal belang te zijn. Zelf vond ik in het Historisch Archief van Brussel ook nog documenten die betrekking hebben op de beiaarden van het Brussels belfort.[2]

6.1.1 Repertoire en perceptie

REPERTOIRE Hoofdstuk 3 schetste een algemeen beeld van het zeventiende-eeuws beiaardrepertoire. Uit de vergelijking van het repertoire in de versteekboeken van Claes en de Sany, bleek een duidelijke overeenkomst betreffende de ruim vertegenwoordigde

[1] Zie inleiding: afbakening van het onderzoek, p.12.
[2] Zie 2.2.

liturgische muziek enerzijds, maar een significant verschil voor het profaan repertoire anderzijds. Claes' versteekboek is meer gericht op een eigentijds Frans lied- en dansrepertoire en in die zin meer up to date dan de Sany die het religieus repertoire aanvult met madrigalen van Lassus en Ferretti en enkele absolute evergreens als *Une jeune fillette* en *Pavane d'Espagne*. Hoe dan ook gebruikten de beiaardiers – net zoals in de achttiende eeuw – een breed repertoire: vocaal & instrumentaal – religieus & profaan.

Slechts zeer zelden vinden we in primaire documentaire bronnen een verwijzing naar de uitvoering van een concreet werk (titel). Een interessante uitzondering is de getuigenis van Vincenzo Giustiniani (1564-1637)die in zijn *Discorso Sopra la Musica* (1628) over Palestrina's madrigaal *Vestiva i colli* schrijft:

> *(…) e l'istesso Madrigale ho sentito in Anversa suonare nel campanile della chiesa principale con le campane, e quello che suonava aveva, il libro davanti, e toccava li tasti, come s'usa ne gli organi, e l'istesso mi dissero che s'usava in Bolduch et in altri luoghi del Brabande e di Fiandra.*[3]

Vestiva i colli is één van de madrigalen die Petrus Phalesius in zijn verzameling *Musica divina* (1583) heeft opgenomen. Deze uitgave wordt beschouwd als *een mijlpaal voor de verspreiding van het toenmalige meerstemmige repertoire op Italiaanse tekst.*[4] We treffen er ook Ferretti's madrigalen *Sei tanto gratioso* en *Donna Crudel* aan die door de Sany werden toegevoegd aan zijn versteekboek. In de drie luitboeken van Emanuel Adriaenssen (ca. 1554-1604) die Phalesius tussen 1584 en 1600 uitgeeft, zijn ook madrigalen uit de *Musica divina* overgenomen, met name *Vestiva i colli* en *Donna Crudel*.[5] Bovendien treffen we in deze luitboeken nog andere stukken aan die bij de Sany als versteek terugkomen (*Susanne un jour, J'ai vu le cerf* en *Allemande Nonette).* Kende de Sany de uitgaven van Phalesius? De vergelijkende analyse van de versteken over *Sei tanto gratioso* en *Donna Crudel* met de originele madrigalen van Ferretti, lijkt er in ieder geval op te wijzen dat de Sany de *Musica divina* van Phalesius als bron gebruikt kan hebben.[6]

Hoe dan ook blijkt uit de getuigenis van Giustiniani dat *Vestiva i colli* in het begin van de zeventiende eeuw nog op verschillende plaatsen op de beiaard gespeeld werd (*in Bolduch et in altri luoghi del Brabande e di Fiandra* / in 's Hertogenbosch en in andere plaatsen van Brabant en Vlaanderen). Hij merkt ook op dat de beiaardier uit een boek speelt dat voor hem staat (*il libro davanti*) en de toetsen bespeelt zoals gebruikelijk bij een orgel. De vraag is: speelde de beiaardier uit de uitgave van Phalesius? Dit lijkt weinig waarschijnlijk – zij het niet uitgesloten – aangezien *Musica divina* uit afzonderlijke stemboekjes bestaat. De vraag is aan wat voor boek Giustiniani dan wel refereert.

[3] Giustiniani 1903: 127. Zie ook Fortune 1952: 51. Fortune wijst erop dat Giustiniani dit madrigaal verkeerdelijk toeschrijft aan Marenzio.
[4] Vanhulst 2001: 190.
[5] Vanhulst 2001: 195.
[6] Zie 6.3.3.

Een gelijkaardige getuigenis als bij Giustiniani lezen we in het dagboek van de Engelse schrijver John Evelyn (1620-1706) die in augustus 1641 de beiaard van de Oude Kerk – door hem nog de Sint-Nicolaastoren genoemd – in Amsterdam bezoekt:

> *(...) the Chimes of Bells are so rarely manag'd, and artificialy rung, that being curious to know whither the motion were from any extraordinary Engine, I went up into that of St. Nicholas (...) where I found one who play'd all sorts of Compositions from the tablature before him, as if he had fingerd an Organ;* [7]

Met *all sort of compositions* worden geen composities voor beiaard bedoeld, maar wel het brede repertoire – aangepast aan de locale regelgeving en aan de muzikale smaak – waaruit beiaardiers konden putten. De vergelijking met het bespelen van een orgel komt vaak voor. Voor iemand die de eerste maal een beiaardklavier ziet dat bespeeld wordt door een beiaardier, lijkt dit een voor de hand liggende vergelijking.[8] Wie bovendien de afbeeldingen van pedaal- en manuaalklavieren van de orgels in Praetorius' *Syntagma Musicum* (1619) bekijkt, kan niet ontkennen dat een gelijkenis met het beiaardklavier niet uit de lucht gegrepen is.[9] Toch denk ik dat de enige conclusie die we uit de vergelijking mogen trekken is, dat het wellicht op de aanwezigheid van pedalen wijst. Opmerkelijk is wel de vermelding dat de beiaardier speelt vanuit een tabulatuur (*from the tablature before him).* Het is niet duidelijk wat Evelyn hiermee bedoelt: is het gewoon een partituur of boek, zoals ook Giustiniani vermeldt? Of betreft het hier een specifieke notatie voor beiaard, te vergelijken met luit- of klaviertabulaturen? [10]

In de getuigenis van Thomas Penson (1652 - ?) die in september 1687 de beiaard van de Utrechtse domtoren bezoekt, vinden we zowel de duidelijke verwijzing naar de overeenkomst tussen orgel- en beiaardklavier terug als naar een breed repertoire, in dit geval Engelse en Nederlandse liederen, dat uit een boek wordt gespeeld:

> *Above that is a room where Mr Falkin (who is a very ingenious master of Music) played on the bells with his hands and feet as with the organ. He played several English and Dutch tunes by book for the space of an hour on purpose to oblige me (being a stranger).*[11]

Thiemo Wind oppert de mogelijkheid dat het boek waarvan sprake *Der Fluyten Lust-hof* was.[12] Wat het repertoire betreft (*English and Dutch tunes*) is dit zeker denkbaar: het bevestigt het brede spectrum – met regionale verschillen – van het beiaardrepertoire. Of de blokfluitvariaties in *Der Fluyten Lust-hof* ook op beiaard gespeeld werden of omgekeerd

[7] De la Bédoyère 1995: 35.
[8] Over de vergelijking tussen de beiaard en het orgel, zie o.a. Lehr 1985: 124-5. Zie ook Hellemans 2009: 73-6. Evelyn vergelijkt het klavier zelf (*Wooden instrument*) overigens met een weefgetouw (*Weavers Shuttle).* Zie ook Rombouts 2010: 115-6.
[9] Praetorius 1968: plaat XXIV & XXV.
[10] Zie 6.1.2 en 6.3.1.
[11] Van Strien 1998: 335-6.
[12] Wind 2011: 286 (voetnoot 83).

beiaardvariaties de basis vormen voor sommige psalmvariaties, is een vraag die Wind grondig onderzocht heeft en genuanceerd tracht te beantwoorden.[13] De vergelijking met het orgel gaat ook hier over het typische hand- en voetspel. William Lord Fitzwilliam, die in 1663 de Antwerpse beiaarden bezoekt, denkt bij het spelen van de beiaardier eveneens aan een orgel en omschrijft het klavier als *a strange kind of machine on which a fellow plays just like upon an organ*.[14]

PERCEPTIE Over de perceptie van beiaarduitvoeringen in de zeventiende eeuw zijn de bronnen erg schaars. De eerder geciteerde Evelyn – die één van de stichtende leden van de Royal Society was en behoorde tot een invloedrijke groep personen waaronder Wren en Pepys, met andere woorden een hoog opgeleid, cultureel man – vervolgt zijn relaas met de woorden:

> *(…) the confusion was so greate, that it was impossible for the Musitian to heare any thing himselfe, or any that stoode neere him; Yet to those, who were at a distance, and especialy in the streetes, the harmony, and the time were most exact & agreable.*[15]

Het is een vaak voorkomende vaststelling: vlakbij de beiaard(ier) is de klank meestal erg verward (*the confusion was so greate*), maar vanop afstand klinkt alles veel aangenamer en harmonieuzer. Ook Fokkens in zijn *Beschryvinge* (1662) komt tot een zelfde besluit:

> *Staat oock te letten / dat dese klocken / lieffelijcker en suyverder klincken / als men een weynigh daar af is / dan dicht daar onder; (…) dat'er de Liefhebbers en kenners der Sangh en Speel konst / (als sy op den Tooren / dicht onder de klokken staan) pijn van in 't hooft krijgen. Doch (…) / de lucht en windt breckt dit valsch gedreun soodanigh / dat men op de straten en in de huysen / dese onsuuverheydt niet / maar alleenigh de accorderende voor-klanken is hoorende.*[16]

Fokkens verwijst hier naar het naklinken van de klokkentonen (omschreven als *valsch gedreun*) dat, als men dicht bij de klokken staat, erg storend is (*pijn van in 't hooft*). Maar de onzuiverheid (*onsuuverheydt)* valt weg als men op een afstand enkel de *accorderende voor-klanken* hoort, waarmee hij volgens mij aan de eigenlijke aanslag en de slagtoon refereert.

Bij zijn bezoek in 1599 aan de Antwerpse beiaard, merkt Thomas Platter d. J. (1574-1628) in dezelfde zin op dat in de ganse stad de klank van de beiaard zo bescheiden is als orgelspel:

[13] Zie p. 42 e.v.
[14] Van Strien 1998: 54.
[15] De la Bédoyère 1995: 35-6.
[16] Fokkens 1662: 197-8.

> *(…) wass einer dorauf schlagt, dass kan man in der gantzen statt so bescheidenlich hören unndt mercken, als wann es auf einer orgelen beschehe. Dann es sindt die glocken vermachet, dass sie kein nachton haben können.*[17]

De verklaring hiervoor is – aldus Platter – dat de klokken geen *nachton*, geen naklank hebben. Met dit laatste bedoelt hij volgens mij niet dat ze geen nagalm hebben, maar wel dat de toon niet kan worden aangehouden, dit in tegenstelling met een orgeltoon.[18] Fokkens beschrijft dit al dan niet kunnen aanhouden van een toon meer in detail:

> *(…) dat iemandt speelende op een Claviercymbel of Orgel soo langh hy een toon wil doen klincken houdt met sijn vinger / duym / of voet des selfs klavier neder en soo langh hy die nederhoudt klinckt de selve toon op een Claviercymbel na / en op een Orgel klinckt sy even hardt / soo langh die Clavier neder ghehouden wordt; maar met dit klocke-spel is het in tegendeel / want 't zy dat men een toon langh of kort / een heele zangh-maat of een sestiende deel van de selve wil houden / soo moet de handt of voet / soo haast hy 't Clavier neder gedruckt / en de klepel heeft doen aanslaan / straks weder los / anders soude het met het neder-houden van het Clavier / de klepel aan de Clok blijven hangen / en alsoo een seer doffigh en onhelder geluyt maken.*[19]

Hij verwijst ook duidelijk naar een speeltechniek waarbij men de toets niet mag *neder-houden*, maar onmiddellijk na de aanslag moet lossen zodat de klepel niet tegen de klokwand blijft 'plakken'.[20]

Robert Bargrave (1628-1661), een handelsreiziger die in 1653 de beiaard van Zwolle bezoekt, noteert dan weer in zijn reisverhaal:

> *(…) but in the Steeple are a sett of Chimes which (like them of Dantzick) sound severall Tunes of Psalmes; & by the help of a man with hammers in his hands, strikes double noats, & play in division, both in tune and time, very much like an Organ; so musically that till I heare something equall it, I shall esteeme it Sans Pareille…*[21]

Bargraves verwijzing naar Danzig (Gdańsk) heeft betrekking op het automatische spel dat hij in deze Hanzestad bezocht. Hij schrijft hierover dat de melodieën op een groot wiel geplaatst worden *which as it turnes round moves certain Wires, fastned to the hammers which strike the bells.*[22] In Zwolle lijkt Bargrave wel degelijk een beiaardier te beschrijven, waarbij het beeld van *a man with hammers in his hands* wellicht voortkomt uit de verwarring met de hamers van de beiaardautomaat die hij in Danzig zag . In ieder geval is hij erg onder de indruk van het muzikale resultaat (*Sans Pareille*). Interessant is

[17] Platter 1968: (II)677.
[18] Een mogelijke verklaring voor de vergelijking van de beiaard met een orgel is volgens Lehr ook het gebruik van zachte smeedijzeren klepels die minder boventoonrijk zijn. Lehr 2004C: 23.
[19] Fokkens 1662: 197.
[20] Zie ook 7.2.2.
[21] Brennan 1999: 163.
[22] Brennan 1999: 151.

ook de vermelding *play in division*, een verwijzing naar de praktijk van het diminueren.[23] De techniek van het diminueren was in de zeventiende eeuw zeker bij klavierspelers (dus ook beiaardiers) en luitisten gekend en wortelt in een lange traditie van intavolaties maken en het versieren van instrumentale en/of vocale stemmen in polyfone muziek.[24] In hoofdstuk 6.3 wordt deze praktijk verder uitgediept met betrekking tot de uitvoeringspraktijk op beiaard.

Aangaande de algemene perceptie van de beiaardmuziek, citeer ik ook nog enkele versregels uit het eerder aangehaalde *Klock-Ghedicht* (1663), die op dichterlijke wijze weergeven hoe het *klock-gespeel* werd ervaren. Het is goed om te weten dat het hier de nieuwe Hemony-beiaard (1662/63) van Brussel betreft, waarvan de zuiver gestemde klokken ongetwijfeld niet te vergelijken zijn met de klokken van de oude beiaard van de Sint-Nicolaastoren:

> *(…) soo lieffelijck musieck,*
> *Als hier nu wort ghespeelt op Sint Michielen thoôren,*
> *Soo aenghenaem en soet, soo lieffelijck om hooren* [25]

De vraag is of de problematische stemming van de pre-Hemony klokken wel zo relevant was voor de impact van de beiaardmuziek op het publiek. Een kleine eeuw daarvoor had Hieronymus Magius in zijn boek *De Tintinnabulis* (geschreven in 1571 – eerste posthume uitgave 1608) ook al de impact van het beiaardspel op de bevolking beschreven:

> *Ideo cum campanae pulsantur, non solum in domibus, sed etiam in triviis egregie, & magna cum hilaritate saltantes homines, & tripudinantes conspicias: quis nomos, & cujus musici cantio pulsatur, facile agnoscas;*[26]
> (Wanneer de klokken worden aangeslagen, kan je daarom niet enkel binnenshuis, maar ook op straat heel goed mensen zien die erg blij huppelen en een vreugdedansje maken. Je kan gemakkelijk herkennen welk wijsje er wordt gespeeld en van welke componist)[27]

Zoals Hellemans opmerkt kende Magius de beiaard niet uit de eerste hand.[28] Rombouts maakt dan ook terecht de bedenking dat het *paradijselijk beeld* dat Magius hier schildert eerder een gevolg is van de context waarin hij dit schreef, dan dat het overeenkomt met de werkelijkheid.[29]

Wie de beiaard van Monnickendam beluistert – de oudste nog bespeelbare beiaard met historische klokken van Peter III van den Ghein en in die zin een referentiepunt voor Claes en de Sany –, zal deze wellicht niet *aenghenaem en soet, soo lieffelijck om hooren*

[23] Zie 6.3.
[24] Zie o.a. Wind 2011: 147-50.
[25] Zie 2.2 en B26.
[26] Magius 1689: 92.
[27] Vertaling van Hellemans 2009: 45.
[28] Hellemans 2009: 73.
[29] Rombouts 2011: 116-7.

vinden. De vraag is ook of *wijsjes gemakkelijk herkenbaar* zijn op de onzuivere van den Ghein-klokken.[30] Toch is net die herkenbaarheid een zeer belangrijke factor zoals onder meer blijkt uit de vaak voorkomende monodische voorstelling van melodieën en thema's in de versteken van Claes en de Sany.

Wij moeten er ons hoe dan ook van bewust zijn dat de muzikale verwachtingen ten opzichte van beiaardklokken en beiaardmuziek tot het midden van de zeventiende eeuw (het pre-Hemony- tijdperk) ongetwijfeld anders waren dan daarna, laat staan in onze tijd.[31] Cardanus geeft wellicht nog het meest duidelijk weer wat de belangrijkste, maatschappelijke impact van de klokken was:

> *Si dicas, quis usus harum nolarum? Ut tota civitas audiat Musicam.*[32]
> (Als je zegt: wat is het voordeel (nut) van deze klokken? Dat de ganse stad Muziek zou horen)[33]

6.1.2 Uitvoering

In zestiende- en zeventiende-eeuwse archieven is heel wat informatie te vinden over allerlei technische aspecten van beiaarden en mechanische speelwerken. Meestal betreft het overeenkomsten, contracten, keuringen enz. met en door klokkengieters, uurwerkmakers, beiaardiers en bestuurlijke overheden. Het is de grote verdienste van Edmond vander Straeten dat hij in zijn monumentaal werk *La Musique aux Pays-Bas avant le XIX^e^siècle* (1867-1888) heel wat van deze historische archiefstukken heeft opgenomen. Zij vormen een belangrijke informatiebron voor onze kennis van historische beiaarden en trommelspeelwerken.

Ook opdrachten voor versteekboeken en/of het versteken van de trommel en richtlijnen voor de beiaardier en het beiaardspel komen in verschillende bronnen voor.[34] Voor dit onderzoek zijn vooral die primaire documentaire bronnen interessant die een al dan niet technische beschrijving van de beiaard linken aan technische en/of muzikale aspecten van het beiaardspel, waardoor zij naar de uitvoeringspraktijk verwijzen. Onvermijdelijk komen hierbij enkele van de hierboven aangehaalde aspecten (bv. de vergelijking met het orgel) terug aan bod.

In *De Campanis commentarius* (1612) citeert Angelo Roccha (1545 - 1620) een aantal zestiende-eeuwse auteurs over klokken en beiaarden; hiertoe horen onder andere *De Tintinnabulis* (1608 - posth.) van Magius, *De rerum varietate libri XVII* (1557) van Cardanus en het vijfde deel van *Civitates orbis terrarum* (1599) van Braunius.[35] Hij gebruikt deze citaten in zijn eigen beschrijving van de beiaarden van Antwerpen, Brussel, Mechelen

[30] Zie 7.2.1 en CD 1 t.e.m. 6.
[31] Zie o.a. Lehr 1967: 213-4; Lehr 1991A: 104-8.
[32] Hieronymus Cardanus, *De rerum varietate libri XVII,* 1557: Libro XII.58.
[33] Eigen vertaling.
[34] Zie o.a. Lehr 1991A: 110-1; van der Weel 2008: 111 e.v.
[35] Roccha 1612: 79 e.v.

en Luik – steden die ook voorkomen op de Sany's *Glorification* (1642).[36] Roccha stelt eerst zeer algemeen vast dat de klokken in torens hangen (*suspensae in Turribus)* waar ze *a Musicis pulsatae, musicum reddunt concentum, Organorum instar.*[37] Hiermee haalt hij meteen twee motieven aan die voortdurend weerkeren in andere publicaties: (1) de manier waarop de klokken bespeeld worden, namelijk door ze aan te slaan (*pulsatae*) en (2) de overeenkomst tussen het beiaard- en het orgelspel (*organorum instar)*. Beide elementen komen in zijn tekst meer in detail terug bij de beschrijving van de Mechelse beiaard: *habet Campanas, quae Organorum instar, digitis tamen, ac pedibus pulsantae* (klokken die, zoals bij een orgel, worden aangeslagen met de vingers en met de voeten). Bij Luik schrijft hij over de beiaardautomaat van de Sint-Lambertuskathedraal: *(…) habet Campanas quae musicos diversi generis concentus mira efficiunt arte*; de klokken brengen op een wonderlijke wijze muziek van verscheiden aard voort.[38] Over de Sint-Pauluskerk, eveneens in Luik, lezen we dat de beiaard met handen en voeten bespeeld wordt (*manibus ac pedibus pulsantur*), maar ook dat de beiaard vanzelf (*ex se*) kan spelen: *praeambula, quae sunt Antiphonae, cuilibet diei festo congruentes, musicaliter (…) decantent*.[39] 'Antiphonen die overeenkomen met de (kerkelijke) feestdagen' verwijst naar een liturgisch repertoire dat ook een belangrijk deel vormt in de versteekboeken van Claes en de Sany. De tekst *musicaliter decantent* (op muzikale wijze lofprijzen/loven) maakt de vergelijking tussen het zingen van antiphonen en de 'zingende' klokken. Ik vermeld hierbij nog dat Roccha ook Braunius citeert die over het repertoire van de Antwerpse klokken schrijft: *diversas Ecclesiasticas melodias ita exprimunt*.[40] Deze erg sporadische aanwijzingen bevestigen in ieder geval het belang van de liturgische muziek – althans op het automatisch spel – in de eerste helft van de zeventiende eeuw.

In *Harmonicorum Libri* (1636) behandelt Mersenne uitvoerig de wetenschappelijke aspecten van het klokgieten (profielen, gewichten etc.) maar hij staat ook even stil bij de beiaard: *Harmonicarum Campanarum Systema, quod Galli vocant Carillons*. Opmerkelijk hierbij is de vaststelling:

> (…) *campanae vero sonos adeo suaves emittent, si malleis ligneis molliter percutiantur, qualibet palmula malleum peculiarem attollente, vel deprimente, ut instrumenta neruacea longo sint intervalle superaturae.* [41]
> (Maar als houten hamers ze zacht doen trillen, zullen de klokken zodanig mooie klanken voortbrengen, terwijl eender welke toets de ermee verbonden hamer optilt of neerdrukt, dat ze snaarinstrumenten in nagalm ruim overtreffen.)[42]

[36] Zie 3.2.1. Roccha vermeldt ook nog zonder verdere toelichting Halle en Maastricht .
[37] Roccha 1612: 79.
[38] Roccha 1612: 82-3.
[39] Roccha 1612: 83-4.
[40] Roccha 1612: 81.
[41] Mersenne 1636: 160. Over Mersenne, zie ook Lehr 1991A: 122-3.
[42] Vertaling van Geert Hellemans.

Blijkbaar is Mersenne – al dan niet vanuit eigen ervaring – onder de indruk van de nagalm van de klokken. Het aspect nagalm enerzijds en de onmogelijkheid om de klank aan te houden zoals bij een orgel anderzijds is een gegeven dat bij meerdere auteurs voorkomt en dat verbonden is met de praktijk van het diminueren – een praktijk die onder meer de verlenging van de toon nastreeft. Met de vermelding van de houten hamers verwijst Mersenne wellicht naar de middeleeuwse praktijk van het bespelen van enkele klokken of cymbalen met hamers in de hand; in de context van het beiaardspel via een toetsenklavier zijn houten hamers niet bruikbaar.

De bekende afbeelding van beiaard en beiaardier in de *Harmonicorum Libri* (p.160) – één van de hoogst zeldzame afbeeldingen van een beiaard in de zestiende en zeventiende eeuw – heeft Mersenne overgenomen uit Magius' *De Tintinnabulis* wat Roccha ook al had gedaan in *De Campanis commentarius* (1612).[43] De afbeelding is interessant omdat zij – hoe rudimentair ook – het broeksysteem weergeeft. Gezien de rechtstreekse invloed van deze tractuur op de uitvoering, is het een belangrijk element in het kader van het re-creëren van beiaardintavolaties en de problematiek van de historische instrumenten.[44]

Interessanter voor dit onderzoek is de reeds aangehaalde *Beschryvinge* van Melchior Fokkens. Hij behandelt vrij uitvoerig de inrichting (tractuur, klavier etc.) van zowel de beiaard als het trommelspeelwerk, maar gaat ook in op de techniek van het beiaardspelen:

> *...want dit werck is te zwaar om met de vingers beweeght te worden / maar moet met de gansche handt gheschieden / soo dat dit wel een handt klavier / en dat van een Orgel of Clavier-cymbel een vinger-klavier mach ghenoemt worden. De zwaarste Bas-klokken worden door een pedaal / of voet-klavier getreden / gelijk men in de Orgels gebruykt / aldus konnen vier toonen of clocken te gelijk gehoort worden; den Meester dan dese klavieren met handen en voeten naar sijn believen neder-druckende / doet de klepels teghen de binnen randen der Clokken aan slaan / en speelt alsoo het geene dat hem belieft / welcke klepels / soo haast als hy de handen of voeten weder los laat of op treckt / van selfs van de Clokken af sacken.*[45]

Fokkens spreekt van het neerdrukken van de toetsen (*klavieren*) en geeft hierbij aan dat op het moment dat de handen of de voeten de toetsen loslaten of optrekken de klepels vanzelf terug loskomen van de klokken. Neerdrukken en optrekken zijn twee begrippen die vanuit een hedendaagse speeltechniek, waar men eerder van aanslaan en loslaten spreekt, merkwaardig lijken. Ook Platter spreekt van *mitt den händen trucken*, waarbij het niet duidelijk is of hij hiermee het vastnemen en naar beneden drukken van de toets bedoelt. Uit het eerder vermelde citaat van Fokkens bleek dat de beiaardier de toets na het neerdrukken onmiddellijk moest loslaten om een doffe en onheldere klank te

[43] De afbeelding verwijst naar de beiaard van de Onze-Lieve-Vrouwekathedraal van Antwerpen, al heeft Magius deze beiaard zelf niet vermeld in zijn manuscript. Zie Hellemans 2009: 76. Zie ook van Doorslaer 1927B: 38. Opmerkelijk detail: op de verschillende afbeeldingen staat telkens een andere beiaardier.
[44] Over het broeksysteem, zie 7.2.1.
[45] Fokkens 1662: 196-7.

vermijden. De studie van historische klavieren en tracturen toont in ieder geval aan dat een spel onder in de toetsen – zoals heden gebruikelijk is – vrijwel onmogelijk was.[46] Fokkens stelt ook vast dat men vier tonen (*vier toonen of clocken)* tegelijk kan spelen. Het is duidelijk dat hij hiermee verwijst naar twee noten in het manuaal en twee noten in het pedaal. Gelet op de beperkte tessituur van de eerste, aangehangen beiaardpedalen, is het weinig waarschijnlijk dat het dubbelpedaalspel een vaak toegepaste praktijk was. Het lijkt dan ook eerder een theoretische aanname van Fokkens. Ook in andere bronnen wordt expliciet verwezen naar de competentie van het spelen van verschillende noten tegelijk. Zo wordt over Jacques Rieulin – bij gelegenheid van zijn aanstelling als stadsbeiaardier van Antwerpen in 1560 – uitdrukkelijk vermeld dat hij beter speelt dan zijn voorganger, namelijk in drie en vier partijen.[47] Over de beiaard van Delft merkt Van Bleyswijck algemeen op dat *men daer op* (kan) *spelen alles na sijn welgevallen en behagen, oock verscheyde toonen tegelijck hooren laten*.[48] In verband met de automaat merkt Fokkens dan weer op dat een psalm soms *met vier of vijf akkorderende toonen ghelijck* gespeeld wordt, een praktijk die we ook in de versteken van de Sany aantreffen.[49]

Een belangrijke getuigenis lezen we bij de reeds eerder geciteerde Thomas Platter d. J. naar aanleiding van diens bezoek aan de Antwerpse beiaard(en) op 24 augustus 1599:

> *Demnach bin ich auf den glockenthurn zu aller öbrist hinauf gestigen (...) unndt hangen 33 grosse glocken darinnen. In diesem thurn sahe ich erstlich, wie man dass zierlich geleüt in den niderländischen stetten anrichtet. Man hatt zu öbrist in den glocken thürnen ettwan auf die dreyssig glocken, mehr oder weniger, unndt ist allezeit eine von der anderen ein thon, gehendt auf den anderen wie dass ut re mi fa etc. Unndt sindt 3 oder mehr octaven. Von denselbigen glocken gehendt eysene drätt biss in dass glocken hauss, ettwan mitten auf den thurn neben die schlag uhr hinunder, welche drätt an (claves) schlüssel angeheffet sindt, die man, wie an einer orgelen die register, mitt den händen trucken unndt die grossen mitt den füessen tretten kan. Darauf kan einer däntz, lieder, gesang, muteten unndt was er will schlagen; muss aber sich starck bemühen, wie ich dann gesehen, dass es einem gleich den schweiss ausstreibet, unndt tönen die glocken zuobrist im thurn; wass einer dorauf schlagt, dass kan man in der gantzen statt so bescheidenlich hören unndt mercken, als wann es auf einer orgelen beschehe. Dann es sindt die glocken vermachet, dass sie kein nachthon haben können.*
>
> *Unndt schlagen sie alle mittag, auch sonst oft, viel schöne gesang auf gemelten glocken, wie ich dann selber auch ein gesetzlin darauf geschlagen hab, dass mir baldt der schweiss ist aussgangen.*
>
> *Sie haben auch kleine instrument oder spiel, darauf sie es können lehrnen unndt probieren, unndt sindt daselbsten die glocken von irden gemacht unndt die schlegel oder klöpfel von holtz; darauf kan man die stuck probieren, dann auch yede irdine glocken ein stimm von der anderen stehet, unndt kan man die octaven, auch alle andere unisonos unndt dissonos wie auf einem clavicordy oder orgelen woll finden. Es hatt auch viel andere glocken unndt räder, die denselbigen die streich geben, zu viertheil, halben*

[46] Lehr 2004C: 23-4. Zie ook 7.2.2.
[47] Verheyden 1925: 170-1.
[48] Citaat overgenomen uit Meilink-Hoedemaker 1985: 44.
[49] Fokkens 1662: 194.

> *unndt gantzen stunden, geben auch schöne, liebliche gesang auf den glocken von sich selber, wie zu Strassburg in dem münster, unndt sindt gemeinlich auch kunstliche bilder angeschnetzlet, die man vermeinet, dass sie solche gesang singen, die doch durch glocken von ihnen selbs mitt uhrwerck also zewegen gebracht werden.*
> *Dass ist gewiss, dass ich mein lebtag so zierlich unndt lieblich nicht hab hören leüten als in den fürnemmen niderländischen stetten, glaub auch nitt, dass man es ihnen in der christenheitt mit dem geleüt vorthüe, welches auf obgemelte manier beschicht.*[50]

Platter vertelt dat het de eerste maal is dat hij ziet hoe men tot het sierlijke gelui(d) in de Nederlandse steden komt. Uit het vervolg blijkt dat hij hiermee zowel de klanken van het beiaardspel als van de beiaardautomaat bedoelt. Hij stelt vast dat er drieëndertig klokken in de toren hangen en concludeert – op basis van deze vaststelling? – dat er in de beiaardtorens gemiddeld ca. dertig klokken hangen, wat overeenkomt met drie of meer octaven. Dit stemt in 1599 zeker niet overeen met de werkelijkheid. Rond het midden van de zestiende eeuw was een omvang van twee diatonische octaven, al dan niet met toevoeging van de halve tonen bes en fis, gebruikelijk. Vanaf het einde van de zestiende eeuw wordt die omvang uitgebreid, maar het is pas tegen het midden van de zeventiende eeuw dat drie chromatische octaven stilaan de norm wordt.[51] Vervolgens beschrijft hij de verbindingen tussen de klokken en het klavier. Interessant is zijn beschrijving van de speelwijze: de toetsen (*schlüssel / claves)* worden met de handen en de voeten bespeeld.[52] Bij het handspel gebruikt hij het werkwoord *trucken* (= drücken). Zou dit wijzen op het vastnemen en neerdrukken van de toets, eerder dan op het aanslaan ervan? Dit heeft uiteraard gevolgen voor de snelheid van het spelen, maar het is een techniek die ook nu soms door beiaardiers wordt gebruikt. Opmerkelijk is dat hij de techniek van het *mit den händen trucken* vergelijkt met het bedienen van de registers van een orgel. Aangezien registers niet altijd getrokken maar ook neergedrukt en vastgezet werden, lijkt dit een bevestiging van het neerdrukken van de toets. Anderzijds spreekt hij verder wel over het slaan (*schlagen)* op de toets. Het kan dus om twee verschillende speeltechnieken gaan.

Zijn opsomming van wat gespeeld kan worden, komt overeen met het brede repertoire waarvan beiaardiers gebruik maakten: dansen, liederen, gezang (liturgische gezangen?), motetten en *was er will*. Het spelen vraagt wel veel inspanning (*dass es einem gleich den schweiss ausstreibet*) maar levert in de ganse stad een klank op die zo bescheiden is als was het een orgelspel. De beiaard wordt elke middag bespeeld en nog vaak op andere momenten. Platter speelt zelf ook een stukje, een herkenbare situatie voor de hedendaagse beiaardier die met bezoekers wordt geconfronteerd.

---

[50] Platter 1968: (II)677-8.
[51] Lehr 1991A: 103-4; 2001: 259; Rombouts 2011: 130. Het Claes MS impliceert een reeks van negentien klokken. De beiaard van Monnickendam had in 1597 vijftien klokken.
[52] Platter haalt blijkbaar de betekenis van clavis (muzieksleutel) en claves (toetsen) door elkaar, vandaar het duitse *schlüssel*.

Wat volgt is belangrijk: hij beschrijft een oefenklavier dat waarschijnlijk ook in de toren staat (al blijkt dat niet expliciet uit de tekst). Het wordt gebruikt om te leren en te proberen of – zoals de Antwerpse stadsbeiaardier Rieulin in zijn verzoekschrift schrijft – om dagelijks te studeren (cf. infra). De vergelijking met het klavecimbel of het orgel, wil enkel aantonen dat dit studieklavier ook over alle tonen beschikt die men op het beiaardklavier aantreft.

Hierna volgt een beschrijving van het automatisch speelwerk. Het is niet duidelijk wat Platter bedoelt met *viel andere glocken:* was de trommel met andere klokken verbonden dan de klokken die bij het handspel werden gebruikt? Uitgesloten is dit niet aangezien de Antwerpse kathedraal eind zestiende eeuw effectief twee beiaarden had, de kerkbeiaard en de stadsbeiaard.[53] Blijkbaar waren er ook kunstbeelden – vermoedelijk versieringen van het automatische speelwerk – die de indruk wekken te zingen terwijl het uiteraard de klokken zijn die *von ihnen selbs* door het uurwerk aangestuurd, tot klinken worden gebracht.

Het is bijna zeker dat de beiaardier die Platter aan het werk zag Jan Rieulin was, de zoon van Jacques Rieulin die hierboven reeds vermeld werd.[54] Jan Rieulin bespeelde de twee beiaarden van 1584 tot 1631, het jaar waarin hij overleed. Op 31 december 1590 dient hij een verzoek tot loonsverhoging in bij de stadsoverheid, waaruit het volgende citaat komt:

> *Gheeft te kennen Jan Reolin, clockspeelder der kercke van Onse-Lieve-Vrouwe, hoedat hy tot dienste ende eere derselver kercke ende stadt, hem nyet en laet verdrieten dagelyckx te studeren ende grooten arbeyt te doene om alle musicale stucken, soo motetten als liedekens, in tabulatura over te setten ende te spelen.* [55]

In een gelijkaardig rekwest van 14 december 1595 luidt dit als volgt:

> *Ende want de suppliant in den voorseiden dienst heeft gecontinueert ende dagelycx is continuerende ende oyck studerende in 't opsetten van tabulature van alle musicale stucken ende die ter eeren ende dienst der kercken ende van de stadt op de clocken te spelen, daerinne grooten arbeyt ende vele tyts gelegen is.*[56]

Uit beide citaten kunnen we afleiden dat hij dagelijks studeert en veel arbeid steekt in het in tabulatuur overzetten van allerlei muziekstukken, zowel motetten als liederen. Dit laatste bevestigt andermaal het brede profaan (*liedekens*) en religieus (*motetten)* repertoire.

[53] Over de Antwerpse beiaarden, zie D'hollander 2000.
[54] Over Jacques en Jan Rieulin, zie ook Spiessens 1994: 7-15.
[55] Citaat overgenomen uit Spiessens 1994: 78.
[56] Citaat overgenomen uit Spiessens 1994: 95.

Van groot belang zijn de twee vermeldingen van tabulaturen: *in tabulatura over te setten* en *'t opsetten van tabulature*. Naar welke praktijk verwijst Jan Rieulin hier? Spiessens schrijft hierover:

> *In tabulatuur overzetten betekende praktisch zoveel als akkoorden onder een melodie aanbrengen, m.a.w. de melodie harmoniseren en in partituur brengen. Voor de beiaard bestond dit harmoniseren hoofdzakelijk uit de toevoeging van een baspartij en versieringen zoals o.a. terts- en sixtparallellen en tremolo's, die karakteristiek zijn voor het instrument. Mogelijk heeft de beiaardier zich bij het zogenaamde intabuleren ook bediend van de tabulatuurnotatie, een praktische letter- of cijfernotatie die toen gebruikelijk was in de orgel- en luitmuziek. Waarschijnlijker nochtans is dat de beiaardier met tabulatuur alleen partituur bedoelde.*[57]

Het lijkt erop dat Spiessens intabuleren (in tabulatuur overzetten) hier gelijk stelt aan intavoleren, door haar omschreven als *de melodie harmoniseren en in partituur brengen*. Volgens de gangbare definities kan men echter *in tabulatuur overzetten* niet zondermeer gelijkstellen aan intavoleren.[58] Een intavolatie is een specifieke vorm van bewerken voor luit of klavier, waarbij vocale composities polyfoon gereduceerd worden, meestal met toevoeging van diminuties. Vaak worden deze intavolaties genoteerd in de vorm van een tabulatuur wat impliceert dat er een speciale notatie wordt gebruikt (letters, cijfers) in plaats van noten op een notenbalk. Met andere woorden: intavolatie verwijst naar de wijze van bewerken, tabulatuur naar de wijze van noteren.

Voor de beiaard komt intabuleren volgens Spiessens neer op het harmoniseren van een melodie door toevoeging van een baspartij en versieringen. Voorbeelden van deze praktijk – een versierde melodie met harmonische bas – treffen wij volop aan in de achttiende-eeuwse beiaard- en versteekboeken, maar veel minder in de versteken van Claes en de Sany uit de eerste helft van de zeventiende eeuw. Het is pas in de loop van de zeventiende en vooral de achttiende eeuw dat de overgang van polyfonie naar begeleide monodie ook in het beiaardrepertoire leidt tot deze tweestemmige praktijk; een praktijk die overigens bijzonder goed geschikt is voor het beiaardspel. Indien Spiessens intabuleren gelijkstelt aan intavoleren, dan kan men zich op zijn minst de vraag stellen of dit neerkwam op de harmonisatie van een melodie door toevoeging van een bas en versieringen (zie 6.3).

Tot de karakteristieke beiaardversieringen rekent Spiessens terts- en sextparallellen. Uit de analayse van de versteekboeken van Claes en de Sany blijkt dat in de versteken van Claes sextparallellen relatief weinig voorkomen; tertsparallellen gebruikt hij wel regelmatig, vaak in de liturgische versteken als homoritimisch toegevoegde stem aan de cantus firmus, een techniek die verwant lijkt met de faux-bourdon.[59] Bij de Sany komen terts- en

[57] Spiessens 1994: 11.
[58] Zie 6.3.1.
[59] Een markant voorbeeld is het versteek Claes MS (2) *Prose mittit ad virginem*. Zie afb.9 en 10. Zie ook van

vooral sextparallellen voor, merendeels in de versteken die vermoedelijk op oorspronkelijke klaviercomposities gebaseerd zijn.[60] In zijn liturgische versteken treffen we ook sext- en tertsparallellen aan, niet als een toegevoegde versiering aan een melodielijn, maar wel vanuit het samenkomen van contrapuntische stemmen die hij aan de cantus firmus toevoegt.[61] Zonder twijfel speelden de beiaardiers ook zelf deze terts- en sextparallellen, maar ik betwijfel of dit – zoals Spiessens schrijft – gebeurde in de vorm van een parallelle stem die als karakteristieke beiaardversiering aan de melodie werd toegevoegd. Pas in de tweede helft van de achttiende eeuw zien we onder andere in het versteek- en beiaardboek van de Gruÿtters het systematisch gebruik van parallelle tertsen, sexten en decimen als versiering van een melodie.[62]

Problematisch is Spiessens' verwijzing – in de context van Rieulins rekwest – naar de tremolo als een karakteristieke versiering op beiaard. Uit de vergelijking van historische traktaten blijkt dat er heel wat begripsverwarring rond de tremolo is. Ook de verschillende toepassingen van de tremolo in vocale en instrumentale muziek monden uit in versieringen met diverse benamingen.[63] Michael Praetorius bijvoorbeeld rekent in de *Syntagma Musica III* (1619) de tremolo (*tremulo*) tot de diminuties en vermeldt bij de voorbeelden die hij geeft *die Organisten nennen es* (= tremolo) *Mordanten oder Moderanten*.[64] Donington definieert de tremolo als *a fluctuation of intensity, often but not necessarily amounting to a reiteration of note*.[65] Dolmetsch spreekt van het benadrukken van een noot *by repeatedly interrupting or altering its sound*. Hierbij kan de toonhoogte dezelfde blijven of lichtjes gewijzigd worden.[66] Aangezien deze techniek niet op klavierinstrumenten – met uitzondering van het klavichord – kan worden uitgevoerd, wordt het effect ervan op deze instrumenten geïmiteerd door het snel alterneren van de hoofdnoot met een andere noot. De tremolo verlengt hiermee de relatief korte klank van de tonen op het klavecimbel en kan in die zin op dezelfde manier gebruikt worden op beiaard.

Wat de beiaard betreft, komt de tremolo als een karakteristieke versiering voor in de tweede helft van de negentiende eeuw in het anonieme handschrift *Compositien voor het Klokkenspel 1861* – met bewerkingen van composities van o.m. Bellini, Donizetti en Meijerbeer – dat met de beiaard van de Domtoren van Utrecht verbonden is. Het gaat hierbij duidelijk over het overnemen van de typische, dynamisch-expressieve strijkerstremolo's die ook in pianotranscripties werden geïmiteerd (afb.71). [67]

---

den Borren 1979: 74.

[60] Het kan de originele composities situeren in de omgeving van componisten als Bull, Philips en Sweelinck.

[61] Het gaat hier dus niet over een echte melodische versiering, maar wel over wat van den Borren *des figures polyphoniques* noemt. Zie van den Borren 1979: 37.

[62] Zie bijvoorbeeld afb. 58 en 59.

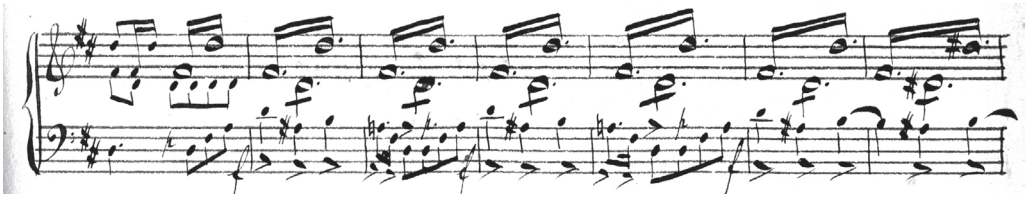
[63] Dolmetsch 1980: 196 e.v.; Donington 1989: 229-31; Wind 2011: 638-44.

[64] Praetorius 1988: 232, 235.

[65] Donington 1989: 229.

[66] Dolmetsch 1980: 196.

[67] *Compositien voor het Klokkenspel 1861*, facsimile-uitgave, Utrecht, 2008.



Afb.71 *I Puritani* – Giovanni Bellini (*Compositien voor het Klokkenspel 1861*, p.39)

Jef Denyn past deze techniek toe in wat hij het *parallelspel* noemt: het tremoleren van melodieën in parallelle octaven, tertsen of sexten wat uitmondt in *de bekoring van de aangehouden zang*.[68] In wezen gaat het bij hem dus over het expressief verlengen van de melodienoten. Algemeen wordt aangenomen dat er in het pre-Denyntijdperk niet getremoleerd werd op de beiaard.

Toch kan men zich de vraag stellen of het spelen van tremolo's als onderdeel van het diminueren en met het oog op het verlengen van de toon, niet werd toegepast door de zeventiende-eeuwse beiaardier. Zo lokaliseert Thiemo Wind in sommige blokfluitvariaties van *Der Fluyten Lust-hof* uitgeschreven, regelmatige tremolo's op basis van tertsintervallen.[69] Vanuit zijn hypothese dat *Der Fluyten Lust-hof* sporen bevat van Van Eycks beiaardpraktijk enerzijds en de stelling dat *Tremoli of consonant intervals are to this day an acknowledged element of the carillon idiom* anderzijds, komt hij tot de conclusie dat het hier gaat om voorbeelden van zeventiende-eeuwse beiaardtremolo's. [70] Ik merk hierbij echter op dat Silvestro di Ganassi in zijn traktaat *Opera intitulata Fontegara* (Venetië, 1535) een overzicht geeft van tremoli die op de blokfluit gespeeld worden; hierbij vermeldt hij ook expliciet een tremolo op basis van tertsintervallen.[71] Louter hypothetisch kan de beiaardtremolo dus evengoed uit de imitatie van deze blokfluittremolo ontstaan zijn. De tertstremolo's in *Der Fluyten Lust-hof* zonder meer als een *acknowledged element of carillon idiom* beschouwen, lijkt mij dan ook voorbarig. Bovendien is de tremolo als een erkend element van het beiaardidioom een twintigste-eeuws gegeven – verbonden met een specifieke stijl (de zogenaamde Vlaams-romantische stijl) – dat zomaar niet in een zeventiende-eeuwse context kan worden overgenomen. Wellicht had Spiessens in haar omschrijving van *terts- en sixtparallellen en tremolo's die karakteristiek zijn voor het instrument*, dit laat-negentiende-eeuws, romantisch beiaardidioom voor ogen.

Rekening houdende met deze overwegingen, meen ik dat er niet overtuigend aangetoond kan worden dat de beiaardidiomatische tremolo – met name het snel alterneren

[68] Lehr 1991A: 226.
[69] Wind 2011: 279
[70] Wind 2011: 639.
[71] Zie Wind 2011: 279, 638. Zie ook Brown 1976: 5-6.

van twee of meer noten – deel uitmaakte van de zeventiende-eeuwse beiaarduitvoeringspraktijk.

Dat Rieulin met tabulatuur gewoon partituur bedoelde zoals Spiessens suggereert, is niet uitgesloten. Het bevestigt de verwarring die er nog de ganse zeventiende eeuw bestond tussen deze twee begrippen en die in essentie te maken had met het gebruik voor klavierinstrumenten van een notenbalk met meer dan vijf lijnen.[72] Hiervan zijn ondermeer de versteken zoals genoteerd door Claes (notenbalk met vijf tot zeven lijnen) en de Sany (notenbalk met tien tot elf lijnen) voorbeelden.

De citaten van Rieulin betekenen volgens mij dat hij *motetten en liedekens* zo noteerde dat ze voor een beiaardier bruikbaar (leesbaar) waren. Hij voegde dus de verschillende stemmen samen op één of twee notenbalken. In die zin kan men spreken van een partituur voor beiaard die Rieulin tabulatuur noemt. Of hij hiervoor een speciale notatie gebruikte weten we niet. Wel kunnen we ervan uitgaan dat hij een reductie maakte van deze polyfone werken. Ik breng hier terug de getuigenis van Giustiniani in herinnering die in Antwerpen een uitvoering beluistert – vermoedelijk door dezelfde Jan Rieulin, die in 1628 in ieder geval nog beiaardier was – van Palestrina's vijfstemmig madrigaal *Vestiva i colli*. Voortgaande op de citaten van Rieulin, kunnen we bijna zeker stellen dat het boek dat de beiaardier voor zich heeft staan – zoals Giustiniani opmerkt – een polyfone reductie bevatte van dit madrigaal. Het gaat dus om een intavolatie van het madrigaal waaraan ongetwijfeld – al dan niet ex tempore – diminuties werden toegevoegd. Dit laatste is niet louter hypothetisch: in hoofdstuk 6.3.3 toon ik aan op basis van een vergelijkende analyse dat sommige versteken van de Sany intavolaties zijn van madrigalen en chansons met toevoeging van diminuties.

Het boek waarvan sprake bij Giustiniani is het ontbrekende element in de methodiek die voor het onderzoeksproject rond achttiende-eeuwse beiaardmuziek werd ontwikkeld.[73] Dit boek wil ik via mijn onderzoek terug samenstellen, wat neerkomt op het reconstrueren van de muzikale tekst. Het is de zeventiende-eeuwse tegenhanger van het achttiende-eeuwse beiaardboek. Toch is volgens mij het concept van beide beiaardboeken binnen de uitvoeringscontext verschillend.

Het *achttiende-eeuws beiaardboek* is een verzameling van melodieën die het uitgangspunt vormen voor een uitvoering waarbij de beiaardier ex tempore versieringen toevoegde, melodie- en baslijnen varieerde, harmonsiche aanpassingen inlaste en korte inleidingen speelde. Zelfs de meest uitgewerkte notatie van originele klaviercomposities van Couperin, Fiocco etc., behoort tot het domein van de transcriptie.

Het *zeventiende-eeuws beiaardboek* bevat uitgeschreven bewerkingen van originele vocale composities (intavolaties). In die zin is de muzikale tekst veel meer gefixeerd met

[72] Zie Bouissou e.a. 2005: 20. Zie ook 6.3.1.
[73] Zie schema p.121.

het oog op de uitvoering. Toch werden ongetwijfeld ook ex tempore diminuties en versieringen toegevoegd.

De beiaardboeken en uiteraard ook de versteekboeken weerspiegelen dus de evolutie van de polyfonie naar de begeleide monodie en de daarmee samenhangende uitvoeringspraktijk.

In de context van het diminueren vermeld ik hier ten slotte een citaat van Mattheson uit *Das Neu-Eröffnete Orchestre* (Hamburg, 1713). Dit citaat dateert weliswaar van het begin van de achttiende eeuw, maar het toont aan dat het diminueren – het 'breken' in kleinere notenwaarden – ook toen nog tot de gebruikelijke versierings- en variatiepraktijk van de beiaardier behoorde.

> *Man kan / wenn ein rechtschaffener 'Maitre' und 'Musicus' darüber kommt / schöne gebrochene und sehr bewegliche Sachen / auf solchen vollkommenen / mit dem Pedal versehenen Glokenspielen / machen; allein es ist was rares ein tüchtiges 'Subjectum' in diesem 'Genere', das aus der 'musikalischen' Schule nicht entwischet / anzutreffen / und derowegen läufft es mehrentheils auff ein stümperisches / wildes und unordentliches Geklängel aus.*[74]

Voor Mattheson leidt het geen twijfel dat een meester-musicus mooie diminuties en zeer beweeglijke zaken kan spelen (*schöne gebrochene und sehr bewegliche Sachen)* op de (van een pedaal voorziene) beiaard. Alleen – aldus Mattheson – is het eerder zeldzaam om hiervoor (*in diesem Genere*, m.a.w. in het bespelen van een beiaard) een bedreven iemand (*ein tüchtiges Subjectum*) aan te treffen die een muzikale opleiding heeft gehad, met als gevolg een wanordelijk geklingel.

6.2 Conclusies

Uit het praktijkonderzoek (methode I: het spelen van de versteken) bleek dat de eerste hypothese – met name dat beiaardiers in de eerste helft van de zeventiende eeuw versteken maakten die hun eigen uitvoering imiteerden – tot genuanceerde conclusies leidde. Wel was duidelijk dat versteken waardevolle informatie over de uitvoeringspraktijk bevatten.

Uit het onderzoek van de versteekboeken en de primaire documentaire bronnen blijkt dat beiaardiers zeker tot het midden van de zeventiende eeuw, bij het samenstellen van hun repertoire, onder andere gebruik maakten van originele vocale polyfone composities (madrigalen, motetten, chansons). Om deze werken uit te voeren, maakten zij intavolaties waarbij zij diminutietechnieken toepasten. Drie bronnen wijzen rechtstreeks of onrechtstreeks naar deze praktijk:

1. de rekwesten (1590/95) van Jan Rieulin waarin hij verwijst naar het *in tabulatuur zetten* van polyfone werken (6.1.2)

[74] Mattheson 1713: 273-4.

2. de getuigenis (1628) van Giustiniani over de uitvoering van het vijfstemmig madrigaal *Vestiva i colli* in Antwerpen en op verschillende andere plaatsen (6.1.1)
3. de versteken (1648) van de Sany over madrigalen en chansons zijn duidelijke voorbeelden van polyfone reducties met toevoeging van diminuties (3.2.2. en 6.3.3)

Vanuit de cumulatie van deze drie bronnen kan men besluiten dat beiaardiers, in de eerste helft van de zeventiende eeuw in de Zuidelijke Nederlanden, intavolaties maakten en dit zowel voor gebruik op de beiaardautomaat (*versteekintavolaties*) als voor hun eigen uitvoeringen (*beiaardintavolaties*).[75]

Uit de analyse van de versteken over instrumentale composities (dansen, *ballets de cour*, fantasia's) blijkt dat de reductie- en diminutietechniek (variatietechniek) ook in deze versteken werd toegepast. Ook al zijn niet al deze versteken speelbaar op beiaard, toch geven zij – net zoals de versteekintavolaties – informatie over de uitvoeringspraktijk.

De zeventiende-eeuwse (beiaard)boeken, waarin deze intavolaties/bewerkingen genoteerd werden, verschillen van de achttiende-eeuwse beiaardboeken door de muzikale tekst die strikter genoteerd en getrouwer uitgevoerd werd.

Dit nieuwe inzicht over de uitvoeringspraktijk – met name dat beiaardiers intavolaties maakten en speelden – leidt vanzelfsprekend tot de vraag hoe zij de intavolatie- en diminutietechnieken in de praktijk toepasten. Concreet: hoe realiseerde de zeventiende-eeuwse beiaardier, binnen de beperkingen en mogelijkheden van zijn instrument, een intavolatie van het vijfstemmig madrigaal *Vestiva i colli* ?

Om deze vraag te beantwoorden heb ik een onderzoeksmethode ontwikkeld die uiteindelijk vanuit de artistieke praktijk moest leiden tot de reconstructie en re-creatie van zeventiende-eeuwse beiaardintavolaties. Deze methode bestaat uit de volgende vier stappen:

1. begrippen definiëren en kaderen binnen de historische beiaardcontext (6.3.1)
2. studie van voor de beiaard relevante intavolatie- en diminutiepraktijken (6.3.2)
3. analyse van intavolaties voor beiaardautomaat (versteekintavolaties) (6.3.3)
4. reconstructie en re-creatie van beiaardintavolaties (6.4 en 7)

Ik benadruk nogmaals dat, niettegenstaande de hypothese over het spelen van de versteken genuanceerd werd (zie 5.2), de versteken een belangrijke informatiebron blijven voor de historisch geïnformeerde uitvoering, weliswaar steeds binnen de beperking van de technische mogelijkheden van de zeventiende-eeuwse beiaardautomaat. Dit betekent dat bij een uitvoering op beiaard wellicht complexere diminuties gebruikt werden.

[75] Alhoewel hun genese niet identiek is, meen ik dat deze twee begrippen duidelijk weergeven waar zij voor staan: een *beiaardintavolatie* is een intavolatie die (via een klavier) door een beiaardier gespeeld wordt; een *versteekintavolatie* is een intavolatie die (via de trommel) door de beiaardautomaat gespeeld wordt.

6.3 Intavolaties in de zeventiende eeuw

Om de nieuwe vaststelling – dat beiaardiers intavolaties maakten en speelden – vanuit de artistieke praktijk te kunnen onderzoeken, was het nodig om inzicht te krijgen in zeventiende-eeuwse intavolatie- en diminutiepraktijken; vooral dan die praktijken die relevant zijn voor een uitvoering op beiaard. Het werd bijvoorbeeld al snel duidelijk dat luitintavolaties meer verwant zijn met een uitvoeringspraktijk op beiaard dan klavierintavolaties. Uiteraard werden ook de intavolaties voor automaat van de Sany – de versteken gebaseerd op vocale polyfone werken – geanalyseerd. Zij tonen hoe een beiaardier binnen de beperkingen van de trommel diminutietechnieken toepast. Al deze informatie stond in functie van het eigenlijke praktijkonderzoek: de reconstructie en re-creatie van beiaardintavolaties. Of anders gezegd: wat kan Giustiniani gehoord hebben toen hij *Vestiva i colli* zag en hoorde spelen op de beiaard van de Antwerpse kathedraal?

6.3.1 Definities

De begrippen tabulatuur, diminutie en, in mindere mate, intavolatie zijn vanuit historisch perspectief niet eenvoudig en eenduidig te definiëren.[76] Als vertrekpunt heb ik op basis van *Grove Music Online* zeer algemene definities genomen.[77]

> *Tabulatuur*: specifieke notatie van de muziek voor een bepaald instrument
> *Intavolatie*: een bewerking voor klavier, luit of ander getokkeld snaarinstrument van een vocale compositie
> *Diminutie*: een melodische figuur die een lange noot vervangt door noten met een kleinere waarde

Deze werkdefinities moeten uiteraard genuanceerd, aangevuld en verduidelijkt worden binnen de context van de zeventiende-eeuwse beiaard en de beiaardautomaat.

TABULATUUR Op het begrip tabulatuur ging ik reeds dieper in naar aanleiding van Jan Rieulins verzoek aan de stadsmagistraten, waarin hij vermeldt dat hij veel tijd nodig heeft *om alle musicale stucken, soo motetten als liedekens, in tabulatura over te setten ende te spelen*.[78] De conclusie was dat Jan Rieulin intavolaties (polyfone reducties, al dan niet met toevoeging van diminuties) maakte die hij noteerde voor beiaard.

Uit primaire documentaire bronnen blijkt dat in de zestiende en zeventiende eeuw met de term tabulatuur soms ook versteken aangeduid werden. Men kan in deze gevallen stellen dat de versteken *specifieke notaties* zijn voor de beiaardautomaat / speeltrommel.

[76] Zie o.a. Wind 2011: 140-1.
[77] *Grove Music Online. Oxford Music Online.* (Geraadpleegd op 03-06-2012).
Howard Mayer Brown, "Intabulation", www.oxfordmusiconline.com/subscriber/article/grove/music/13823;
Thurston Dart, et al., "Tablature", www.oxfordmusiconline.com/subscriber/article/grove/music/27338;
Greer Garden & Robert Donington, "Diminution", www.oxfordmusiconline.com/subscriber/article/grove/music/42071
[78] Zie p.146 e.v.

De stad Gent betaalde bijvoorbeeld uurwerkmaker Victoor Nelis in 1548/49 voor een boek *inhaudende de jabulature van diveersche liedekins in discante ende musike ghestelt omme te speelne up den nieuwen voirslach van der horologie (…)*.[79] Ook hier is het niet duidelijk of het over een specifieke manier van noteren ging die anders was dan bij Claes en de Sany.[80] Een minder duidelijke verwijzing heeft betrekking op Jehan de Sany die in 1609 betaald wordt voor al zijn *moÿte ende aerbeÿt int herspannen ende veraccorderen die clocken van(den) beÿaert, mitsgaders voir dat hÿ in tablature gestelt heeft alle die voors(chreven) clocken*.[81] Wil dit zeggen dat Jehan de Sany de beiaard opnieuw ingericht en op punt gesteld heeft en eveneens versteken *(tablature)* voor de klokken gemaakt heeft?

INTAVOLATIE Intavoleren is een praktijk die door klavierspelers en luitisten werd toegepast: zij zetten vocale werken om in instrumentale bewerkingen waaraan zij allerlei versieringen en diminuties toevoegden. In die zin zijn de versteken van de Sany over madrigalen en chansons ondubbelzinnige voorbeelden van intavolaties: vocale werken worden bewerkt (polyfoon gereduceerd en gediminueerd) voor een 'klavierinstrument', met name de beiaardautomaat.[82] Het intavoleren gebeurde volgens vaste patronen en diminutietechnieken (zie 6.3.2 en 6.3.3).

DIMINUTIE[83] Wat de term *diminutie* betreft is de definitie in de herdruk van de Brossards *Dictionaire de Musique* (eerste druk 1703) interessant:

> *Diminutione (…) c'est lorsqu'on partage par exemple, une Ronde ou une Blanche en plusieurs Noires ou Chroches, ou autres Nottes de moindre valeur. Il y en a de plusieurs manieres. On en fait par degrés conjoints, comme les Trilli, Tremoli, Tremoletti, Groppi (…). Il y en a qui se font per salto, c'est à dire par saut de 3. de 4. de 5. &c.*[84]

Uit deze definitie leid ik af dat hij twee verschillende manieren van diminueren onderscheidt:

1. het toevoegen van specifieke *versieringen*, waarbij de versieringsnoten op secundeafstand liggen ten opzichte van de hoofdnoot. De waarde van de hoofdnoot wordt door deze versieringen tot kleinere notenwaarden herleid.
2. het invullen met melodische figuren (in kleinere notenwaarden) van intervallen groter dan een secunde.

[79] Citaat overgenomen uit Werveke 1925: 135.
[80] De enige tot nu toe gekende, specifieke notatie (dus geen noten) van versteken komt voor in de *Thurm Bücher*, een verzameling versteken vanaf het midden van de achttiende eeuw voor de beiaard van de stadhuistoren van Gdańsk. Zie Popinigis 2006.
[81] HASB, nr.1252, fol.Lxxiiij, v.
[82] Zie 6.3.3.
[83] Over diminutie, division, figuratie, breken, passagi etc., zie Wind 2011: 139-43. Zie ook Brown 1976: 1 e.v.
[84] De Brossard 1965: 20-1.

In zijn register verwijst de Brossard bij *Diminutione* ook naar *Variatio*, een begrip dat hij definieert als volgt:

> *(…) on appelle* VARIATION. *Les différentes manieres de jouer ou de chanter un Air, soit en subdivisant les Notes en plusieurs de moindre valeur, soit en y ajoutant des agréements, &c. De maniere cependant qu'on puisse toujours reconnoître le fond de cet Air, que l'on nomme le Simple, au travers pour ainsi dire de ces enrichissemens, que quelques uns nomment Broderies.*[85]

In wezen stelt de Brossard dus de techniek van het diminueren (*diminutione)* gelijk aan de techniek van het varieren (*variatio)*: ofwel verdeelt men noten in verschillende kleinere notenwaarden, ofwel voegt men versieringen toe.[86] In dezelfde lijn zegt Ferand over de diminutiepraktijk:

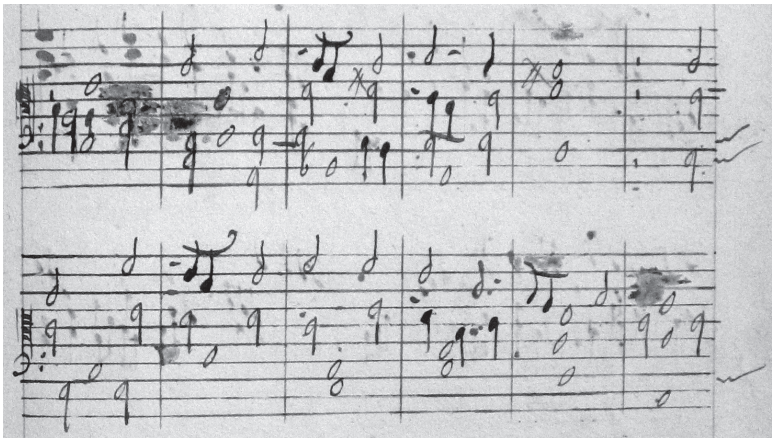
> *Es ist dies* (= diminutiepraktijk) *im Wesen nichts anderes als eine Verfeinerung bzw. Übersteigerung der seit Jahrhunderten geübten Praxis des Auszierens bzw. Kolorierens der einzelnen Stimmen (…).*[87]

De diminutiepraktijk zet dus een eeuwenlange praktijk van het versieren van stemmen verder. Deze praktijk krijgt in de zestiende en zeventiende eeuw een theoretische, systematische basis waardoor hij een onderdeel gaat vormen van de compositieleer enerzijds en het zang- en instrumentonderricht anderzijds. Er verschijnen dan tal van uitgaven die de kunst van het diminueren aanleren vanuit de theorie, maar gericht op de praktijk.[88] Een praktijk die soms ontaardt in overdadige versieringen om de virtuositeit van de uitvoerder te demonstreren, dit tot grote ergernis van de componisten die hun eigen werken niet meer herkenden.[89] Als voorbereiding op de reconstructie van beiaardintavolaties heb ik enkele van deze uitgaven bestudeerd om vanuit een theoretisch-praktische invalshoek inzicht te krijgen in de techniek van het diminueren, onder andere *Opera intitulata Fontegara* van Sylvestro di Ganassi (1535) en *Ricercate, Passaggi et Cadentie (…)* van Giovanni Bassano (1585).

In de versteken van Claes en de Sany is diminueren bijna volledig te herleiden tot de verdeling van lange noten in kleinere notenwaarden.[90] Versieringen – zoals hierboven bij de Brossard vermeld in de context van het diminueren (mordenten, trillers,…) – komen er niet in voor; dit ongetwijfeld omwille van de technische beperking van de achtste noot als kleinste notenwaarde. Bij de Sany komen wel eenvoudige, versierde oplossingen

[85] De Brossard 1965: 217.
[86] Over de overeenkomst tussen *Variatio, Passagio, Coloratura*, het verschil tussen variatie als techniek en als vorm, het subtiele onderscheid tussen coloreren en diminueren, zie Wind 2011: 141, 147-50, 627.
[87] Ferand 1938: 263.
[88] Over theorie en praktijk (leerboeken), zie Ferand 1938: 261-5; Spiessens 1974(I): 302 (voetnoot 1). Zie ook Wind 2011: 144; Moths 2011: 42.
[89] Ferand 1938: 264; Wind 2011: 144-5.
[90] Zie 6.3.3.

van vertragingen voor (afb.72: m.3, 4, 8, 11). Ook Haspels merkt op dat hij in de muziek van de zestiende- en zeventiende-eeuwse automaten slechts een rudimentaire vorm van versieringen heeft aangetroffen.[91] Ongetwijfeld gebruikten beiaardiers echter tijdens hun uitvoeringen (ex tempore) meer versieringen en diminuties dan uit de versteken blijkt; het was een gangbare praktijk die in de zeventiende eeuw tot de competenties van de uitvoerder gerekend werd.[92]



Afb.72 *Genitori* (Sany MS fol.51)

6.3.2 Luit- en klavierintavolaties

Een groot deel van het luit- en klavierrepertoire van de zestiende eeuw en het begin van de zeventiende eeuw bestaat uit intavolaties van vocale polyfone werken, zowel religieus (motetten, misdelen) als profaan (madrigalen, chansons). Luitisten en klavierspelers werden in staat geacht om deze vocale werken naar de technische mogelijkheden van hun instrument over te zetten. Deze polyfone reducties vulden zij aan met versieringen en diminuties. Dit gebeurde onder meer om de beperkte uitklinktijd van de tonen op hun instrument te verlengen. Of zoals Dodge het formuleert: *the character of the instrument demanded frequent tricks to prolong the sound of a note*.[93]

Mijn uitgangspunt is dat beiaardiers op een gelijkaardige wijze omgingen met deze vocale polyfone werken. Het probleem van de uitklinktijd stelt zich immers evenzeer bij klokken. Beiaardiers gebruikten daarom ook diminuties en versieringen om de verbinding tussen lange noten te verzekeren, dit zowel in de versteken voor de beiaard-automaat als in de tabulaturen die zij bij een uitvoering gebruikten. De versteekintavolaties van de Sany tonen dit ondubbelzinnig aan en informeren ons eveneens over de aard van deze diminuties bij het handspel.[94] In beide gevallen wordt het diminueren bepaald door de technische beperkingen en mogelijkheden van respectievelijk de automaat en de

[91] Haspels 1987: 194.
[92] Zie Wind 2011: 627.
[93] Dodge 1907-1908: 140; Zie ook Ferand 1938: 372-4.
[94] Zie 6.3.3.

beiaard(ier). Zeker bij het handspel is het niet uitgesloten dat niet de beperking, maar net de eigenheid van de klokken(klank) en de specifieke speeltechniek, de ontwikkeling van een idiomatische uitvoeringspraktijk mee bepaald hebben.

LUITINTAVOLATIES In het kader van mijn onderzoek heb ik vooral zestiende- en zeventiende-eeuwse luitintavolaties beluisterd en bestudeerd omdat zij bijzonder relevant zijn om inzicht te krijgen in hoe beiaardiers intavoleerden en diminueerden. Het luitrepertoire vertoont immers niet alleen een grote overeenkomst met het beiaardrepertoire, maar ook de beperkingen waarmee de luitist geconfronteerd wordt bij het intavoleren, zijn identiek aan die van de beiaardier, met name (1) de uitklinktijd van een toon – het niet kunnen 'aanhouden' van een toon – en (2) het aantal stemmen dat men tegelijk in een polyfone context kan spelen. Klavierintavolaties zijn uiteraard ook interessant als informatiebron, maar de specifieke mogelijkheden van de klaviertechniek – zoals het spelen van een complex polyfoon weefsel en virtuoze diminuties en versieringen – verschillen aanzienlijk van de mogelijkheden op beiaard en luit.

In het bijzonder heb ik de werken van de zestiende-eeuwse Antwerpse luitcomponist Emanuel Adriaenssen bestudeerd, zowel vanuit de theorie als vanuit de praktijk, omwille van interessante en relevante overeenkomsten met het repertoire van de Sany. Adriaenssen sluit een bloeiende periode voor de luitmuziek in de Spaanse Nederlanden af.[95] Na de val van Antwerpen (1585) verplaatst het zwaartepunt van de luitkunst zich immers naar de Noordelijke Nederlanden. Pas enige decennia later zal zich aan het Brusselse hof terug een bescheiden luitcultuur ontwikkelen met als voornaamste vertegenwoordiger Jacques de Saint-Luc.[96]

Voor de theoretische studie van de luitcomposities van Adriaenssen maakte ik voornamelijk gebruik van het standaardwerk van Godelieve Spiessens uit 1974: *Leven en werk van de Antwerpse luitcomponist Emanuel Adriaenssen (ca. 1554-1604).* Deze uitgave bestaat uit twee delen: een tekstgedeelte en een muzikale bloemlezing.

De bloemlezing bevat 60 werken van Adriaenssen die uitgegeven werden in *Pratum Musicum* (1584), *Novum Pratum Musicum* (1592) en *Pratum Musicum II* (1600). Samen met 34 werken van Adriaenssen die Spiessens reeds in 1966 uitgaf in de reeks *Monumenta Musicae Belgicae* vormen zij een waardevolle bron voor mijn repertoire- en praktijkonderzoek.[97] Vooral interessant is dat Spiessens de luittabulaturen samen met haar eigen transcriptie in modern notenschrift brengt.[98]

[95] Over het belang van Adriaenssen, zie Yong 1977: vi.
[96] Spiessens 1974(I): 9, 141-4.
[97] Voor deze uitgaven, zie Spiessens 1966; 1974(II).
[98] Complementair hieraan gebruikte ik ook de herdruk van de originele uitgave (1584) voorbereid door Kwee Him Yong. Zie Yong 1977. Yong uit overigens enkele kritische bedenkingen bij Spiessens' transcripties. Yong 1969: 121.

In het tekstgedeelte waren vooral de hoofdstukken gewijd aan het repertoire van de drie luitboeken van Adriaenssen en zijn activiteiten als intavolator en componist van groot belang voor mijn onderzoek.[99]

REPERTOIRE VAN ADRIAENSSENS LUITBOEKEN Het repertoire in de luitboeken van Adriaenssen is overwegend Italiaans en bestaat uit originele werken voor luit (fantasia's, ricercares, preludes), intavolaties van vocale werken (madrigalen, chansons, motetten) en dansmuziek.[100] De Sany haalt zijn *musickaele stucken* ook voor een deel uit een zestiende-eeuws Italiaans repertoire: de vergelijking tussen zijn versteekboek en de luitboeken van Andriaenssen levert dan ook een aantal concordanties op die het mogelijk maken om de stelling van de overeenkomst tussen het intavoleren door luitist en beiaardier vanuit de praktijk te onderzoeken en evalueren.[101] Concordanties zijn : *Susanne un jour, Donna crudel, J'ay vu le cerf, Sei tanto gratioso* en *Allemande nonette*. Maar ook de eigen luitcomposities van Adriaenssen – de fantasia's, ricercares en preludes – zijn interessant om in algemene zin de luitpraktijk te vergelijken met de beiaardpraktijk.[102] Het lijkt immers aannemelijk dat ook beiaardiers originele werken op beiaard speelden, wat in de praktijk waarschijnlijk vooral neerkwam op het improviseren van preludes. De *Preludes* van Matthias vanden Gheyn getuigen, ruim een eeuw later, in hun genoteerde vorm uitzonderlijk van deze improvisatiepraktijk.[103] Alhoewel dit niet blijkt uit de versteekboeken van Claes en de Sany, werden er wellicht ook originele fantasia's voor de automaat gecomponeerd en/of op beiaard geïmproviseerd.[104] Toch kan hier de kanttekening gemaakt worden dat fantasia's minder geschikt zijn als repertoire voor de automaat dan alom gekende melodieën als *Susanne un jour* en *Folies d'Espagne*.

Over het intavoleren zelf vernemen we veel uit de intavolatiemethode die Adriaenssen toevoegt aan de *Novum Pratum Musicum*.[105] Het is op basis van het onderzoek van Spiessens dat een aantal theoretische vaststellingen gemaakt worden die in hoofdstuk 6.3.3 op hun beurt getoetst worden aan de beiaardpraktijk.[106]

LIEDTABULATUREN IN DE LUITBOEKEN VAN ADRIAENSSEN Het uitgangspunt van Adriaenssen is dat men bij de liedtabulaturen zo getrouw mogelijk de stemvoering van elke stem behoudt.[107] In de praktijk echter worden in de eerste plaats de boven- en onderstem (superius & bassus) zo letterlijk mogelijk overgenomen. Dat gebeurt ten koste

[99] Spiessens 1974(I): 141 e.v., 288 e.v.
[100] Yong 1977: vii.
[101] Spiessens 1974(I): 35-7, 40, 45.
[102] Spiessens 1974(I): 288.
[103] Rombouts 2010: 182-3. Deze preludes worden bewaard in B-LVu, BE/212934/PU/ELEWYCK/114.
[104] De vier fantasia's in het versteekboek van Claes zijn bijna zeker bewerkingen van originele klaviercomposities. Ook de fantasia bij de Sany lijkt een zestiende-eeuwse oorsprong te hebben.
[105] Over de intabuleermethode van Adriaenssen, zie Spiessens 1974(I): 115-9.
[106] De theoretische vaststellingen die volgen, baseren zich voornamelijk op Spiessens 1974(I): 288-326.
[107] Spiessens 1974(I): 115 e.v., 289. Deze opvatting was zeker niet algemeen aanvaard. Spiessens 1974(I): 290.

van de stemvoering van de middenstemmen die vooral de essentie van het oorspronkelijke akkoord moeten weergeven. Van belang zijn dus de twee buitenstemmen (de hoogst en laagst klinkende stem) en de eigenheid van het akkoord. De problematiek van de middenstemmen – als gevolg van de beperkingen van het instrument – wordt pragmatisch opgelost. Het gevolg hiervan is dat de structuur van de stemmen (stemvoering) erg vrij verloopt. Yong zegt hierover:

> *Een der karakteristieke eigenschappen van de luitmuziek in het algemeen (…) bestaat juist in een zgn. "vrijstemmige" structuur. Twee-, drie- en vierstemmige passages alsmede fragmenten met verschillende textuur (imitatie, vrij contrapunt, akkoordische homofonie, virtuoos-idiomatische figuratie) wisselen elkaar zinvol af.* [108]

Enkele opmerkingen die Spiessens maakt bij specifieke genres en die relevant zijn voor de vergelijking met de beiaardpraktijk, vat ik hier samen.[109] Ik beperk mij tot die genres die in het beiaardrepertoire van Claes en de Sany voorkomen en / of vermeld worden in primaire documentaire bronnen.

MADRIGALEN, CHANSONS, MOTETTEN

- superius en bassus blijven behouden en worden gecoloreerd
- middenstemmen worden zo letterlijk mogelijk weergegeven en af en toe gecoloreerd
- soms worden middenstemmen gedeeltelijk opgeofferd en als een samengebalde middenstem behandeld

Ik voeg hier nog aan toe dat uit de vergelijking van enkele luitintavolaties met de originele composities blijkt dat in het geval de bassus of de superius rusten hebben, consequent de dan laagst- of hoogstklinkende stem wordt overgenomen.

BALLETTI VAN GASTOLDI

- streven naar letterlijke weergave
- poging tot maximaal behoud van oorspronkelijke akkoorden

Als voorbeeld vergelijkt Spiessens de vocale partituur van Gastoldi's *Se ben vedi o* met de tabulatuur.[110] Specifieke kenmerken zijn:

- terts of kwint van akkoord wordt dikwijls vervangen door verdubbeling van de grondnoot
- akkoordherhaling valt vaak weg op zwakke tijden of tijdsdelen
- rusten in de zang worden ingevuld met (gebroken) akkoorden

[108] Yong 1969: 122.
[109] Spiessens 1974(I): 290-3.
[110] Spiessens 1974(I): 412-3.

- coloraturen beperken zich tot dalende octaafloopjes op de cadensen en doorgangs- en wisselnoten
- dissonanten worden vermeden of verzacht
- soms wordt een akkoord veranderd

FRANSE AIRS

- vaak letterlijke (vierstemmige) intavolatie
- soms ook met verplaatsing van de tenor naar het bovenoctaaf (stemverwisseling)
- soms vrijere bewerking

De conclusie van Spiessens is dat de meeste liedtabulaturen zo letterlijk mogelijk de stemmen behouden. De bewerker voegt aan deze stemmen versieringen en diminuties toe, voornamelijk in de superius.[111] Deze coloratuur bestaat uit omspelingen en verbindingen van melodienoten enerzijds en uit cadensversieringen anderzijds. Typische coloraturen die in een cadens voorkomen zijn:[112]

- naslagakkoorden: akkoorden die het slotakkoord 'verlengen', al dan niet voorafgegaan door een stereotype versiering op het voorafgaande dominantakkoord en/of octaafloopjes op het tonica-akkoord zelf
- octaafloopjes, bijna altijd in dalende richting en soms in onderbroken vorm
- trillercoloratuur

De verbinding tussen twee noten gebeurt via doorgangsnoten, gruppetto, toonladderfiguur (ook stijgend). Het varieren (diminueren, versieren) gebeurt meestal in de superius en verschilt qua intensiteit. Bij eenvoudigere meerstemmige zettingen (bv. *Airs*) is de coloratuur erg sober, maar in madrigalen en chansons wordt zij complexer en boeiender.[113]

Uit al het voorgaande blijkt dat het intavoleren van vocale meerstemmige muziek bestond uit het toepassen van een aantal muzikaal-technische regels die verbonden waren met een typisch instrument (in dit geval de luit), periode en intavolator. Vaak gebeurde dit met respect voor de originele compositie op basis van stereotype versieringen en melodische patronen, wat er vanaf de zeventiende eeuw toe zou leiden dat componisten diminuties als een integraal deel van hun thema's gingen beschouwen.[114] Maar aan het einde van de zestiende eeuw was er ook een ontwikkeling die leidde tot erg virtuoze (idiomatische) instrumentale werken met overvloedige versieringen, waarbij het oorspronkelijke werk eerder als uitgangspunt gebruikt werd om een verbluffende

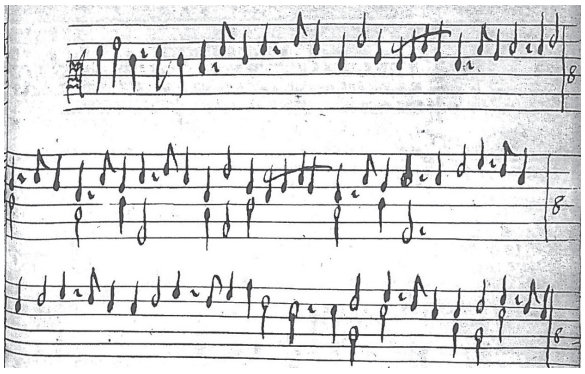
[111] Spiessens 1974(I): 296, 301. Zie ook Wind 2011: 144.
[112] Spiessens 1974(I): 302-7.
[113] Spiessens 1974(I): 307. Zie ook Horsley 1963: 129-30.
[114] Horsley 1963: 131.

variatietechniek te tonen.[115] Anderzijds waren er ook intavolaties die bepaalde specifieke, muzikaal-inhoudelijke eigenschappen van een werk op de voorgrond plaatsten. Benkő schrijft hierover in een artikel over Jannequins *Un Gay Bergier*, voor luit geïntavoleerd door Valentin Bakfark:

> *Finally, we can draw the conclusion that intabulation is not confined to faithful preservation of the part-writing and the ornamentation of cadences. What the intabulator considers important or characteristic in the work is of particular significance. In this way it is not only technical considerations which play a part but the 'spiritual attitude' of the transcriber to the work. There are many means at his disposal with which he can efface or accentuate the individual features of a work; or he can shift the balance of a piece – in other words, he can 're-create' it.*[116]

Benkő geeft hier aan *re-creëren* een andere betekenis dan in mijn onderzoek waar re-creatie staat voor het zelf maken van beiaardintavolaties op basis van kennis, verworven door theoretisch en praktijkgebaseerd onderzoek van primaire bronnen.

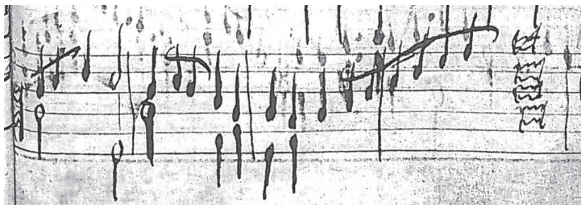
DANSTABULATUREN [117] Het dansrepertoire vinden we vooral in het versteekboek van Claes. Ook bij Adriaenssen is het rijkelijk vertegenwoordigd, zij het dat Spiessens opmerkt dat bij dit repertoire het danskarakter bijna verloren gaat wegens de vergaande coloratuur.[118] In de kortere dansen (o.a. courantes, allemandes, branles, voltes) blijkt echter dan weer dat versieringen haast volledig achterwege blijven. Wat verder opvalt is de stereotiepe vorm: elke muzikale zin wordt onmiddellijk gevarieerd hernomen. Deze werkwijze treffen we ook aan in de dansversteken van Claes (afb.73).



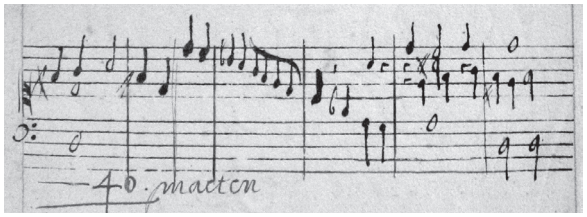
Afb.73 *Courante La Bohémienne* (Claes MS fol.43)

[115] Zie Howard Mayer Brown, "Intabulation", in *Grove Music Online. Oxford Music Online*. (Geraadpleegd op 03-06-2012). http://www.oxfordmusiconline.com/subscriber/article/grove/music/13823
[116] Benkő 1972: 223.
[117] Het betreft hier geen intavolaties maar bewerkingen van dansen die in tabulatuur worden gezet.
[118] Spiessens 1974(I): 323.

Het versieren gebeurt hoofdzakelijk door het verbinden van melodienoten door middel van doorgangsnoten, waarbij er naar het einde toe steeds kleinere diminuties optreden.[119] Ook dit is een praktijk die we bij Claes en de Sany aantreffen, zij het binnen de beperking van de achtste noot als kleinste eenheid. In de cadensen maken de danstabulaturen gebruik van syncopen en dalende octaafloopjes. Dalende en stijgende octaafloopjes treffen we ook aan in de versteken; syncopen in cadensen zeer uitzonderlijk, wellicht omdat dit moeilijker met goed muzikaal resultaat te realiseren is op een speeltrommel. Claes' versteek *Le fillou* is een mooi voorbeeld van een dansbewerking die eindigt met een stijgend toonladderloopje (afb.74). Een voorbeeld van een syncope in een cadens – weliswaar niet in een dans – treffen we aan in de voorlaatste maat van de Sany's versteek (7) *O Saelich heylich Bhetlihem* (afb.75: m.5). De plaatsing van een driestemmig akkoord op de tweede tel zal hier het syncope-effect auditief ondersteunen.



Afb.74 *Le fillou* (Claes MS fol.45)



Afb.75 *O Saelich heylich Bhetlihem* (Sany MS fol.30v)

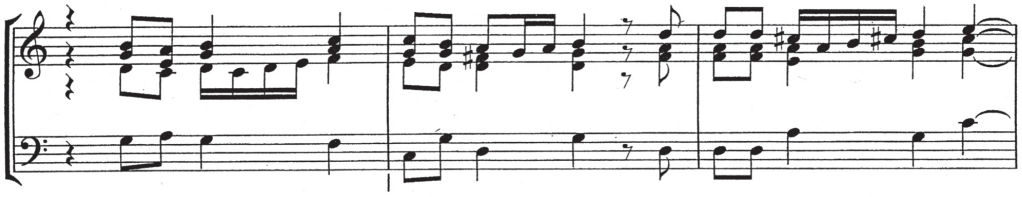
KLAVIERINTAVOLATIES EN -BEWERKINGEN Met het oog op het re-creëren van beiaardintavolaties heb ik niet enkel luittabulaturen, maar ook klavierintavolaties en -bewerkingen van madrigalen en chansons beluisterd en bestudeerd. Hierbij richtte ik mij vooral op die stukken die ook in het versteekboek van de Sany voorkomen. Het betreft onder meer *Bonjour mon coeur* (o.a. intavolaties van Peter Philips en Bernhard Schmid d. Ä. naar de compositie van Lassus), *Den Lustelijcken meij* (o.a. fantasia van John Bull, wellicht gebaseerd op Clemens non Papa; fantasia's toegeschreven aan Peter Philips en Peeter Cornet) , *Vestiva i colli* (twee fantasia's van John Bull naar Palestrina).

Enkel bij Lassus' chanson *Bonjour mon coeur,* blijkt uit de vergelijkende analyse dat de Sany de oorspronkelijke compositie als basis voor zijn versteekintavolatie gebruikte.[120] Wat de oorsprong is van de drie versteken over *Den Lustelijcken meij* kon ik niet achter-

[119] Spiessens 1974(I): 325.
[120] Zie 6.3.3.

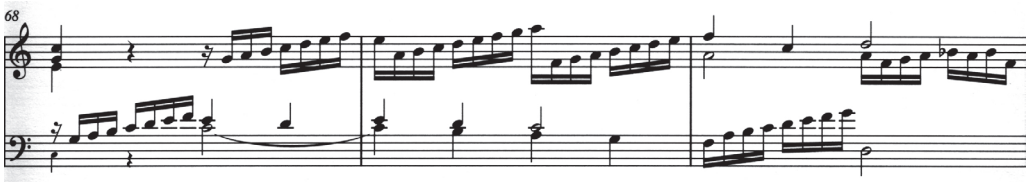
halen; wel lijken de drie verwante versies terug te gaan op één (instrumentale of vocale?) bron.[121] *Vestiva i colli* komt weliswaar niet in het versteekboek van de Sany voor maar wordt expliciet vermeld door Giustiniani bij zijn bezoek aan de beiaard van Antwerpen: het madrigaal behoorde duidelijk tot het repertoire van de beiaardier.[122] De fantasia's van Bull zijn geen intavolaties van Palestrina's werk, maar zijn wel interessant als voorbeelden van een soms ver doorgedreven diminutie- en versieringstechniek en een typisch instrumentaal-contrapuntische figuratie.[123] Deze technieken behoorden – in aangepaste vorm – ongetwijfeld ook tot het muzikaal-technische vocabularium van de beiaardier die vaak zelf organist en/of klavecinist was.

Bij *Bonjour mon coeur* (Philips, Schmid) gaat het duidelijk over intavolaties gebaseerd op de originele compositie van Lassus. Uit een vergelijkende analyse tussen intavolatie en origineel blijkt dat zowel Philips als Schmid de superius en de bassus strikt volgen en de akkoorden behouden.[124] Beiden coloreren alternerend de superius en de bassus met intervaldiminuties en voorzien cadensformules vaak rijkelijk van versieringen. Schmid gebruikt de niet gecoloreerde stem en de middenstemmen overwegend akkoordisch en behoudt de cesuren tussen de zinnen (afb.76). Philips laat de diminuties in de buitenstemmen vaak doorlopen als passagewerk (toonladderfiguren) in de middenstemmen en verbindt op deze manier eveneens de verschillende zinnen (afb.77). Hij maakt ook in alle stemmen gebruik van figuratieve imitaties (echo-effect bij octaafimitaties; opeenvolging van kwint- en octaafimitaties die vaak uitmonden in parallelle terts- of sextbewegingen).[125] Zoals ook in Philips' andere bewaarde intavolaties (onder meer over madrigalen en chansons van Marenzio, Striggio en Lassus) is de originele compositie door een overdadige ornamentatie soms nog nauwelijks herkenbaar. John Steele meent dan ook dat *such pieces, immensely popular with continental keyboard players and lutenists, hold little appeal for modern musicians no longer familiar with the originals from which they stem*.[126] Uit het eigen artistiek onderzoek (zie 7.1) blijkt inderdaad dat de vertrouwdheid met het originele werk van fundamenteel belang is om een zinvolle intavolatie te (kunnen) maken.



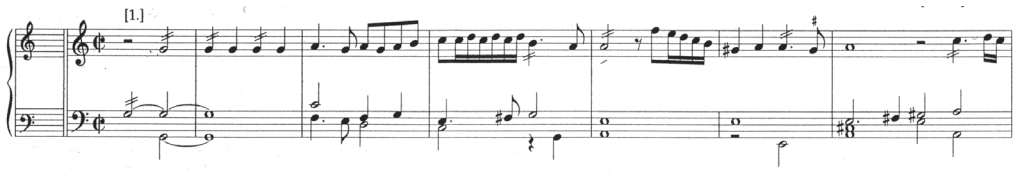
Afb.76 *Bonjour mon coeur* – Bernhard Schmid (Young 1997: 234)

[121] Zie 3.2.2 en 6.3.3.
[122] Zie p.136.
[123] Zie Caldwell 1973: 61.
[124] Voor Philips intavolatie van *Bonjour mon coeur,* zie Smith 1999: 8-15. Schmids intavolatie werd uitgegeven in *Zwey Bücher einer neuen kunstlichen Tabulatur (…),* Straatsburg, 1577.
[125] Over de typische stijlkenmerken van Philips, Bull e.a. , zie ook van den Borren 1979: 36 e.v.
[126] John Steele, "Philips, Peter" in *Grove Music Online. Oxford Music Online.* (Geraadpleegd op 03-06-2012). http://www.oxfordmusiconline.com/subscriber/article/grove/music/21570



Afb.77 *Bonjour mon coeur* – Peter Philips (Smith 1999: 15)

De aan Peeter Cornet toegeschreven versie van *Den Lustelyiken may* is interessant omdat het hier niet gaat om een intavolatie van een polyfone compositie, maar wel om een voorbeeld van begeleide monodie. Hierbij coloreert hij de melodie (de discantstem) met intervaldiminuties en versieringen van melodienoten terwijl overwegend tweestemmige akkoorden de harmonische basis vormen (afb.78).[127] In feite gaat het hier om twee variaties over deze populaire melodie waarbij de toegepaste diminutie- en versieringstechnieken wezenlijk deel gaan uitmaken van de melodie.[128] Deze variatietechniek treffen we ook aan in het versteekboek van Claes, bijvoorbeeld bij de melodie van de *Pavane d'Espagne*. Het thema wordt hier driemaal gevarieerd gebracht waarbij eenvoudige diminuties worden toegepast.[129] Herleid tot twee stemmen – met name een versierde, gevarieerde melodie en een harmonische bas – komt men tot bewerkingen die bijzonder geschikt zijn voor een uitvoering op beiaard. Deze tweestemmigheid kan men ook bij intavolaties toepassen door een rijk gecoloreerde superius te combineren met de bassus en de middenstemmen weg te laten. Dat dergelijke intavolaties niet voorkomen bij de Sany lijkt mij eerder een gevolg van de technische beperkingen van de trommel, dan dat het aantoont dat deze praktijk niet werd toegepast door beiaardiers.[130]



Afb.78 *Den Lustelyiken may* – Peeter Cornet (Rampe 2004: 28)

INTAVOLATIE VOOR KLAVIER EN ORGELAUTOMAAT VAN STRIGGIO'S MADRIGAAL CHI FARÀ FED'AL CIELO Een opmerkelijk voorbeeld van een vroeg-zeventiende-eeuwse intavolatie (genoteerd in een conventionele notatie) voor een automaat – meer bepaald voor de cylinder van een orgelautomaat – is opgenomen in *Les raisons des forces mouvantes* (1615) van Salomon De Caus.[131] Het betreft het madrigaal *Chi farà fed' al Cielo* van

[127] Zie Fellerer 1981: 75. Voor de partituur, zie Rampe 2004: 28-30.
[128] Over de overgang van de diminutiepraktijk als improvisatorische versieringskunst binnen een polyfone context naar een wezenlijk, gecomponeerd bestanddeel en uitdrukkingsmiddel van de melodie binnen de context van de (begeleide) monodie, zie Fellerer 1981.
[129] Claes MS (22) *Pavane*. Zie B18.
[130] Zie ook 7.1.
[131] De Caus 1615: (I)fol.38v-39. Over De Caus' werken, zie Morgan L. 2007. Zie ook De Jonge 2000: 39.

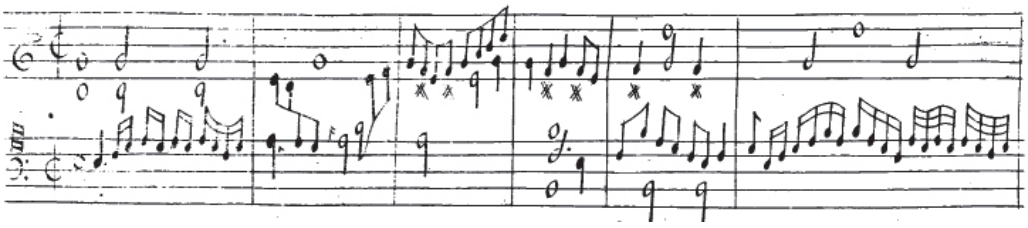
Alessandro Striggio dat – zoals De Caus eraan toevoegt – door Peter Philips geïntavoleerd werd (*mis en tablature by Pierre Filippe*). Alhoewel er twee verschillende intavolaties van Peter Philips gekend zijn over Striggio's madrigaal, blijkt duidelijk dat De Caus het dichtst aanleunt bij het manuscript dat in de Berlijnse staatsbibliotheek bewaard wordt. Of De Caus ook effectief van dit manuscript gebruik gemaakt heeft, is niet bekend.[132]

Net als in de luitintavolaties van Adriaenssen, behoudt Philips bij het intavoleren consequent de twee buitenstemmen, meestal bassus en superius. Op die plaatsen waar de tenor onder de bassus klinkt (stemkruising), neemt hij de noten van de tenor over, ook al gaat dit ten koste van de logische, motivische voortgang van de bassus. Opmerkelijk, maar niet ongebruikelijk, zijn ook enkele kwint- en octaafparallellen die onopvallend passeren temidden van de virtuoze diminuties.

De Caus laat in de intavolatie voor orgelautomaat een aanzienlijk deel van Philips' klavierintavolatie weg, ongetwijfeld omwille van de omvang (aantal maten) van de cylinder. Haspels zegt dat Philips' intavolatie, geprogrammeerd op een cylinder, *does illustrate the prodigious dimensions of the cylinders – and the accompanying mechanism – of these hydro-mechanically operated machines.*[133] De technische mogelijkheden van de orgelcylinder overtreffen dan ook die van de beiaardtrommel, zoals onder meer blijkt uit de lange, ononderbroken slierten zestiende noten.

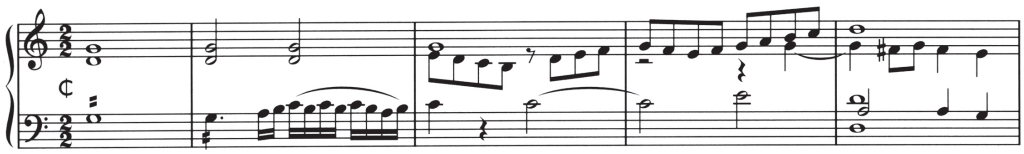
Uit de vergelijking van de intavolatie voor orgelautomaat met de originele (klavier) intavolatie van Philips blijkt vooral hoe groot de overeenkomst is. De verschillen blijven beperkt tot het sporadisch toevoegen of weglaten van noten en enkele kleine ritmische aanpassingen. Interessant is ook dat alteraties, die niet voorkomen in Philips' klavierintavolatie, expliciet worden aangeduid (vergelijk afb.79a: m.3 met afb.79b: m.4).

De intavolatie voor orgelautomaat imiteert duidelijk het klavierspel. Deze vaststelling sluit aan bij mijn hypothese dat versteken het beiaardspel imiteren en bevestigt in algemene zin het belang van muziekautomaten voor een historisch geïnformeerde uitvoering.



Afb.79a *Chi farà fed'al cielo* – Intavolatie voor orgelautomaat (de Caus 1615: (I)fol.38v)

[132] Zie Smith 1999: 193. Voor de twee intavolaties van Philips, zie Smith 1999: nr.3 en 4.
[133] Haspels 1987: 39.



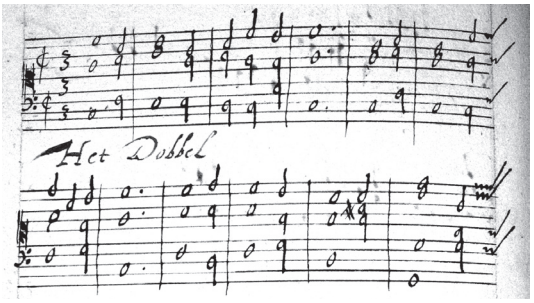
Afb.79b *Chi farà fed'al cielo* – Intavolatie van Peter Philips (Smith 1999: 17)

6.3.3 Versteekintavolaties

Na de grondige studie van relevante luit- en klavierintavolaties, werden die versteken uit de manuscripten van Claes en de Sany geanalyseerd die als versteekintavolaties bestempeld konden worden. De vraag was dus in eerste instantie welke versteken hiervoor in aanmerking kwamen.

DE SANY Wat de Sany betreft, blijkt uit vergelijkende analyse ondubbelzinnig dat de versteken over twee madrigalen van Ferretti en twee chansons van respectievelijk Lassus en Lupi, intavolaties zijn van originele werken van deze componisten (zie ook p.169).

Vier versteken komen uit het repertoire van de *Cantiones Natalitiae*. Rasch stelt echter duidelijk dat er niet van een rechtstreeks verband gesproken kan worden.[134] Het gaat dus bijna zeker niet om intavolaties van vocale zettingen, maar om eigen bewerkingen van deze bekende thema's of bewerkingen van instrumentale stukken (die op hun beurt zelf gebaseerd kunnen zijn op vocale modellen). Opvallend is in versteek (3) *Puer nobis* de strikt driestemmige homofone zetting en de vele akkoorden waarbij de terts wordt weggelaten ten gunste van de verdubbeling van de grondnoot (zie m.9, 10, 11 in afb.80). Het zijn kenmerken die Spiessens ook vermeldt bij Adriaenssens luitintavolaties van *Balletti* van Gastoldi.



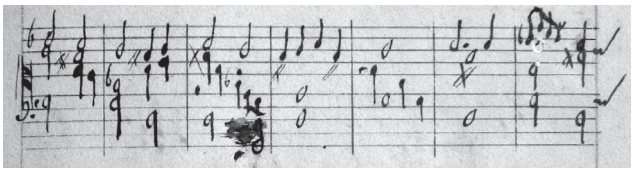
Afb.80 *Puer nobis* (Sany MS fol.27v)

Alle vier versteken zijn erg transparant en maken gebruik van variatie- en diminutietechnieken die we ook in de Sany's intavolaties van de madrigalen en chansons aantreffen (cf. infra):

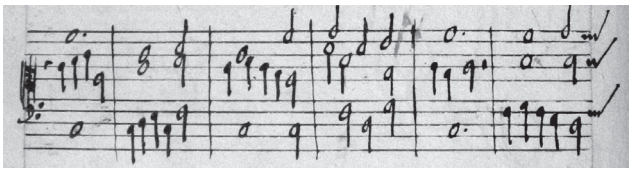
[134] Rasch 1985: 288.

- akkoordbreking, uitgestelde akkoordnoten of omspeling van akkoordnoten op stilstaande akkoorden (afb.81: m.4-5)
- verbindingsnoten tussen akkoordnoten (doorgangs- en wisselnoten) (afb.82)
- toonladderfiguurtje en (stijgende) kwintopvulling (afb.83)
- parallelle terts- , sext- en decimebeweging (afb.84: m.6)
- enkele tertsvertragingen in cadensen (afb.85)

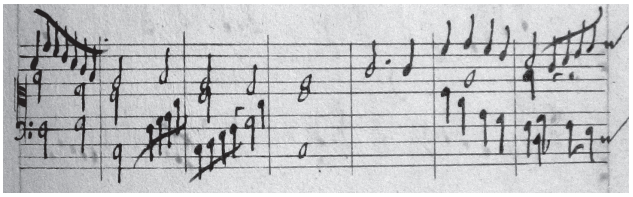
In de versteken (5) *Een Kindeken* en vooral (6) *Laet het ons met herten ryne*, die het meest zijn uitgewerkt, komen ook kwint- en octaafimitaties voor die de transparantie verhogen (afb.86: m.1-2 en 5-6). De algemene indruk is dat deze versteken dicht aanleunen bij een (mogelijke) uitvoeringspraktijk op beiaard.



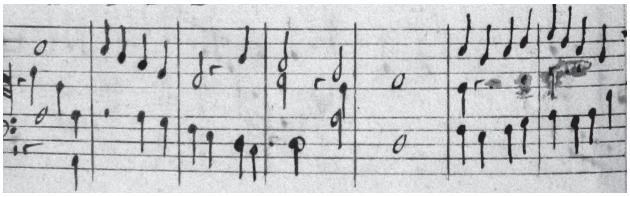
Afb.81 *Laet het ons met herten ryne* (Sany MS fol.30)



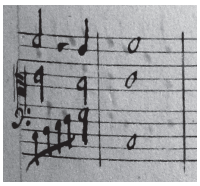
Afb.82 *Puer nobis* (Sany MS fol.27v)



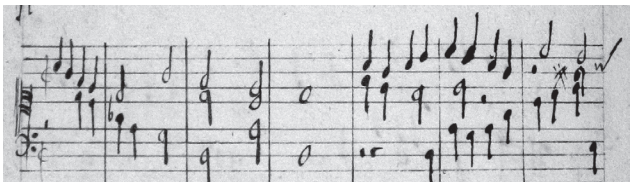
Afb.83 *Een Kindeken* (Sany MS fol.29)



Afb.84 *Laet het ons met herten ryne* (Sany MS fol.29v)

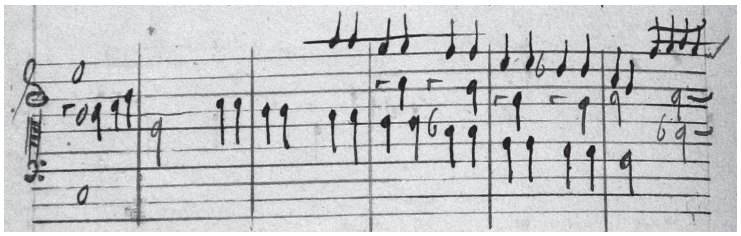


Afb.85 *Een Kindeken* (Sany MS fol.29)



Afb.86 *Laet het ons met herten ryne* (Sany MS fol. 29v)

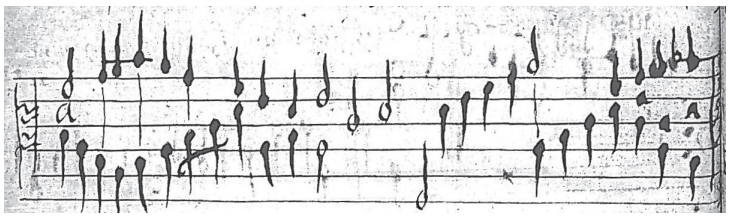
In de versteken (24), (25) en (26) over *Den lustelycken maÿ* komen bepaalde diminuties en variaties letterlijk terug. Dit kan erop wijzen dat zij op één vocale en / of instrumentale bron gebaseerd zijn. Eén van de bekendste vocale zettingen van *Den lustelycken maÿ* is van Clemens non Papa. Verder zijn er heel wat instrumentale bewerkingen, onder meer van Bull (intavolatie op basis van Clemens non Papa), Philips en Cornet. Het is niet mogelijk om de versteken rechtstreeks met één van deze of andere componisten te verbinden. Toch vindt men de nieuwe, frisse stijl van hun klaviermuziek ook in deze versteken terug. Mooie voorbeelden hiervan zijn de verschillende melodische variaties op de harmonische sequens (dalende toonladder). Vooral bij de repeterende vierde noten resulteert dit in een fraaie klank op beiaardklokken (afb.87).



Afb.87 *Anderen May* (Sany MS fol.46v)

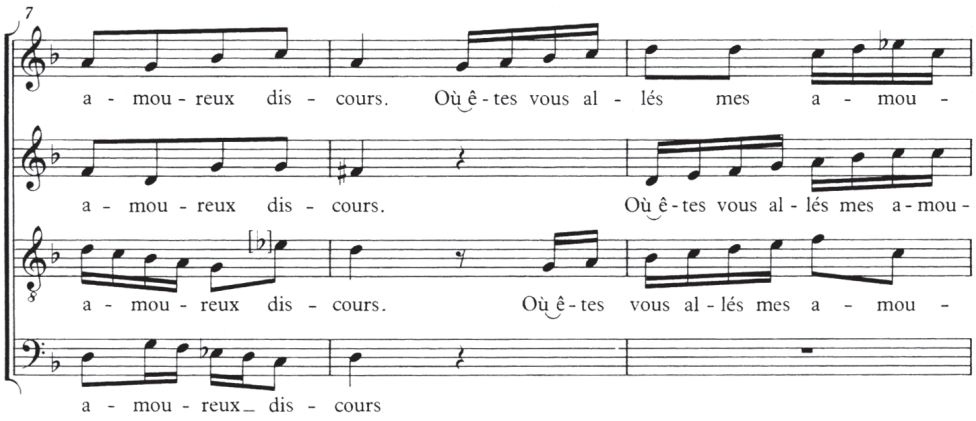
De herkomst van de melodie van het versteek (8) *J'ai vu le cerf* – dat ook tweemaal bij Claes voorkomt – kwam reeds in hoofdstuk 3.1.2 aan bod. De Sany en Claes hebben zich wellicht enkel op de melodie van dit lied gebaseerd bij het maken van de versteken. Zij kenden misschien ook de vierstemmige zetting in *Pratum musicum* van Adriaenssen.[135] Opmerkelijk is wel dat Claes' versteek (37) naar het concept overeenkomsten vertoont met de meerstemmige zetting van Vecchi (afwisseling eenstemmig - meerstemmig; herhaling van de laatste zin in augmentatio gevolgd door een vrijer uitgewerkt slot).[136] Toch lijkt het niet om een intavolatie van Vecchi's compositie te gaan.

CLAES Claes' versteken van de *Balletti* van Gastoldi zijn niet gebaseerd op de oorspronkelijke vocale modellen, maar op de instrumentale bewerkingen (intavolaties?) van Racquet.[137] De versteken (42) en (56) van Claes over *Puis que le ciel veut ainsi* zijn ook geen intavolaties van de originele vocale zetting van Planson, maar eigen bewerkingen (42?) of bewerkingen gebaseerd op instrumentale en/of vocale modellen die teruggaan op Planson (56?); Zo komt in (56) duidelijk de karakteristieke imitatie voor waarmee ook Planson het refrein aanvangt (afb.88a,b).



Afb.88a *Puis que le ciel* (Clades MS fol.74v)

[135] Zie Spiessens 1974(II): 170; Yong 1977: 61.
[136] Voor de zetting van Vecchi, zie Weckerlin 1885: 417 e.v.
[137] Zie p.57.



Afb.88b *Puis que le ciel veut ainsi* – Jean Planson (Dobbins 1987: 310)

Uit het voorgaande blijkt, dat er dus slechts vier duidelijk toewijsbare intavolaties voorkomen in het versteekboek van de Sany en geen bij Claes. Dit lijkt bijzonder weinig om van een intavolatiepraktijk door beiaardiers te kunnen spreken, maar wanneer men dit aantal beschouwt binnen het repertoire van de Sany's tweede index, de *musickaele stucken*, dan gaat het over vier van de tien werken. Dit geeft volgens mij een juistere verhouding weer van het aantal intavolaties dat deel uitmaakte van het repertoire van beiaardbespelingen; een repertoire waar (veel) minder liturgische stukken in voorkwamen ten voordele van de populaire, gekende liederen en dansen. Maar het is ook mogelijk dat tegen het midden van de zeventiende eeuw het intavoleren voor beiaard (automaat/handspel) minder toegepast werd onder invloed van de ontwikkeling van een eigen, niet op vocale modellen gebaseerde, instrumentale klaviermuziek.

DE VERSTEEKINTAVOLATIES VAN DE SANY Een analyse van deze versteken leidt – net zoals bij Adriaenssen – tot enkele typische patronen en technieken die de Sany in zijn versteekintavolaties toepast.

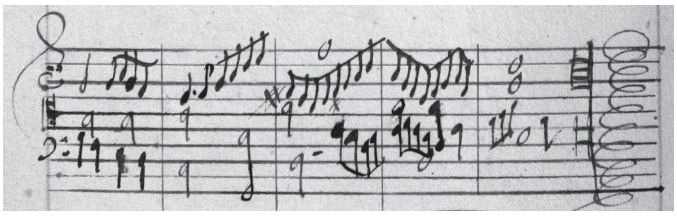
(51) *Donna Croudele* (B17)[138]

De Sany herleidt dit vijfstemmige madrigaal van Ferretti tot afwisselend drie of vier stemmen.

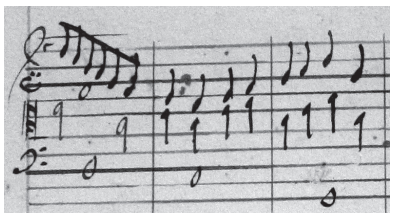
Hierbij behoudt hij duidelijk de superius (canto) en de bassus (basso) die via eenvoudige diminuties versierd worden. In de maten 30-32 en 37-38 heeft de bassus rusten en neemt de Sany (licht gevarieerd) de dan laagst klinkende stem, met name de tenore over; het is een techniek die ook door luitspelers werd toegepast. De aanvangsmaten zijn strikt homofoon en worden dus niet, zoals in (49) *Bon jour mon Ceur* en (50) *Si tanto*

[138] Bij de bespreking van de versteekintavolaties verwijzen de maten naar de bijlage die naast de titel staat, tenzij anders aangegeven.

gratioso, via uitgestelde akkoordnoten op de tweede tel verlengd.[139] Dit lijkt een bewuste keuze van de Sany te zijn aangezien de oorspronkelijke compositie wel beweging heeft. De middenstemmen (alto, quinto, tenore) vullen harmonisch Ferretti's akkoordenschema aan. Hierbij neemt de Sany eerder uitzonderlijk een specifiek motief van een middenstem over. De diminuties in de superius en bassus bestaan uit typische verbindingsnoten tussen akkoordnoten (doorgangsnoten, wisselnoten, omspelingen) die tot mooie variaties op de originele stem leiden (m.22-25 in de superius). In de bassus zorgt een aaneengesloten vierde notenlijn soms voor een basso continuo-effect dat beweging geeft aan de akkoorden in de bovenstemmen (m.16-17). Tonica-akkoorden als besluit van een cadens, worden door de Sany vaak beweeglijk gehouden door onder meer gebroken akkoorden en opvulling van akkoordintervallen. Tussen akkoorden is er soms ook beweging via toonladderfiguurtjes (B16: m.32, 67). In vierdelaatste maat leidt een stijgende toonladderfiguur naar de octaafnoot in plaats van de grote terts in de originele canto; de octaafnoot wordt een pedaalnoot boven de middenstemmen die op hun beurt de grote terts van de canto met beweeglijke achtste notenlijnen omspelen en hierdoor de cadens extra bevestigen (afb.89: m.2 e.v.). De middenstemmen worden veel minder gecoloreerd; vaak verbinden zij zich met de superius, soms met de bas, in parallelle tertsen of sexten; het is een techniek die de Sany ook in de andere profane versteken regelmatig toepast (afb.90).



Afb.89 *Donna Croudele* (Sany MS fol.72v)



Afb.90 *Donna Croudele* (Sany MS fol.72v)

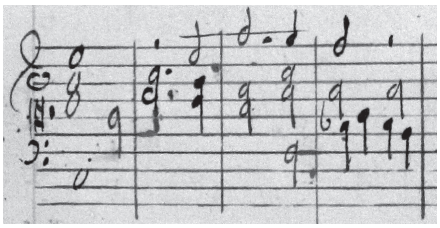
(50) *Si tanto Gratiosa* (B15)

De Sany intavoleert dit madrigaal volgens dezelfde technieken als (51) *Donna Croudele*.

Het behoud van superius en bassus is ook hier duidelijk prioritair. Waar nu de canto in de maten 22-24 zwijgt, neemt hij de alto als hoogst klinkende stem over. De homofone aanvangsakkoorden worden eenvoudig gebroken via een uitgestelde akkoordnoot die op de tweede tel van de maat komt, wat tegen het tactusgevoel ingaat. De diminuties zijn – op enkele toonladderfiguren in cadensen na – eerder sober uitgewerkt, maar leiden wel tot soepele melodielijnen (maten 27-28). Herhaalde onderdelen (B14: m.1-15 = m.16-30 en m.42-58 = m.59-74) worden licht gevarieerd, bijvoorbeeld door parallelle sexten (B14: vgl. m.52 en 69) of diminutie van de optijd (B14: vgl. m.46 en 63). De middenstemmen worden gereduceerd tot harmonische opvulling, maar soms gebruikt de Sany ze om

[139] Het homofone begin verwijst volgens Spiessens naar de vilanella-oorsprong van dit en vele andere madrigalen. Zie Spiessens 1974(I): 185, 187.

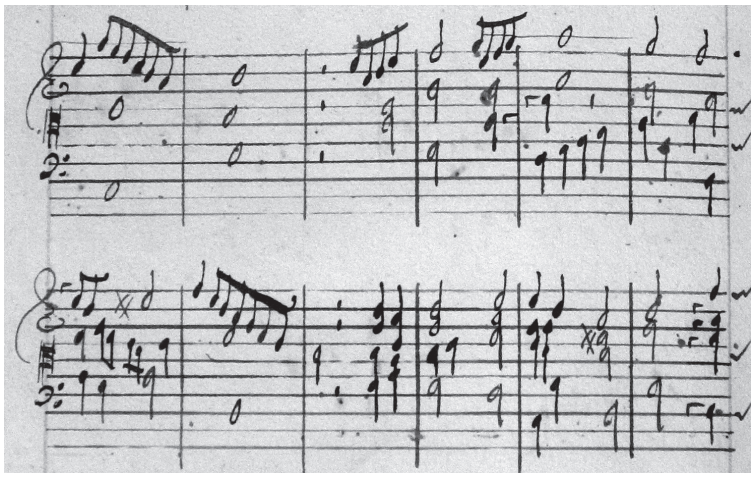
een imitatie van een inzet toe te voegen. Zo is het in m.30-31 de quinto die de inzet geeft die vervolgens door de superius en de bassus wordt geïmiteerd (afb.91).



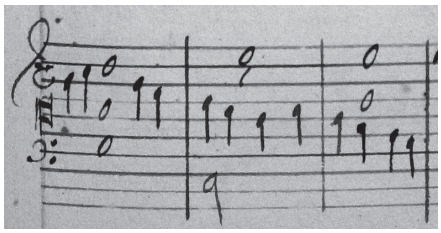
Afb.91 *Si tanto Gratiosa* (Sany MS fol.70v)

(49) *Bon jour mon Ceur a 4* (B13)

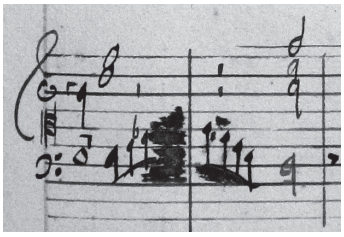
De Sany maakt van dit overbekende chanson van Lassus een geslaagde intavolatie voor beiaardautomaat. De vierstemmigheid wordt af en toe tot drie stemmen herleid. Hij behoudt strikt de bassus en superius en diminueert deze stemmen op elegante wijze met typische doorgangs- en wisselnoten en toonladderfiguurtjes (afb.92). De middenstemmen vullen de akkoorden aan volgens het oorspronkelijke harmonische verloop en worden uitzonderlijk gecoloreerd (afb.93). Uit de vergelijkende analyse blijkt dat de Sany slechts zelden kleine harmonische aanpassingen doet: bijvoorbeeld door een VI-IV-V verbinding om te vormen tot VI-I$^{6/4}$-V (vergelijk m.36 in B12 met m.18 in B13). Opmerkelijk is in m.3 fis die als doorgangnoot op het tonica-akkoord een dubbeldominant suggereert, en de achtste notenovergang in de bassus in m.49-50 – een toevoeging van de Sany – die een melodische modulatie vormt tussen G en F (afb.94). Wat opvalt is dat hij herhaalde noten in Lassus' stemmen, in het versteek reduceert zoals in maat 24 waar hij vier herhaalde noten tot twee terugbrengt. Soms leidt dit tot een dynamisch syncopisch effect dat, door de akkoorden op de zwakke tellen en de *single note* op de sterke tel,



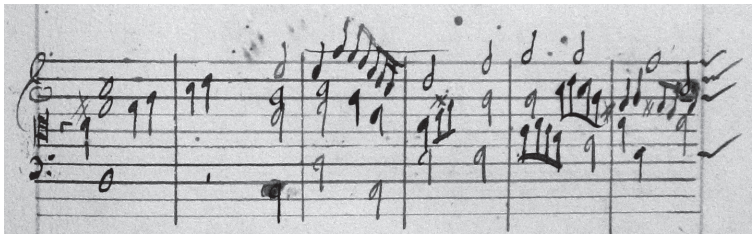
Afb.92 *Bon jour mon Ceur* (Sany MS fol.69v)



Afb.93 *Bon jour mon Ceur* (Sany MS fol.70)



Afb.94 *Bon jour mon Ceur* (Sany MS fol.70)

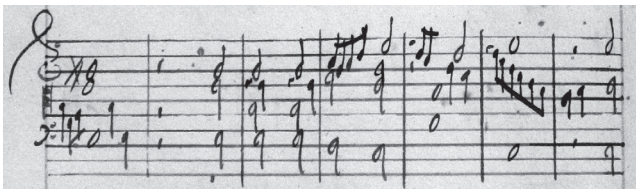


Afb.95 *Bon jour mon Ceur* (Sany MS fol.70)

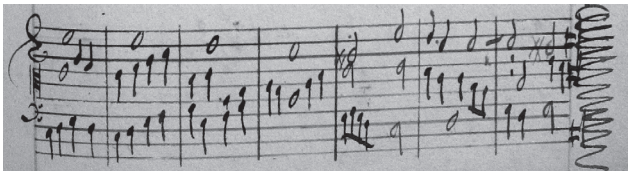
op een automaat zijn uitwerking niet mist (zie B12: m.24-25). Algemeen blijkt ook in dit versteek dat de Sany tracht van stilstand als gevolg van lange notenwaarden op te vullen met gebroken akkoorden, versieringen etc. (afb.95).

(48) *Susanne Un Jour a 4* (B11a)
Uit de vergelijking van de structuur van dit chanson van Lupi met het versteek van de Sany blijkt dat deze laatste het chanson inkort, wellicht omwille van het totaal aantal trommelmaten. Maar dan blijft het toch de vraag waarom hij net het deel met de aangrijpende tekst *Si ie fay resistance, Vous me feres mourir en deshoneur* heeft weggelaten (maten 19-25). Het totaal aantal trommelmaten zou hierdoor van 69 naar 83 gaan wat nog steeds binnen de 90 beschikbare trommelmaten van een uurversteek blijft.

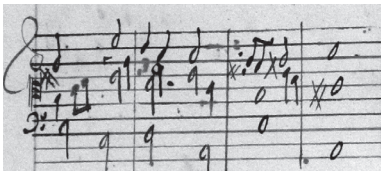
Tweemaal wijkt de Sany verder af van de bassus en de superius dan gebruikelijk in de drie eerder beschreven intavolaties, met name de bassus in maten 14-18 en de superius in maten 26-27. Tot de typische diminuties behoren de dalende en stijgende kwintopvulling (m.10, 12, 31), de toonladderfiguurtjes (afb.96) en de verbindingsnoten (m.29). De middenstemmen vervullen hun harmonische rol, soms met een rechtstreekse ontlening aan Lupi, zoals bijvoorbeeld in B10: m.39, waar ook de oorspronkelijke tenore in parallelle sexten met de cantus beweegt. De maten B10: 63-65 zijn een mooi voorbeeld van het basso continuo-effect waarbij de bassus met terts- en decimeparallellen in de middenstem wordt aangevuld waarboven de superius als een cantus firmus klinkt (afb.97). Harmonisch blijft de Sany vrij dicht bij Lupi, zij het dat hij resoluut voor de leidtoon kiest, wat bijvoorbeeld in m.7 het interval fis - bes tot gevolg heeft (zie gis - c in eerste maat van afb.98).



Afb.96 *Susanne un jour* (Sany MS fol.68v)



Afb.97 *Susanne un jour* (Sany MS fol.69)

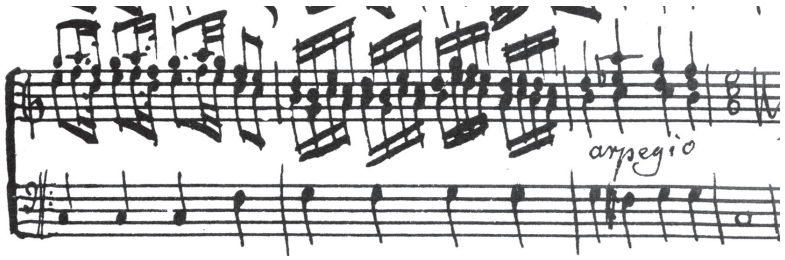


Afb.98 *Susanne un jour* (Sany MS fol.68v)

AKKOORDBREKINGEN? Ik wil hier even dieper ingaan op het breken van akkoorden. Algemeen wordt immers aangenomen dat het spelen van gebroken akkoorden en arpeggio's idiomatisch is voor het beiaardspel. De vraag is echter of dit ook voor de uitvoeringspraktijk van de zeventiende-eeuwse beiaardier geldt en, indien zo, of en in welke mate de versteken ons hierover informeren.

Het spelen van akkoorden in gebroken vorm was in de zeventiende eeuw aanvankelijk één van de idiomatische diminutietechnieken van de luitist; het was een middel om de luitklank op een expressieve manier te verlengen.[140] Het betrof zowel onregelmatige akkoordbrekingen (arpeggio's) – later met *style brisé* of *style luthé* aangeduid – als patronen van regelmatige gebroken akkoorden. Deze luitidiomatische technieken werden vanaf het midden van de zeventiende eeuw overgenomen in het klavierrepertoire, onder andere door klavecinisten als L. Couperin en J.H. D'Anglebert. [141]

In de achttiende-eeuwse versteek- en beiaardboeken – waarin het klavierrepertoire een belangrijk aandeel heeft – is het breken van akkoorden en intervallen dan ook zeer gebruikelijk. Het arpeggiëren van akkoorden als een expressief middel om de klank te verlengen zal ongetwijfeld ook onderdeel van een uitvoering geweest zijn. In zijn beiaardboek (1746) schrijft de Gruÿtters eenmaal *arpegio* – met name bij de vijf akkoorden van de slotcadens van het *Tantum ergo* van M. Hendrickx jr. – maar ongetwijfeld arpeggieerde hij ook in andere gelijkaardige situaties (afb.99). Burney getuigt dan weer over Potholts beiaardspel dat hij allerlei passages speelt, *even arpeggios*.[142]



Afb.99 *Tantum ergo* (Gruÿtters Bb, [nr.192], p.152)

Beiaardiers improviseerden bovendien preludes waarbij zij lange patronen van gebroken akkoorden aanwendden. De preludes van Matthias vanden Gheyn enerzijds en de korte inleidingen bij sommige versteken van de Gruÿtters anderzijds, zijn de zeldzame, uitgeschreven getuigen van wat zonder twijfel een gangbare improvisatiepraktijk was.[143]

[140] Over gebroken akkoorden en arpeggio's, zie o.a. Dolmetsch 1980: 260 e.v.; Donington 1989: 277 e.v.
[141] David Ledbetter, "Style brisé", in *Grove Music Online. Oxford Music Online*. (Geraadpleegd op 03-06-2012). www.oxfordmusiconline.com/subscriber/article/grove/music/27042
[142] Burney 1775: 294.
[143] De preludes van vanden Gheyn zijn een mooi voorbeeld van wat Ledbetter *the expressive moulding of a continuum of sound* noemt. Zie voetnoot 141. In Gruÿtters Bb komt ook een *preludium quinti toni* voor. Het is niet duidelijk of het hier om een origineel beiaardwerk gaat dan wel om een transcriptie van een orgelwerk. In ieder geval is het een voorbeeld van die algemeen toegepaste improvisatiepraktijk met toonladderfiguren, gebroken intervallen en akkoorden etc. De Gruijtters 1971, nr.82.

Aangezien gebroken akkoorden gemakkelijk te spelen zijn op beiaard (alternerende handen), gingen zij vanaf dan ook tot het speeltechnisch idioom van de beiaard behoren, wat zelfs tot op vandaag sommige componisten tot een stereotiep componeren voor beiaard inspireert.

Wat de eerste helft van de zeventiende eeuw betreft, is een eerste vaststelling dat het spelen van gebroken akkoorden dan pas echt als een nieuw element in de luitmuziek wordt toegepast.[144] Wellicht was het dan ook (nog) niet gebruikelijk om deze techniek op beiaard te gebruiken.

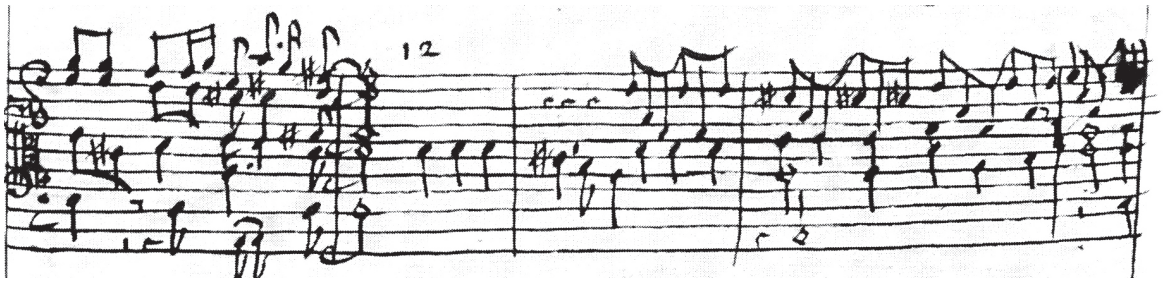
Een tweede vaststelling is dat de Sany in de versteekintavolaties verschillende technieken toepast om de klank van akkoorden te verlengen. Enkele concrete voorbeelden uit (49) *Bon jour mon Ceur* en (51) *Donna Croudele* illustreren dit:

(49) *Bon jour mon Ceur* (B12)
- akkoordbreking met uitgestelde akkoordnoot (m.2, 12, 31, 41)
- diminuties om de afstand tussen twee akkoorden te overbruggen (m.15-16, 49-50)
- (versierde) gebroken drieklank (m.10)
- toonladderfiguur (m.13, 20)

(51) *Donna Croudele* (B16)
- strikt homofoon (stilstaande akkoorden, dus geen verlenging) (m.1-7)
- akkoordverlenging door vertraging van de terts (m.9, 19, 23, 55)
- gebroken drieklank (m.28)
- diminuties in de bas onder liggende akkoorden (m.29-31)
- diminuties in andere stemmen (m.36, 64-65)

Uit deze voorbeelden en ook uit andere versteken blijkt dat de Sany – op enkele markante uitzonderingen na – de beweging van akkoorden wil gaande houden. Dit gebeurt soms via akkoordbreking – uitstellen van één akkoordnoot of gebroken drieklank – maar overwegend door diminuties tussen opeenvolgende akkoordnoten, het toevoegen van toonladderfiguren of het vertragen van de terts. Gebroken akkoorden behoren dus zeker niet tot het courante idioom van de versteekboeken uit de eerste helft van de zeventiende eeuw. Het is niet uitgesloten dat dit voor een deel het gevolg is van de technische beperkingen van de beiaardautomaat (kleinste notenwaarde is achtste, repetitiesnelheid, aantal hamers). Maar ook in het versteekboek van Wyckaert (tweede helft zeventiende eeuw), die wel over een trommel met aanzienlijke technische mogelijkheden beschikte, zijn gebroken akkoorden zeker nog geen gangbare praktijk. Een voorbeeld treffen we aan vanaf de derde maat in het fragment uit zijn versteek over *La Folie d'Espagne* (afb.100).

[144] Dodge 1907-1908: 135.



Afb.100 *La Folie d'Espagne* (Wyckaert MS fol.100)

Op basis van de beperkte bronnen kan men besluiten dat de beiaardier uit de eerste helft van de zeventiende eeuw bij een uitvoering een aantal technieken gebruikte om akkoorden te verlengen. Het spelen van gebroken akkoorden was daar één element van dat in vergelijking met de automaat, bij het handspel waarschijnlijk vaker werd toegepast zonder dat het echter een courante praktijk was. Dit geldt vermoedelijk ook voor het arpeggiëren, maar hierover geven noch de versteken noch andere bronnen enige aanwijzing.

6.3.4 Conclusie

De vier versteekintavolaties van de Sany tonen hoe hij intavoleerde voor de automaat. De gebruikte technieken werden ongetwijfeld ook door andere beiaardiers toegepast, niet alleen bij het maken van versteken, maar eveneens met het oog op de uitvoering van vocale polyfone composities op beiaard. Het is een uitvoeringspraktijk waarvan zowel Rieulin als Giustiniani getuigen en die ik via praktijkgebaseerd onderzoek wil reconstrueren / re-creëren.

De intavolatietechniek die de Sany gebruikt in zijn versteken vormt het vertrekpunt van dit praktijkgebaseerd onderzoek en kan samengevat worden in volgende punten:

- behoud van de bassus en de superius
- bij afwezigheid van bassus of superius, overname door respectievelijk de laagst of hoogst klinkende stem
- aantal middenstemmen wordt meestal gereduceerd
- soms ontstaat een nieuw samengestelde stem uit de synthese van de middenstemmen
- middenstemmen staan overwegend in functie van de oorspronkelijke akkoorden
- het diminueren gebeurt vooral in de buitenstemmen (bassus, superius) en in mindere mate in de middenstemmen
- typische diminutietechnieken zijn verbindingsnoten, toonladderfiguren, gebroken intervallen en (soms) gebroken akkoorden
- de klank van akkoorden wordt vaak verlengd door de toevoeging van uitgestelde akkoordnoten (akkoordbreking) of toonladderfiguurtjes
- de stemvoering is over het algemeen transparant

- contrapuntische imitaties van korte motieven
- regelmatig parallelle terts- en sextbeweging (meestal binnen een contrapuntische context)
- versieringen van melodienoten zijn in het algemeen uitzonderlijk
- in cadensen komt de de tertsvertraging (al dan niet) met versierde oplossing voor

Algemeen samengevat komt dit wat de versteekintavolaties betreft neer op (1) het reduceren van de polyfone stemmen, (2) het diminueren van de stemmen, (3) het verlengen van akkoorden en – eerder uitzonderlijk – (4) het toevoegen van (cadens) versieringen.

Deze technieken gebruik ik als richtlijnen bij de reconstructie en re-creatie van zeventiende-eeuwse beiaardintavolaties. Een bijkomende hypothese is dat de technische mogelijkheden van het beiaardspel naar alle waarschijnlijkheid een veel ruimer gebruik van diminuties en vooral cadens- en melodienootversieringen toelieten. De klavierintavolaties en -bewerkingen (zie p.162) kunnen hiervoor model staan. Of deze hypothese klopt onderzocht ik proefondervindelijk door de eigen beiaardintavolaties op historische instrumenten te spelen.[145]

[145] Zie 7.2.

7 Methode III: reconstructie en re-creatie

De conclusies van het onderzoek van de versteken en de documentaire bronnen vormen de basis voor de eigenlijke reconstructie en re-creatie van de beiaardmuziek in de eerste helft van de zeventiende eeuw in de Zuidelijke Nederlanden. Het betreft hierbij de muzikale tekst die uitgangspunt wordt voor de uitvoering op beiaard.

Zoals ik in de inleiding al aangaf, kunnen in dit onderzoek muzikale tekst en uitvoering niet los van elkaar gezien worden. Met andere woorden, de artistieke reconstructie was een voortdurende wisselwerking tussen tekst en uitvoering. De systematische beschrijving in consecutieve stappen zoals hierna volgt, geeft dan ook niet deze wisselwerking binnen de specifieke artistieke onderzoekspraktijk weer.

7.1 Artistieke reconstructie en re-creatie

REPERTOIRE Wat het repertoire dat de beiaardier speelde betreft, lijkt het aannemelijk dat de profane muziek ruimer vertegenwoordigd was dan de religieuze en liturgische muziek. Dit in tegenstelling met het repertoire van de beiaardautomaat, waar het aandeel van de liturgische muziek – zoals blijkt uit de versteekboeken van Claes en de Sany – duidelijk overweegt.

Op basis van de versteekboeken en de documentaire bronnen, kan men het repertoire dat de beiaardier speelde indelen in drie algemene groepen:

1. Fantasia's en (vermoedelijk) preludes
2. Liederen (madrigaal, chanson, motet, *airs* , *balletti*…)
3. Dansen (passamezzo, courante, sarabande, branle, gavotte...)

De reconstructie van dit repertoire gebeurde via een aantal methodes:

- reconstructie door intavolatie
- reconstructie door adaptatie van versteken
- reconstructie door bewerkingen op basis van klavierrepertoire
- reconstructie door improvisatie

RECONSTRUCTIE DOOR INTAVOLATIE Algmeen gesteld heb ik hierbij een proces doorlopen dat van reconstructie (intavoleren op basis van bronnen) naar re-creatie (zelf intavoleren) evolueert.

Twee sleutelbegrippen bij het intavoleren van polyfone vocale werken zijn reductie en diminutie, respectievelijk het uitdunnen van het polyfone weefsel en het verlengen van de klank (intervalversiering). Dit blijkt onder meer duidelijk uit de versteekintavolaties van de Sany. Bij de uitvoering van intavolaties voegden de beiaardiers vermoedelijk nog ex tempore noot- en cadensversieringen toe die, omwille van de technische beperkingen van de speeltrommel, niet of nauwelijks in versteken voorkomen.[1] Om de inzichten over het intavoleren in de praktijk toe te passen, heb ik een traject gevolgd dat op de verschillende aspecten van het onderzoek gebaseerd is.[2] Dit traject evolueerde van reconstructie naar re-creatie en bestond uit de volgende stappen, telkens gevolgd door een concreet voorbeeld:[3]

- intavolaties op basis van originele composities / luitintavolaties
  Vestiva i colli (Bb 24) *is gebaseerd op de luitintavolatie van Emanuel Adriaenssen*
- intavolaties op basis van originele composities / klavierintavolaties
  Chi farà fed'al cielo (Bb 8) *is gebaseerd op de klavierintavolatie van Peter Philips*
- intavolaties op basis van originele composities / versteekintavolaties
  Donna Crudel (Bb 11) *is gebaseerd op het versteek van Théodore de Sany*
- intavolaties van madrigalen, chansons, motetten
  Dies sanctificatus (Bb 10) *is gebaseerd op het motet van Giovanni da Palestrina*

Bij het intavoleren nam ik enkele elementen over van de originele intavolaties, maar paste ik vooral de algemene richtlijnen toe die het onderzoek van luit-, klavier- en versteekintavolaties had opgeleverd.[4] Bovendien gebruikte ik verschillende intavolatiemodellen, gaande van polyfone reductie met beperkte toevoeging van diminuties (bv. *Vestiva i colli)* tot begeleide monodiemodellen met rijkelijk gecoloreerde melodieën (bv. *Chi farà fed'al cielo*).

RECONSTRUCTIE DOOR ADAPTATIE VAN VERSTEKEN De initiële hypothese van mijn onderzoek is dat de versteken de uitvoering van de zeventiende-eeuwse beiaardier imiteren. Uit het onderzoek blijkt dat deze hypothese genuanceerd moet worden: de muzikale tekst op automaat en beiaard is op dezelfde muzikale uitvoeringsprincipes gebaseerd. De beperkingen en mogelijkheden van de automaat en de beiaard verschillen echter in die mate dat niet alle versteken speelbaar zijn op beiaard en dat vermoedelijk ook niet alles wat de beiaardier speelde verstoken kon worden.

Vanuit deze conclusie werden een aantal versteken aangepast voor handspel (bv. *Ave maris stella* van de Sany; zie Bb 3C). Het lijkt niet uitgesloten dat ook zeventiende-eeuwse

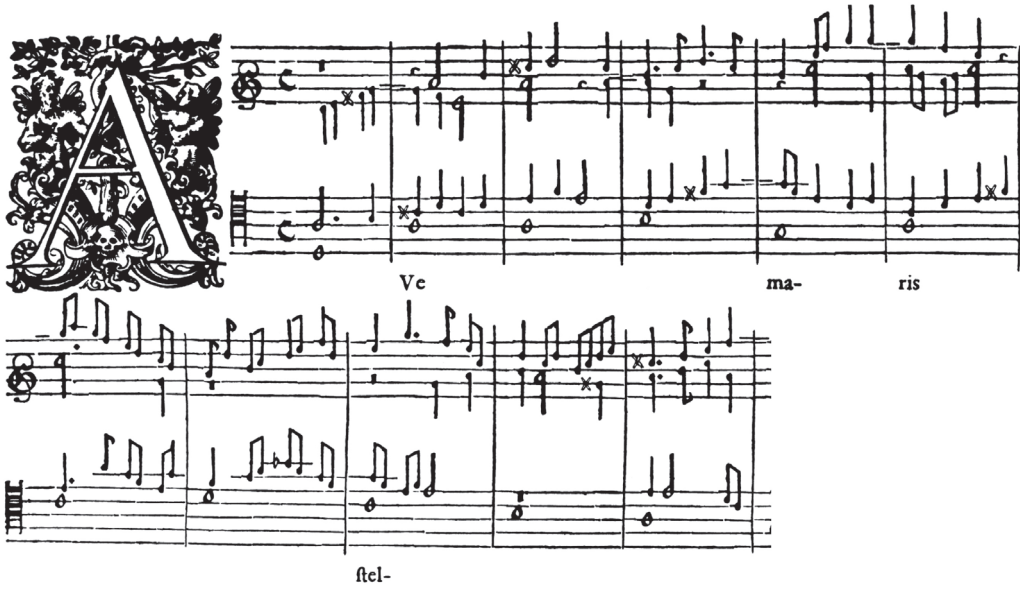
[1] Zie 6.3.4.
[2] Zie 6.3.
[3] Voor de bronnen die bij het intavoleren gebruikt werden, zie 'Beiaardboek: toelichting en bronnen', p. 283 e.v.
[4] Zie 6.3.4.

beiaardiers versteken adapteerden – al dan niet ex tempore – voor hun bespelingen. Bronnen die deze veronderstelling kunnen bevestigen, ontbreken echter.

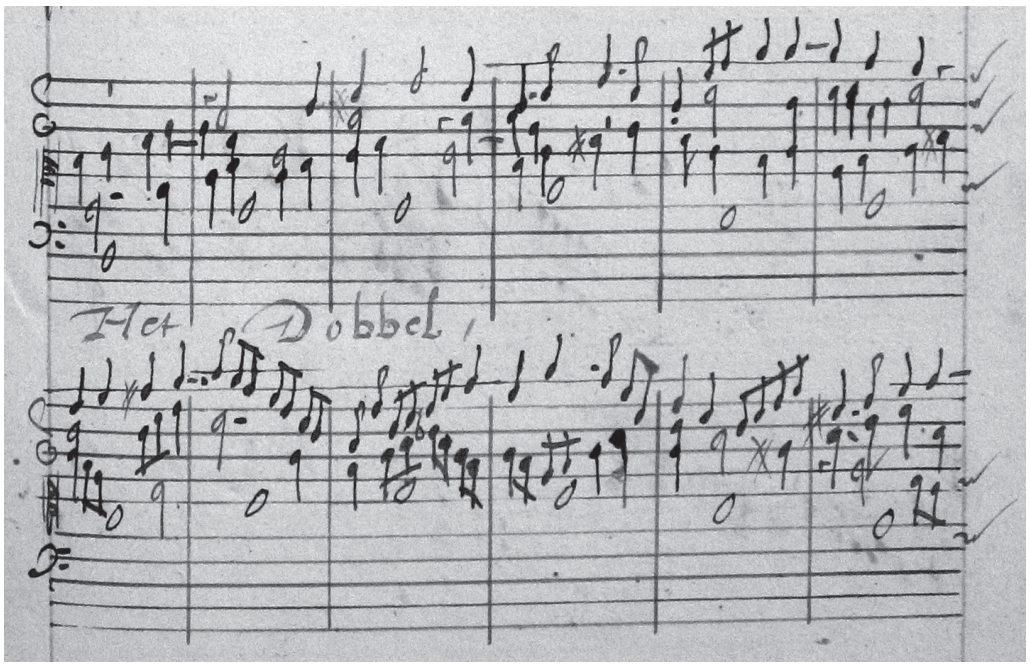
De meeste versteken van Claes werden als 'speelbaar' gekwalificeerd. Via minimale aanpassingen – zoals het herwerken van de stemvoering – kunnen zij allemaal op beiaard worden uitgevoerd. Deze versteken geven dan ook een betrouwbaar beeld van het repertoire dat op een beiaard (met of zonder pedaal), met beperkte tessituur en een overwegend diatonische klokkenreeks, gespeeld werd.

Zij doen dit echter binnen de beperkingen van het mechanisch speelwerk. Het handspel bood – zoals ik vanuit de praktijk kon ervaren (zie 7.2.2) – meer technische mogelijkheden. Zo kan bijvoorbeeld de figuratie van *Puis que le ciel veut ainsi* niet verstoken worden op de speeltrommels van Claes of de Sany, maar wel probleemloos uitgevoerd worden op een zeventiende-eeuws beiaardklavier (zie Bb 17).

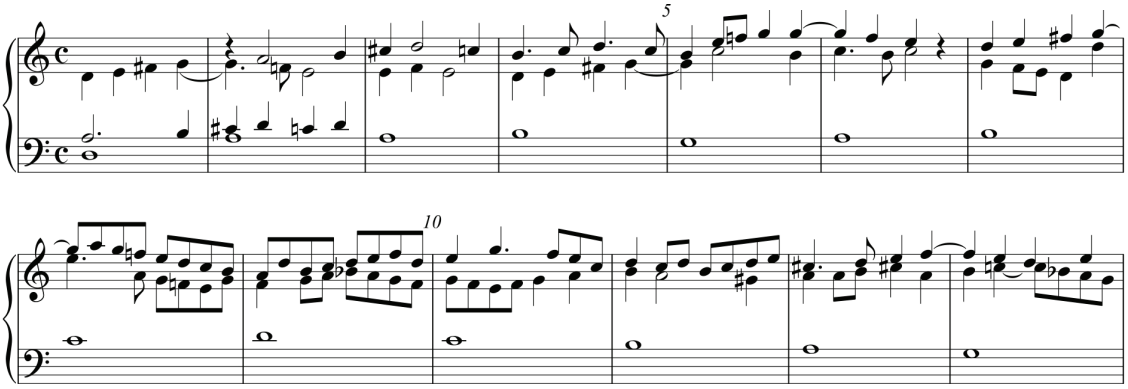
De versteken van de Sany zijn – in vergelijking met Claes – problematischer. Toch kunnen ook zij via aanpassingen omgevormd worden tot speelklare beiaardstukken. Zo heb ik bijvoorbeeld – in navolging van de Sany die voor het versteek (38) *Ave maris stella* een origineel orgelwerk van Titelouze adapteert – dit versteek aangepast voor een beiaarduitvoering. De reconstructie bestaat overwegend uit het verder reduceren van alle stemmen tot twee zinvolle – d.w.z. die rekening houden met de contrapuntische context – stemmen boven de cantus firmus (afb.101a orgelverset Titelouze; afb.101b versteek de Sany; afb.101c reconstructie op basis van Titelouze en de Sany).



Afb.101a *Ave maris stella* – Jehan Titelouze (Hymnes de L'Eglise pour toucher sur l'Orgue, 2e éd., 1624)



Afb.101b *Ave maris stella* (Sany MS fol.58)

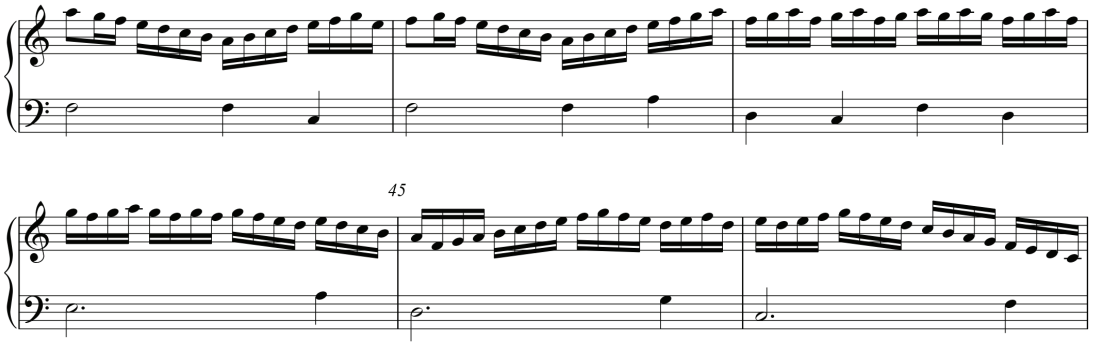


Afb.101c *Ave maris stella* – reconstructie op basis van de Sany en Titelouze (Bb 3C)

RECONSTRUCTIE VAN BEWERKINGEN OP BASIS VAN KLAVIERREPERTOIRE Hierbij is het uitgangspunt dat bekende thema's uit het beiaardrepertoire (*Une jeune fillette, Allemande St. Nicolas, …*) bewerkt worden op basis van klavierstukken. Dit wil zeggen dat de variatie- en diminutietechnieken in de klaviercomposities, gebruikt en/of herbruikt worden in de beiaardstukken. Hiertoe worden melodische figuren (passages) voor een uitvoering op beiaard aangepast of naar de geest verwerkt.

Deze vorm van bewerken wordt door veel beiaardiers toegepast. In het kader van mijn onderzoek is de meerwaarde dat ik via deze weg een vocabularium kon opbouwen van variatie- en diminutietechnieken die ik kon toepassen in eigen intavolaties en bewerkingen, zoals bijvoorbeeld in de bewerking van *Une jeune fillette*, dat initieel gebaseerd was op de versie in het klaviermanuscript van Vincent de la Faille (afb.102). De theoretische

conclusies over de intavolatietechniek bij de Sany (zie 6.3.4), kregen zo door verschillende voorbeelden uit de praktijk een concrete invulling.



Afb.102 *Une jeune fillette* (Bb 22)

RECONSTRUCTIE DOOR IMPROVISATIE Uit het onderzoek van de primaire documentaire bronnen blijkt dat beiaardiers in de zeventiende eeuw in ieder geval intavolaties maakten, noteerden en speelden. Ongetwijfeld improviseerden zij echter ook tijdens hun bespelingen waarbij zij gebruik maakten van diminutie-, variatie- en versieringspatronen die zij eveneens in hun uitgeschreven stukken aanwendden.

Vanuit de vergelijking met de klavier- en luitpraktijk, is het aannemelijk dat de volgende vormen van improviseren ook door beiaardiers werden toegepast:[5]

- ex tempore-intavolaties van polyfone vocale werken
- improvisatie over een cantus firmus
- improvisatie over basostinaten (bv. de passamezzo en de bergamasca)
- improvisatie over dans- en liedmelodieën
- vrije improvisatie (preludes, fantasia's)

Het ex tempore intavoleren van polyfone vocale werken lijkt in tegenspraak met de vaststelling dat beiaardiers intavolaties uitschreven, maar historisch gezien zijn beide praktijken steeds complementair geweest.[6] Tijdens mijn onderzoek heb ik bovendien ervaren dat door steeds opnieuw dezelfde reductie- en diminutietechnieken te gebruiken, de competentie ontstaat om (bepaalde) vocale werken ex tempore te intavoleren.

Het improviseren over een cantus firmus op beiaard kan bestaan uit het diminueren van de cantus firmus zelf. Deze improvisatievorm kan ook probleemloos op kleinere beiaarden zonder pedaal worden toegepast. Daarnaast lijkt het voor de hand te liggen om de cantus firmus pedaliter te spelen in de laagste klokken – zoals ook blijkt uit de liturgische versteken van de Sany – en hieraan een versierd (diminuties) contrapunt in

[5] Over de improvisatiepraktijk bij organisten en luitisten, zie o.a. Ferand 1938: 295 e.v., 368 e.v.; Zie ook Roig-Francoli 1995: 461.

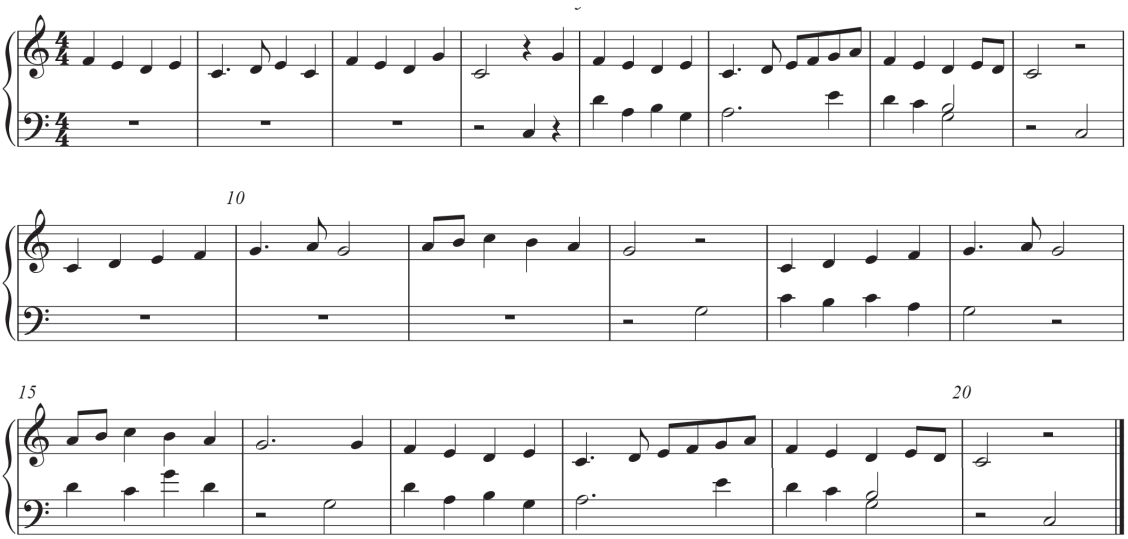
[6] Zie o.a. Bruno Nettl, et al., "Improvisation", in *Grove Music Online. Oxford Music Online*. (Geraadpleegd op 03-06-2012). http://www.oxfordmusiconline.com/subscriber/article/grove/music/13738pg2

de discant toe te voegen. Een voorbeeld hiervan is de uitgeschreven improvisatie over de cantus firmus *Ave maris stella* (zie Bb 3B).

In het verlengde hiervan behoorde wellicht ook het improvisatorisch diminueren van een melodie (*cantus diminutus*) tot de uitvoeringspraktijk van de beiaardier, al kan dit niet vanuit bronnen worden bevestigd.[7] *Puis que le ciel* is een genoteerde reconstructie van hoe wellicht dergelijke improvisatie op beiaard uitgevoerd werd (zie Bb 17).

Improvisaties over basostinaten berusten op een reeks akkoorden die als het ware het thema vormen. Zelf heb ik tijdens mijn wekelijkse bespelingen over deze basostinaten geïmproviseerd. De *Bergamasca* in het beiaardboek geeft een indruk van de gebruikte variatietechnieken en is een uitgeschreven voorbeeld van wat in de zeventiende eeuw wellicht een dynamische improvisatiepraktijk van beiaardiers was (zie Bb 5).

De versteken over populaire dansen en liederen – die vooral bij Claes voorkomen – volgen een patroon dat ook bij het improviseren op beiaard als uitgangspunt kan dienen. Aan de melodie is een bas toegevoegd – vaak in de afwisseling: eenstemmige voorstelling melodie gevolgd door toevoeging bas – en deze melodie wordt gevarieerd (afb.103). Een mooi voorbeeld van het variëren van de melodie treffen we aan in Claes' versteek (22) *Pavane* waar de soms grillige lijn van de diminuties een weerspiegeling kan zijn van een improvisatiepraktijk (zie B19).



Afb.103 *Gerde vous moton* (transcriptie van Claes MS fol.69)

Over het vrij improviseren van preludes en fantasia's op beiaard laten de bronnen uit de eerste helft van de zeventiende eeuw ons volledig in het ongewisse. Enkele achttiende-eeuwse bronnen lijken aan te geven dat het improviseren van preludes op beiaard een gebruikelijke praktijk was.[8] Zo zijn bijvoorbeeld de korte preludes die aan sommige

[7] Over de *cantus diminutus*, zie Fellerer 1981: 65 e.v.

[8] Over deze bronnen, met name de preludes bij vanden Gheyn en de versteken van de Gruÿtters, zie p. 122 en 173.

versteken van de Gruÿtters worden toegevoegd, uitgeschreven harmonisch - melodische patronen die als basismateriaal voor het improviseren van dergelijke preludes gebruikt kunnen worden (zie bv. afb.63). Dat hierbij de mogelijkheden van de beiaard(ier) een meer virtuoos spel toelieten dan de trommel, lijkt aannemelijk. De muzikale principes van de improvisatie worden echter wel zicht- en hoorbaar in deze versteken.[9]

Het is niet uitgesloten dat deze praxis ook in de eerste helft van de zeventiende eeuw voorkwam, zoals overigens bij luit- en klavierspelers. Vermoedelijk speelden de beiaardiers op basis van eenvoudige akkoordenschema's, allerlei diminuties, toonladderfiguren, versieringen in cadensen en gebroken akkoorden.

De fantasia is wel vertegenwoordigd in de versteekboeken van Claes en de Sany. In beide gevallen betreft het waarschijnlijk versteken die gebaseerd zijn op originele klavier- of luitwerken.[10] Zeker de fantasia's van Claes kunnen uitgeschreven voorbeelden zijn van een improvisatiepraktijk. Wellicht vervaagde hierbij de grens tussen fantasia en prelude en volgde na een fugatische inzet – wat vaak voorkomt bij de fantasia – een vrijer vervolg met diminuties, imitaties, sequensen etc. De fantasia's en preludes van luitcomponisten als Adriaenssen kunnen ook hier inspirerend werken als gecomponeerde voorbeelden van een improvisatiepraktijk.[11]

7.2 Praktijk

Een laatste stap in het onderzoek bestond uit het uitvoeren van de werken die via reconstructie en re-creatie tot stand waren gekomen, op relevante beiaarden, met name instrumenten die voldoende historische elementen bevatten om door het spelen van de intavolaties en bewerkingen de betrouwbaarheid ervan te kunnen evalueren. Betrouwbaarheid in die zin dat deze werken effectief speelbaar zijn op historische beiaarden.

Het ging echter om meer dan het beproeven van de speelbaarheid. Immers, de historische klavieren, tracturen en klokken sturen ook de uitvoerder in een bepaalde richting en dwingen hem tot het maken van keuzes aangaande articulatie, agogiek, dynamiek. Zij vormen evenzeer als de muzikale tekst een wezenlijk bestanddeel van een historisch geïnformeerde uitvoering.

Bij de keuze van de instrumenten bleek snel hoe problematisch het begrip 'historische beiaard' is.

Alvorens het praktijkonderzoek concreet toe te lichten en te evalueren, wil ik dan ook dieper ingaan op deze problematiek in het algemeen (7.2.1) en de inrichting van historische beiaarden en historische beiaardklavieren in het bijzonder (7.2.2).

[9] Zie ook 4.2.
[10] Zie 3.1.2 en 3.2.2.
[11] Zie Spiessens 1974(I): 145 e.v.

7.2.1 Problematiek van historische beiaarden en trommelspeelwerken

Wat de onderzoeksmethodiek van het zelf spelen van versteken op een beiaard betreft (zie 4.2), hangt de betrouwbaarheid van de informatie in niet onbelangrijke mate samen met het gegeven van de historische beiaard. Concreet zal de evaluatie van de speelbaarheid en de uitvoering van deze versteken mee bepaald worden door de kenmerken van historische beiaardklavieren en -tracturen en de daaraan gerelateerde speelwijze (bv. aanslagtechniek). Versteken die op een moderne beiaard en met een hedendaagse speeltechniek probleemloos uitgevoerd kunnen worden, zijn wellicht op historische instrumenten problematisch of leiden tot muzikaal onbevredigende resultaten.

Bij de re-creatie van de intavolaties stelt zich nog een bijkomende vraag: in welke mate werden de diminutietechnieken die in de versteken werden toegepast, bepaald of beperkt door de technische mogelijkheden van het trommelspeelwerk? Waren met andere woorden de intavolaties die de beiaardiers zelf speelden technisch complexer en muzikaal rijker uitgewerkt? Concreet kan men bijvoorbeeld vaststellen dat Peter Philips' intavolatie van Striggio's madrigaal – zoals gebruikt door De Caus voor een orgelautomaat (zie p.164) – niet op een beiaardtrommel uit de eerste helft van de zeventiende eeuw verstoken kan worden. Mits enkele octaveringen en een aanpassing van het tempo, is een uitvoering op beiaard echter wel mogelijk.

Het probleem is dat er geen volledige originele, historische beiaarden en beiaardautomaten meer zijn, waarbij niet alleen aan de klokken gerefereerd wordt, maar ook aan de technische inrichting (klavier, tractuur, noten…).[12] De laatste jaren is er wel een inhaalbeweging bezig wat de restauratie van historische beiaarden betreft. Zoals te verwachten was, vormden hierbij de verschillende visies op de problemen eigen aan een restauratie, stof tot heel wat discussies.[13]

Zo stelt Lehr in 2004 vast dat *de als authentiek bedoelde restauraties van de beiaarden te Haarlem (Bakenessertoren), Amsterdam (Zuidertoren) en Amersfoort (O. L. Vrouwetoren) in werkelijkheid geen authentieke restauraties zijn geweest. Want afgezien van de soms niet-oorspronkelijke klepels heeft men daar de beschikking over repetitieveren, draadregelaars en gebruikt men de volle diepgang of heeft men die intussen al weer verkleind.* Lehrs conclusie is duidelijk: *Op die beiaarden kan van authentieke uitvoeringen dan ook geen sprake zijn.*[14]

Lehr gebruikt hier authentieke uitvoering duidelijk in de zin van 'historisch correct', waarbij hij er volgens die logica van uitgaat dat hiervoor *in de eerste plaats originele instrumenten dan wel zorgvuldige kopieën nodig zijn.*[15] In die zin is zijn conclusie met betrekking tot de vermelde restauraties zonder meer correct.

[12] Lehr 2004C: 23.
[13] Over een stand van zaken van de beiaardrestauratie, zie Abbenes 2010.
[14] Lehr 2004C: 24.
[15] Lehr 2004C: 23.

Lehr gaat echter nog een stap verder door te stellen dat het authentiek restaureren van oude beiaarden zinloos lijkt te zijn, want *welke beiaardier wil nog op zo'n beiaard spelen?* – een beiaard die in de zeventiende en achttiende eeuw *een primitief slaginstrument (...) met een wezenlijk andere en meer gebrekkige tractuur en daarom met een geheel ander klankidioom* (was). Op basis van primaire documentaire bronnen stelt Lehr ook vast dat *voor het trommelspeelwerk en toebehoren de beste vaklieden ingehuurd* (werden), *doch voor het handspel werden slechts klepels en een klavier geleverd terwijl de montage veelal buiten het zicht van de klokkengieter en uurwerkmaker tot stand kwam, terwijl als er in de geschreven bronnen over gesproken werd, men daar heel luchtig over deed. Want het aanleggen van handspel stelde immers niets voor (...).*[16]

Lehr maakt volgens mij dezelfde denkfout als Denijn in zijn oordeel over het versteekboek van de Sany.[17] Hij projecteert de technische kenmerken (kwaliteiten) van de hedendaagse beiaardinrichting op de zeventiende- en achttiende-eeuwse beiaard en komt zo tot een negatief oordeel over de bespeelbaarheid van deze historische instrumenten. Merkwaardig genoeg realiseert hij zich dit in 1991 – dus dertien jaar vroeger – wel wanneer hij het over de vernieuwingen aan de automatische speelinrichting ten tijde van de Hemony's heeft:*Maar of dat* (= de vernieuwingen) *ook met het handspel het geval was, moet betwijfeld worden. De vraag is overigens of een dergelijke negatieve opmerking wellicht te veel vanuit hedendaagse opvattingen gemaakt wordt, vanuit de manier waarop heden ten dage gespeeld wordt.*[18]

Dat de speeltechniek op een zeventiende-eeuwse beiaard anders is dan bij een modern instrument kan elke beiaardier in de praktijk vaststellen en bevestigen (cf. p.189 e.v.). Een vergelijking tussen beide speeltechnieken kan interessant zijn, niet om tot een waardeoordeel te komen over welke techniek beter of slechter is – dat lijkt me irrelevant vanuit de historisch geïnformeerde uitvoeringspraktijk – maar wel om inzicht te krijgen in de relatie tussen instrument - repertoire - speeltechniek en het daaruit volgende klankidioom. In de mate dat men zich als uitvoerder bewust is van de samenhang tussen al deze factoren – rationeel maar ook intuïtief – zal men geïnformeerde beslissingen nemen die leiden tot een authentieke uitvoering.

7.2.2 Inrichting van historische beiaarden en beiaardklavieren

Hoe dan ook is het voor dit onderzoek van belang om inzicht te hebben in die technische aspecten van de historische beiaard (tractuur, klavier, stemming) die onmiskenbaar de speeltechniek, de uitvoering en het klankresultaat bepalen. Uiteraard staan hierbij de historische klokken centraal.

[16] Lehr 2004C: 25.
[17] Zie p.99.
[18] Lehr 1991A: 134.

Het is voornamelijk via het grondig campanologisch archiefonderzoek (geschreven bronnen, tekeningen…) van André Lehr dat wij een aantal algemene vaststellingen over die technische aspecten kunnen maken. [19] Vooraf merk ik nog op dat Lehrs artikelen over historische beiaardinrichtingen meestal de ganse periode vanaf het ontstaan van de beiaard tot het symbolische jaar 1892 bestrijken – het jaar waarin Jef Denyn een aantal mechanische verbeteringen aan de beiaard van Mechelen aanbrengt *qua belang te vergelijken met hetgeen de beide Hemony's in 1644 aan de klokken hadden verbeterd*.[20]

Lehr gaat er duidelijk van uit dat de beperkte eisen die men tot 1892 stelde aan de bespeelbaarheid van een beiaard samenhingen met de eveneens beperkte muzikale verwachtingen die men had ten aanzien van de beiaard. Los van de revolutie die de gebroeders Hemony teweegbrachten in het stemmen van klokken, ziet hij technische vooruitgang enkel bij de verdere ontwikkeling van de automatische speelwerken, niet bij (de tractuur van) het handspel.[21]

Het muzikale verschil tussen de periode voor en na 1892, verklaart hij vanuit de tegenstelling tussen barok en romantiek waarbij hij *het klavecimbel met zijn beperkte mogelijkheden in expressie* tegenover de pianoforte of het hamerklavier plaatst *waarop allengs talloze dynamische schakeringen met overtuiging gegeven konden worden*.[22] Het is duidelijk dat hij ook aan de zeventiende-eeuwse beiaard, waarop de beiaardiers *alleen maar eenvoudige muziek en bekende wijsjes en liederen ten gehore brachten*, beperkte mogelijkheden toeschrijft.[23] Dat het begrip muzikale expressie en de invulling daarvan door componisten, uitvoerders en luisteraars, in de zeventiende eeuw anders was dan aan het einde van de negentiende eeuw lijkt mij geen punt van discussie. Wel betwist ik de stelling dat het klavecimbel en de beiaard beperkte expressiemogelijkheden hadden. Zij hadden andere expressiemogelijkheden die niet (enkel) via dynamische schakeringen overtuigden, maar via versieringen, diminuties, akkoordliggingen etc.

Ik voeg hier nog de bedenking aan toe dat beiaardiers – zoals Théodore de Sany en Joannes de Gruÿtters – vaak goed opgeleide musici waren die naast beiaard ook orgel, klavecimbel en/of andere instrumenten bespeelden en muziektheoretisch onderlegd waren.[24] Er zijn volgens mij geen argumenten om aan te nemen dat zij de competenties – verworven door die muzikale vorming – niet toepasten bij een uitvoering op beiaard.

De conclusies die ik uit de artikels van Lehr afleid, vat ik hierna eerst schematisch samen om vervolgens op sommige aspecten wat dieper in te gaan en tenslotte de gevolgen ervan voor het beiaarspel te evalueren. Deze theoretische gevolgtrekkingen

[19] Lehr behandelt onderwerpen als het beiaardpedaal, tracturen, klepels, aanslagtechniek enz. Zie literatuurlijst voor bibliografische referenties. Voor technische aspecten over de inrichting van beiaarden in het algemeen, zie Lehr 1996.
[20] Lehr 1991A: 224 e.v.
[21] Lehr 1991A: 155 e.v.
[22] Lehr 1991A: 227.
[23] Lehr 1985: 219.
[24] Zie o.a. Spiessens 1985: 83.

worden geplaatst naast de bevindingen van vier beiaardiers die praktijkervaring hebben met het spelen op een historisch klavier. Ten slotte heb ik zelf de praktijk beproefd door de eigen reconstructies en re-creaties te spelen, eerst op een studieklavier, daarna op de Hemonybeiaard van de Onze-Lieve-Vrouwetoren van Amersfoort die over een kopie van een zeventiende-eeuws klavier en een broeksysteem beschikt.[25]

CONCLUSIES UIT DE ARTIKELS VAN ANDRÉ LEHR Binnen het kader van mijn onderzoek heb ik die kenmerken geselecteerd die relevant zijn voor de beiaard(inrichting) in de Zuidelijke Nederlanden in de eerste helft van de zeventiende eeuw.

Stemming

- geen kennis van inwendige stemming
- geen inzicht in relatie tussen inwendige en uitwendige stemming
- vandaar vaak erg povere uitwendige stemming

Klepels

- zachte smeedijzeren klepels
- minder boventoonrijk dan moderne klepels
- geworpen klepels (hedendaagse klepel wordt aangetrokken)

Klavier (manuaal)

- een relatief grote diepgang
- geen draadregelaars

Pedaal

- (aangehangen) pedaal met draaipunten in het klavier
- wellicht ook 'orgelpedaal' met draaipunten onder zitbank

Tractuur

- broeksysteem (licht bespeelbaar maar minder controleerbaar)
- geen terugtrekveren

STEMMING Het probleem van de inwendige en uitwendige stemming wordt pas midden zeventiende eeuw door de unieke samenwerking tussen Jacob van Eyck en de gebroeders Hemony opgelost en zal leiden tot de eerste zuiver gestemde klokken voor de beiaard van Zutphen (1644/46). Het is zonder meer een revolutionaire omwenteling in de geschiedenis van de beiaard.[26] Enkele jaren later verschijnen ook in de Zuidelijke Nederlanden

[25] Zie Verhoef 2010C.
[26] Zie Lehr 2001.

de eerste Hemony-beiaarden.[27] Over de kwaliteit van de stemming van de klokken in de eerste helft van de zeventiende eeuw, kan men zich een oordeel vormen door de opnames van Monnickendam te beluisteren. De storende inwendige onzuiverheden en de daarmee samenhangende slechte uitwendige stemming mogen vanuit een hedendaags standpunt merkwaardig en onaanvaardbaar lijken, maar werden – zeker wat de inwendige stemming betreft – in het pre-Hemonytijdperk ongetwijfeld anders ervaren, namelijk als eigen aan het klokkentimbre.[28] Over de uitwendige stemming van de beiaardklokken maakte men overigens ook in de eerste helft van de zeventiende eeuw al opmerkingen, zoals bijvoorbeeld in 1636 over de beiaard van de belforttoren van Brugge: *In het voorsiede accord is te bemercken, dat t'selve niet wel gheaccordeert en is, soo een yeghelick dies verstant hebbende, ghenoegh can oordeelen.*[29] Maar een een oplossing voor het probleem bleef uit tot men inzicht kreeg in de relatie tussen de inwendige en de uitwendige stemming.

KLAVIEREN De diepgang van de toetsen was bij historische klavieren over het algemeen merkelijk groter dan bij instrumenten van de laatste decennia (voor de diatonische toetsen evolueert dit van ca. 7 cm in de zeventiende eeuw tot ca. 4 à 5 cm in onze tijd).[30] In tegenstelling tot bij hedendaagse klavieren, werd de volledige afstand die de toets kon afleggen nooit volledig gebruikt. De diepgang die effectief gebruikt werd, hing samen met de afstand die de klepel moest afleggen. Deze afstand verschilde dan weer van klepel tot klepel in functie van het broeksysteem maar hing ook samen met het gewicht van de klepel zelf. Door het feit dat de diepgang niet volledig gebruikt werd en de klepel dus de klok aanslaat voor de toets beneden is, waren ook draadregelaars niet nodig.[31]

PEDAAL In de loop van de zestiende eeuw zijn er bronnen die de aanwezigheid van enkele pedalen vermelden.[32] Maar zelfs in de eerste helft van de zeventiende eeuw hadden lang niet alle beiaarden pedaaltoetsen. Wat de Zuidelijke Nederlanden aangaat, lijkt het 'Vlaams pedaal' (het beiaardpedaal) met draaipunt onder in het klavier gebruikelijk te zijn.[33] Dit pedaal is ergonomisch nauwelijks te vergelijken met het 'Hollands pedaal' (het orgelpedaal) met draaipunt onder de bank dat meer voorkomt in de Noordelijke Nederlanden.[34]

Het historische beiaardpedaal was een aangehangen pedaal, verbonden met de laagste basklokken. Het originele klavier van de beiaard van Monnickendam (1595-1597) – die qua omvang en klokkenreeks te vergelijken is met het instrument waarvoor Claes

[27] Voor een lijst van Hemony-beiaarden, zie Lehr 1959: 100 e.v. Zie ook 2.0.
[28] Lehr 1967: 214; Lehr 1991A: 105-6.
[29] Citaat overgenomen uit Lehr 1991A: 121.
[30] Voor de maten van oude beiaardklavieren, zie Lehr 1985: 147.
[31] Lehr 2000: 11.
[32] Zie o.a. van der Weel 2008: 43-4.
[33] Lehr 1985: 153.
[34] Onder impuls van Jef Denyn is het orgelpedaal bij beiaardklavieren verdwenen. Zie Lehr 1965: 31.

werkte – had vermoedelijk zes diatonische pedaaltoetsen (hexachord) met scharnierpunt onder het klavier.[35]

TRACTUUR De draadverbinding tussen de klepel en de toets gebeurde in de zeventiende eeuw via het broeksysteem.[36] In vergelijking met het tuimelaarsysteem is het een eenvoudige tractuur die echter vrij instabiel is. Die instabiliteit – eerder onregelmatigheid – komt niet enkel voort vanuit het broeksysteem zelf, maar ook vanuit het relatief zelden voorkomen van terugtrekveren met onder meer als gevolg het schommelen van de klepel.[37]

SPEELTECHNIEK OP HISTORISCHE BEIAARDEN Wat zijn nu de gevolgen van al deze vaststellingen voor de speeltechniek op historische beiaarden? Het antwoord op deze vraag is in eerste intantie van belang voor de onderzoeksmethode die het spelen van de versteken vooropstelt. De historische speeltechniek bepaalt immers in grote mate de evaluatie van de speelbaarheid van deze versteken. Uiteraard is deze speeltechniek ook een essentieel element van een authentieke uitvoering.

De grote diepgang van de toetsen heeft rechtstreeks gevolgen voor de speeltechniek. De toets moet namelijk worden aangeslagen en vervolgens onmiddellijk weer worden losgelaten, dus zonder dat de volledige diepgang overbrugd wordt. Door deze beweging krijgt de klepel de vaart die nodig is om de klok aan te slaan (vandaar dat Lehr spreekt van een *geworpen* klepel). Het is een techniek die in theorie ook op toetsen met een kleine(re) diepgang toegepast kan worden, maar in de praktijk staat deze techniek lijnrecht tegenover de hedendaagse manier van spelen waarbij de hand (vuist) in contact blijft met de toets en deze naar onder beweegt, waarna – 'onderaan in de toets' – via een kernachtige, soepele polsbeweging de eigenlijke aanslag volgt. Deze moderne techniek maakt – mede door de aanwezigheid van draadregelaars en repetitieveren, twee elementen die in historische beiaarden ontbreken – een gecontroleerd ritmisch en dynamisch spel mogelijk. Het aanslaan van de toets – in de context van een historische speeltechniek – wordt in nogal wat bronnen duidelijk vermeld.[38] Toch kan men niet zomaar aannemen dat de historische speelwijze een ritmisch en dynamisch spel uitsluit.

BEVRAGING VAN BEIAARDIERS De beiaardiers die bevraagd werden, waren:

BW Bernard Winsemius (ZA)

HV Henk Verhoef (ZA, VA)

[35] Ik baseer mij hiervoor op het Taylor-klavier uit 1928 dat wellicht gebaseerd is op het originele klavier. Het Taylor-klavier bevindt zich momenteel in het Klok&Peel Museum te Asten (NL). Voor een afbeelding, zie van der Weel 2008: 36.

[36] Voor een uitvoerige, technische beschrijving van het broeksysteem, zie Lehr 1996: 394 e.v.

[37] Lehr 2004B: 12-3.

[38] Zie p.145.

JS Jasper Stam (VA)
BR Bauke Reitsma (VA)

Deze beiaardiers hebben ruime ervaring met het spelen op een (kopie van een) historisch klavier. Concreet betreft het de klavieren van de Zuidertoren van Amsterdam (ZA) en de Onze-Lieve -Vrouwetoren van Amersfoort (VA).

Beide klavieren zijn zo getrouw mogelijke kopieën van zeventiende-eeuwse klavieren die in Nederland bewaard zijn. Dit betekent onder meer dat er een Hollands pedaal is, wat – zoals hierboven vermeld – vermoedelijk niet overeenkomt met de situatie in de zeventiende eeuw in de Zuidelijke Nederlanden.

Uit de informatie van Henk Verhoef blijkt dat bij de klavieren van de Zuidertoren en de Onze-Lieve-Vrouwetoren vooral de grote diepgang van de manuaaltoetsen en het feit dat de pedaaltoetsen altijd meebewegen met de manuaaltoetsen, bepalend zijn voor de speelaard. Hij verduidelijkt dit:

> (…) *nergens hebben we aanwijzingen gevonden dat de pedaaltoetsen apart werden afgeveerd of omhooggehouden, zodat we ervan moeten uitgaan dat pedaaltoetsen altijd meegingen bij het bespelen van de handtoetsen. In de praktijk blijkt dat geen hinder, maar wel heel veel lawaai op te leveren. Wat betreft de diepgang heeft pas in 2000 André Lehr aannemelijk gemaakt dat de oude beiaarden geen draadregelaars hadden, maar dat de klepel de klok raakte op het moment dat de toets nog zo'n 2 à 3 cm van de onder-aanslag verwijderd was.*[39]

Beide klavieren werden na ingebruikname nog aangepast, aldus Verhoef:

> *Na enkele jaren zijn zowel Amersfoort als de Zuidertoren op deze punten* (= het meebewegen van de pedaaltoetsen en de diepgang van de manuaaltoetsen) *aangepast, maar niet op dezelfde manier. In de Zuidertoren bewegen de pedaaltoetsen nog altijd mee met het manuaal, maar vond Bernard Winsemius de grote diepgang toch te hinderlijk. Op zijn verzoek zijn latten aangebracht, die de diepgang verkleinen naar de 'moderne' maat. In Amersfoort bleek een paar jaar terug dat het wellenbord niet stevig genoeg was. Die gelegenheid heb ik aangegrepen om een nieuw wellenbord te laten maken, en tegelijkertijd de pedaaltoetsen apart af te veren, zodat ze niet langer meebewegen met het manuaal. Voor de manuaaltoetsen heb ik sindsdien de tractuur afgeregeld in de zin zoals door Lehr beschreven. Al met al benadert m.i. op dit moment Amersfoort de historische inrichting het beste.*[40]

Dit laatste is ongetwijfeld correct en maakt meteen duidelijk dat het onderzoek naar historische beiaarden (inrichting, klavieren, klokken) en de daarmee samenhangende speeltechniek nog lang niet is afgerond. Het bevestigt ook de vaststelling van Lehr dat

[39] Verhoef, Henk, *Doctoraatsonderzoek,* e-mail aan Carl Van Eyndhoven, 13-01-2012. In het citaat verwijst hij naar een artikel van André Lehr (*Aanslagtechniek op historische beiaarden*). Zie Lehr 2000.
[40] *Idem.*

het in het geval van Amsterdam en Amersfoort niet om authentieke restauraties gaat, wanneer men authentiek als 'historisch-correct' interpreteert .

SYNTHESE VAN DE BEVRAGING VAN BEIAARDIERS Bij deze synthese merk ik vooraf nog op dat deze beiaardiers bewerkingen van een breed zeventiende- en achttiende-eeuws repertoire spelen en soms ook hedendaagse beiaardmuziek. De specifieke relatie tussen een historische speeltechniek en een gereconstrueerd zeventiende-eeuws repertoire heb ik zelf in de praktijk beproefd (zie 7.2.3).

Naast de vraag naar algemene indrukken en ervaringen, werden vier concrete vragen gesteld:
- kan men gecontroleerd dynamische schakeringen spelen?
- is ritmisch spel moeilijker dan bij moderne klavieren?
- gebruik je een andere hand- en/of voetzetting?
- is de combinatie van een historisch klavier met het broeksysteem problematisch?

Dynamische schakeringen
- vele mogelijkheden tot dynamische schakeringen (BW)
- dynamische schakeringen zijn goed mogelijk (JS)
- dynamische schakeringen zijn mogelijk, maar het zachtste piano is niet eenvoudig (HV)
- felheid van de polsbeweging bepaalt de dynamische schakeringen, van p tot f (BW)
- verschillende dynamiek tussen stemmen (bas, middenstem, discant) is mogelijk (BW)
- bij snellere stukken wordt het moeilijker om piano te spelen (BW)
- zijn mogelijk mits het houden van contact met de klepel (BR)
- zacht spelen kost omwille van de grotere toetsdiepgang meer tijd dan op een modern klavier (JS)

Ritmisch spelen
- niet lastiger dan bij moderne klavieren (BW)
- rekening houden met diepgang toetsen en niet te 'hoog' spelen (BW)
- ritmisch spelen is mogelijk, mits aangepaste techniek (HV)
- mits voldoende ervaring is ritmisch spel niet moeilijker dan op modern klavier (JS)
- is wel wat moeilijker, maar er is zeker ritmisch op te spelen door bij zacht spel meer 'in de toets' te spelen (BR)

Handzetting
- bij snelle muziek wordt het moeilijker om slierten noten met één hand te spelen (BW)

- er is altijd tijd nodig om de toon onder controle te krijgen (BW)
- in snelle beweging kunnen zestiende noten enkel 'om en om' (alternerende handen) gespeeld worden (BW)
- minder in één hand, meer alterneren (JS)
- in langzame delen kunnen hele melodische lijnen vrij gemakkelijk in één hand gespeeld worden, wat de expressie ten goede komt (BW)
- twee of drie toetsen in één hand leveren geen speciale extra problemen op (BW)
- breken van een akkoord in één hand gaat goed (BW)

Speeltechniek (manuaal)

- zo lang mogelijk contact met toets; 'vasthouden' van de tonen (BW)
- controle van zowel de aanslag als van het loslaten (BW)
- beweging vanuit de pols en de onderarm (BW)
- grote bewegingen worden omwille van de grote diepgang van de toetsen afgestraft (BW)
- omwille van de grotere toetsdiepgang moet de aanslag langer voorbereid worden (JS)
- toets in beweging brengen en 'laten gaan' (HV)
- repeteren tonen eist een soort 'los-vastheid', snel toets terug 'in de hand nemen' (HV)
- bij zacht spel kan je 'vorkgrepen' spelen (BR)

Broeksysteem

- slingering is inherent aan het systeem (HV)
- massa tussen toets en klepel is verwaarloosbaar (HV)
- bij aanslag loopt zwaarte op naarmate toets verder naar beneden gaat (HV)
- dit effect wordt nog versterkt bij klepels die aan een middenoog hangen (HV)
- om te vermijden dat het hele mechanische systeem (= broeksysteem) gaat slingeren is het nodig om de aanslag zolang mogelijk te beïnvloeden (BW)
- men moet meer de toets (klepel) controleren (BR)
- in het broeksysteem zit altijd wat speling, zeker als je snel nootjes repeteert (BR)
- als men er aan gewend is kan er heel 'natuurlijk' op het instrument gespeeld worden (BR)

Speeltechniek (pedaal)

Zoals gezegd, hebben de opmerkingen over de pedaaltechniek betrekking op een Hollands pedaal. Winsemius concludeert dat de pedaaltoetsen zoveel mogelijk aan de voorkant ingedrukt moeten worden; in dat geval is het orgelpedaal goed, gecontroleerd en prettig te bespelen. Voor de Zuidelijke Nederlanden kunnen we aannemen dat er

voornamelijk pedalen waren met draaipunt onder het klavier, wat uiteraard een andere speeltechniek tot gevolg heeft.

CONCLUSIES UIT DE BEVRAGING Volgens de getuigenissen van de beiaardiers is een dynamisch en ritmisch spel op historische klavieren goed mogelijk mits men een speeltechniek gebruikt die rekening houdt met de grote diepgang van de toets enerzijds en de gangbare tractuur (het broeksysteem) anderzijds.

Het belangrijkste moment bij deze speeltechniek is het moment van de aanslag. Deze aanslag brengt op een gecontroleerde wijze de klepel in beweging en geeft aan deze beweging de snelheid en de energie die de klepel tegen de klokwand 'werpt'. De controle van de aanslag wordt bepaald door de mate (de duur) waarin de beiaardier het contact met de toets behoudt. Deze controle is ook van belang bij het loslaten en terug vastnemen van de toets. De aanslag zelf gebeurt vanuit de beweging van de onderarm en de pols. Om de aanslagcontrole niet te verliezen is, zeker bij snelle loopjes, het alterneren van beide handen noodzakelijk.

Deze conclusies zijn in tegenspraak met Lehrs typering van de historische beiaard *als een primitief slaginstrument*, maar ook met Denyns vaststelling *dat van het speeltuig geen merkelijke nuancering werd gevergd*.[41] In tegendeel, uit de besproken ervaringen blijkt dat deze historische speeltechniek leidt tot een gecontroleerde en genuanceerde aanslag van de klokwand en dat snelle loopjes en dynamische schakeringen perfect mogelijk zijn. De aanslagtechniek zelf – vanuit de onderarm en de pols – verschilt niet wezenlijk van de hedendaagse aanslag. Het essentieel verschil is merkbaar in het gevolg van de aanslag: bij de historische klavieren / speeltechniek wordt de klepel in beweging gebracht en gecontroleerd tegen de klokwand 'geworpen'; bij de moderne speeltechniek wordt de toets ingedrukt en wordt de klepel gecontroleerd tegen de klokwand 'getrokken'.

Interessant ten slotte is de bedenking die Winsemius maakt over de speeltechniek op historische klavieren:

> *Deze manier van spelen heeft mijn techniek en wijze van spelen op moderne klavieren zeer beïnvloed. Het geeft meer muzikale grip met name in expressieve stukken; je houdt als het ware de tonen meer vast.*[42]

7.2.3 Praktijkonderzoek en evaluatie

Het praktijkonderzoek richt zich op twee samenhangende aspecten van de historische beiaard: de klokken en de inrichting (klavier, tractuur). Het is een feit dat er geen instrumenten meer bestaan die beide aspecten verenigen binnen de begrenzing van mijn onderzoek. Voor de afgebakende periode – eerste helft van de zeventiende eeuw – rest

[41] Zie respectievelijk Lehr 2004C: 24 en Verheyden 1922: 185.
[42] Winsemius, Bernard, *Doctoraatsonderzoek,* e- mail aan Carl Van Eyndhoven, 17-01-2012.

er momenteel slechts één beiaard die via een klavier bespeelbaar is, met name de beiaard van Monnickendam.[43]

MONNICKENDAM De klokkenreeks van deze beiaard bestaat uit vijftien klokken gegoten tussen 1595 en 1597 door de Mechelse gieter Peter III van den Ghein, die in 1927 met twee kleine klokjes van de Antwerpse gieter Mechior de Haze uit 1687 werd uitgebreid.[44] De klaviertonen zijn: c (= a1) - d - e - f - g - a- bes - b - c^1 - d^1 - e^1 - f^1 - fis^1 - g^1 - a^1 - b^1 - c^2.[45] Historische elementen zijn bovendien ook het uurwerk met de speeltrommel, de slagwerken en de locatie, met name de Speeltoren van Monnickendam waarin de klokken nog steeds opgehangen zijn.[46]

In Monnickendam werd een selectie uit de versteken van Claes opgenomen (zie B28). Aangezien vijftien van de zeventien klokken uit 1595-97 dateren, kan men hier een vrij betrouwbaar klankbeeld krijgen van een beiaard met problematisch gestemde klokken waarop ook Claes' versteken klonken. Uit de beluistering van de opnames blijkt dat men snel gewoon raakt aan de gebrekkige stemming van de klokken. Bovendien valt het op dat dit probleem minder impact heeft in de overwegend één- en tweestemmige versteken van Claes waar – zeker in de contrapuntische, liturgische versteken – de zelfstandige, melodische lijnen primeren boven de samenklank. Het is vooral in een harmonische , verticale context dat de onzuivere inwendige stemming van klokken echt als problematisch ervaren wordt.[47]

AMERSFOORT Voor het praktijkonderzoek van historische speeltechnieken dat ik vanuit de synthese van Lehrs onderzoek enerzijds en de ervaringen van de beiaardiers anderzijds wilde verrichten, kwam Monnickendam niet in aanmerking. Hiervoor bespeelde ik de Hemony-beiaard van de Onze-Lieve-Vrouwetoren in Amersfoort waarvan de klepels, de tractuur en het klavier gereconstrueerd werden volgens de zeventiende-eeuwse toestand.

Deze beiaard bestaat uit 35 klokken met de klaviertonen: c (= cis) - d - e - chrom. - c^3 in middentoonstemming. De klokken werden gegoten door François Hemony tussen 1659 en 1664. In het hoogste octaaf is er een klokje van Pieter Hemony (1674), een van Melchior de Haze (1690?). De drie kleinste klokjes zijn van Jan Albert de Grave (1725). In het laagste octaaf voegde Eijsbouts in 1953 fis en gis toe. In 1995/96 is de beiaard gerestaureerd door Petit & Fritsen en kwamen de klokken terug op hun oude plaats, in het venster aan de oostkant van de lantaarn.[48]

---

[43] Zie Abbenes 2010: 17. Zie ook Lehr 1981A: 169 e.v.
[44] Voor gedetailleerde informatie over de van den Ghein-klokken, zie Van Bets-Decoster 1998: 279-82. Over de klokjes van de Haze, zie Verhoef 2010B: 9.
[45] Verhoef 2010B: 6-7. De klokjes van de Haze zijn b^1 - c^2.
[46] Verhoef 2010B.
[47] Lehr 1991A: 121.
[48] Beiaardcentrum Nederland. (Geraadpleegd op 28-06-2012). www.beiaardcentrum.com/amersfoort-beiaardstad/onze-lieve-vrouwetoren

Het praktijkonderzoek begon op het studieklavier van de Nederlandse Beiaardschool – een kopie van het beiaardklavier in de Onze-Lieve-Vrouwetoren – waarna bespelingen volgden op de Hemony-beiaard. Hiervan werden werkopnames gemaakt om achteraf zelf een evaluatie van het klankresultaat te kunnen maken (zie B28). Uit de synthese van de bevraging van de beiaardiers met mijn ervaringen, volgden dan algemene vaststellingen over historische speeltechnieken.

Het gespeelde repertoire bestond uit eigen intavolaties (re-creaties) en bewerkingen gebaseerd op versteken van de Sany (reconstructies). Een cruciale vraag bij dit praktijkonderzoek was of deze re-creaties en reconstructies geschikt waren voor een uitvoering op een historisch klavier. Hierbij moet men afstand nemen van de gebruikelijke speeltechniek op hedendaagse klavieren en een speeltechniek ontwikkelen die beantwoordt aan de specifieke kenmerken en mogelijkheden van een historisch klavier en beiaardinrichting.

EVALUATIE Op basis van de bespelingen kwam ik tot de volgende vaststellingen:

- het Hollands pedaal vraagt veel aanpassing.[49]
- de belangrijkste aandachtspunten bij het pedaalspel zijn (1) de positie van de voet, vooraan in de toets en (2) het contact met de toets. Samenhangend met het broeksysteem komt dit erop neer dat elke aanslag zo veel mogelijk voorbereid moet zijn.
- meer nog dan bij het tuimelaarsysteem, vraagt het broeksysteem om voortdurend in contact te blijven met de manuaaltoetsen om het slingeren van draden en/of klepel tegen te gaan. Dit leidt immers tot een onnauwkeurig ritmisch en ongecontroleerd dynamisch spel.
- bij het manuaalspel verliep de aanpassing aan het broeksysteem vrij snel en vlot.
- de grote diepgang van de toets in combinatie met de klepel die halfweg deze afstand de klokwand raakt, vraagt een nauwkeurige aanslagtechniek die er op neerkomt dat men de klepel gecontroleerd in beweging zet en vervolgens zelf het werk laat doen, zonder dat men echter de toetscontrole verliest.
- dynamisch spel is mogelijk en moet vanuit de kracht van de polsbeweging gerealiseerd worden waardoor de klepel een wisselende 'energie' meekrijgt.
- in langzamere passages kan men voor de aanslag de diepgang verkleinen waardoor zacht spel goed mogelijk is.
- mijn indruk was dat het belang van de agogische accenten toeneemt in de zin dat zij niet enkel complementair met dynamische accenten optreden, maar soms ook een compensatie ervan kunnen zijn.
- algemeen geldt dat voor de handzetting het zovel mogelijk alterneren van beide handen van wezenlijk belang is.

[49] Het is net dit orgelpedaal dat historisch waarschijnlijk niet overeenkomt met de situatie in de Zuidelijke Nederlanden waar een beiaardpedaal gebruikelijk was.

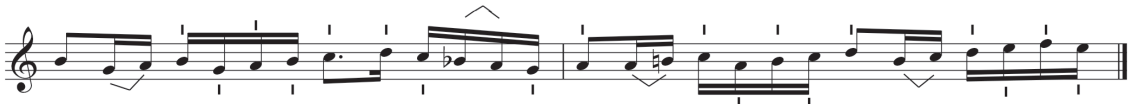
- alhoewel snelle notenbewegingen niet echt problemen opleveren, lijkt de combinatie van broeksysteem en toetsdiepgang algemeen toch een trager tempo te vragen in vergelijking met hedendaagse instrumenten.

Deze vaststellingen komen grotendeels overeen met de bevindingen van de beiaardiers die een lange ervaring hebben met het bespelen van historische instrumenten (cf. p.190 e.v.).

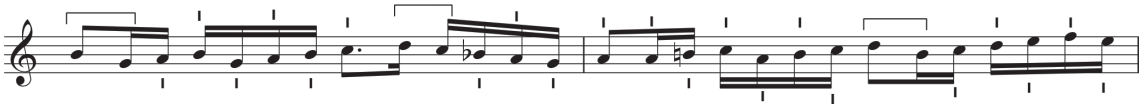
Het repertoire (intavolaties, bewerkingen) was zonder meer geschikt voor en goed uitvoerbaar (technisch, muzikaal) op deze historisch gereconstrueerde beiaard. Een speeltechnisch probleem deed zich voor bij de invulling van cadensversieringen met zestiende noten, in de overgang van het eerste naar het tweede octaaf. Niet alleen was de klepelbeheersing hier moeilijk, maar ook het realiseren van een goede balans van deze zestiende notenversieringen bleek technisch problematisch. In veel gevallen heb ik hier dan ook gekozen voor een versiering op basis van achtste noten.

Zoals eerder vermeld, bleek tijdens het spelen hoe belangrijk het alterneren van de handen is om de toetsaanslag onder controle te houden. Het bracht mij ertoe om bepaalde handzettingen die ik bij het spelen op moderne klavieren vaak gebruikte, aan te passen ten gunste van dit alterneren.

Een fragment uit de intavolatie van *Donna Crudel* (Bb 11) toont de handzetting die ik aanvankelijk op een modern klavier gebruikte (afb.104a) en de aanpassing hiervan op een historisch klavier (afb.104b).



Afb.104a *Donna Crudel* – handzetting op modern klavier



Afb.104b *Donna Crudel* – handzetting op historisch klavier

Zoals Bernard Winsemius aangeeft kan het bespelen van historische klavieren de techniek en wijze van spelen op moderne klavieren / beiaarden beïnvloeden.[50] Hij verwijst hierbij naar de aanslag van en het contact met de toets, twee elementen die van cruciaal belang zijn voor de uiteindelijke toonvorming. Dit vraagt uiteraard een lange praktijkervaring, maar het toont wel aan dat het bekijken van het heden vanuit het perspectief van het verleden even vruchtbaar kan zijn als de meer gebruikelijke richting waarbij het verleden vanuit een hedendaags perspectief beoordeeld wordt.

[50] Zie p. 193.

7.3 Conclusie

Het 'beiaardboek' waarin de reconstructies en re-creaties verzameld zijn, geeft een beeld van het erg ruime, diverse repertoire dat de beiaardier (ook) in de eerste helft van de zeventiende-eeuw speelde.

In tegenstelling tot de versteekboeken van Claes en de Sany, waar er onder invloed van de contrareformatie een duidelijk overwicht is van liturgische muziek, komt in het beiaardboek vooral het profaan repertoire aan bod. Dit lijkt een verantwoorde keuze op basis van muzikale en documentaire bronnen die aantonen dat in de loop van de zeventiende en achttiende eeuw, het liturgisch repertoire ook uit de versteekboeken bijna volledig verdwijnt ten gunste van geestelijke liederen en vooral profane muziek.

Alle stukken in het beiaardboek zijn in de meest ruime betekenis van het woord bewerkingen van originele composities of van melodieën. Het lijkt plausibel dat de zeventiende-eeuwse beiaardier, net zoals in de achttiende eeuw, in het beiaardboek soms enkel melodieën of pragmatische transcripties van populaire klaviermuziek noteerde die hij tijdens het spelen ex tempore verder uitwerkte en van versieringen voorzag. Ook het preluderen op stukken en het improviseren over bekende basostinaten en/of thema's (zoals de bergamasca) behoorden tot de uitvoeringspraktijk. In het beiaardboek staan voorbeelden van deze dynamische praktijk in de vorm van volledig uitgeschreven improvisaties.

De intavolaties van madrigalen, motetten en chansons vormen een belangrijke uitzondering binnen dit repertoire. Zij getuigen van een specifieke praktijk van bewerken (polyfone reductie, diminuties) die zeker in de eerste decennia van de zeventiende eeuw nog door beiaardiers werd toegepast. Het is niet uitgesloten dat beiaardiers ook (gedeeltelijk) ex tempore intavoleerden, maar enkele bronnen tonen in ieder geval aan dat zij intavolaties maakten en in een boek noteerden dat bij het spelen gebruikt werd. Hiermee sluiten zij aan bij een levendige intavolatiepraktijk die ook door klavierspelers en luitisten beoefend werd. De technieken die in deze klavier- en luitintavolaties gebruikt worden, vormen dan ook – naast de in aantal beperkte maar bijzonder relevante versteekintavolaties van de Sany – de basisrichtlijnen voor de reconstructies en re-creaties in het beiaardboek.

Door de ontwikkeling van een idiomatisch klavierrepertoire, verdwijnt deze intavolatiepraktijk. Ongetwijfeld betekende dit ook dat beiaardintavolaties niet langer tot het repertoire van de beiaardier behoorden. In tegenstelling tot de klaviermuziek, leidt dit echter bij de beiaard niet tot een specifiek, speciaal voor beiaard gecomponeerd repertoire, maar blijft de beiaardier de vertolker van bekende melodieën en stukken die hij bewerkt en aanpast volgens de mogelijkheden van zijn instrument en volgens veranderende stijlen en smaken.

Uit het spelen van de reconstructies en re-creaties op historische beiaarden (klavieren) blijkt dat in tegenstelling tot de beeldvorming die hierover vaak gebruikt wordt, deze mogelijkheden zeker geen beperkingen zijn. Een genuanceerde, dynamische en gearticuleerde uitvoering kan ook op historische klavieren mits een aangepaste manuaal- en pedaaltechniek.

De reconstructies en re-creaties in het beiaardboek zijn het resultaat van onderzoek van primaire muzikale en documentaire bronnen enerzijds en praktijkgebaseerd onderzoek anderzijds. Zij geven een betrouwbaar beeld van de beiaardmuziek en de uitvoeringspraktijk in de Zuidelijke Nederlanden in de eerste helft van de zeventiende eeuw. Vanuit mijn eigen verhouding tot authenticiteit in het algemeen en tot historisch geïnformeerde uitvoering in het bijzonder (cf. inleiding), beschouw ik deze intavolaties en bewerkingen niet als historisch-correcte reconstructies of re-creaties, maar als *authentic possibilities,* betrouwbare mogelijkheden.

Besluit

Vanaf de eerste helft van de zeventiende eeuw groeien in de Zuidelijke Nederlanden in tal van steden, kleine voorslagen en bescheiden klokkenspellen gaandeweg uit tot beiaarden van twee tot drie octaven die via een klavier door een beiaardier bespeeld worden. Samen met deze ontwikkeling neemt ook het belang en de impact van het musiceren op klokken toe.

Deze geleidelijke, technische evolutie van beiaarden en beiaardautomaten en de toenemende mogelijkheden tot musiceren, krijgt midden zeventiende eeuw het karakter van een revolutie door de eerste zuiver gestemde beiaard van François en Pieter Hemony (Zutphen, 1644). Hierdoor kan de beiaardkunst in de volgende anderhalve eeuw *in [haar] volheid stralen*.[1] De versteken van Philippus Wyckaert en Joannes de Gruÿtters getuigen hiervan op uitzonderlijke wijze.

Het vergelijkend onderzoek van de achttiende-eeuwse versteek- en beiaardboeken, verruimde niet alleen de opvattingen over het beiaardrepertoire, maar resulteerde ook in nieuwe inzichten in de uitvoeringspraktijk. Hierdoor verwierf het beiaardonderzoek een plaats binnen het kader van de historisch geïnformeerde uitvoeringspraktijk.

De concrete doelstelling van mijn onderzoek was om binnen dit kader een artistieke reconstructie van de beiaardmuziek in de eerste helft van de zeventiende eeuw in de Zuidelijke Nederlanden te maken. Deze afbakening in tijd en plaats situeert ook de twee primaire muzikale bronnen – met name de versteekboeken van Hendrick Claes (ca. 1616-1633) en Théodore de Sany (1648) – die van essentieel belang zijn voor de toegepaste onderzoeksmethodiek.

In het eerste luik van het onderzoek werd het algemene kader bestudeerd: de beiaard en het repertoire. De versteekboeken van Claes en de Sany leveren een complementair beeld op van de beiaard die volop in ontwikkeling is. Een klokkenreeks van twee, overwegend diatonische octaven (cf. Claes) is hierbij gebruikelijk. De drie chromatische octaven van de Sany's beiaard zijn uitzonderlijk maar tonen wel de richting die vanaf het midden van de zeventiende eeuw gevolgd wordt. De omvang en de samenstelling van de klokkenreeks beïnvloedt, samen met technische aspecten zoals het aantal beschikbare hamers of de aanwezigheid van een pedaal, de muzikale mogelijkheden van het automatisch speelwerk en het beiaardspel. Deze factoren bepalen echter niet het repertoire dat gespeeld wordt.

[1] Cf. het citaat van Huizinga als motto bij mijn doctoraatsthesis.

Uit het onderzoek blijkt dat, in de lijn van het gedachtengoed van de contrareformatie, het liturgisch repertoire nadrukkelijk aanwezig is op de beiaardautomaat, maar dat het ook aannemelijk is dat tijdens de vele beiaardbespelingen een breed profaan repertoire aan bod kwam. Op basis van de versteekboeken van Claes en de Sany kunnen we besluiten dat in de Zuidelijke Nederlanden het liturgisch, op gregoriaanse melodieën gebaseerde repertoire dat op de trommels verstoken werd, nauwkeurig de structuur van het kerkelijk jaar volgt, maar wel ruimte laat voor de concrete invulling. Soms wordt dit repertoire nog aangevuld met geestelijke liederen zoals de *Cantiones Natalitiae* die tegen het einde van de zeventiende eeuw steeds meer in de plaats van het liturgisch repertoire komen.

Het profaan repertoire toont een grotere verscheidenheid: van een traditioneel repertoire van Italiaanse origine tot een eigentijds Frans repertoire. De twee versteekboeken geven een duidelijk beeld van de diversiteit van dit internationaal repertoire: madrigalen, chansons, *airs, ballets de cour,…* Beiaardiers leggen duidelijk eigen, door de context bepaalde accenten, maar de verbindende factor binnen dit repertoire is zonder twijfel de bekendheid met en de populariteit van de melodie. De versteekboeken bevatten dan ook zowel traditionele melodieën die de status van evergreen hebben verworven, als eigentijdse *airs à la mode.*

Dit repertoire bestaat niet uit speciaal voor beiaard gecomponeerde werken, maar wel uit bewerkingen – in de meest ruime betekenis van het woord (intavolatie, improvisatie,…) – van originele vocale en instrumentale composities of van melodieën. Tot het begin van de twinstigste eeuw blijven de beiaard(ier) en de automaat de vertolkers van wat er muzikaal leeft en beweegt. Vanaf Jef Denyns oproep in 1922 tot *opzettelijk en in goeden vorm voor klokken geschreven muziek* enerzijds en een meer algemene tendens om 'klassieke muziek' uit te voeren anderzijds, krijgt het beiaardrepetoire een andere samenstelling.[2]

In schril contrast met het brede repertoire dat beiaardiers speelden, staan de schaarse primaire muzikale bronnen die hiervan getuigen. Naast de twee versteekboeken – die zoals aangetoond, wel representatief zijn voor het ruime repertoire – zijn er nog een aantal primaire documentaire bronnen. De relevantie van deze bronnen leek op het eerste zicht eerder gering omwille van het fragmentarisch en divers karakter. Tijdens het onderzoek bleek echter dat net de synthese van verschillende fragmentarische getuigenissen en primaire muzikale bronnen, nieuwe inzichten verschafte over een specifieke uitvoeringspraktijk van beiaardiers, met name het intavoleren. Hieruit volgde de noodzaak om een methode te ontwikkelen in functie van de reconstructie en re-creatie van beiaardintavolaties.

[2] Denyn 1922: 101.

De eerste onderzoeksmethode bouwde rechtstreeks voort op de methodiek van het project rond de achttiende-eeuwse beiaardmuziek. Deze methodiek vertrekt van de stelling dat versteken het beiaardspel imiteren en in die zin een belangrijke informatiebron voor de uitvoeringspraktijk zijn. De idee dat automatische muziekinstrumenten in het algemeen van belang zijn voor een historisch geïnformeerde uitvoering, is niet nieuw maar wordt vaak vanuit een louter theoretische invalshoek benaderd. Specifiek binnen de beiaard-uitvoeringspraktijk aanvaardt men pas sinds enkele jaren dat de versteekboeken niet enkel tot onze kennis van het historisch repertoire bijdragen, maar ook inzicht verschaffen in aspecten van de uitvoering. Het onderzoek van de achttiende-eeuwse beiaardmuziek bracht dan ook teweeg dat geleidelijk aan beiaardiers dit repertoire anders gingen vertolken.

Op basis van dit onderzoek werd ook de hypothese van mijn doctoraatsonderzoek geformuleerd: beiaardiers maakten in de zeventiende eeuw versteken die hun eigen uitvoering imiteren. Het is een hypothese die vanuit de praktijk – het spelen van de versteken op beiaard – beproefd werd. De conclusie van dit praktijkonderzoek is dat de muzikale tekst van de automaat en de beiaard op dezelfde muzikale uitvoeringsprincipes gebaseerd is (bv. diminutietechnieken), maar dat de technische kenmerken van de beiaardautomaat in de eerste helft van de zeventiende eeuw, het imiteren van het beiaardspel beperken.

De versteken blijven dus een essentiële primaire bron voor een historisch geïnformeerde uitvoering. Een duidelijk voorbeeld hiervan zijn de versteekintavolaties van de Sany die – zoals ook door documentaire bronnen wordt bevestigd – getuigen van een intavolatiepraktijk door beiaardiers. Originele, polyfone vocale werken werden op de beiaard vertolkt. Het toont aan hoe de beiaardier een voor klavier- (en tokkel)instrumenten gebruikelijke praktijk toepast. De beiaardier neemt dan ook geen aparte, geïsoleerde plaats in binnen de algemene muzikale ontwikkelingen in de zeventiende eeuw en meer bepaald de evolutie van de klaviermuziek. Hij volgt deze ontwikkelingen die samen met de geleidelijke overgang van polyfonie naar begeleide monodie, leiden tot een zelfstandig klavierrepertoire en -idioom. Wel kan men vaststellen dat dit bij de beiaard niet uitmondt in specifiek voor beiaard geschreven composities.

Naast intavolaties maakten beiaardiers ook bewerkingen waarbij melodieën al dan niet ex tempore gevarieerd en versierd werden en improviseerden zij over basostinaten. De intavolaties bekleden een aparte plaats binnen dit geheel doordat zij – zoals uit archiefstukken en reisverslagen blijkt – voorafgaand aan de uitvoering, uitgewerkt en in een boek genoteerd werden. De erg beperkte en dus commercieel niet aantrekkelijke afzetmarkt voor 'beiaardboeken', verklaart ongetwijfeld waarom deze enkel als zeldzame, unieke manuscripten voorkwamen.

Uit het bestuderen van de versteekboeken en gerelateerde muzikale bronnen enerzijds en documentaire bronnen anderzijds, ontstond een theoretisch kader dat de reconstructie en re-creatie van de beiaardmuziek mogelijk maakte. Deze reconstrutie en re-creatie is gebaseerd op historische informatie die aangevuld is met eigen, creatieve inbreng waar de bronnen ontoereikend zijn. Het is op basis hiervan dat ik de stukken in het beiaardboek als *authentic possibilities* bestempel.

Wanneer men het gereconstrueerde beiaardboek overschouwt, valt eens temeer op hoe de beiaard de eigentijdse, overwegend stedelijke muziekpraxis en de internationale muzikale ontwikkelingen weerspiegelt. Beiaardiers hadden meestal een brede muzikale opleiding (vaak als organist) en de competenties die in die opleiding verworven waren, gebruikten zij ook tijdens het beiaardspelen. Het lijkt me een belangrijke vaststelling ter overweging voor iedereen die begaan is met het beiaardonderwijs en de positie van de beiaard(ier) in de eenentwintigste eeuw.

In die zin confronteert het beiaardonderzoek binnen de context van de historisch geïnformeerde uitvoering ons dan ook met het profiel van de beiaardier die als musicus vertrouwd is met een breed repertoire dat hij volgens recente ontwikkelingen in de muziek, kan bewerken en aanpassen, zowel voor de automaat als voor het beiaardspel.

Het onderzoek van de historisch geïnformeerde uitvoering op beiaard bevindt zich nog in een beginfase. Sommige primaire muzikale bronnen, zoals bijvoorbeeld het unieke versteekboek van Philippus Wyckaert (Gent, 1681), vragen nog diepgaand onderzoek vanuit het nieuwe inzicht dat versteken een belangrijke informatiebron voor de uitvoeringspraktijk zijn. Het is ook nodig om de resultaten van verschillende onderzoeksprojecten te dissemineren in het brede veld van de professionele beiaardiers. Hier is een cruciale taak weggelegd voor de beiaardopleidingen.

Ten slotte ben ik ervan overtuigd dat het onderzoek van de historisch geïnformeerde uitvoering op beiaard een belangrijke bijdrage kan leveren aan het artistiek onderzoek van de historische uitvoering in het algemeen. Het beiaardonderzoek moet hiervoor een plaats verwerven binnen de brede onderzoeksgemeenschap die op authentieke wijze de historische uitvoeringspraxis bestudeert. Vanuit dezelfde overweging is het UNESCO-verhaal, waarmee de inleiding aanvangt, een goed en sterk verhaal, op voorwaarde dat het niet leidt tot een beschermde, geïsoleerde positie van de beiaard(ier) binnen een dynamische, actuele muziekpraxis.

Bibliografie

Afkortingen

ASG Gent, Stadsarchief
BNP Paris, Bibliothèque nationale
HASB Brussel, Stadsarchief (sectie: historisch archief)

Bronnenmateriaal

ASG, Reg. 96.1
(manuscript met zeventiende-eeuwse klaviermuziek)

ASG, Reg. 96.2
Den Boeck van mÿn E. D: Heeren Schepenen vander Kevre dienende tot den voorslach der clocke van Ghendt. Gemaecht ende geschreven door P. F. Phil. Wÿckaert Predicheere: 1681

BNP, Ms. Néerlandais 58
(manuscript van Hendrick Claes)

HASB, nr. 1228
Boeck der octroyen ab a° 1628, (documenten over de beiaard van de Sint-Nicolaastoren, Brussel)

HASB, nr. 2908
Hymnes et chansons arrangées par Théodore de Sany pour le carillon de Bruxelles en 1648, (transcriptie door Blanpain van het manuscript van Théodore de Sany)

HASB, nr. 3814
Opdraght van alle hymnissen voor alle feestdaeghen ende tijden des geheele jaers, midtsgaeders eenighe andere musicale stucken, om naer het believen van U. E. te gebruycken met het beschrijft van het groot speelrat ende figuren des wonder ende vermaert urwerck van dese princelijcke stadt van Bruessel ende de nuwe maniere sijns veranderinge aen U.E. toegeeijghent door Theodorus de Sany, (1648)

HASB, nr. 1217 (stukken: 71, 75-94)
Recueil Taye, (dossiers betreffende o.a. de Hemony-beiaard van 1663)

HASB, nr. 1252
Resolutieboeck der Tresorije (24/06/1602 – 20/06/1620)

HASB, nr. 1253
Resolutieboeck der Tresorije (28/06/1620 – 04/07/1634)

HASB, nr. 1255
Resolutieboeck der Tresorije (19/11/1642 – 31/12/1650)

HASB, nr. 1256
Resolutieboeck der Tresorije (02/01/1651 – 31/12/1662)

HASB, nr. 1257
Resolutieboeck der Tresorije (02/01/1663 – 13/06/1664)

Literatuur

Abbenes 2005 — Abbenes, Arie, "Automatische beiaardmuziek - een achterhaalde zaak?", *Magazine Vlaamse Beiaard Vereniging,* 11(2005)4: 6-9.

Abbenes 2010 — Abbenes, Arie, "Beiaardrestauratie in de 21ste eeuw – illusie of realiteit?", *Magazine Vlaamse Beiaard Vereniging,* 16(2010)2: 16-27.

Apel 1967 — Apel, Willi, *Geschichte der Orgel- und Kaviermusik bis 1700,* Kassel, 1967.

Arlettaz 2000 — Arlettaz, Vincent, *Musica Ficta. Une histoire des sensibles du XIIIe au XVIe siècle,* Luik, 2000.

Auda 1939 — Auda, Antoine, *Les Gammes Musicales,* Elsene, 1939.

Benkő 1972 — Benkő, Dániel, "Jannequin, Bakfark: 'Un gay Bergier' (Valentin Bakfark's Intabulation Technique)", *Studia Musicologica Academiae Scientiarum Hungaricae*, 14(1972): 215-28.

Boereboom 1947 — Boereboom, Marcel, *Handboek van de muziekgeschiedenis,* Antwerpen, 1947.

Bosquet 1953 — Bosquet, Emile, *La Musique de Clavier,* Brussel, 1953.

Bossin 1997 — Bossin, Jeffrey, "Musik für Carillon 1600-1900", in Kurt Kramer (red.), *Glocken in Geschichte und Gegenwart (II),* Karlsruhe, 1997, 113-29.

Bossuyt 1984 — Bossuyt, Ignace, "Het muziekleven te Brussel in de jaren van de opstand (1566-1610)", *Tijdschrift voor Brusselse geschiedenis,* 1(1984)1-2: 135-52.

Bouissou e.a. 2005 — Bouissou, Sylvie, C. Goubault en J.Y. Bosseur, *Histoire de la notation,* Parijs, 2005.

Brennan 1999 — Brennan, Michael G. (red.), *The Travel Diary of Robert Bargrave. Levant Merchant (1647-1656),* Londen, 1999.

Brown 1976 — Brown, Howard Mayer, *Embellishing 16th-Century Music,* Early Music Series 1, Oxford, 1976.

Buch 1993 — Buch, David J., *Dance Music from the Ballets de Cour 1575-1651. Historical Commentary, Source Study, and Transcriptions from the Philidor Manuscripts,* New York, 1993.

Buchner 1959 — Buchner, Alexander, *Vom Glockenspiel zum Pianola,* Praag, 1959.

Burney 1775 — Burney, Charles, *The Present State of Music in Germany, the Netherlands and United Provinces*, Londen, 1775².

Caldwell 1973 — Caldwell, John, *English Keyboard Music before the Nineteenth Century,* New York, 1973.

Chapuis, Gélis 1928 — Chapuis, Alfred en Edouard Gélis, *Le monde des automates. Étude historique et technique,* 2 dln., Parijs, 1928.

Corbet 1940 — Corbet, August, "Musical relations between England and Flanders", *Music & Letters*, 21(1940)3: 259-65.

Danckaert 1989 — Danckaert, Lisette, *Brussel. Vijf eeuwen cartografie,* Tielt, 1989.

Dart 1953 — Dart, Thurston, "The Ghent Chime Book", *The Galpin Society Journal*, 6(1953): 70-4.

Dart 1957 — Dart, Thurston, "Lord Herbert of Cherbury's Lute-Book", *Music & Letters,* 38(1957)2: 136-48.

Dart 1962 — Dart, Thurston, "Elisabeth Eysbock's Keyboard Book" in Wilfried Brennecke en Hans Haase (red.), *Hans Albrecht in memoriam*, Kassel, 1962, 84-7.

de Brossard 1965 — de Brossard, Sébastien, *Dictionaire de Musique,* Harald Heckmann (red.), (facsimile van tweede druk uit 1705), Hilversum, 1965.

De Cantillon 1981 — De Cantillon, *Vermakelykheden van Brabant en deszelfs onderhoorige landen,* (facsimile, Amsterdam, 1770), Antwerpen, 1981.

De Caus 1615 — De Caus, Salomon, *Les raisons des forces mouvantes,* 3 dln., Frankfurt, 1615.

De Jonge, De Vos 2000 — De Jonge, Krista en Annemie De Vos, "Architectuur ten tijde van de aartshertogen: het hof achterna", in Krista De Jonge e.a. (red.), *Bellissimi Ingegni, Grandissimo Splendore. Studies over de religieuze architectuur in de Zuidelijke Nederlanden tijdens de 17de eeuw*, Leuven, 2000, 11-42.

de la Bédoyère 1995 — de la Bédoyère, Guy (red.), *The Diary of John Evelyn,* Woodbridge, 1995.

Deleu 2008 — Deleu, Frank, "Manuscrit Néerlandais 58: Het muziekhandschrift van Hendrick Claes", *Magazine Vlaamse Beiaard Vereniging*, 14(2008)1: 16-32.

Denyn 1922 — Denyn, Jef, "Wat zal de Beiaard spelen?", in *Beiaardkunst. Handelingen van het Eerste Congres Mechelen 1922*, Mechelen, 1922, 101-12.

De Ridder 1987-1988 — De Ridder, Paul, *Inventaris van het oud archief van de kapittelkerk van Sint-Michiel en Sint-Goedele te Brussel,* 3 dln., Brussel, 1987-1988.

Desrousseaux 1889 — Desrousseaux, Alexandre, *Moeurs Populaires de la Flandre Française,* 2 dln., Lille, 1889.

de Wolf, Veldman 2007 — de Wolf, Foeke en Henk Veldman, "Der Klocken Lust-Hof?", *Klok en Klepel,* (2007)98: 2-5.

D'hollander 2000 — D'hollander, Geert, "Beiaarden in Vlaanderen: Antwerpen", *Magazine Vlaamse Beiaard Vereniging*, 6(2000)2: 10-7.

Dickens 1992 — Dickens, Michel, *De beiaard in Brussel. Een kennismaking,* onuitgegeven eindverhandeling van Koninklijke Beiaardschool Jef Denyn, Mechelen, 1992.

Dilis 1912 — Dilis, Emile, *L'ancien carillon et la vieille horloge de Saint - Jacques à Anvers,* Antwerpen, 1912.

Dodge 1907-1908 — Dodge, Janet, "Lute Music of the XVIth and XVIIth Centuries", *Proceedings of the Musical Association*, 34th Session, 1907-1908, 123-53.

Dolmetsch 1980 — Dolmetsch, Arnold, *The Interpretation of the Music of the Seventeenth and Eighteenth Centuries,* (herdruk van verbeterde versie uit 1946), Londen, 1980[5].

Donington 1989 — Donington, Robert, *The Interpretation of Early Music,* (herziene uitgave), Londen, 1989.

Dutton 2005 — Dutton, Denis, "Authenticity in Art", in Jerrold Levinson (red.), *The Oxford Handbook of Aesthetics,* Oxford, 2005, 258-74.

Ellis 2010 — Ellis, Mark, *A Chord in Time: The Evolution of the Augmented Sixth from Monteverdi to Mahler,* Farnham, 2010.

Engramelle 1993 — Engramelle, M.-D.-J., *La Tonotechnie ou l'art de noter les cylindres,* (herdruk, Parijs, 1775), Parijs, 1993.

Eysackers 1987 — Eysackers, Ivan, *Philippus Wyckaert (1620-1694) en 'Den boeck vanden voorslahc* [sic] *van Ghendt toebehoorrende myn edele Heeren schepenen vander keure' (1681). Een verkennend onderzoek naar zijn inhoud en achtergronden,* 3 dln., onuitgegeven licentiaatsverhandeling KU Leuven, Leuven, 1987.

Felix 1974 — Felix, Jean-Pierre, "A propos de Jehan, Théodore et Michel de Sany, carillonneurs à Bruxelles et Hal (XVIIe siècle)", *Le Folklore Brabançon*, (1974)201: 44-62.

Felix 1983 — Felix, Jean-Pierre, "Archives Campanaires du Brabant", *L'Organiste*, 15(1983): 199-201.

Felix 1984 — Felix, Jean-Pierre, *Orgues, Cloches et Carillon de l'Abbaye, puis paroisse St-Jacques sur Coudenberg à Bruxelles,* Brussel, 1984.

Felix 1990 — Felix, Jean-Pierre, *Le recueil d'hymnes et chansons arrangés par Théodore de Sany pour le carillon de Bruxelles en 1648,* 2 dln., Brussel, 1990.

Fellerer 1981 — Fellerer, Karl Gustav, "Monodie Passeggiate" in *Muzikološki zbornik* (Musicological Annual), 17(1981)1: 65-86.

Ferand 1938 — Ferand, Ernst, *Die Improvisation in der Musik,* Zürich, 1938.

Fischer 1956 — Fischer, J. P. A., *Verhandeling van de klokken en het klokke-spel,* (facsimile, Utrecht, 1738), Asten, 1956.

Fokkens 1662 — Fokkens, Melchior, *Beschrijvinge Der wijdt-vermaarde Koop-stadt Amstelredam,* Amsterdam, 1662[2].

Fortune 1952 — Fortune, Nigel, "Giustiniani on Instruments", *The Galpin Society Journal*, 5(1952): 48-54.

Fuller 1979 — Fuller, David, *Mechanical Musical Instruments as a Source for the Study of Notes Inégales,* Cleveland Heights, 1979.

Fuller 1983 — Fuller, David, "An Introduction to Automatic Instruments", *Early Music*, 11(1983)2: 164-6.

Geyl 2001 — Geyl, Pieter, *History of the Dutch-Speaking Peoples 1555-1648,* Londen, 2001.

Giustiniani 1903 — Giustiniani, Vincenzo, "Discorso sopra la musica de' suoi tempi (1628)", in Angelo Solerti (red.), *Le Origini del Melodramma*, Turijn, 1903, 98-128.

Godenne 1979 — Godenne, Willy, "Cloches et carillon à la tour communale de Bruxelles, dite beffroi Saint-Nicolas, et les trois effondrements", *Le Folklore Brabançon*, (1979)223: 285-338.

Goy 1994 — Goy, François-Pierre, "Une source inattendue pour l'oeuvre d'un des Racquet: Le Manuscrit de Hendrick Claes, Paris, Bibliothèque nationale, MS. Néerlandais 58", *Revue de Musicologie,* 80(1994)1: 97-113.

Grijp, Scheepers 1990 — Grijp, Louis Peter en Paul Scheepers (red.), "Toonsystemen" in *Van Aristoxenos tot Stockhausen 1*, Groningen, 1990, 413-34.

Haas 1931 — Haas, Robert, *Aufführungspraxis,* Potsdam, 1931.

Haine, Meeùs 1989 — Haine, Malou en Nicolas Meeùs (red.), *Dictionnaire des facteurs d'instruments de musique en Wallonie et à Bruxelles du 9e siècle à nos jours,* Brussel, 1989.

Halsted 1985 — Halsted, Margo, "BEŸAERT 1728, A Historical and Bibliographical Approach", in *Jaarboek van het Vlaams Centrum voor Oude Muziek,* Peer, 1985, 9-20.

Halsted 1990 — Halsted, Margo, "The Carillon Book of Theodore De Sany", *Klok en Klepel*, (1990)45: 36-7.

Hardouin 1964 — Hardouin, Pierre, "Notes biographiques sur des organistes parisiens du XVIIe siècle, les Racquet", in *Recherches sur la Musique Française Classique,* vol.IV, 1964, 41-8.

Haspels 1981 — Haspels, Jan Jaap, "De Drieëenheid Uur-Slag-Speelwerk", in W. Meijnen (coörd.), *Ergens beginnen de klokken hun lied,* Utrecht, 1981, 163-75.

Haspels 1987 — Haspels, Jan Jaap, *Automatic Musical Instruments, their mechanics and their music 1580-1820,* (proefschrift), Zwolle, 1987.

Hellemans 2009 — Hellemans, Geert, *Klokken. De Tintinnabulis van Hieronymus Magius,* Mechelen, 2009.

Henne, Wauters 1845 — Henne, Alexander en Alphonse Wauters, *Histoire de la Ville de Bruxelles,* 3 dln., Brussel, 1845.

Hess 1807 — Hess, Joachim, *Over de vereischten in eenen organist,* Gouda, 1807.

Higginbottom 1983 — Higginbottom, Edward, "Jehan Titelouze, c1563-1633" in *The Musical Times,* 124(1983)1687: 571-3.

Horsley 1963 — Horsley, Imogene, "The Diminutions in Composition and Theory of Composition", *Acta Musicologica*, 35(1963): 124-53.

Huybens 1971 — Huybens, Gilbert, "Le personnel des maîtrises liturgiques à Bruxelles du XVe au XVIIIe siècle", *Revue belge de Musicologie / Belgisch Tijdschrift voor Muziekwetenschap*, 25(1971): 16-45.

Huybens 1985 — Huybens, Gilbert, "De liederen uit Beÿaert 1728", in *Jaarboek van het Vlaams Centrum voor Oude Muziek*, Peer, 1985, 21-71.

Huybens 1991 — Huybens, Gilbert, "Het beiaardboek van Theodore de Sany. Bedenkingen bij een recente facsimile-uitgave", *Musica Antiqua*, 8(1991)1: 21-2.

Huybens 1994 — Huybens, Gilbert (red.), *Beiaarden en torens in België*, Gent, 1994.

Huybens, Rombouts 2004 — Huybens, Gilbert en Luc Rombouts, "Het Leuvense De Prins-handschrift", *Magazine Vlaamse Beiaard Vereniging*, 10(2004)4: 3-11.

Hymans e.a. 1884 — Hymans, Louis en Henri Hymans en Paul Hymans, *Bruxelles a travers les ages,* 3 dln., Brussel, 1884.

Janssens 2003 — Janssens, Liesbeth, "Regelement ofte manieren om alle trommels dienende tot beijaert spelen te versteken", *Magazine Vlaamse Beiaard Vereniging,* 9(2003)2: 10-7.

Janssens 2004 — Janssens, Liesbeth, "Beiaarden in Vlaanderen: Halle", *Magazine Vlaamse Beiaard Vereniging,* 10(2004)4: 12-7.

Jespers 1988 — Jespers, Franciscus P.M., *"Het loflyk werk der Engelen". De katholieke kerkmuziek in Noord-Brabant van het einde der zeventiende tot het einde der negentiende eeuw,* (proefschrift), Tilburg, 1988.

Kivy 1995 — Kivy, Peter, *Authenticities. Philosophical Reflections on Musical Performance,* Ithaca, 1995.

Koopman 2008 — Koopman, Ton, *Authenticiteit in de historische uitvoeringspraktijk,* Kunst & Wetenschap vol.5, Leiden, 2008.

Lehr 1959 — Lehr, André, *De klokkengieters François en Pieter Hemony,* Asten, 1959.

Lehr 1960 — Lehr, André, *Historische en muzikale aspekten van Hemony-beiaarden,* Amsterdam, 1960.

Lehr 1964 — Lehr, André, "Oefenklavieren in het verleden", *Klok & Klepel,* (1964)4: 20-2.

Lehr 1965 — Lehr, André, "Historische notities over het beiaard-pedaal", *Klok & Klepel,* (1965)5: 24-31.

Lehr 1967 — Lehr, André, "De stemming van oude beiaarden", *Mens & Melodie,* 22(1967): 212-5.

Lehr 1976 — Lehr, André, *Leerboek der campanologie. Een muzikaal-technische verhandeling over luidklokken en beiaarden,* Asten, 1976.

Lehr 1979 — Lehr, André, "De plaats van het klokkenspel in het quadrivium", *Klok en Klepel,* (1979)22: 69-105.

Lehr 1981a — Lehr, André, *Van paardebel tot speelklok. De geschiedenis van de klokgietkunst in de Lage Landen,* Zaltbommel, 1981².

Lehr 1981b — Lehr, André, "Restaureren - het verleden tot heden maken", in *Ergens beginnen de klokken hun lied,* Utrecht, 1981, 65-91.

Lehr 1981c — Lehr, André, *De geschiedenis van het Astronomisch Kunstuurwerk,* Den Haag, 1981.

Lehr 1985 — Lehr, André, "Met losgemaakte ringkraag en in hevig zweet. Een oriënterende verkenning in oude beiaardtracturen", in *Jaarboek van het Vlaams Centrum voor Oude Muziek,* Peer, 1985, 109-220.

Lehr 1991a — Lehr, André, *Beiaardkunst in de Lage Landen,* Tielt, 1991.

Lehr 1991b — Lehr, André, "De oudste bewaard gebleven automatische klokkenmuziek (ca. 1300)", *Klok & Klepel,* (1991)46: 2-6.

Lehr 1992 — Lehr, André, "Restoration of historic carillons", in Loek Boogert e.a. (red.), *45 Years of Dutch Carillons 1945-1990,* Asten, 1992, 74-89.

Lehr 1993 — Lehr, André, *Trommelspeelwerken in het verleden. De automatische uurmuziek van het klokkenspel,* Asten, 1993.

Lehr 1994 — Lehr, André, "Beiaardklepels in het verleden", *Klok & Klepel,* (1994)52: 19-34.

Lehr 1996 — Lehr, André, *Campanologie,* Mechelen, 1996.

Lehr 2000 — Lehr, André, "Aanslagtechniek op historische beiaarden", *Klok & Klepel*, (2000)70: 8-13.

Lehr 2001 — Lehr, André, "Een omwenteling in de kunst van het stemmen van klokken", in Louis Peter Grijp (red.), *Een muziekgeschiedenis der Nederlanden*, Amsterdam, 2001, 254-60.

Lehr 2004A — Lehr, André, *Een klokkengieter schrijft zijn opdrachtgever. De brieven van klokkengieter Pieter Hemony (Amsterdam) aan abt Antoine De Loose (Ename B.) 1685-1678,* Asten, 2004.

Lehr 2004B — Lehr, André, "Historische notities bij de terugtrekveer en de repetitieveer", *Klok & Klepel*, (2004)86: 11-3.

Lehr 2004C — Lehr, André, "Historische Uitvoeringspraktijk op een beiaard: een illusie", *Klok & Klepel*, (2004)88: 23-5.

Leichtentritt 1934 — Leichtentritt, Hugo, "Mechanical Music in Olden Times", *The Musical Quarterly*, 20 (1934)1: 15-26.

Lester 1989 — Lester, Joel, *Between Modes and Keys. German Theory 1592-1802,* Harmonologia Series No.3, New York, 1989.

Lewis Hammond 2008 — Lewis Hammond, Susan, "Pierre Phalèse II and the four 'Antwerp Anthologies'", in Bruno Bouckaert (red.), *Yearbook of the Alamire Foundation 6*, Leuven, 2008, 225-52.

Lombaert 2001 — Lombaert, Aimé, "Beiaarden in Vlaanderen: Brugge", *Magazine Vlaamse Beiaard Vereniging*, 7(2001)1: 11-6.

Loosjes 1916 — Loosjes, Adriaan, *De torenmuziek in de Nederlanden,* Amsterdam, 1916.

Maassen 1970 — Maassen, Jacques, "(De Gruytters Beiaardboek)", *Tijdschrift van de Vereniging voor Nederlandse Muziekgeschiedenis,* 21(1970)3: 189-92.

Maassen 1992 — Maassen, Jacques, "Automata. Automatic carillons and their music", in Loek Boogert e.a. (red.), *45 Years of Dutch Carillons 1945-1990*, Asten, 1992, 124-31.

Maassen 2008 — Maassen, Jacques, "Trommelspeelwerken ten tijde van Frans De Prins", in Carl Van Eyndhoven en Peter Strauven (red.), *Trillers, mordanten en schielijke loopen... Een artistieke reconstructie van de beiaardmuziek in de achttiende eeuw*, Cahiers van het IvOK nr.7, Leuven, 2008, 53-61.

Macclintock 1961	Macclintock, Carol, "Giustiniani's Discorso Sopra la Musica", *Musica Disciplina*, 15 (1961): 209-25.
Magius 1689	Magius, Hieronymus, *De Tintinnabulis,* Amsterdam, 1689.
Mattheson 1713	Mattheson, Johann, *Das Neu-Eröffnete Orchestre,* Hamburg, 1713.
Meilink-Hoedemaker 1985	Meilink-Hoedemaker, Laura Johanna, *Luidklokken en speelklokken in Delft,* (proefschrift), Rotterdam, 1985.
Mersenne 1636	Mersenne, Marin, *Harmonicorum libri,* Parijs, 1636.
Morgan L. 2007	Morgan, Luke, *Nature as model: Salomon de Caus and early seventeenth-century landscape design*, Philadelphia, 2007.
Morgan R. 1988	Morgan, Robert P., "Tradition, Anxiety, and the Musical Scene" in Nicholas Kenyon (red.), *Authenticity and Early Music,* Oxford, 1988, 57-82.
Moths 2011	Moths, Angelika, "Mit oder ohne Text? Was Diminutionen und Intabulierungen zur Analyse vokaler Musik des 16. und 17. Jahrhunderts beitragen können", *Tijdschrift voor Muziektheorie*, 16(2011)1: 39-46.
Neumann 1988	Neumann, Frederick, "The Notes inégales Revisited", *The Journal of Musicology,* 6(1988)2: 137-49.
Nuchelmans 2001	Nuchelmans, Jan, "Stadsmuzikanten in Antwerpen en elders in de Nederlanden" , in Louis Peter Grijp (red.), *Een muziekgeschiedenis der Nederlanden*, Amsterdam, 2001, 203-11.
Ord-Hume 1983	Ord-Hume, Arthur W. J. G., "Ornamentation in mechanical music", *Early Music*, 11(1983)2: 185-93.
Pergameni 1943	Pergameni, Charles, *Les Archives Historiques de la ville de Bruxelles,* Brussel, 1943.
Platter 1968	Platter, Thomas d. J., *Beschreibung der Reisen durch Frankreich, Spanien, England und die Niederlande (1595 – 1600),* 2 dln., Rut Keiser (red.), Basel, 1968.
Popinigis 2006	Popinigis, Danuta, "Carillons and carillon music in Old Gdańsk", in *Congress Book of the XV World Carillon Congress*, Gdańsk, 2006.
Praetorius 1968	Praetorius, Michael, *Syntagma Musicum II. De Organo-*

graphia, (facsimile, Wolfenbüttel, 1619), Wilibald Gurlitt (red.), Kassel, 1968[3].

Praetorius 1988 — Praetorius, Michael, *Syntagma Musicum III. Termini musici,* (facsimile, Wolfenbüttel, 1619), Wilibald Gurlitt (red.), Kassel, 1988[4].

Proesmans 1988 — Proesmans, Klaartje, *Het muziekleven aan het hof van Albrecht en Isabella (1598 – 1621),* onuitgegeven licentiaatsverhandeling KU Leuven, 1988.

Puteanus 1646 — Puteanus, *Bruxella, incomparabili exemplo septenaria (…),* Brussel, 1646.

Quitin 1978-1979 — Quitin, José, "Jean de Gleize et ses successeurs, les triboleurs de Saint-Lambert, à Liège, aux 17e et 18e siècles", *Revue belge de Musicologie,* (1978-1979)32: 151-63.

Rasch 1985 — Rasch, Rudolf, *De Cantiones Natalitiae en het kerkelijke muziekleven in de Zuidelijke Nederlanden gedurende de zeventiende eeuw,* 2 dln., Utrecht, 1985.

Rasch 2001 — Rasch, Rudolf, "Meerstemmige kerstliederen in de katholieke kerk", in Louis Peter Grijp (red.), *Een muziekgeschiedenis der Nederlanden,* Amsterdam, 2001, 197-202.

Rasch e.a. 2011 — Rasch, Rudolf (red.) e.a., *Beyond Notes. Improvisation in Western Music of the Eighteenth and Nineteenth Centuries,* Turnhout, 2011.

Rebling 1950 — Rebling, E., *Den Lustelycken Mey: muziek en maatschappij in de zeventiende eeuw in Nederland,* Amersfoort - Antwerpen, 1950.

Reese 1959 — Reese, Gustave, *Music in the Renaissance,* New York, 1959.

Remes 1908 — Remes, Edmond, *L'Eglise de Saint-Nicolas à Bruxelles,* Antwerpen, 1908.

Remes (1909) — Remes, Edmond, *L'Eglise de Saint-Nicolas à Bruxelles,* Brussel, (1909).

Rice 1914 — Rice, William Gorham, *Carillons of Belgium and Holland,* New York, 1914.

Rice 1925 — Rice, William Gorham, *Carillon Music and Singing Towers of the Old World and the New,* New York, 1925.

Rice 1927 — Rice, William Gorham, *Beiaarden in de Nederlanden,*

Antwerpen, 1927.

Roccha 1612 — Roccha, Angelo, *De Campanis commentarius,* Rome, 1612.

Roig-Francoli 1995 — Roig-Francoli, Miguel A., "Playing in Consonances: A Spanish Renaissance Technique of Chordal Improvisation", *Early Music*, 23(1995)3: 461-71.

Rombouts 2010 — Rombouts, Luc, *Zingend Brons. 500 jaar beiaardmuziek in de Lage Landen en de Nieuwe Wereld,* Leuven, 2010.

Rottiers 1952 — Rottiers, Jef, *Beiaarden in België,* Mechelen, 1952.

Routley 1985 — Routley, Nicholas, "A Practical Guide to musica ficta", *Early Music,* 13(1985)1: 59-71.

Schreurs 2008 — Schreurs, Eugeen, "An Unknown Organ Manuscript with Mainly Magnificat-Settings by Lassus (1626)", in Mark Delaere en Pieter Bergé (red.), *'Recevez ce mien petit labeur'. Studies in Renaissance Music in Honour of Ignace Bossuyt,* Leuven, 2008, 253-67.

Simoens 2011 — Simoens, Elise, *Historische uitvoeringspraktijk?,* Gent, 2011.

Slootmans 1937 — Slootmans, C. J. F, "Klokken, beiaard en beiaardiers te Bergen op Zoom vóór 1747", *Sinte Geertruydtsbronne*, 14(1937)1: 1-23 en losse bijlagen I - XXIV.

Spiessens 1974(I) — Spiessens, Godelieve, *Leven en werk van de Antwerpse luitcomponist Emanuel Adriaenssen. Deel I: Tekst*, Brussel, 1974.

Spiessens 1978 — Spiessens, Godelieve, "De Antwerpse stadsspeellieden. Deel II: 1600-1650", overdruk uit *Noordgouw, Cultureel Tijdschrift van de Provincie Antwerpen*, 18(1978): 107-85.

Spiessens 1985 — Spiessens, Godelieve, "Muziekleven en muzikanten te Antwerpen 1700-1750", in *Jaarboek van het Vlaams Centrum voor Oude Muziek*, Peer, 1985, 73-108.

Spiessens 1989 — Spiessens, Godelieve, "De Bergamasca. Omzwervingen van een beroemde dansmelodie", *Musica Antiqua*, 6(1989)4: 154-61.

Spiessens 1991 — Spiessens, Godelieve, "Het handschrift van Arendonk. Een onbekend Zuidnederlands klavierboek uit de 17de eeuw (I)", *Musica Antiqua*, 8(1991)1: 7-11.

Spiessens 1994 — Spiessens, Godelieve, "De Antwerpse stadsbeiaardiers. Deel I: 1540-1650", overdruk uit het *Jaarboek 1993-1994 van de Provinciale Commissie voor Geschiedenis en Volkskunde*, Antwerpen, 1994, 5-97.

Spiessens 2008A — Spiessens, Godelieve, "De grote vernieuwing van de Antwerpse stadsbeiaard (I)", *Magazine Vlaamse Beiaard Vereniging*, 14(2008)2: 8-21.

Spiessens 2008B — Spiessens, Godelieve, "De grote vernieuwing van de Antwerpse stadsbeiaard (II)", *Magazine Vlaamse Beiaard Vereniging*, 14(2008)3: 7-21.

Spruijt 2008 — Spruijt, Juriaan, *Beschrijving van Klokken en Klokken-Spelen,* André Lehr (red.), Asten, 2008.

Starter 1974 — Starter, Jan Janszoon, *Friesche Lusthof,* (herdruk, Amsterdam, 1621), Amsterdam, 1974.

Steurs 1876 — Steurs, F., *De toren van Sint-Rombautskerk te Mechelen,* Mechelen, 1876.

Thieffry 2001 — Thieffry, Sandrine, "La Chapelle royale de Bruxelles de 1612 à 1618 d'après les 'Libros de la Razon' de l'archiduc Albert", *Belgisch Tijdschrift voor Muziekwetenschap*, 55(2001): 103-25.

Thieffry 2004 — Thieffry, Sandrine, "Jean de Turnhout, compositeur et maître de chapelle à la Cour de Bruxelles (ca 1550-1614)", *Belgisch Tijdschrift voor Muziekwetenschap*, 58(2004): 23-43.

Timmermans 1950 — Timmermans, Ferdinand, *Luidklokken en beiaarden in Nederland,* Amsterdam, 1950.

Tomlinson 1988 — Tomlinson, Gary, "The Historian, the Performer, and Authentic Meaning in Music", in Nicholas Kenyon (red.), *Authenticity and Early Music,* Oxford, 1988, 115-36.

Van Baak Griffioen 2005 — Van Baak Griffioen, Ruth, *Jacob Van Eyck's Der Fluyten Lust-Hof (1644-c1655),* Utrecht, 2005.

Van Bets-Decoster 1998 — Van Bets-Decoster, Marc en Karine, *De Mechelse klokkengieters 14de – 18de eeuw,* Mechelen, 1998.

van den Borren 1933 — van den Borren, Charles, "Le Livre de Clavier de Vincentius de la Faille (1625)", in *Mélanges de Musicologie offerts à M. Lionel de la Laurencie*, Parijs, 1933, 85-96.

van den Borren 1948-1951 — van den Borren, Charles, *Geschiedenis van de muziek in de Nederlanden,* 2 dln., Antwerpen, 1948 - 1951.

van den Borren 1979 — van den Borren, Charles, *Les Origines de la Musique de Clavier en Angleterre,* Leuven, 1979.

van den Hul 1982 — van den Hul, Dick, *Klokkenkunst te Utrecht tot 1700,* Muziekhistorische Monografieën 9, Zutphen, 1982.

vander Straeten 1969 — vander Straeten, Edmond, *La Musique aux Pays-Bas avant le XIXe siècle,* (herdruk van 8 dln., 1867-1888), New York, 1969.

van der Weel 1998 — van der Weel, Heleen, *Munsterse Vredeklokken. Muziek uit de periode van de Tachtigjarige Oorlog,* Houten, 1998.

van der Weel 2008 — van der Weel, Heleen, *Klokkenspel. Het carillon en zijn bespelers tot 1800*, Hilversum, 2008.

van Doorslaer 1922A — van Doorslaer, Georges, "Ontstaan van het eerste beiaard-klavier"*,* in *Beiaardkunst. Handelingen van het Eerste Congres Mechelen 1922*, Mechelen, 1922, 113-20.

van Doorslaer 1922B — van Doorslaer, Georges, "Samenwerking van klokgieter en uurwerkmaker of werktuigkundige als factor bij de ontwikkeling der beiaarden"*,* in *Beiaardkunst. Handelingen van het Eerste Congres Mechelen 1922*, Mechelen, 1922, 120-3.

van Doorslaer 1923 — van Doorslaer, Georges, "De beiaard van Steenockerzeel", *Le Folklore Brabançon*, (1923)12: 281-97.

van Doorslaer 1925A — van Doorslaer, Georges, "Aandeel van België in de ontwikkeling van beiaard en beiaardkunst" in *Beiaardkunst. Handelingen van het Tweede Congres 's- Hertogenbosch 1925*, 's-Hertogenbosch, 1925, 52-69.

van Doorslaer 1925B — van Doorslaer, Georges, "Legenden in de Beiaardgeschiedenis", in *Beiaardkunst. Handelingen van het Tweede Congres 's- Hertogenbosch 1925*, 's-Hertogenbosch, 1925, 157-68.

van Doorslaer 1927A — van Doorslaer, Georges, *De beiaard van Aalst,* Mechelen, 1927.

van Doorslaer 1927B — van Doorslaer, Georges, "Een Latijnsch Gedicht ter eere van den Antwerpschen klokgieter Melchior de Haze", in *Jaarverslag 1926-1927 & Mededeelingen van de Mechelse Beiaardschool*, Mechelen, 1927, 28-46.

van Doorslaer 1935 — van Doorslaer, Georges, "Jean van Turnhout. Compositeur, maître de chapelle à Malines et à Bruxelles (1545? - après 1618)", *Musica sacra,* 42(1935)218-48.

Van Duyse 1896 — Van Duyse, Florimond, "Het eenstemmig Fransch en Nederlandsch wereldlijk lied in de Belgische gewesten van de XIde eeuw tot heden uit een muzikaal oogpunt beschouwd ", *Mémoires couronnés et autres mémoires publiés par l'Académie royale des sciences, des lettres et des beaux-arts de Belgique*, (Tome XLIX), Brussel, 1896, 288-96.

Van Duyse 1903-1907 — Van Duyse, Florimond, *Het oude Nederlandsche lied,* 3 dln., Antwerpen, 1903-1907.

Van Eyndhoven e.a. 2006 — Van Eyndhoven, Carl en Luc Rombouts, "Back to the future: Artistic research of historical carillon music with the purpose of contemporary interpretation practice", in *Congress Book XV World Carillon Congress*, Gdańsk, 2006.

Van Eyndhoven 2008 — Van Eyndhoven, Carl, 'Versuch über die wahre Art das Carillon zu spielen. Over de uitvoeringspraktijk van beiaardiers in de achttiende eeuw', in Carl Van Eyndhoven en Peter Strauven (red.), *Trillers, mordanten en schielijke loopen... Een artistieke reconstructie van de beiaardmuziek in de achttiende eeuw,* Cahiers van het IvOK nr.7, Leuven, 2008, 7-32.

van Gestel 1725 — van Gestel, Cornelius, *Historia sacra et profana archiepiscopatus Mechliniensis*, 2dln., 1725.

van Heyst 1753 — van Heyst, Wouter, *Het Boek der tijden in 't korte of Chronyk van de geheele Wereldt,* Amsterdam, 1753.

Vanhulst 1993 — Vanhulst, Henri, "De Antwerpse muziekuitgaven van Petrus II Phalesius en zijn erfgenamen 1582-1674", *Musica Antiqua*, 10(1993)2: 57-62.

Vanhulst 2001 — Vanhulst, Henri, "De rol van de muziekuitgeverij in de regionale distributie van internationaal repertoire", in Louis Peter Grijp (red.), *Een muziekgeschiedenis der Nederlanden,* Amsterdam, 2001, 190-6.

Van Leeuwen 2001 — Van Leeuwen, Charles, "Zang als geestelijk wapen van de Contrareformatie" in Louis Peter Grijp (red.), *Een muziekgeschiedenis der Nederlanden*, Amsterdam, 2001, 232-8.

van Leeuwen 2009 — van Leeuwen, Jacqueline, "Klokgelui en stedelijke identiteit in het laatmiddeleeuwse Vlaanderen", in Marnix Beyen e.a. (red.), *De beiaard. Een politieke geschiedenis*, Leuven, 2009, 25-40.

Van Looy, Vervliet 2012 — Van Looy, Bart en Stijn Vervliet, "Mapping and analysing the one-to-a-part debate" in Dirk Snellings e.a. (red.), *Historically Informed Performing Bach,* Cahiers van F A K nr. 25, Leuven, 2012, 21-33.

van Strien 1998 — van Strien, Kees, *Touring in the Low Countries. Accounts of British Travellers, 1660-1720,* Amsterdam, 1998.

van Uytven 2004 — van Uytven, R., e.a., *Geschiedenis van Brabant van het hertogdom tot heden,* Zwolle, 2004.

van Werveke 1922 — van Werveke, A., "De ontwikkeling van het klokkenspel te Gent", in *Beiaardkunst. Handelingen van het Eerste Congres Mechelen 1922*, Mechelen, 1922, 124-35.

Verheyden 1922 — Verheyden, Prosper, "Het beiaardrepertorium van Joannes de Gruytters (Antwerpen 1746)", in *Beiaardkunst. Handelingen van het Eerste Congres Mechelen 1922*, Mechelen, 1922, 149-86.

Verheyden 1925 — Verheyden, Prosper, "Ontwikkeling van de beiaarden in Antwerpen", in *Beiaardkunst. Handelingen van het Tweede Congres, 's Hertogenbosch 1925,* 's Hertogenbosch 1925, 169-73.

Verheyden 1926A — Verheyden, Prosper, *Beiaarden in Frankrijk,* Antwerpen, 1926.

Verheyden 1926B — Verheyden, Prosper, "Pieter Hemony's Beiaardlijst", in *Jaarverslag 1925-1926 & Mededeelingen van de Mechelse Beiaardschool,* Mechelen, (1926), 24-7.

Verhoef 2010A — Verhoef, Henk, "De oudste beiaard ter wereld (I). De speeltoren van Monnickendam", *Klok & Klepel*, (2010)111: 6-13.

Verhoef 2010B — Verhoef, Henk, "De oudste beiaard ter wereld (II). De speeltoren van Monnickendam", *Klok & Klepel*, (2010)112: 4-11.

Verhoef 2010C — Verhoef, Henk, "Klavier Amersfoortse Hemony-beiaard gewijzigd", *Klok & Klepel,* (2010)112: 24-5.

Wangermée 1950 — Wangermée, Robert, *Les Maîtres de Chant des XVIIe*

et XVIIIe siècles à la collégiale des SS. Michel et Gudule à Bruxelles, Brussel, 1950.

Weckerlin 1885 — Weckerlin, J.B., *Bibliothèque du Conservatoire National de Musique et de Déclamation,* Parijs, 1885.

Wildiers 1983 — Wildiers, Max, *De muziek der sferen. Vier opstellen over wereldbeeld en cultuur,* Antwerpen, 1983.

Wind 2001 — Wind, Thiemo, "Jacob van Eyck en de instrumentale variatiekunst", in Louis Peter Grijp (red.), *Een muziekgeschiedenis der Nederlanden,* Amsterdam, 2001, 287-93.

Wind 2011 — Wind, Thiemo, *Jacob Van Eyck and the others. Dutch solo repertoire for recorder in the Golden Age,* Utrecht, 2011.

Yernaux, Neven 1971 — Yernaux-Vandenbouhede, Nicole en Armand Neven, "Klokken en klokkenspel van de Sint-Michielskathedraal te Brussel (I)", *Driemaandelijks Tijdschrift van het Gemeentekrediet van België,* (1971)97: 237-44.

Yernaux 1971 — Yernaux-Vandenbouhede, Nicole, "Klokken en klokkenspel van de Sint-Michielskathedraal te Brussel (II)", *Driemaandelijks Tijdschrift van het Gemeentekrediet van België,* (1971)98: 299-310.

Yong 1969 — Yong, Kwee Him, "(Luitmuziek van Emanuel Adriaenssen – uitgegeven door Godelieve Spiessens)", *Tijdschrift van de Vereniging voor Nederlandse Muziekgeschiedenis*, 21(1969)2: 119-23.

Partituren

Bernstein 1985 — Bernstein, Jane A. (red.), *French Chansons of the Sixteenth Century,* Philadelphia, 1985.

Couperin 1988 — Couperin, François, *Complete Keyboard Works. Series One: Ordres I-XIII,* (heruitgave van *Pièces de Clavecin,* Johannes Brahms en Friedrich Chrysander (ed.), 1888), New York, 1988.

Curtis 1961 — Curtis, Alan (red.), *Nederlandse Klaviermuziek uit de 16e en 17e eeuw,* Monumenta Musica Neerlandica III, Amsterdam, 1961.

De Gruijtters 1971 — *De Gruijtters beiaardboek,* (facsimile van het manuscript van 1746), Amsterdam, 1971.

Degrutère 1992 — Degrutère, Marcel (red.), *Jehan Titelouze. Hymnes de*

l'église pour toucher sur l'orgue. 2^e édition, 1624, (facsimile), Bressuire, 1992.

Deleu 2009 — Deleu, Frank, *Het muziekschrift van Hendrick Claes, Brussel, ca. 1616*, (transcriptie), Corpus Campanarum nr. 2 (CD-R), Antwerpen, 2009.

Dirksen, Ferrard 2001 — Dirksen, Pieter en Jean Ferrard (red.), *Peeter Cornet. Complete Keyboard Music,* Monumenta Musica Neerlandica XVII, Utrecht, 2001.

Dobbins 1987 — Dobbins, Frank, *The Oxford Book of French Chansons,* Oxford, 1987.

Ferretti 1983 — Ferretti, Giovanni, *Il secondo libro delle canzoni a sei voci (1575),* Ruth I. DeFord (red.), (uitgave op basis van eerste druk, Venetië, 1575), Madison, 1983.

Fitzwilliam 1979 — *The Fitzwilliam Virginal Book* (vol. I), J. A. Fuller Maitland en W. Barclay Squire (red.), (herdruk van de uitgave uit 1899, Breitkopf & Härtel), New York, 1979.

Harman 1983 — Harman, Alec (red.), *The Oxford Book of Italian Madrigals,* Oxford, 1983.

Lupi Second 1559 — [Lupi Second, Didier], *Chansons spirituelles, Composées par Guillaume Gueroult, & mises en Musique par Didier Lupi Second. Nouvellement reveues & corrigées, outre les precedentes impressions*, Parijs, 1559.

Phalesius 1970 — Phalesius Petrus (red.), *Musica divina di XIX autori illustri,* (facsimile van eerste druk, Antwerpen, 1583), Corpus of Early Music 19, Brussel, 1970.

Praetorius 1929 — Praetorius, Michael, *Terpsichore 1612,* Günther Oberst (red.), *Gesamtausgabe der musikalischen Werke von Michael Praetorius XV,* Wolfenbüttel, 1929.

Proske 1854 — Proske, Carl (red.), *Musica Divina. Volume II, Liber Motettorum*, Regensburg, 1854.

Rampe 2004 — Rampe, Siegbert (red.), *Deutsche Orgel- und Claviermusik des 17. Jahrhunderts: Werke in Erstausgaben*, vol. 2, Kassel, 2004.

Scarpa 2000 — Scarpa, Jolando (red.), *Bernhardt Schmidt. Canzonetten und madrigalien mit 4 stimmen 1606,* Bologna, 2000.

Smith 1999 — Smith, David J. (red.), *Peter Philips. Complete Keyboard*

Music, Musica Britannica 75, Londen, 1999.

Spiessens 1966 — Spiessens, Godelieve (red.), *Luitmuziek van Emanuel Adriaenssen,* Monumenta Musicae Belgicae X, Antwerpen, 1966.

Spiessens 1974(II) — Spiessens, Godelieve, *Leven en werk van de Antwerpse luitcomponist Emanuel Adriaenssen. Deel II: Muzikale bloemlezing,* Brussel, 1974.

Spiessens, Cornelis 1998 — Spiessens, Godelieve en Irène Cornelis (red.), *Zuid-Nederlandse Klavecimbelmuziek. Drie handschriften uit het Rijksarchief Antwerpen: Arendonk, Dimpna Isabella en Maria Therese Reijnders,* Monumenta Flandriae Musica 4, Leuven-Peer, 1998.

Steele, Cameron 1967 — Steele, John en Francis Cameron (red.) en Thurston Dart, *John Bull: Keyboard Music I,* Musica Britannica 14, Londen, 1967².

Sweelinck 1985 — Sweelinck, Jan Pieterszoon, *Works for organ and keyboard,* (herdruk van *Jan Pietersz^n Sweelinck. Werken voor orgel en clavecimbel,* Amsterdam, 1943), New York, 1985.

Valerius 1943 — Valerius, Adriaen, *Nederlandtsche Gedenck-Clanck,* (herdruk van de originele uitgave van 1626), Amsterdam, 1943.

Yong 1977 — Yong, Kwee Him (red.), (*Emanuel Adriaenssen) Pratum musicum longe amoenissimum…,* (herdruk van de originele uitgave van 1584), Buren, 1977.

Young 1997 — Young, William C. (red.), *Bernhard Schmid d. Ä. Orgeltabulatur 1577,* Erbe deutscher Musik 98, Frankfurt a. M., 1997.

Bijlagen

Lijst van bijlagen

B1 Claes MS: inhoudelijke data

B2 Claes MS: technische data

B3 Sany MS: inhoudelijke data

B4 Sany MS: technische data

B5 Comparatief overzicht liturgische versteken Claes MS - Sany MS

B6 Concordanties tussen Claes MS en Sany MS

B7 Het systeem van de hexachorden (Claes MS fol.51)

B8 De Sany: gecoördineerde lijst van beiaarden (1642) en trommels (1648)

B9 Evaluatie praktijkonderzoek van de versteken van de Sany

B10 *Susanne un jour* - transcriptie (versteek de Sany)

B11a *Susanne un jour* - vergelijkende analyse (Lupi - de Sany)

B11b *Susanne un jour* - vergelijkende analyse (herhaling de Sany)

B12 *Bonjour mon coeur* - transcriptie (versteek de Sany)

B13 *Bonjour mon coeur* - vergelijkende analyse (Lassus - de Sany)

B14 *Sei tanto gratioso* - transcriptie (versteek de Sany)

B15 *Sei tanto gratioso* - vergelijkende analyse (Ferretti - de Sany)

B16 *Donna Crudel* - transcriptie (versteek de Sany)

B17 *Donna Crudel* - vergelijkende analyse (Ferretti - de Sany)

B18 *Pavane (d'Espagne)* - transcriptie (versteek Claes)

B19 *Pavane (d'Espagne)* - vergelijkende analyse (Claes - Sweelinck - Valerius)

B20 *Pavane (d'Espagne)* - vergelijkende analyse (Claes - Valerius)

B21 *Puis que le ciel veut ainsi* - transcriptie (versteek (42) Claes)

B22 *Puis que le ciel veut ainsi* - transcriptie (versteek (56) Claes)

B23 *Puis que le ciel veut ainsi* - vergelijkende analyse (Claes - Planson)

B24 Versteek *Den lustelycken May* (naar de Sany)

B25 François Hemony: lijst met klokkengewichten 'oude beiaard' Sint-Nicolaastoren Brussel (25 februari 1665) (HASB nr. 1217)

B26 *Klock-ghedicht* (1663) (HASB, nr. 1217, nr.71)

B27 Artistieke presentatie van het doctoraatsonderzoek

B28 Tracklist werkopnames

B29 Theodorus de Sany, [*Glorification du carillon communal*] (Brussel, stadsmuseum)

B30 Overzicht van klokkenreeksen (beiaarden, versteeklatten)

B1 Claes MS: inhoudelijke data

VOLGNR.	FOLIO-AANDUIDING IN MS	TITEL IN MS	BIJKOMENDE TEKST IN MS
1	40	*que diron de la rochelle*	
2	41v-42	*Prose mittit ad viriginem*	fin / Amen / Raquet
3	42v	*La buere*	
4	43	*(= Courante La Bohémienne)*	
5	43	*Je veu le serf de boeis salli*	
6	43v-44	*(B)allet du mos van dosme*	fin de ballet m van dosme
7	44v	*Ballet du Roÿ*	
8	44v-45	*Gavotte*	fin Gavotte 23 mesuere
9	45	*le fillou*	fin / 12 mesure
10	45v	*La boeimiene*	fin de la boimiem
11	45v	*Por la demieure (= Courante la Princesse)*	
12	46	*fantasie*	fin
13	46v	*Corante du ballet de la roÿne*	fin
14	46v	*Sarabande de ballet de la roÿne*	fin
15	52	*Moresque*	30 maten
16	52v-53-53v-54	*Branle de la reÿne*	finis
17	54	*Volte de tamboer*	
18	54v-55-55v	*Fantasie*	finis de fantasie
19	56	*Corante de la duret*	fin
20	56v-57	*la Vaerlette*	fin
21	57-57v	*la princesse*	fin
22	57v-58-58v	*Pauane*	fin
23	59	*Sphanolette*	fin
24	59v-60	*Vex illa reis prodeunt*	fin
25	60v	*Vex illa reis prodeunt*	
26	61	*Christe qui lux*	fin
27	61	*Christe qui lux es et die*	
28	61v	*Alleluya*	fin alleluÿa 19 maten
29	61v-62	*A solus ortis*	fin
30	62v	*Victime paschali*	
31	62v-63-63v	*Veni creator spiritus*	fin veni creator
32	63v	*La Vollette*	fin
33	64-64v	*Pange lingua*	fin
34	64v	*O salutaris hostia*	
35	65	*(= Sacris solemniis)*	
36	65	*Por le demihue // Troetelt den boer (?)*	dit gerepeteert
37	65v-66	*Je veu le serf de boÿs sailli e bueire de - La fonteÿne*	
38	66	*Aue maris stella*	
39	66	*O quam glorifica*	
40	66v-67	*Ave maris stella*	
41	67-67v	*fantasie*	repet / fin de fatasie
42	67v-68	*puis que le siel vuelt ansÿ que mon mal regrette*	repet / fin / 20 mesures

VOLGNR.	FOLIO-AANDUIDING IN MS	TITEL IN MS	BIJKOMENDE TEKST IN MS
43	68	*Set une iune filette*	fin
44	68v-69	*fantasie*	twee mael / fin / 72 mesure / an dux fois
45	69	*Gerde vous moton bergere*	fin
46	69v	*Robinette*	
47	69v-70	*alder hÿligen*	24 maten
48	70	*Conditor alme siderum*	fin de conditor
49	70	*Conditor*	
50	70v	*(C)onditor alme siderum*	
51	70v-71-71v	*En me Reuenant S nicolaes*	finis / 70 maten
52	72	*Lamur par le yeux dune dame*	23 m
53	72	*Puer nobis*	23 maten
54	72v-73	*Le scherbonier*	fin
55	73v	*La mommoranci*	fin / 19 maten
56	74-74v	*puis que le ciel veult ainsÿ que mon mal // regrette*	
57	74v	*himne de la ascentien // Eterne rex altissime*	
58	75-75v	*Christe qui lux es et die*	68 mesuren / fin de chris(te) qui (lux)
59	76	*Racquet - Balet de madame*	fin de balet / gherepetert zÿn 20 maten
60	76v-77	*Racquet - Ballet*	fin / 37 maten
61	77-77v	*Racquet - Ballet*	dit repetert een mael
62	77v	*Racquet - Corante*	dit behoert eerstmael te spelen ende dit daernaer / 17 maten
63	78	*La mommoranci*	fin

B2 Claes MS: technische data

VOLGNR.	TITEL IN MS	AANTAL TROMMELMATEN	TESSITUUR VAN HET VERSTEEK	AANTAL GEBRUIKTE KLOKKEN
1	*que diron de la rochelle*	24	c-a1	14
2	*Prose mittit ad viriginem*	75	c-c2	17
3	*La buere*	32	f-c2	12
4	*(= Courante La Bohémienne)*	24	f-bes1	12
5	*Je veu le serf de boeis salli*	15	c-c2	17
6	*(B)allet du mos van dosme*	83	c-c2	17
7	*Ballet du Roÿ*	20	c-b(es)	15
8	*Gavotte*	23	c-d2	16
9	*le fillou*	21	f-c2	12
10	*La boeimiene*	24	f-e2	14
11	*Por la demieure (= Courante la Princesse)*	18	d-c2	15
12	*fantasie*	32	c-e2	17
13	*Corante du ballet de la roÿne*	18	g-a1	9
14	*Sarabande de ballet de la roÿne*	19	g-d2	12
15	*Moresque*	23	f-d2	14
16	*Branle de la reÿne*	82	(d) f-d2	13
17	*Volte de tamboer*	15	c-a1	13
18	*Fantasie*	71	c-d2	16
19	*Corante de la duret*	30	d-d2	15
20	*la Vaerlette*	38	c-c2	15
21	*la princesse*	22	e-a1	11
22	*Pauane*	47	d-d2	15
23	*Sphanolette*	25	d-c2	14
24	*Vex illa reis prodeunt*	73	d-e2	14
25	*Vex illa reis prodeunt*	48	c-a1	13
26	*Christe qui lux*	21	c-a1	13
27	*Christe qui lux es et die*	19	c-c2	15
28	*Alleluya*	20	d-a1	12
29	*A solus ortis*	25	d-a1	12
30	*Victime paschali*	22	d-d2	15
31	*Veni creator spiritus*	68	f-d2	13
32	*La Vollette*	22	d-c2	14
33	*Pange lingua*	70	d-c2	14
34	*O salutaris hostia*	22	e-g1	10
35	*(= Sacris solemniis)*	31	g-g1	8
36	*Por le demihue // Troetelt den boer (?)*	21	g-g1	8
37	*Je veu le serf de boÿs sailli e bueire de - La fonteÿne*	33	c-c2	15
38	*Aue maris stella*	19	d-d1	14
39	*O quam glorifica*	23	d-a1	12
40	*Ave maris stella*	51	c-b1	14
41	*fantasie*	64	c-c2	15
42	*puis que le siel vuelt ansÿ que mon mal regrette*	20	d-c2	14
43	*Set une iune filette*	25	d-c2	15
44	*fantasie*	72	c-c2	15

VOLGNR.	TITEL IN MS	AANTAL TROMMELMATEN	TESSITUUR VAN HET VERSTEEK	AANTAL GEBRUIKTE KLOKKEN
45	*Gerde vous moton bergere*	20	c-c2	15
46	*Robinette*	22	d-b(es)1	13
47	*alder hÿligen*	25	c-d1	9
48	*Conditor alme siderum*	26	c-c2	15
49	*Conditor*	13	c-g1	12
50	*(C)onditor alme siderum*	13	b-e2	11
51	*En me Reuenant S nicolaes*	72	c-e2	17
52	*Lamur par le yeux dune dame*	23	d-c2	14
53	*Puer nobis*	23	c-d1	9
54	*Le scherbonier*	55	d-c2	14
55	*La mommoranci*	19	f-e2	14
56	*puis que le ciel veult ainsÿ que mon mal // regrette*	74	c-d2	18
57	*himne de la ascentien // Eterne rex altissime*	22	c-c2	15
58	*Christe qui lux es et die*	68	c-d2	16
59	*Racquet - Balet de madame*	20	c-c2	15
60	*Racquet - Ballet*	38	c-g1	12
61	*Racquet - Ballet*	25	c-c2	15
62	*Racquet - Corante*	17	e-d2	14
63	*La mommoranci*	24	f-e2	14

B3 Sany MS: inhoudelijke data

A volgnummer
B pagina-aanduiding in indexen de Sany
C folio-aanduiding in manuscript
D indeling in index de Sany
E titel in index de Sany
F hoofdtitel in manuscript
G subtitel in manuscript

A	B	C	D	E	F	G
1	1	26-26v	Voor den advent	*Conditor*	Voor den advent.d'ure	Conditor
2	2	26v-27		*Christe Redemptor*	Voor de half ure	Christe redemp(tor)
3	3	27-27v	Voor kersmisse	*Puer nobis nascitur*	Voor kersmis.de ure	Puer nobis na(scit)ur
4	5	28		*Conditor*	Voor de half ure	Conditor Al me (siderum)
5	6	28v-29		*Een kindeken is ons gheboren*	Ander Leysen voor d'ure	Een Kindeken is ons gheboeren in Bhetl(ehem)
6	8	29v-30		*Laet het ons met herten rÿne*	Ander Leysen voor d'ure	Laet het ons met herten ryne
7	9	30-30v		*O Saelich Heylich Bhetlihem*	Ander leysen voor de half ure	O saelich Heylich Bhetlihem
8	11	31-31v	Voor vastelavent	*J'ay veu le cherff du bois saillier*	Voor den Vastenavent.d'ure	Jay veu le cherf du Boy Salier
9	13	32		*Puer nobis nascitur*	In den vastenavent.Voor de half ure	Puer nobis nascit(u)r
10	14	32v		*Le Bergemaske*	In de vastenavent een ander half ure	Bergemaske
11	15	33-33v	Voor de vaste	*Christe qui lux*	Voor den Vasten. d'ure	Christe qui lux
12	17	34-34v		*Idem op een ander manier*	Een Ander ure Voer den vasten	Christe qui lux
13	19	35		*Audi benigne Conditor*	Half ure voor den vasten	Audi benigne co
14	20	35v-36		*Christe qui lux*	Ander ure voor den vasten	Christe qui lux
15	21	36v	Voor de Goede Weke	*O crux ave spes*	Voor de goede weke d'ure	O crux ave spes
16	21	36v		*Opt 't selve folio. Fili Dei*	de halff ure	Fily Dei
17	22	37-37v	Voor Paes Dach	*Regina Coeli Laetare Alleluia*	Voor Paes dach. d.ure	Regina Coeli
18	24	38		*Victimae Pascali Laudes*	Voor de half ure	Victimi pascali
19	25	38v-39-39v		*Anderen Regina coeli*	Anderen Regina Coeli	Regina Coeli
20	28	40		*Nog Victime Pascali Laudes*	De Half ure voor Paessche	Victimi pascali
21	29	40v-41-41v	Voor Sixen Dach	*Veni Creator*	Voor sinxen dach d'ure	Veni creator
22	32	42-42v		*Ander Veni Creator*	Voor sincen het ure	Veni creator
23	34	43		*Veni Creator*	De halfure voor Sinxen	Veni Creator spiritu(s)
24	35	43v-44	Voor de maent may	*Den lustelycken maÿ*		Den lustelycken maÿ
25	37	44v-45-45v		*Ander Lustelÿcken Maÿ*	Voor d'ure	May Liedeken
26	40	46-46v-47		*Noch een andere lustelÿcken Maÿ*		Anderen may
27	43	47v-48	Voor H.Sacraments Dach	*Tantum ergo*	d'ure Voor H.Sacraments dach	Tantum ergo
28	45	48v		*Ecce Panis Angelorum*	Voor H.Sacraments dach: de half ure	Ecce panis ang(elorum)
29	46	49		*Idem. Ecce Panis Angelorum*	Voor de half ure	Ecce Panis angel(orum)
30	47	49v-50		*Anderen Tantum ergo*	Voor d'ure	Tantum ergo
31	49	50v-51		*Genitori*	Idem Voor d'ure	Genitori
32	51	51v-52		*Pange Lingua*	Idem Vo or d'ure	Pange lingua

A	B	C	D	E	F	G
33	53	52v-53-53v		*Lauda Sion, Salvatorem*	Idem voor d'ure	Lauda Sion.Laudis thema.Quod in caena.Fracto demum.Ecce panis.Bone pastor
34	55	54-54v	Voor St.Jans Dach	*Ut queant laxis*	Voor Site Jans dach d'ure	Ut queant Laxis
35	57	55-55v-56	Voor onse Live Vrauw.Dach	*Maria Schoon*	Voor onse Live vrauwen dach.voor d'ure	Maria Schoo(n)
36	59	56-56v		*Andere Maria Schoon*	Andere Maria schoon	dwelck sal connen gedienen voor Een half ure, ende Repeterende van het beginsel tot d'aynde can dienen voor een ure
37	61	57-57v		*Ave maris Stella*	Idem voor d'ure	Ave Maris Stella
38	63	58-58v		*Andere Ave maris Stella*	Idem Voor d'ure	Ave Maris Stella
39	65	59		*Idem*	Vor de Half ure voor onse Live vrauwen dach	Ave Maris Stella
40	66	59v		*Idem*	Idem voor de half ure	Ave Maris Stella
41	67	60-60v-61	Voor St.Machiels Dach	*Tibi Christe*	Voor Ste Machiels dach.d'ure	Tibi Christi
42	69	61-61v-62		*Ander Tibi Christe*	Voor Ste Machiels dach.d'ure	Ander Conterpoint
43	72	62v-63-63v	Voor Alderheyligen Dach	*Christe redemptor omnium*	Voor Alderheyligen dach d'ure	Christe Redemptor
44	74	63v-64-64v		*Andere Christe redemptor omnium*	Een ander ure voor Alderheyligen dach	Christe redemptor omnium
45	75	65-65v	Voor den feestdach van de martelaeren	*Sanctorum meritis inclita gaudia*	Voor den feest dach van de martelaeren	Sanctorum meritis inclyta gaudia
46	76	66-66v		*Idem op een ander maniere*	Voor den Selven feestdach.A 4	Sanctorum meritis
47	1	67-67v-68		*Fantasie Terti toni*	Fantasi Terti Toni	
48	4	68v-69		*Susanne ung jour*	Susanne Un Jour a 4	
49	6	69v-70		*Bon Jour mon Coeur A 4*	Bon jour mon Ceur A 4	
50	8	70v-71		*Si tanto Gratiosa*	Madrigalle	Si tanto Gratiosa
51	10	71v-72-72v		*Donna Crudele*	Madrigalle	Donna Croudele
52	13	73-73v-74		*Almande de St Nicolas*	Almande de St Nicolas	
53	16	75-75v-76		*Balle du Grand Ducq*	Balle du grand Ducq	
54	19	76v-77-77v		*Pavanne d' Espagne*	Pavanne d'Espaingnie	
55	22	78-78v-79		*Passemede d'italie*	Passemede	
56	24	79-79v-80		*Une jeune filiette dormant à son jardin*	Une jeune filiette dormant à son jardin	
57	27	80v-81-81v		*Requiem aeternam*	Voor een ure alsser Eenen Hertoch oft Hertoginne van Brabant gestorven syn	Requiem aeternam
58	30	82		*Dies Irae*	Voor de half ure	Dies Irae.Pie Jesu
59		82v-83		*(s.n.)*	(s.n.)	(s.n.)

B4 Sany MS: technische data

A volgnummer
B titel in index de Sany
C aantal trommelmaten vermeld door de Sany
D aantal trommelmaten na hertelling
E tessituur van het versteek
F aantal gebruikte klokken
G alteraties
H versteek voor uur (U) of halfuur (H)

A	B	C	D	E	F	G	H
1	*Conditor*	61	91	c-c2	17	fis1-gis1	U
2	*Christe Redemptor*	40	40	d-d2	19	bes-fis1-bes1-cis2	H
3	*Puer nobis nascitur*	50	72	(G)-c-d1	18	fis1	U
4	*Conditor*	37	55	c-e2	19	fis1-gis1	H
5	*Een kindeken is ons gheboren*	89	89	(G-A)-c-e2	20	fis1	U
6	*Laet het ons met herten rÿne*		68	(G-A-Bes)-c-c2	22	bes-fis1-gis1-bes1	U
7	*O Saelich Heylich Bhetlihem*	40	42	(A-Bes)-c-d2	19	bes-fis1-bes1-cis2	H
8	*J'ay veu le cherff du bois saillier*	76	77	(G-A-B)-c-e2	22	cis1-fis1	U
9	*Puer nobis nascitur*	32	48	(G)-c-d1	17		H
10	*Le Bergemaske*	40	38	c-e2	18	fis1	H
11	*Christe qui lux*	59	58	c-d2	17	fis1-cis2	U
12	*Idem op een ander manier*		64	c-a2	25	bes-cis1-fis1-bes1-cis2	U
13	*Audi benigne Conditor*		37	c-d2	17	fis1-bes1-cis2	H
14	*Christe qui lux*		58	c-d2	17	fis1	U
15	*O crux ave spes*		31	c1-bes1	7	bes1	U
16	*Opt 't selve folio. Fili Dei*		8	c1-a1	6		H
17	*Regina Coeli Laetare Alleluia*		84	(A)-c-e2	22	bes-fis1-gis1-bes1	U
18	*Victimae Pascali Laudes*	39	39	(A)- d-d2	20	bes-fis1-bes1-cis2	H
19	*Anderen Regina coeli*		89	(Bes)-c-g2	25	es-bes-es1-bes1-es2	U
20	*Nog Victime Pascali Laudes*		40	(G-Bes)-c-g2	25	es-bes-es1-bes1-es2	H
21	*Veni Creator*		86	c-g2	22	bes-fis1-bes1	U
22	*Ander Veni Creator*	76	76	c-f2	20	bes-fis1	U
23	*Veni Creator*	40	40	c-e2	16	bes	H
24	*Den lustelycken maÿ*	72	79	c-e2	21	(A)-fis1-gis1-bes1	U
25	*Ander Lustelÿcken Maÿ*		83	(Bes)-c-d2	20	es-bes-es1-bes1	U
26	*Noch een andere lustelÿcken Maÿ*		83	(A-Bes)-c-f2	19	bes-fis1-bes1-cis2	U
27	*Tantum ergo*	85	85	(c?)-d-g2	21(22)	fis1-gis1-bes1	U
28	*Ecce Panis Angelorum*	40	41	c-c2	16	fis1	H
29	*Idem. Ecce Panis Angelorum*	39	39	c-c2	16	fis1	H
30	*Anderen Tantum ergo*	52	52	(G-A-B)-c-d2	21	fis1-gis1	U
31	*Genitori*	58	58	(A-Bes-B)-c-c2	21	fis1-gis1-bes1	U
32	*Pange Lingua*	58	58	d-a2	23(24)	(gis?)-fis1-gis1-bes1-fis2	U
33	*Lauda Sion, Salvatorem*	92	92	(A)- c-g2	22(23)	(fis)-fis1-cis2	U
34	*Ut queant laxis*		69	c-a2	24	bes-fis1-bes1-cis2	U
35	*Maria Schoon*		82	c-g2	20	fis1	U
36	*Andere Maria Schoon*		39(78)	c-g2	19		H(U)
37	*Ave maris Stella*		67	(A)-c-a2	23	fis1-cis2	U
38	*Andere Ave maris Stella*		68	c-a2	25	cis1-fis1-gis1-bes1-cis2	U

A	B	C	D	E	F	G	H
39	*Idem*	38	38	d-d2	18	bes-fis1-bes1	H
40	*Idem*	40	40	(A)-d-g2	21	fis1-cis2	H
41	*Tibi Christe*	81	81	(A)-c-a2	24(25)	(bes)-fis1-bes1-cis2	U
42	*Ander Tibi Christe*	84	84	c-g2	24	bes-fis1-gis1-bes1-cis2	U
43	*Christe redemptor omnium*		84	c-g2	23	bes-fis1-bes1-cis2	U
44	*Andere Christe redemptor omnium*		79	c-g2	24	bes-cis1-fis1-bes1-cis2	U
45	*Sanctorum meritis inclita gaudia*		82	d-f2	22	bes-fis1-gis1-bes1-cis2	U
46	*Idem op een ander maniere*		82	d-a2	24	cis1-fis1-gis1-bes1-cis2	U
47	*Fantasie Terti toni*	88	88	(G-A-B)-c-a2	29(28)	bes-fis1-gis1-bes1-cis2-fis2	U
48	*Susanne ung jour*	69	70	(A)-c-f2	22(23)	(gis?)-cis1-fis1-gis1	U
49	*Bon Jour mon Coeur A 4*	61	61	c-f2	23	bes-fis1-gis1-bes1-cis2	U
50	*Si tanto Gratiosa*	76	76	(Bes)-c-f2	23	bes-fis1-bes1-es2	U
51	*Donna Crudele*		90	(G-A)-c-e2	24	fis-cis1-fis1-gis1-cis2	U
52	*Almande de St Nicolas*		88	c-a2	22	fis1-gis1	U
53	*Balle du Grand Ducq*	89	90	c-g2	21	fis1-cis2	U
54	*Pavanne d' Espagne*	84	84	(G-Bes)-c-f2	25(26)	es-(fis)-es1-fis1-bes1-es2	U
55	*Passemede d'italie*	67	67	(G)-c-a2	24	cis1-fis1-fis2	U
56	*Une jeune filiette dormant à son jardin*		84	(F-G-A)-c-a2	28(29)	bes-fis1-gis1(?)-bes1-cis2-fis2	U
57	*Requiem aeternam*	88	89	(A-Bes)-c-g2	27	es-bes-es1-fis1-bes1-es2	U
58	*Dies Irae*	40	40	c-c2	16	cis1-fis1	H
59	*(s.n.)*	82	81	d-f2	22	bes-fis1-gis1-bes1-cis2	U

B5 Comparatief overzicht liturgische versteken Claes MS - Sany MS

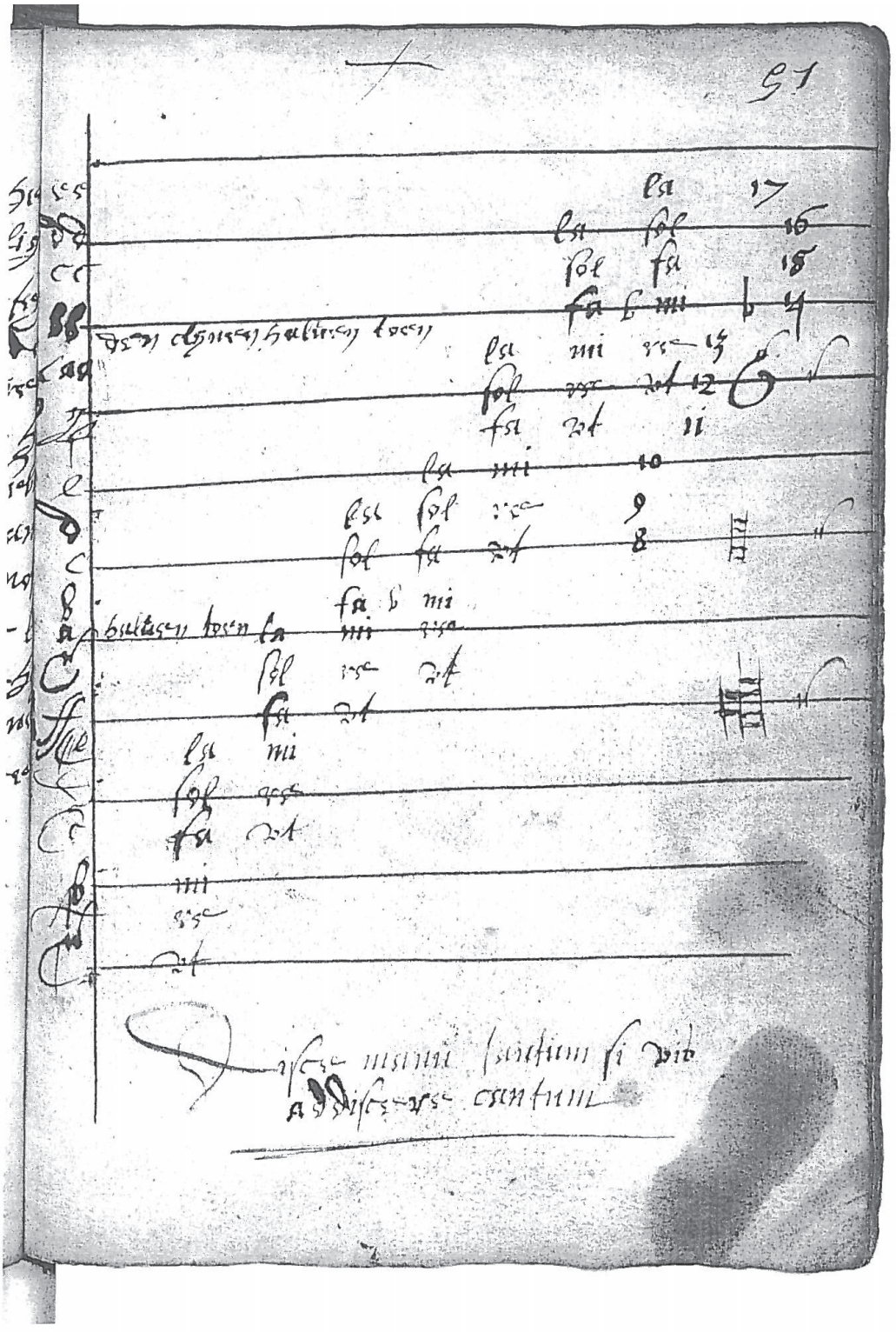
INDELING VOLGENS KERKELIJK JAAR	INDELING IN INDEX DE SANY	TITELS BIJ DE SANY	TITELS BIJ CLAES
Advent	Voor den advent	Conditor	Conditor alme siderum
			Conditor
			Conditor alme siderum
		Christe Redemptor	
			A solus ortus
Kerstmis	Voor kersmisse	Puer nobis nascitur	Puer nobis
		Conditor	
		Een kindeken is ons gheboren in Bhetleem	
		Laet het ons met herten rÿne	
		O Saelich heylich Bhetlihem	
			Prose mittit ad viriginem
Vastenavond	Voor vastelavent	J'ay veu le cherff du bois saillier	Je veu le serf de boeis salli
(aswoensdag?)			Je veu le serf de boÿs sailli e bueire de La fonteÿne
		Puer nobis nacitur	
		Bergemaske	
Veertigdagentijd	Voor de vaste	Christe qui lux	Christe qui lux
		Ander	Chrsite qui lux es et dies
			Christe qui lux es et dies
		Audi benigne Conditor	
		Christe qui lux	
			Vex illa reis prodeunt
			Vex illa reis prodeunt
Goede Week	Voor de Goede Weke	O crux ave spes	
		Filÿ Dei	
			Alleluya
Pasen	Voor Paes Dach	Regina Coeli Laetare Alleluia	
		Victimae Paschali Laudes	Victime paschali
		Anderen Regina coeli	
		Noch Victime Pascali	
Pinksteren	Voor Sixen Dach	Veni Creator	Veni Creator spiritus
		Ander Veni Creator	
		Veni Creator	
(Meimaand)	Voor de maent may	Den lustelycken maÿ	
		Ander Maÿ Liedeken	
		Noch een andere lustelÿcken Maÿ	
Sacramentsdag	Voor H.Sacraments Dach	Tantum ergo	
		Ecce Panis Angelorum	
		Ecce Panis Angelorum	
		Anderen Tantum ergo	
		Genitori	

INDELING VOLGENS KERKELIJK JAAR	INDELING IN INDEX DE SANY	TITELS BIJ DE SANY	TITELS BIJ CLAES
		Pange Lingua	Pange Lingua
		Lauda Sion, Salvatorem	
			O salutaris Hostia
			[Sacris solemniis]
			himne de la ascentien Eterne rex altissime
Feest van Sint Jan	Voor St.Jans Dach	Ut queant laxis	
Feest van O.L.Vrouw	Voor onse Live Vrauw.Dach	Maria Schoon	
		Andere Maria Schoon	
		Ave Maris Stella	Ave maris stella
		Andere Ave Maris Stella	Ave maris stella
		Ave Maris Stella	
		Idem, Ave Maris Stella	
			O quam glorifica
Feest van HH Michaël	Voor St.Machiels Dach	Tibi Christe	
		Ander Tibi Christe	
Allerheiligen	Voor Alderheyligen Dach	Christe redemptor omnium	
		Andere Christe redemptor omnium	
			alder hÿligen *[Deus tuorum militum]*
Feest van de martelaren	Voor den feestdach van de martelaeren	Sanctorum meritis	
		Sanctorum meritis (op een ander maniere)	
		[Sanctorum meritis inclyta gaudia]	

B6 Concordanties tussen Claes MS en Sany MS

TITEL	VERSTEEKBOEK CLAES (VOLGNUMMER B1)	VERSTEEKBOEK DE SANY (VOLGNUMMER B3)
Almande Saint Nicolas	51	52
Ave maris stella	38-40	37-38-39-40
Christe qui lux es et die	26-27-58	11-12-14
Conditor alme siderum	48-49-50	1-4
J'ai vu le cerf	5-37	8
Pange Lingua / Tantum ergo / Genitori	33	27-30-31-32
Pavane d'Espagne	22	54
Puer nobis	53	3-9
Une jeune fillette	43	56
Veni creator spiritus	31	21-22-23
Victime paschali laudes	30	18-20

B7 Het systeem van de hexachorden (Claes MS fol.51)



B8 De Sany: gecoördineerde lijst van beiaarden (1642) en trommels (1648)

A acutele plaatsnaam
B plaatsnaam bij de Sany
C naam in manuscript 1648
D naam op *Glorification*
E aantal klokken
F aantal gaten op rij
G aantal trommelmaten
H aantal trommelmaten voor uur
I aantal trommelmaten voor halfuur
J aantal trommelmaten voor kwartieren

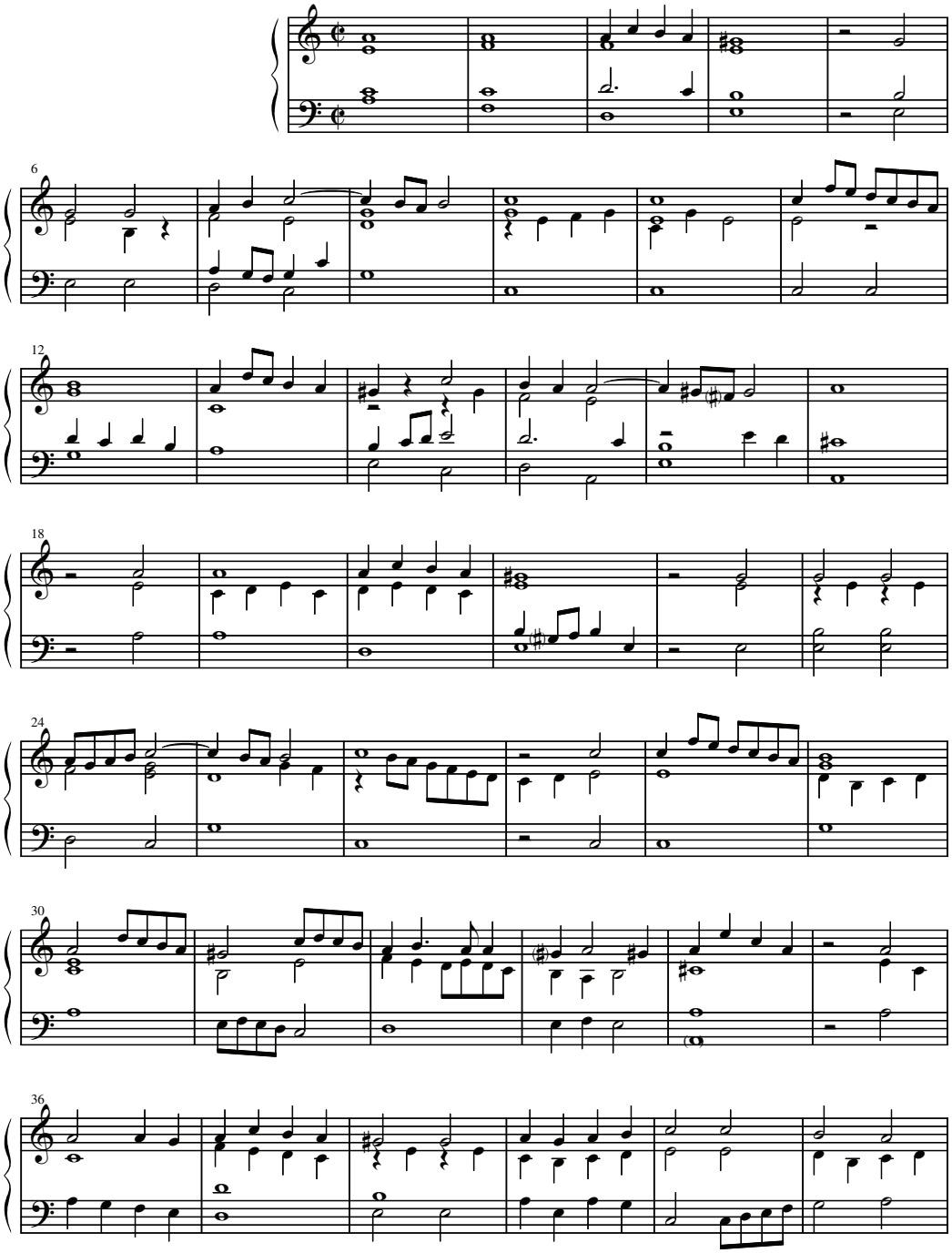
A	B	C	D	E	F	G	H	I	J
Brussel	Brussele		D. Nicolai Brvxellae	38	56	140	90	40	10
Scherpenheuvel			D. Virginis Montis Acuti	33					
Gent			D. Joannis Gandavi	31					
Antwerpen	Antwerpen	Onse Lieve Vrauwen thooren	D. Virginis Antwerpiae	31	24	82	56	24	2
Affligem			Abbatiae Affligemensis et Ninovensis	27					
Ninove			Abbatiae Affligemensis et Ninovensis	27					
Mechelen	Mechelen	Sint-Rombauts thoren	D. Rvmoldi Mechliniae	26	36	104	68	34	2
Luik (Liège)			D. Lamberti Leodii	26					
s Hertogenbosch			Silvae Dvcis	25					
Valenciennes			D. Gavgerici Valencenae	19					
Bergen (Mons)			D. Germani Montis Han	18					
Rijsel (Lille)	Ryssel	St. Stevens kerck	D. Stephani Insulis		34	108	68	36	4
Doornik (Tournai)			D. Virginis Tornaci						
Cambrai			D. Virginis Cameraci						
Middelburg			Selandiae Middelbvrgi						
Amsterdam			Amstelredami						
Saint-Omer			Abbatiae D. Bertini Audomaropolis						
Leuven	Loven	St.Peeters kerck			15	76	50	24	2
Antwerpen	Antwerpen	St. Jacopts thoren			36	104	68	34	2
Gent	Gendt	Belfort			42	81	53	26	2
Bergen (Mons)	Berghen in Henegauwen	Casteel			38	100	66	32	2
Doornik (Tournai)	Doornick	Belfort			34	78	50	26	2
Rijsel (Lille)	Ryssel	St. Peeters thoren			34	109	73	32	4
Lier	Lier	St.Gommaerts thoren			36	125	86	35	4
Nijvel (Nivelles)	Nyvelle				24	70	48	20	2

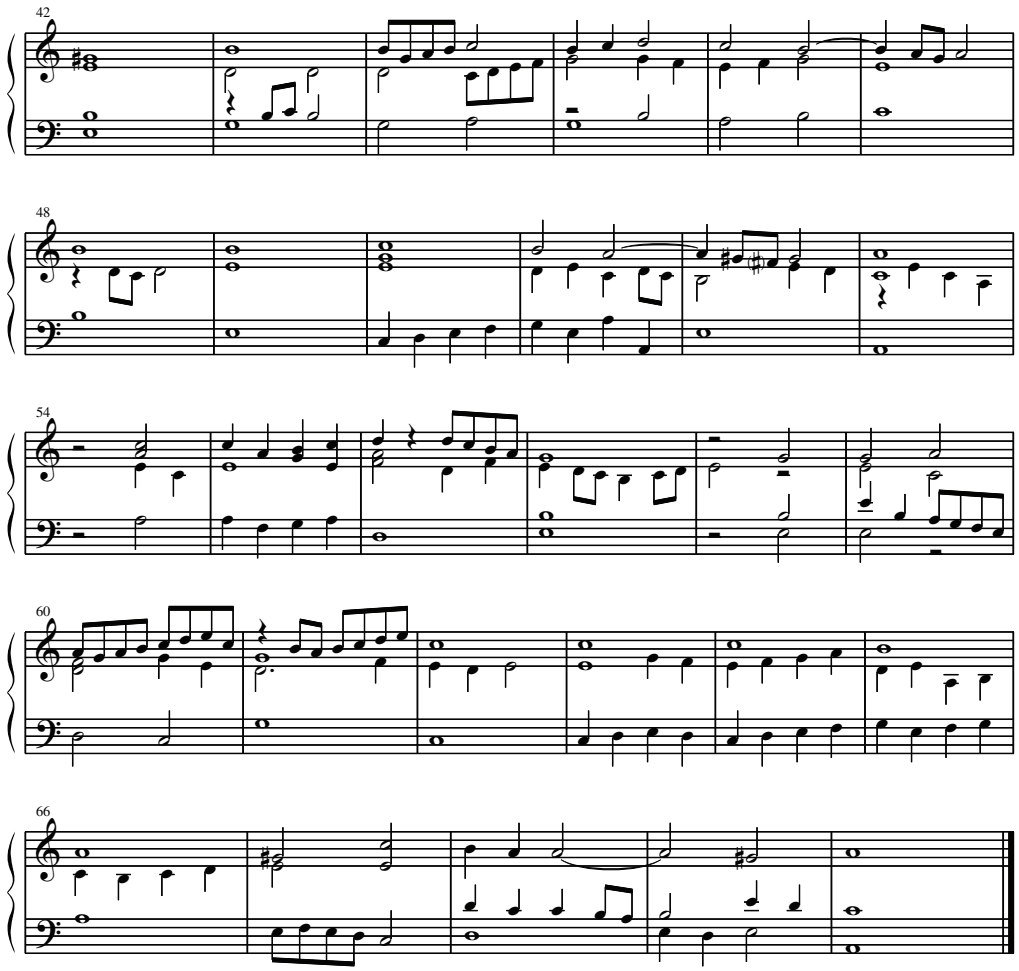
B9 Evaluatie praktijkonderzoek van de versteken van de Sany

VOLGNR.	TITEL VAN VERSTEEK	EVALUATIE
1	*Conditor*	2
2	*Christe Redemptor*	2
3	*Puer nobis nascitur*	2
4	*Conditor*	2
5	*Een kindeken is ons gheboren in Bhetleem*	1
6	*Laet het ons met herten rÿne*	2
7	*O Saelich heylich Bhetlihem*	2
8	*J'ay veu le cherff du bois saillier*	2
9	*Puer nobis nacitur*	2
10	*Bergemaske*	2
11	*Christe qui lux*	2
12	*Ander*	0
13	*Audi benigne Conditor*	2
14	*Christe qui lux*	2
15	*O crux ave spes*	2
16	*Filÿ Dei*	2
17	*Regina Coeli Laetare Alleluia*	1
18	*Victimae Paschali Laudes*	2
19	*Anderen Regina coeli*	1
20	*Noch Victime Pascali*	2
21	*Veni Creator*	1
22	*Ander Veni Creator*	1
23	*Veni Creator*	2
24	*Den lustelycken maÿ*	2
25	*Ander Maÿ Liedeken*	0
26	*Noch een andere lustelÿcken Maÿ*	1
27	*Tantum ergo*	2
28	*Ecce Panis Angelorum*	2
29	*Ecce Panis Angelorum*	2
30	*Anderen Tantum ergo*	2
31	*Genitori*	1
32	*Pange Lingua*	0
33	*Lauda Sion, Salvatorem*	2
34	*Ut queant laxis*	0
35	*Maria Schoon*	2
36	*Andere Maria Schoon*	2
37	*Ave Maris Stella*	1
38	*Andere Ave Maris Stella*	2
39	*Ave Maris Stella*	2
40	*Idem, Ave Maris Stella*	2
41	*Tibi Christe*	0
42	*Ander Tibi Christe*	0
43	*Christe redemptor omnium*	0
44	*Andere Christe redemptor omnium*	0
45	*Sanctorum meritis*	1
46	*Sanctorum meritis (op een ander maniere)*	1
47	*Fantasie Terti toni*	0
48	*Susanne ung jour*	2
49	*Bon Jour mon Coeur A 4*	2
50	*Si tanto Gratiosa*	2
51	*Donna Crudele*	2
52	*Almande de St Nicolas*	0
53	*Balle du Grand Ducq*	0
54	*Pavanne d' Espagne*	1
55	*Passemede d'italie*	0
56	*Une jeune filiette dormant à son jardin*	0
57	*Requiem aeternam*	0
58	*Dies Irae*	2
59	*(s.n.)*	1

Evaluatie: (0) niet speelbaar; (1) speelbaar mits kleine aanpassingen; (2) speelbaar

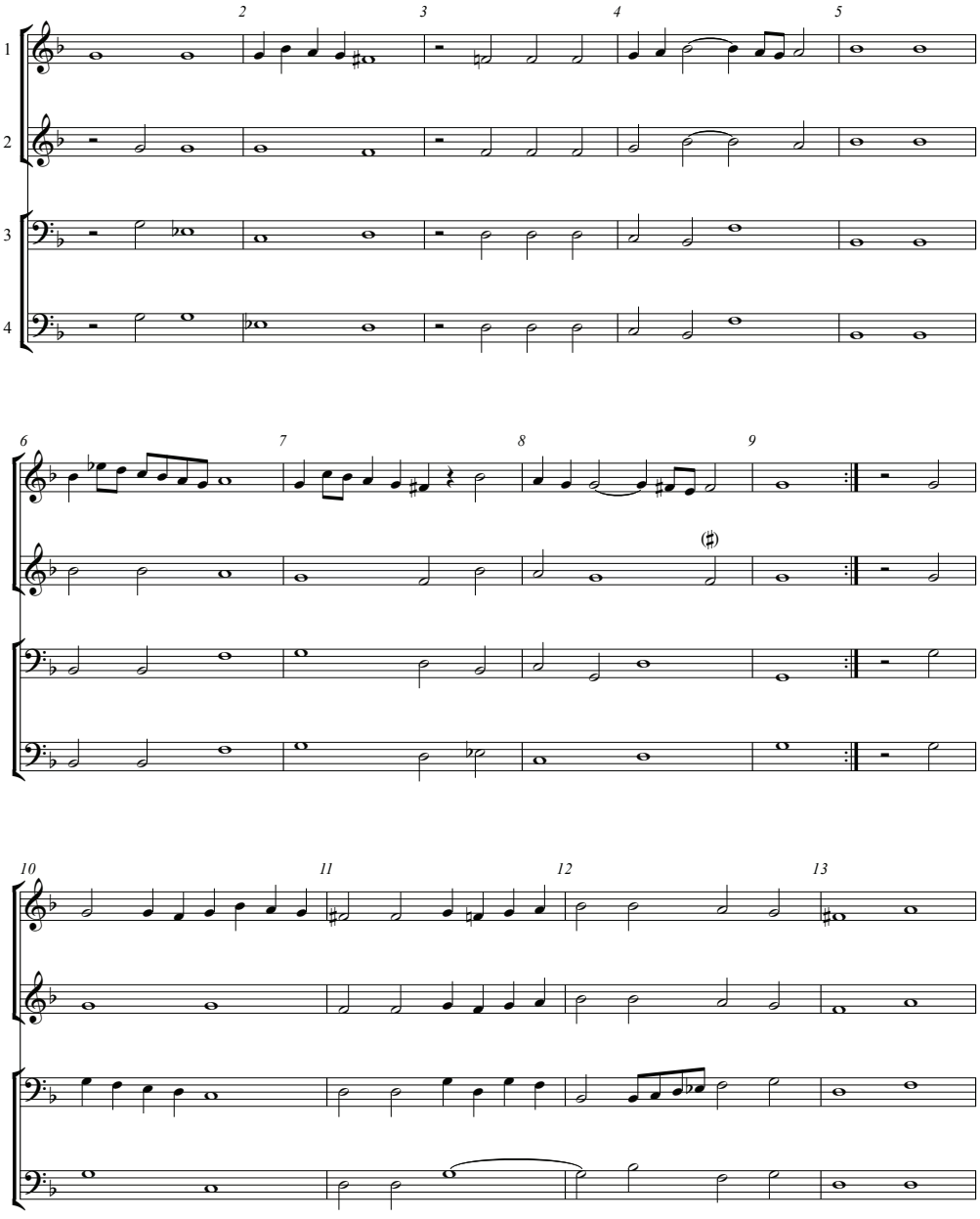
B10 *Susanne un jour* - transcriptie (versteek de Sany)

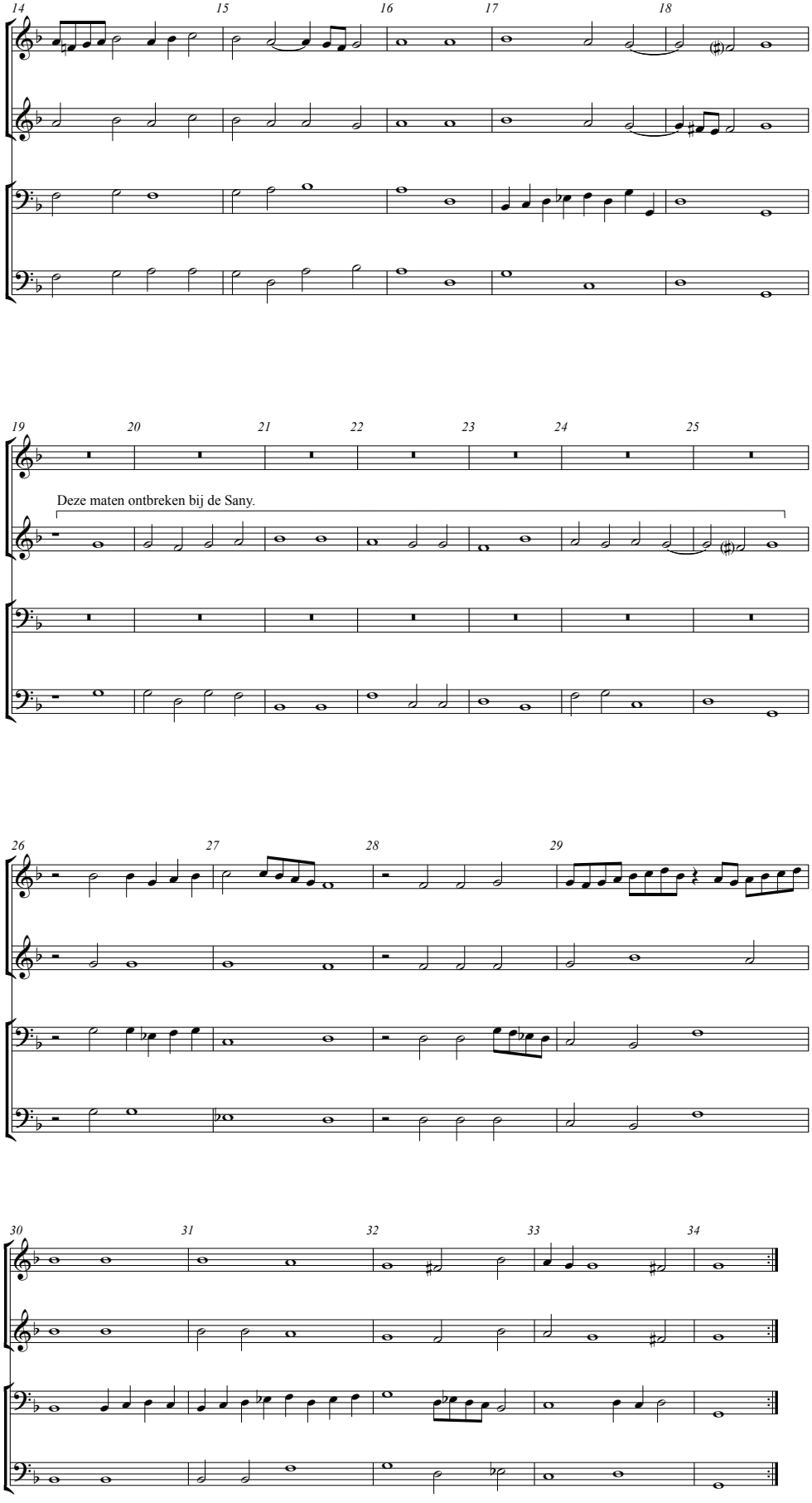



42
48
54
60
66

B11a *Susanne un jour* - vergelijkende analyse (Lupi - de Sany)

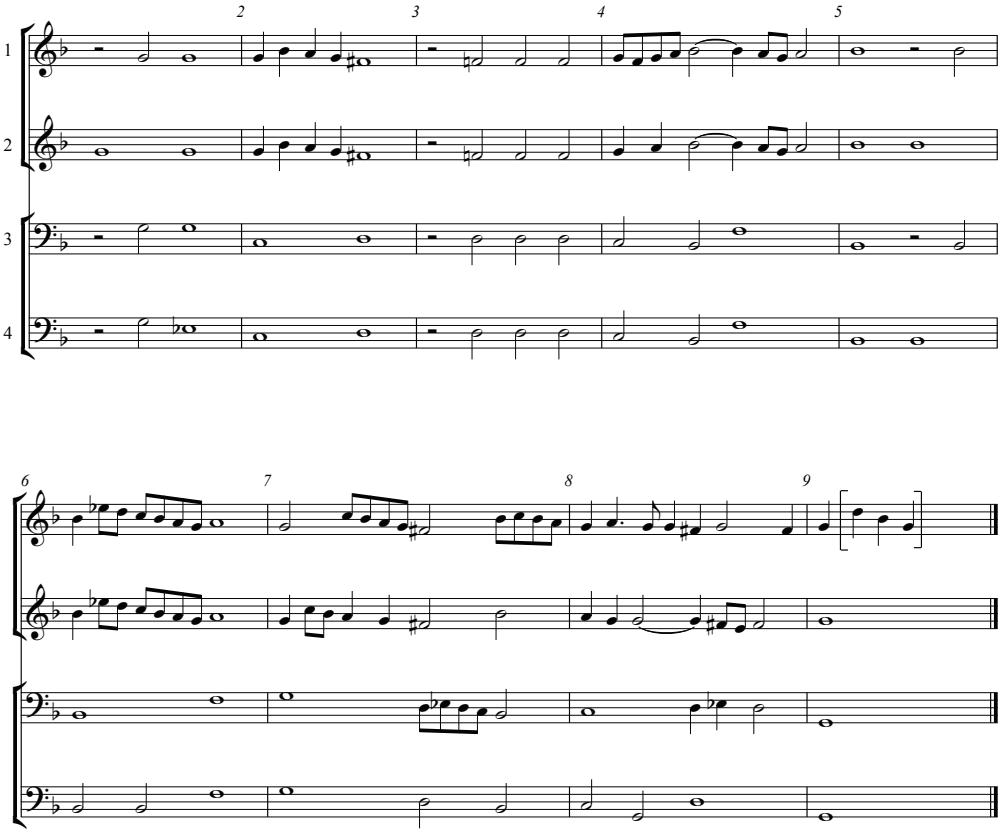
1 cantus de Sany
2 cantus Lupi
3 bassus de Sany
4 bassus Lupi



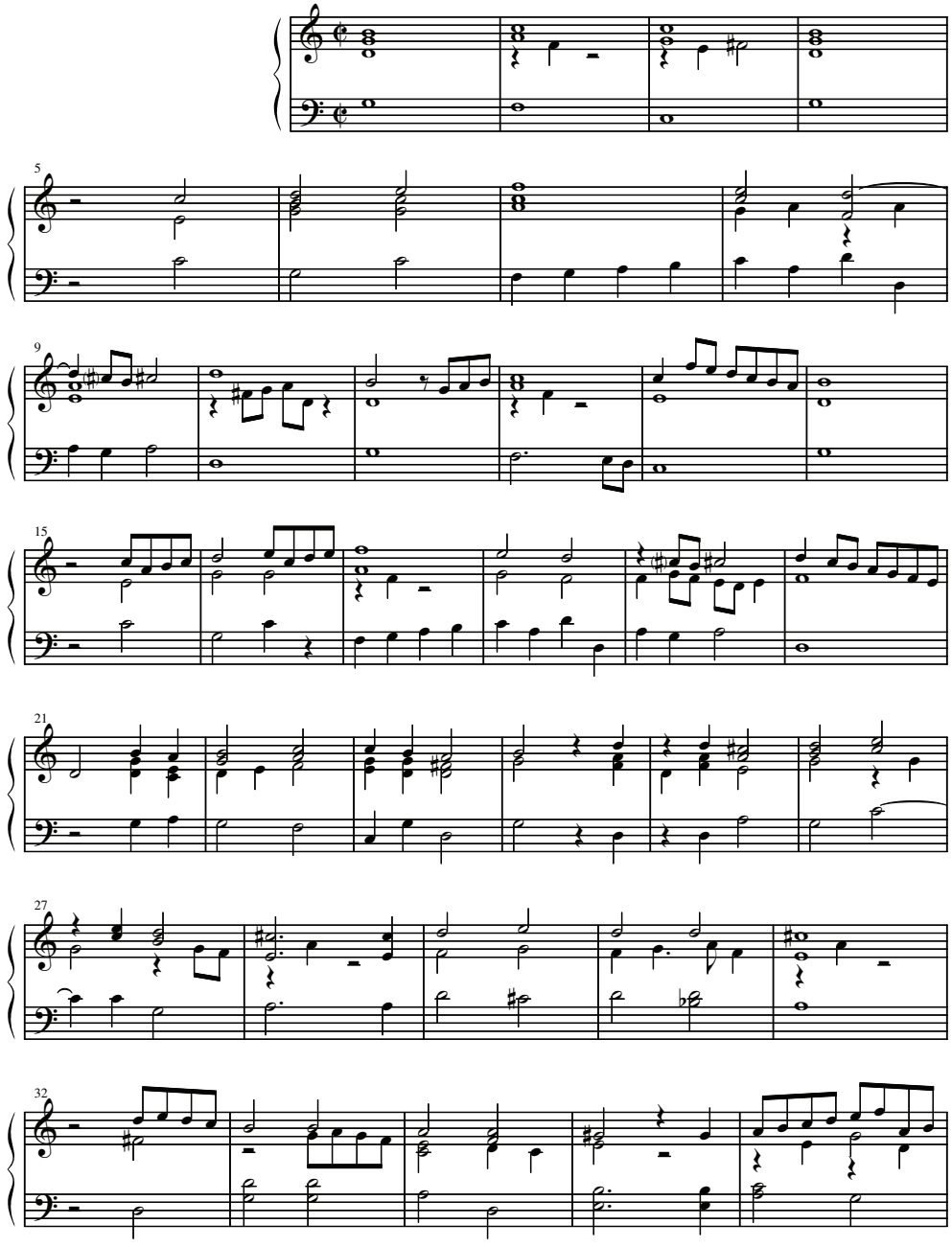

14
15
16
17
18
19
20
21
22
23
24
25
Deze maten ontbreken bij de Sany.
26
27
28
29
30
31
32
33
34

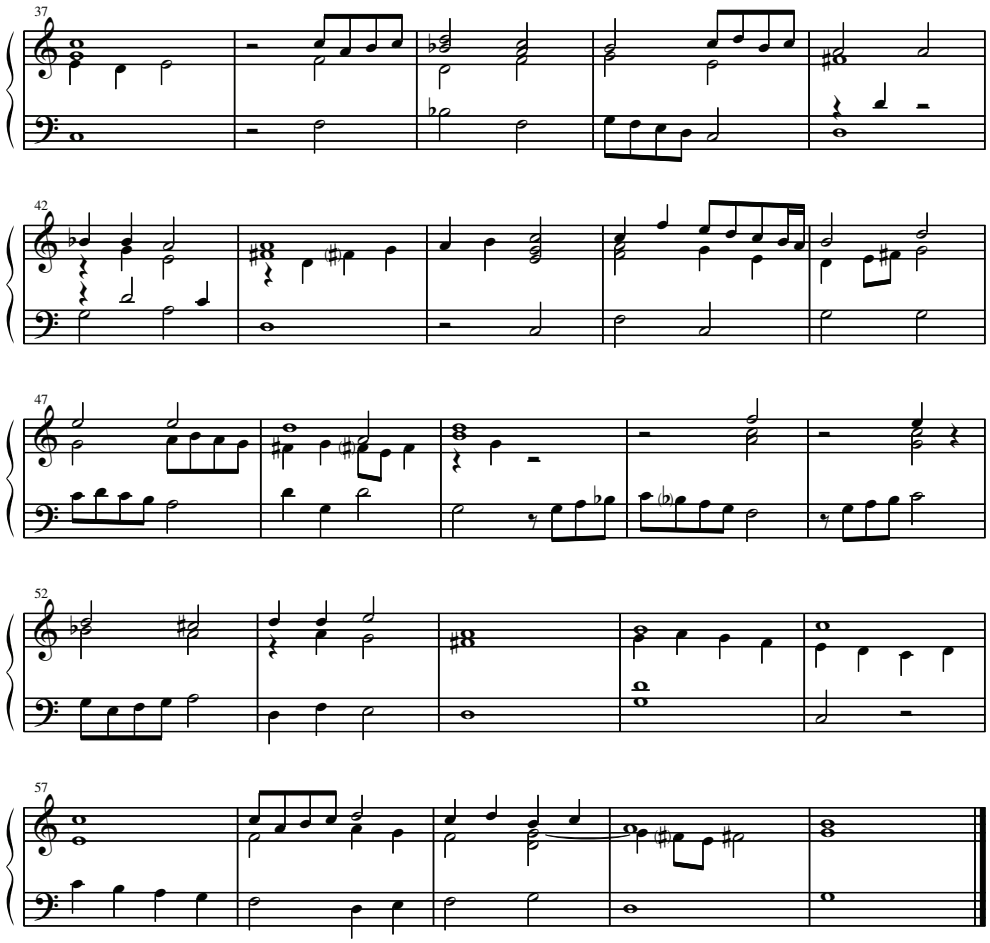
B11b *Susanne un jour* - vergelijkende analyse (herhaling de Sany)

1 cantus de Sany (B10: m.18-34)
2 cantus de Sany (B10: m.1-17)
3 bassus de Sany (B10: m.18-34)
4 bassus de Sany (B10: m.1-17)



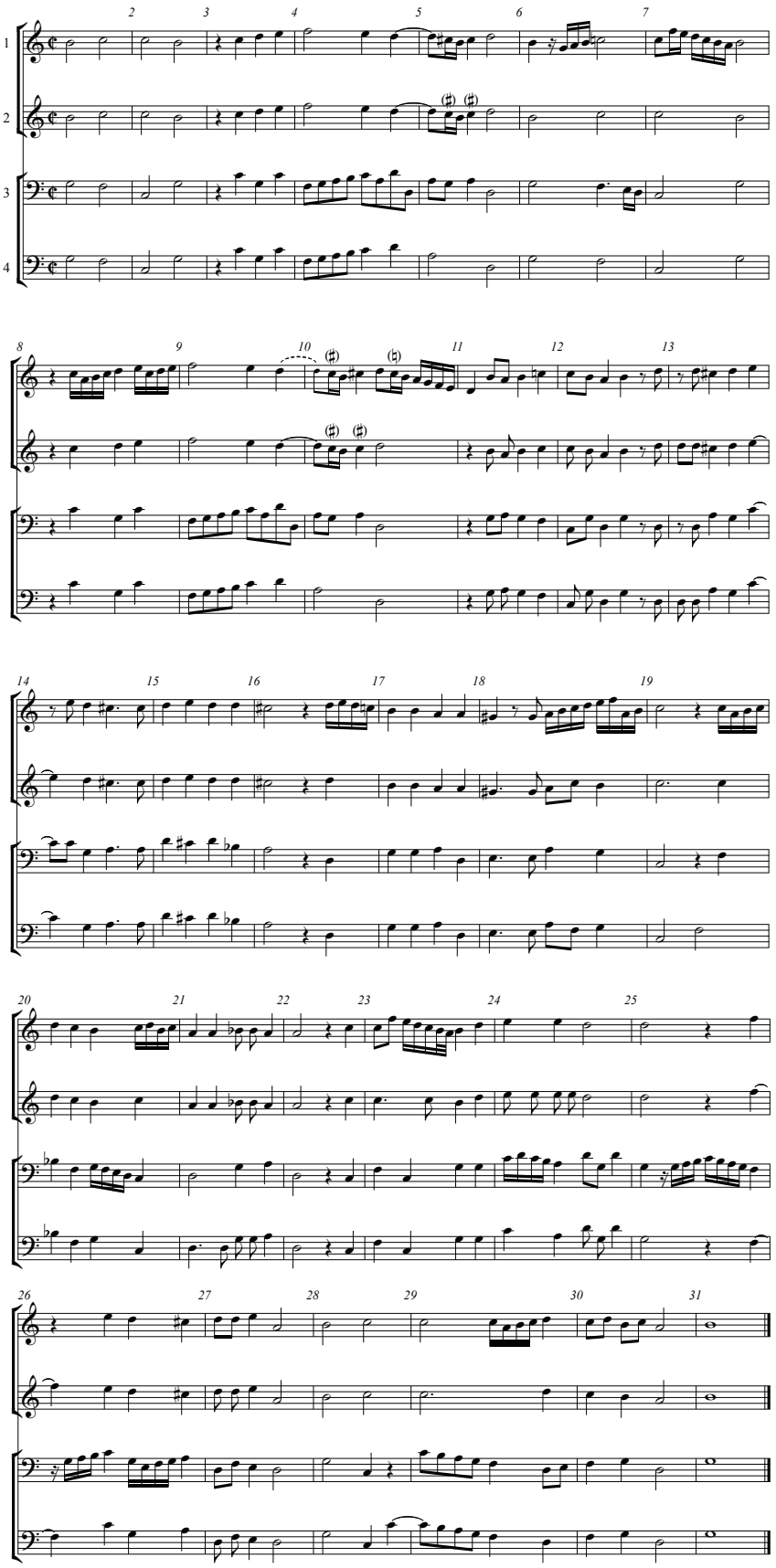
B12 *Bonjour mon coeur* - transcriptie (versteek de Sany)



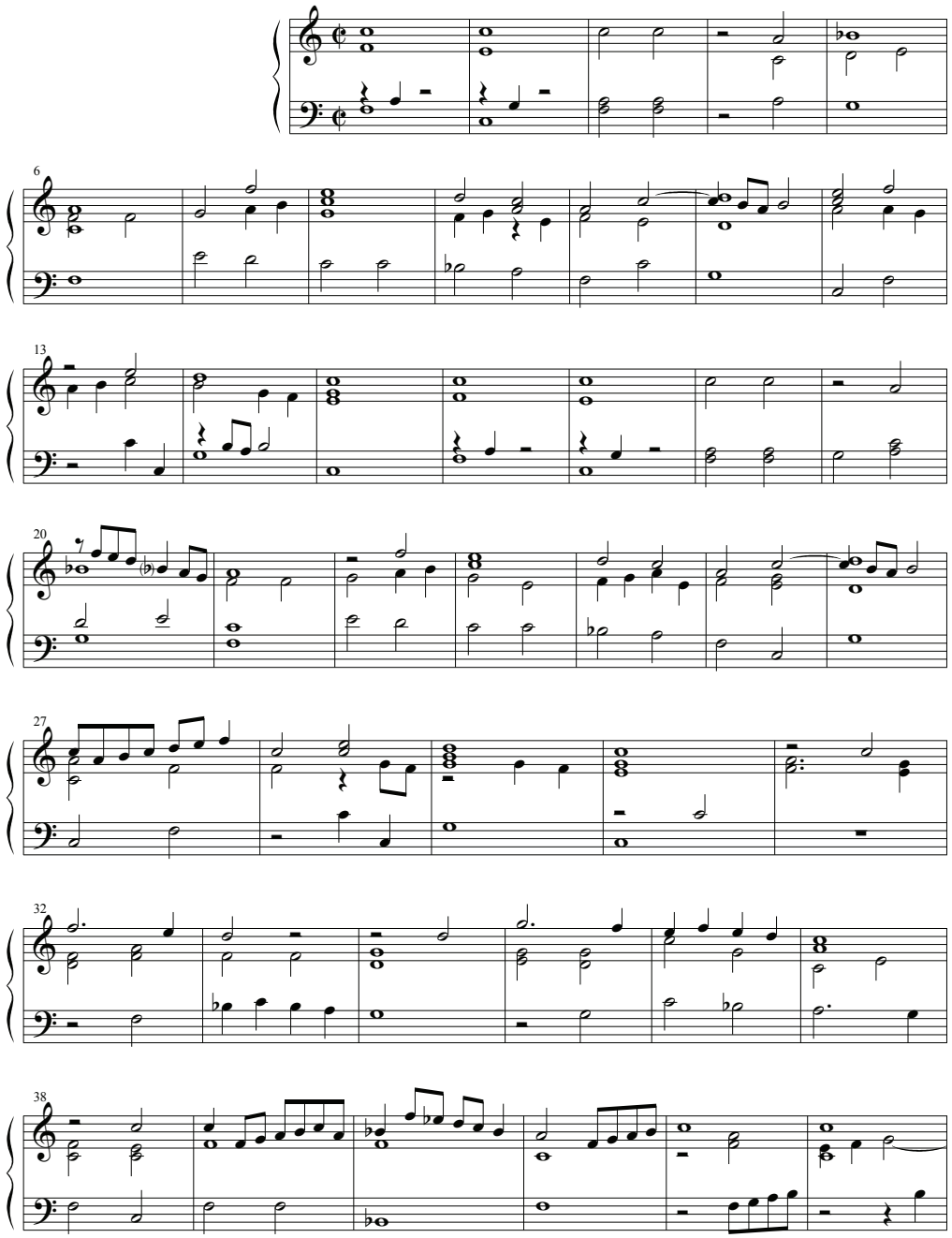

37
42
47
52
57

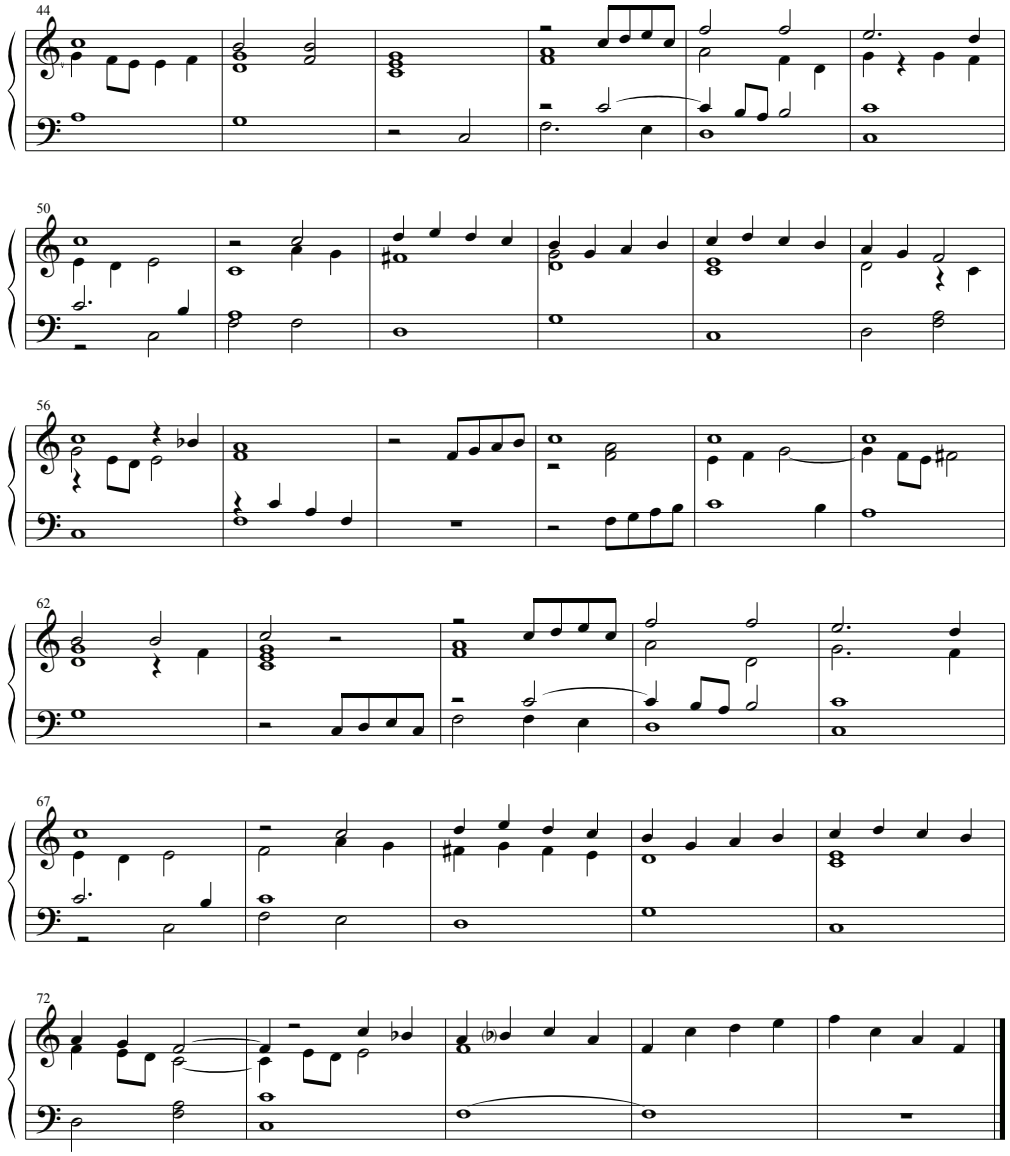
B13 *Bonjour mon coeur* - vergelijkende analyse (Lassus - de Sany)

1 cantus de Sany
2 cantus Lassus
3 bassus de Sany
4 bassus Lassus



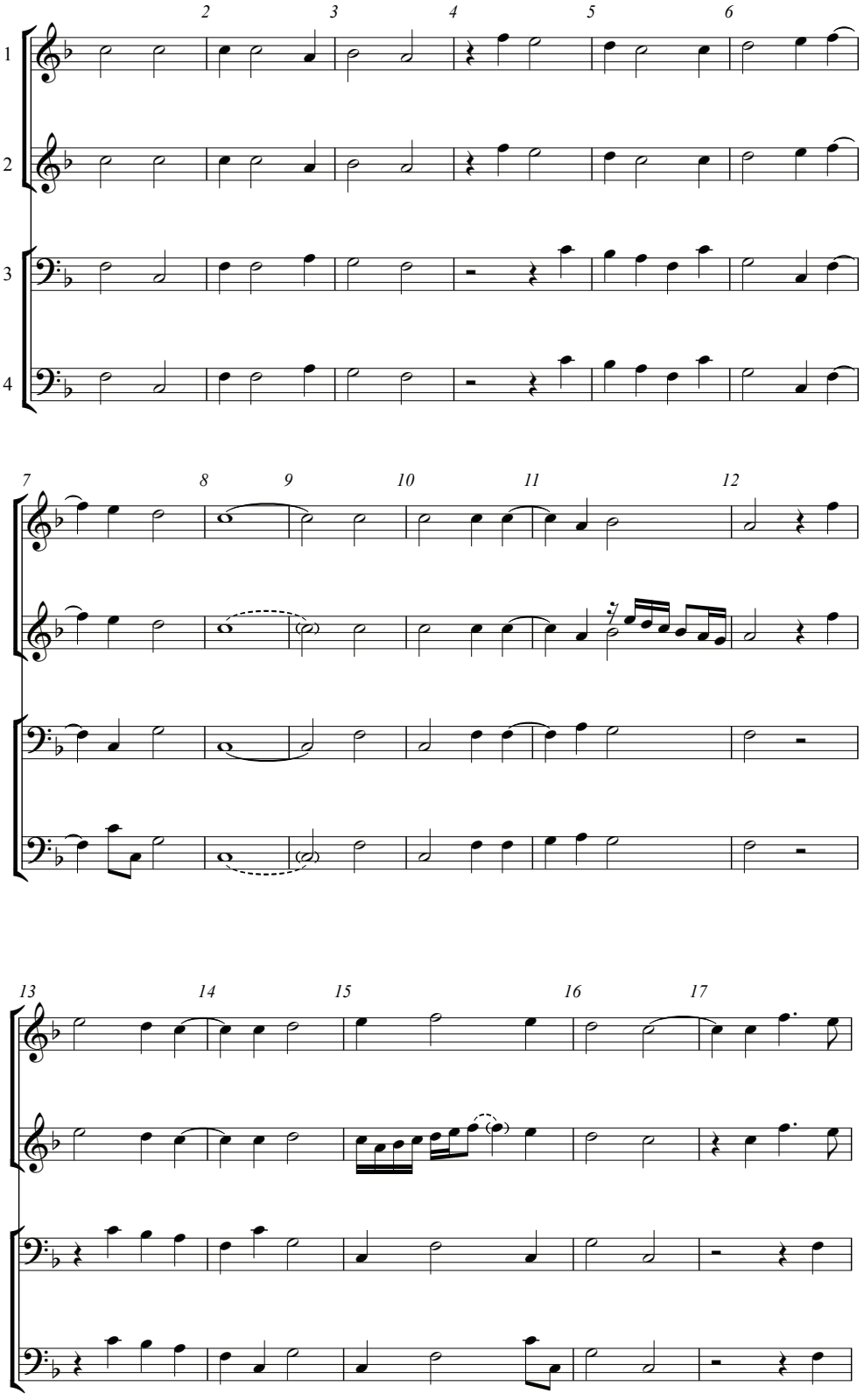
B14 *Sei tanto gratioso* - transcriptie (versteek de Sany)

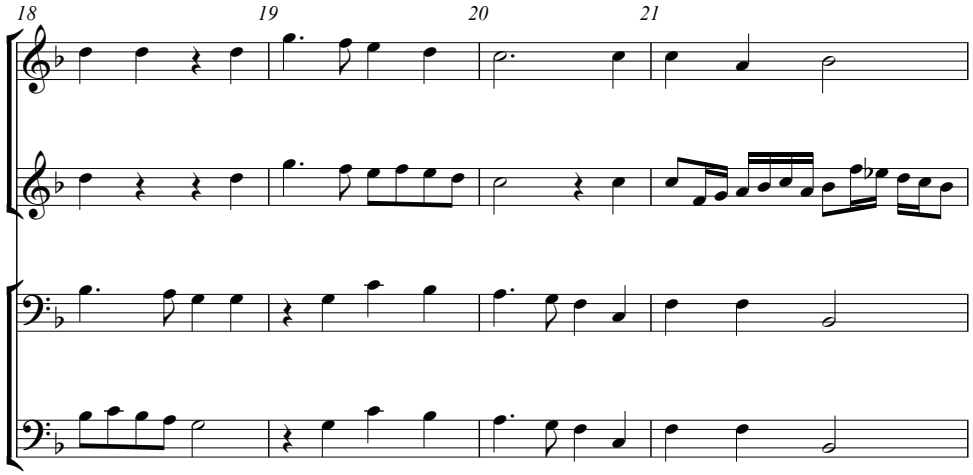


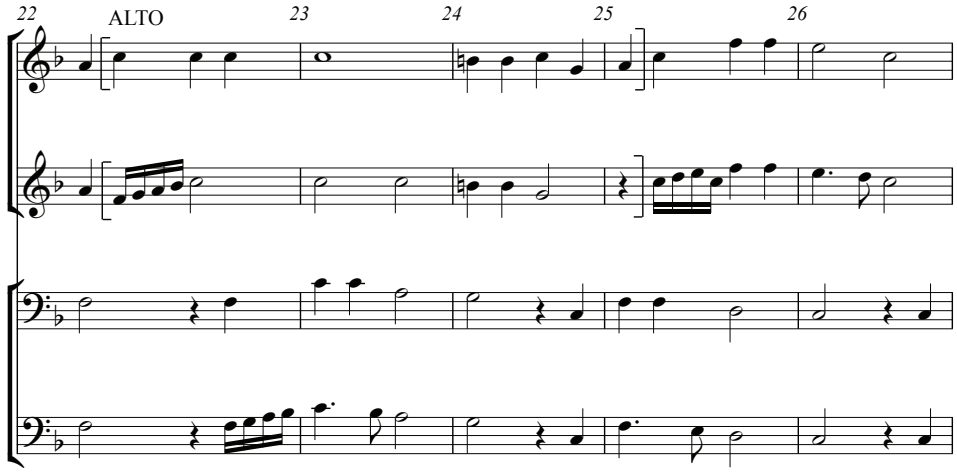

44
50
56
62
67
72

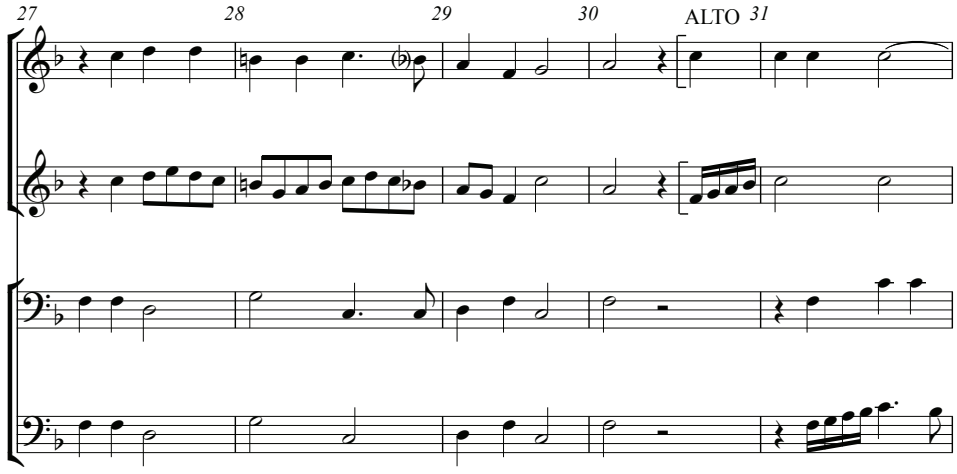
B15 *Sei tanto gratioso* - vergelijkende analyse (Ferretti - de Sany)

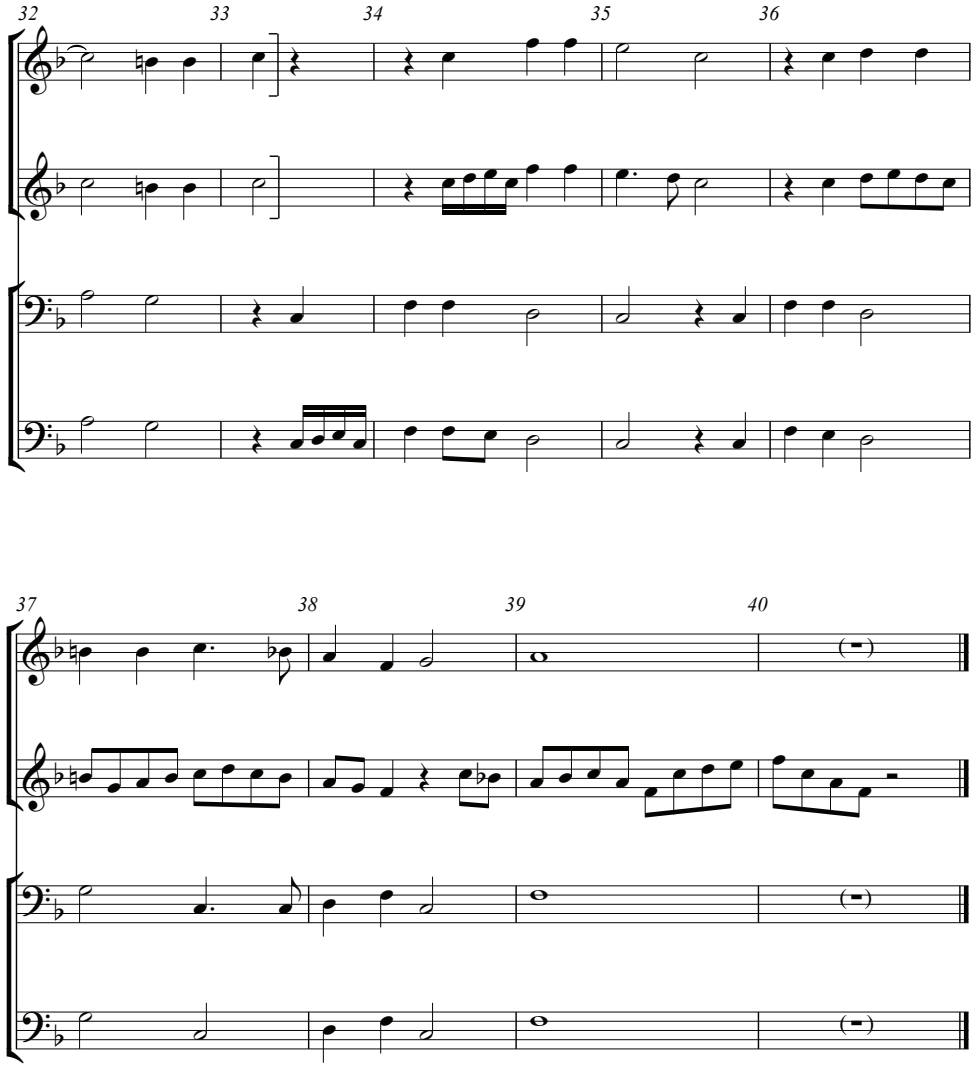
1 cantus Ferretti
2 cantus de Sany
3 bassus Ferretti
4 bassus de Sany



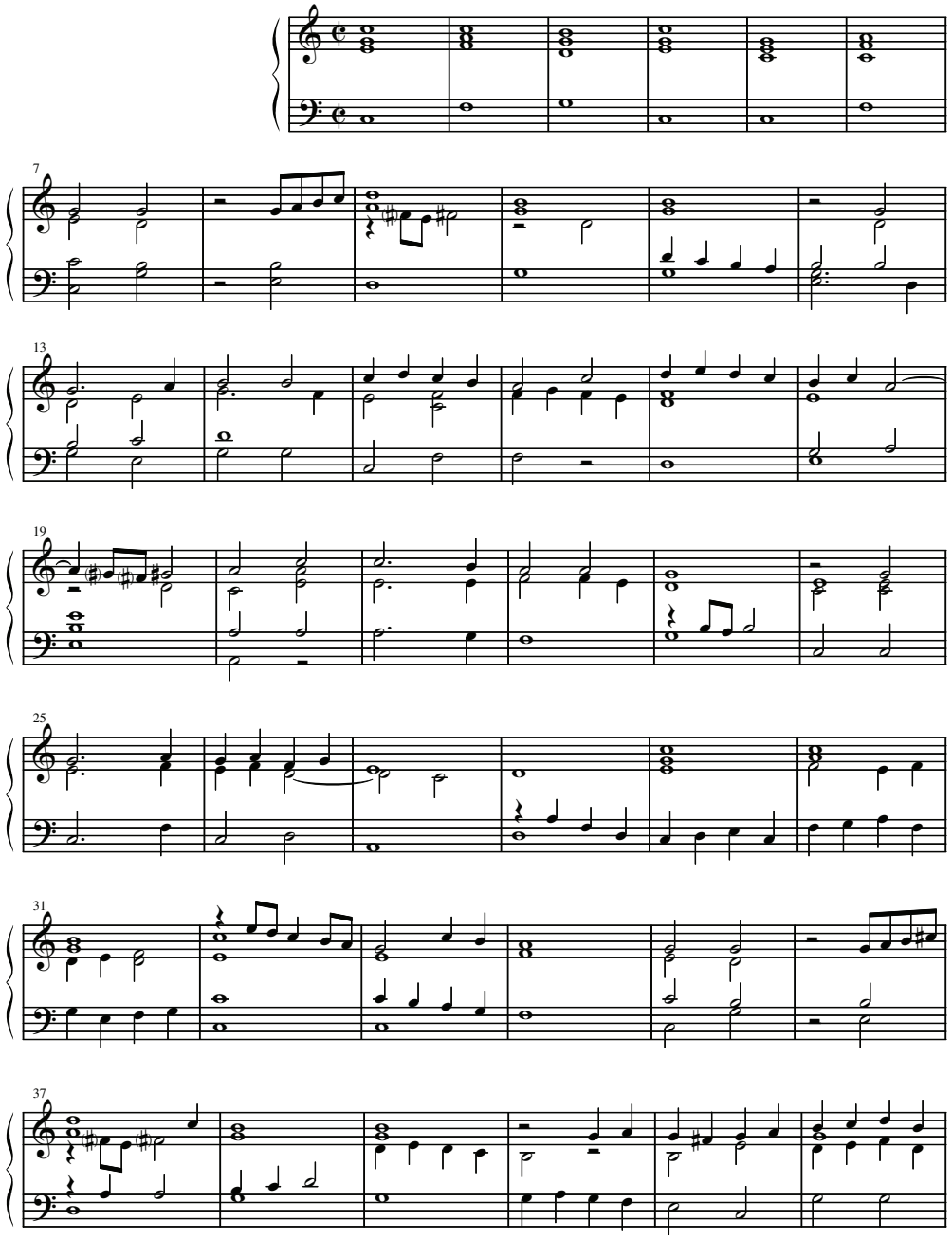

18
19
20
21

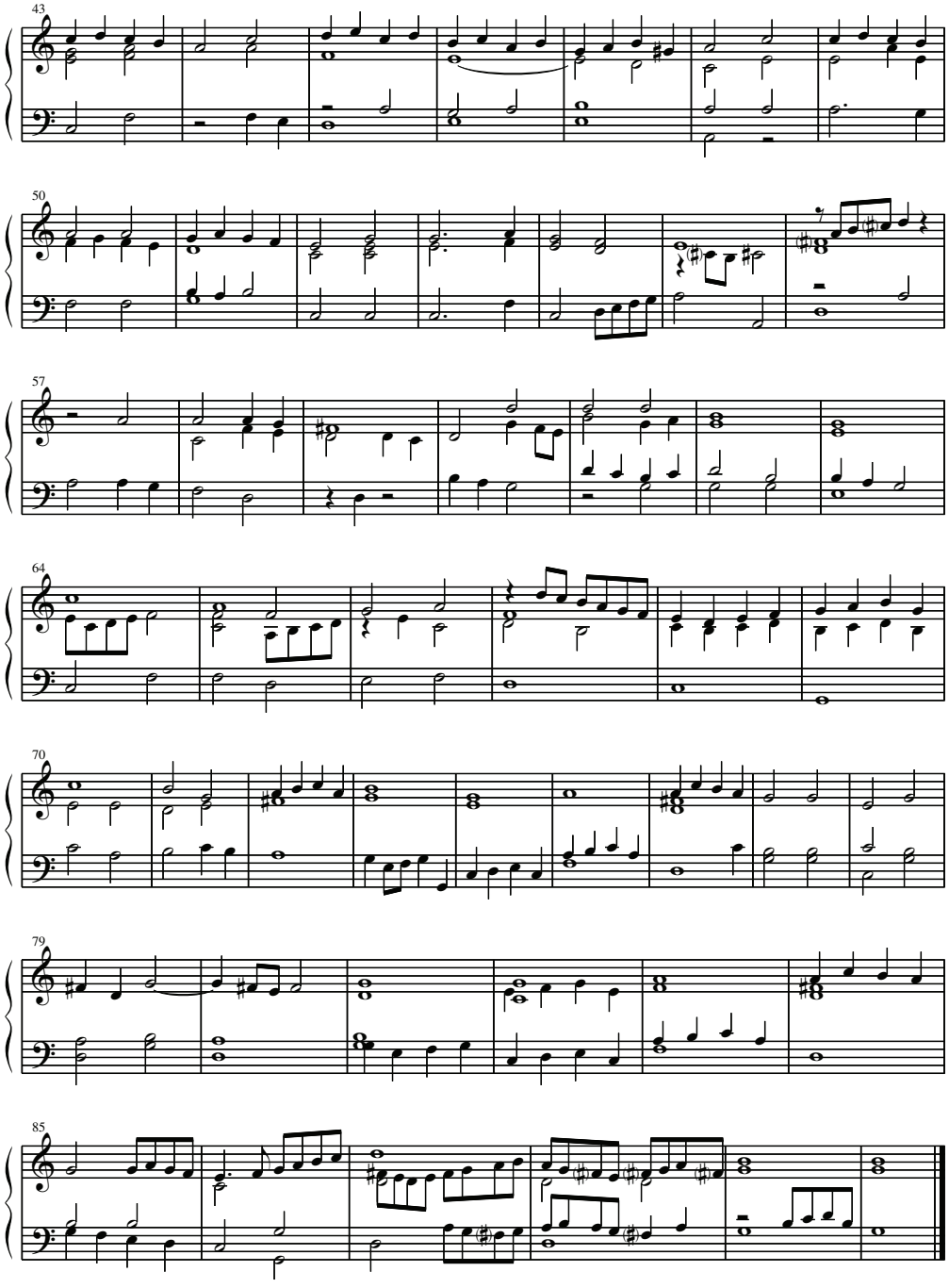

22
ALTO
23
24
25
26


27
28
29
30
ALTO
31


32
33
34
35
36
37
38
39
40

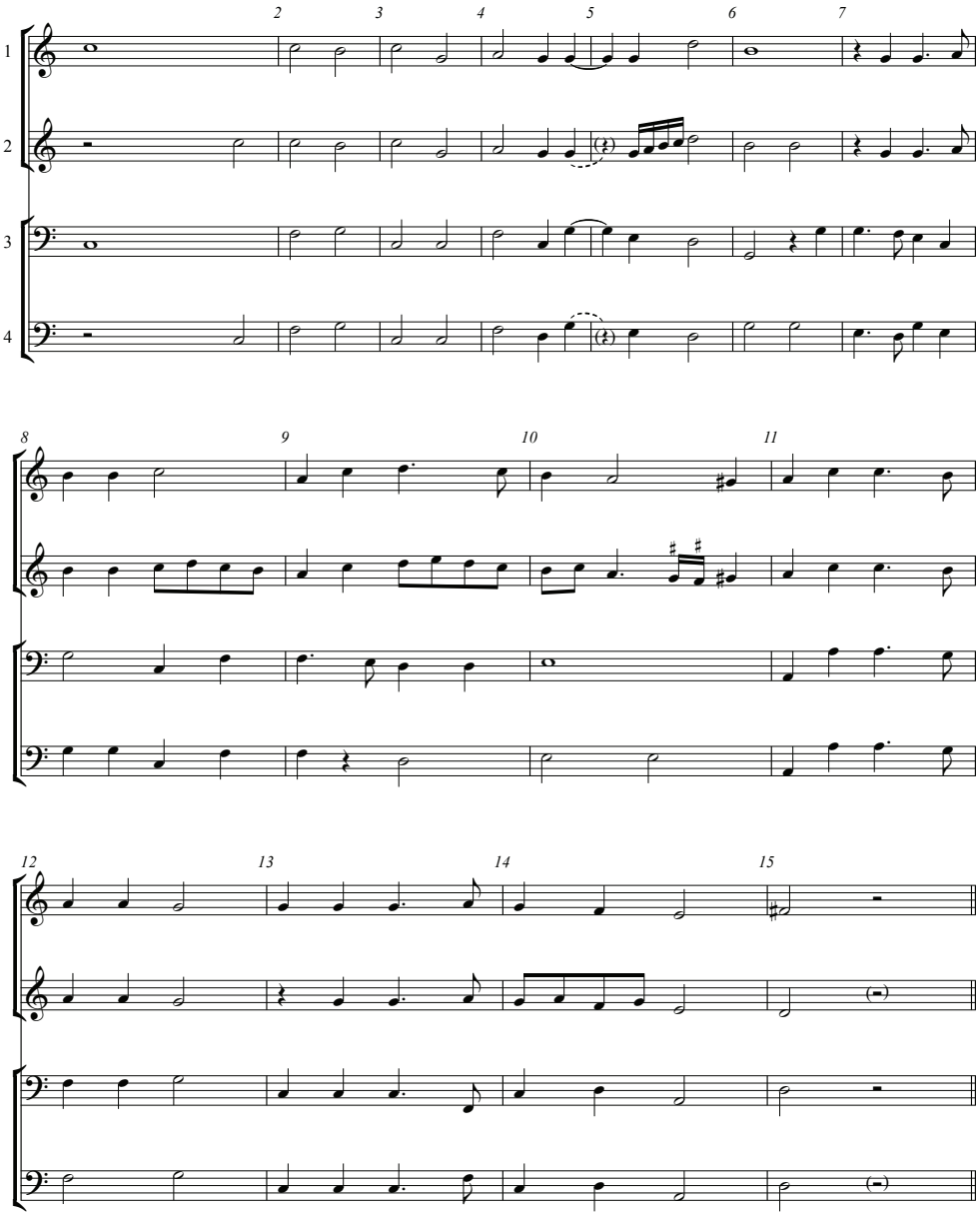
B16 *Donna Crudel* - transcriptie (versteek de Sany)

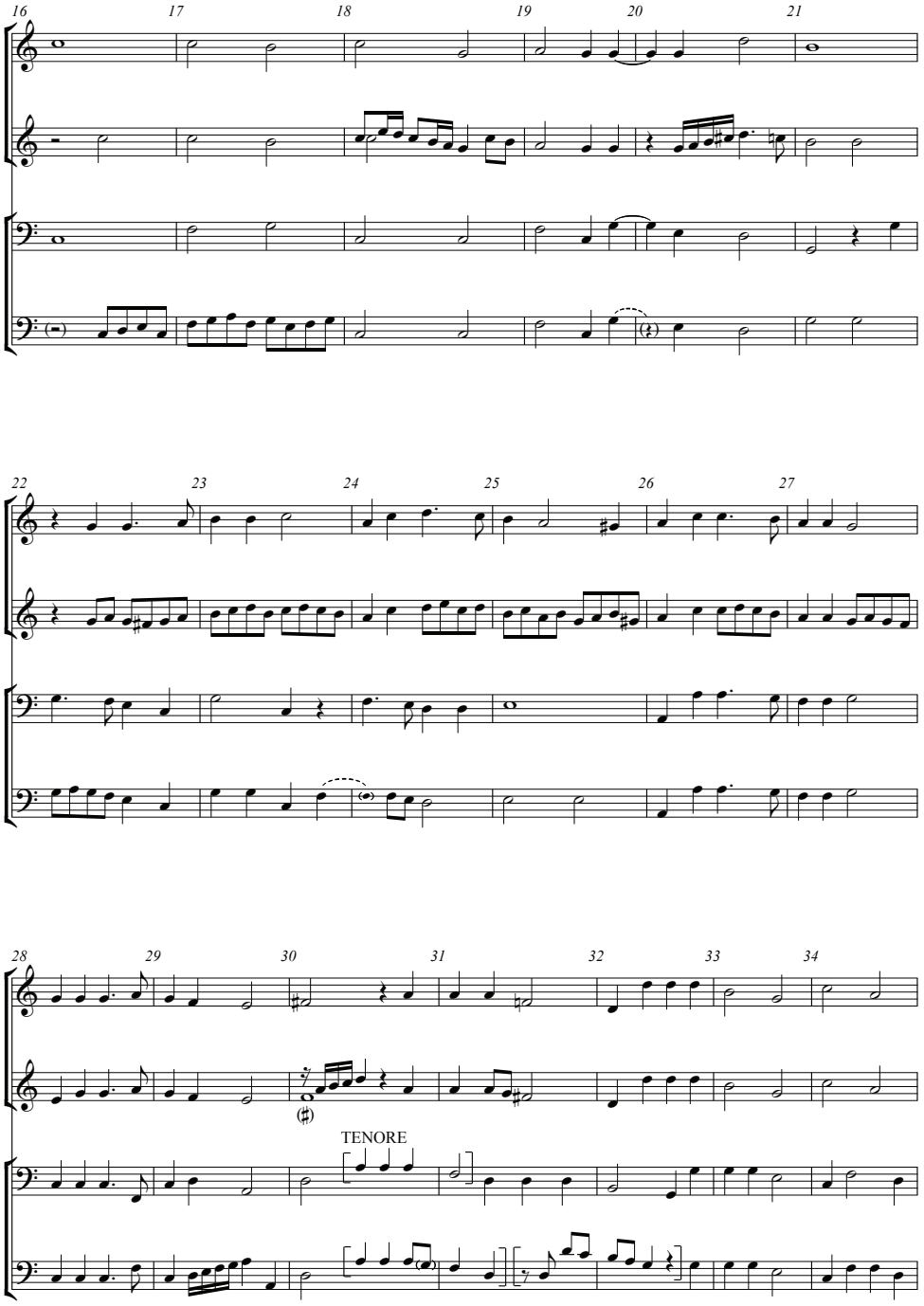


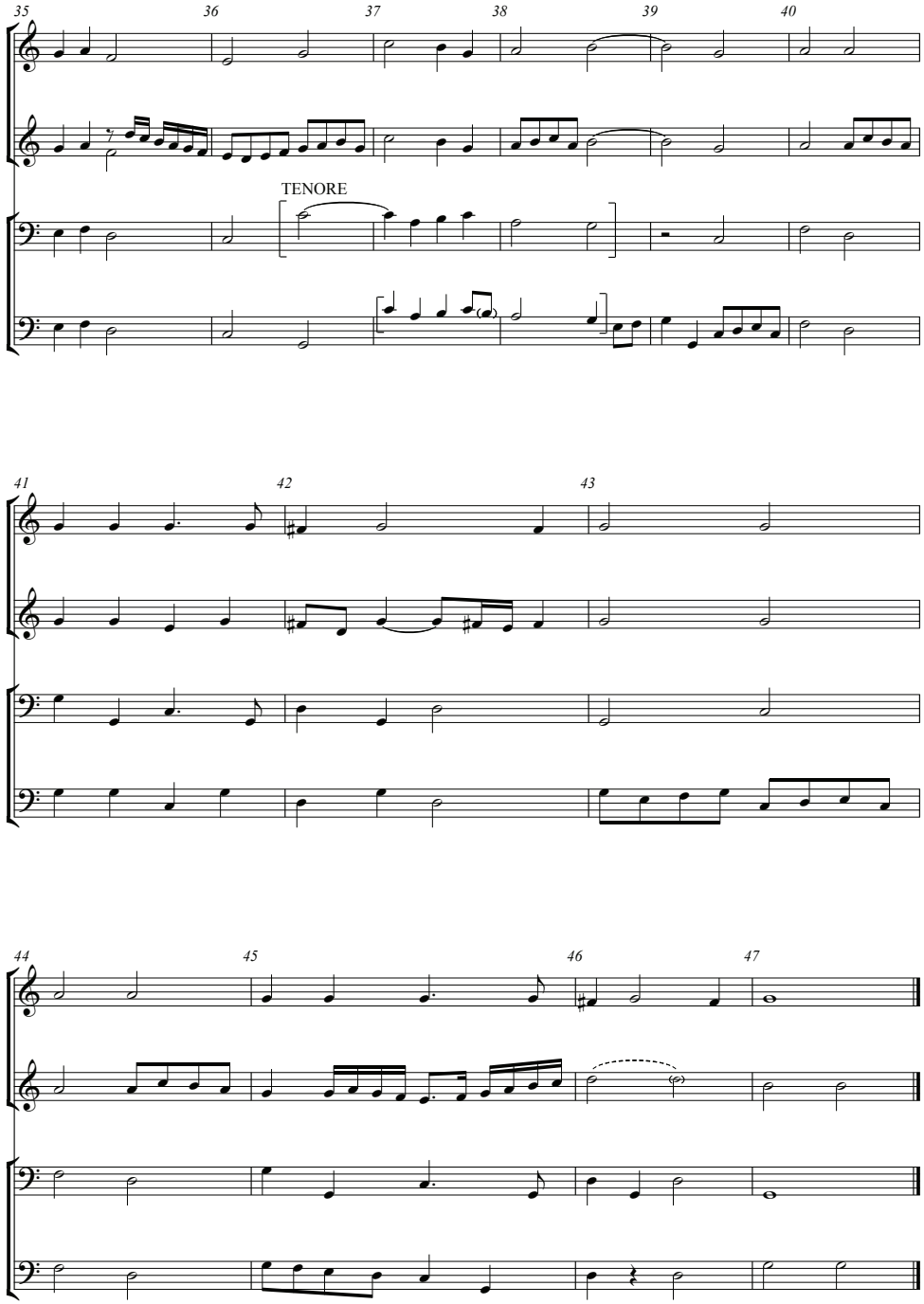

43
50
57
64
70
79
85

B17 *Donna Crudel* - vergelijkende analyse (Ferretti - de Sany)

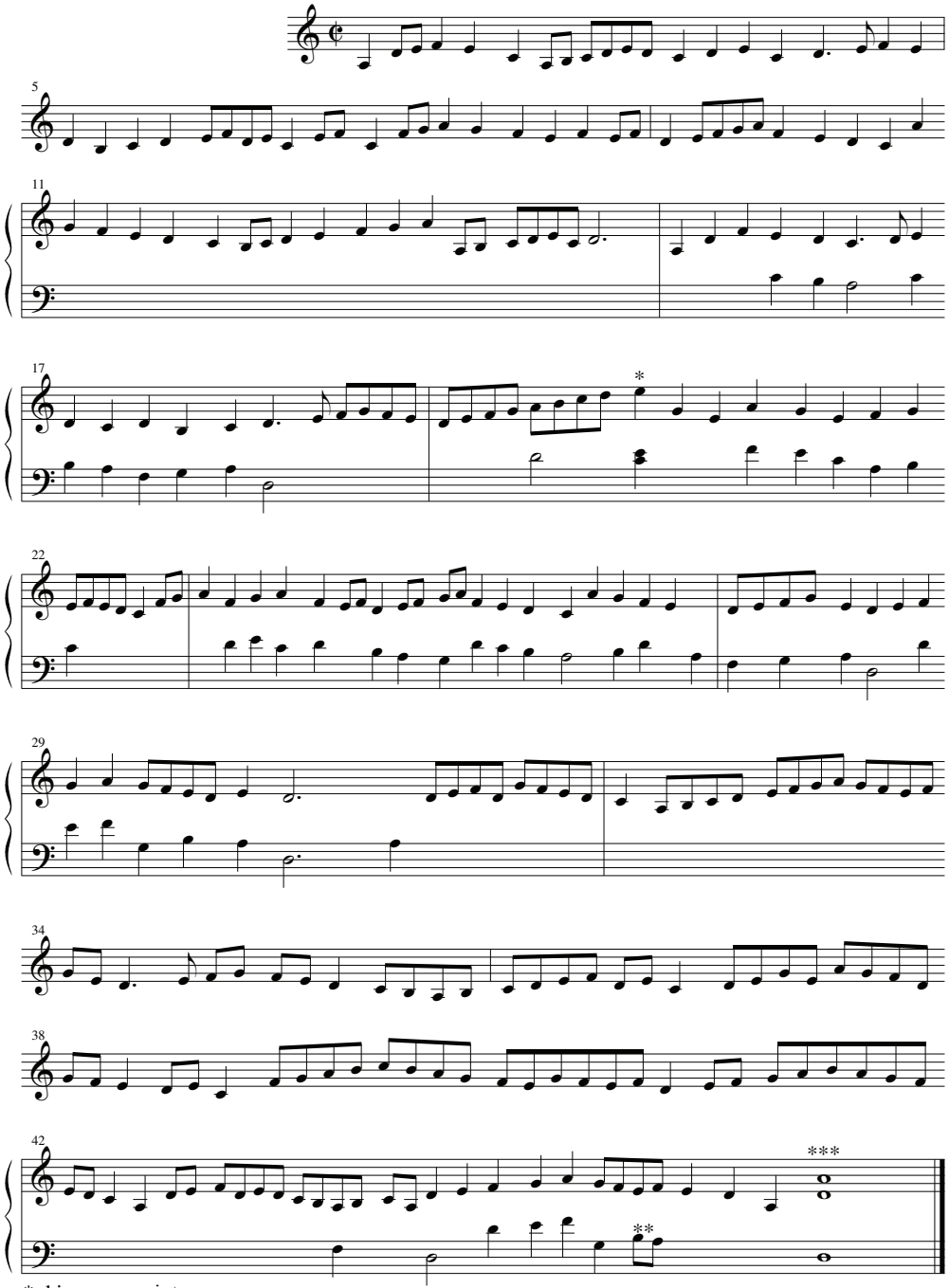
1 cantus Ferretti
2 cantus de Sany
3 bassus Ferretti
4 bassus de Sany




16
17
18
19
20
21
22
23
24
25
26
27
28
29
30
31
32
33
34
TENORE


35
36
37
38
39
40
TENORE
41
42
43
44
45
46
47

B18 *Pavane (d'Espagne)* - transcriptie (versteek Claes)



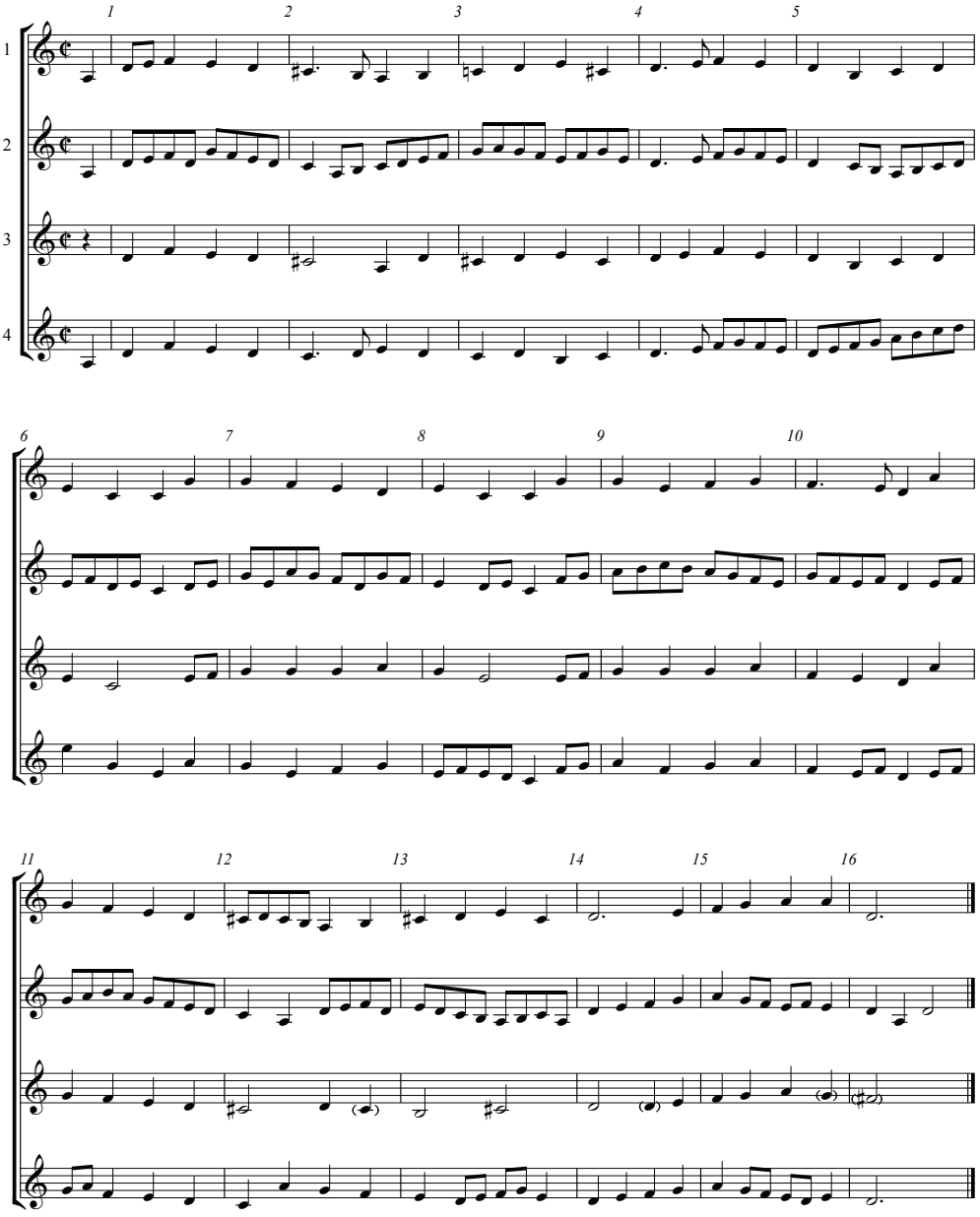
* d in manuscript

** twee kwartnoten in manuscript

*** d - d - b in manuscript

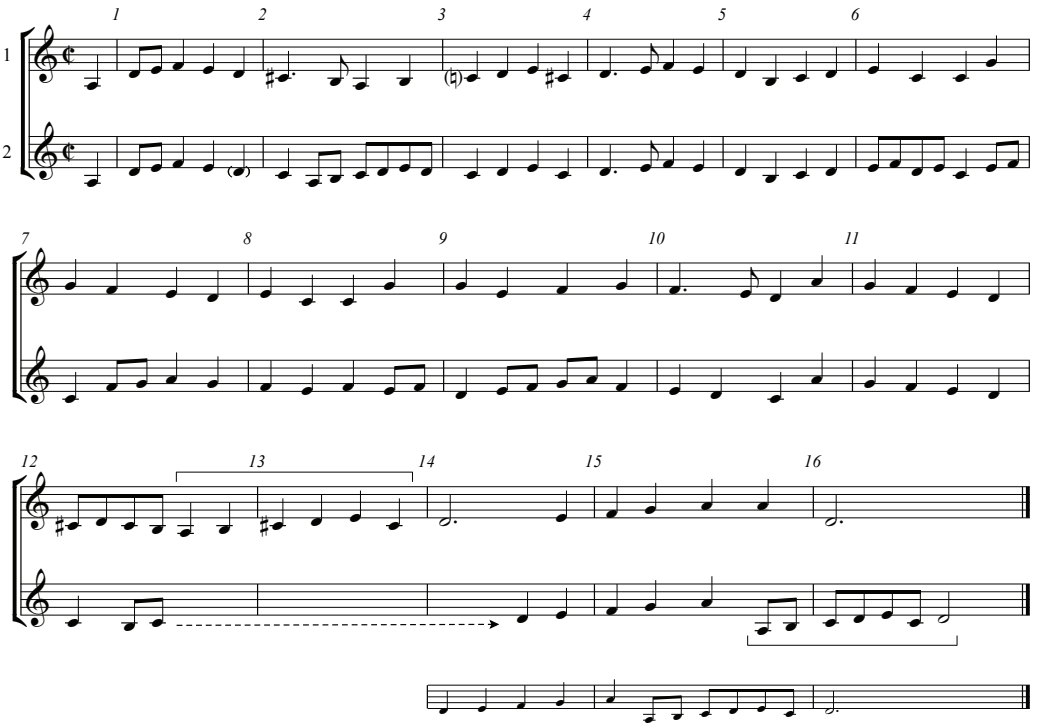
B19 *Pavane (d'Espagne)* - vergelijkende analyse (Claes - Sweelinck - Valerius)

1 melodie Valerius
2 melodie Claes (B18: m.31-47)
3 melodie Sweelinck
4 melodie Claes (B18: m.15-30)

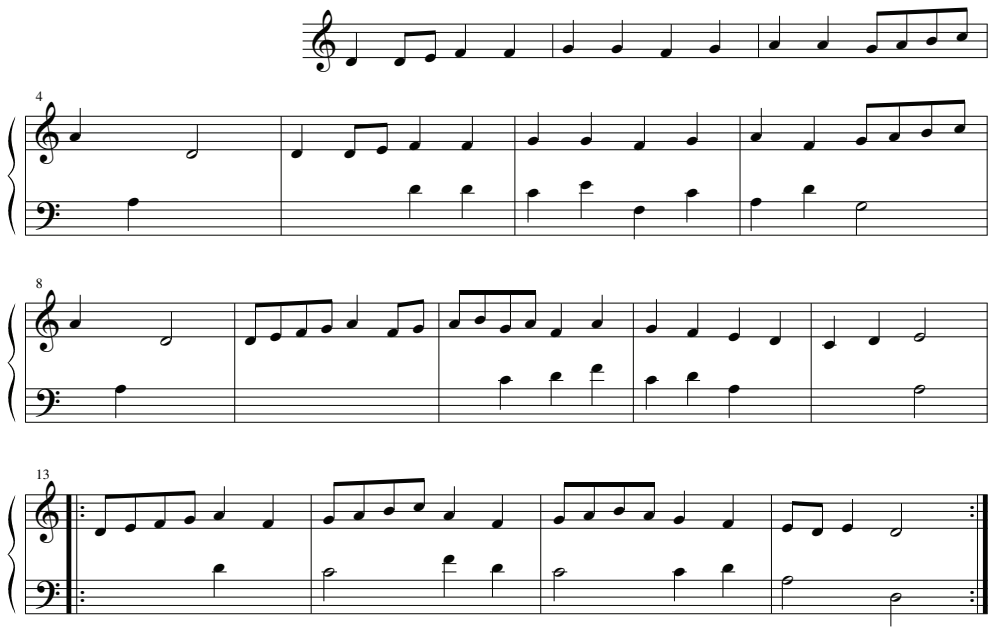


B20 *Pavane (d'Espagne)* - vergelijkende analyse (Claes - Valerius)

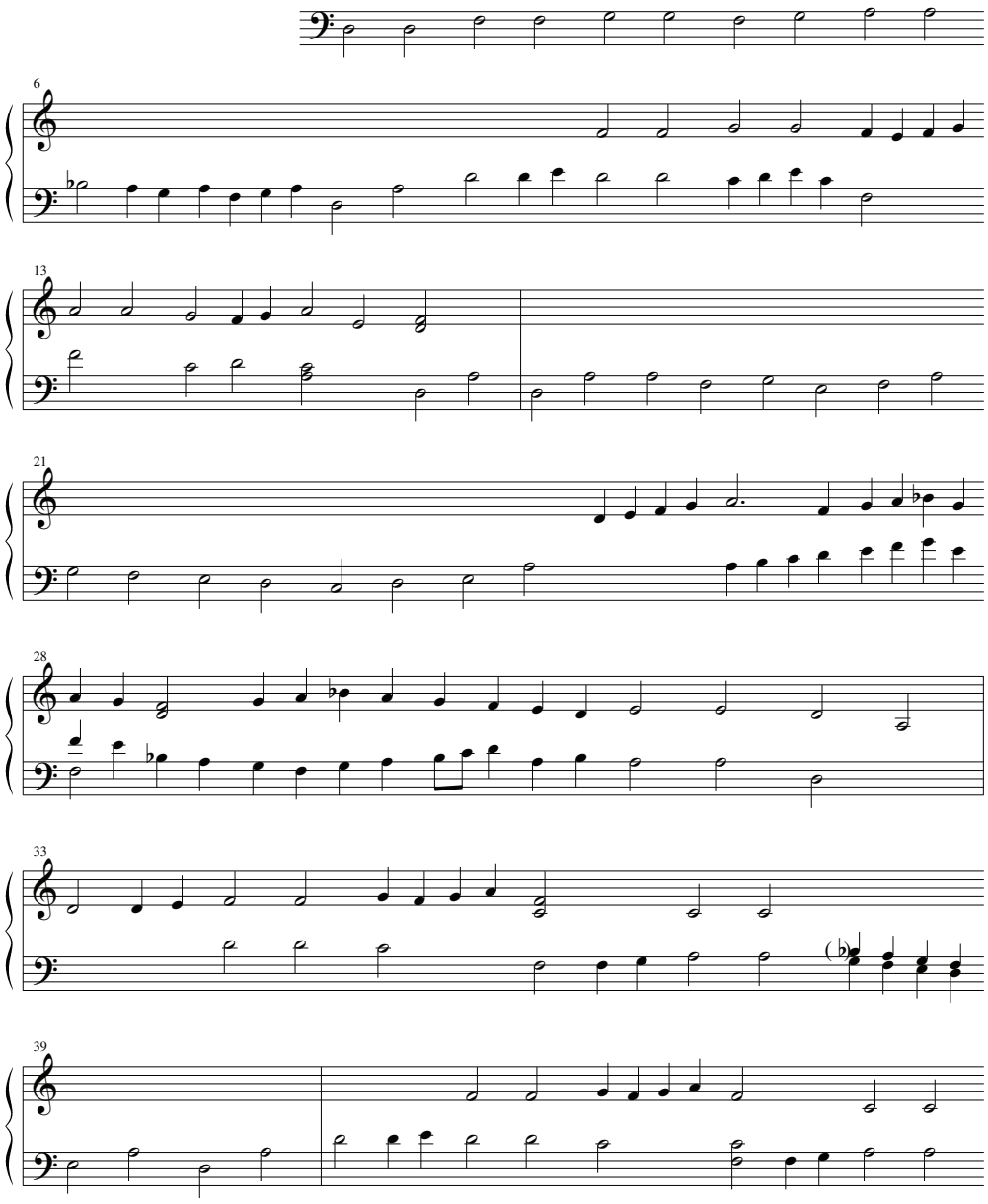
1 melodie Valerius
2 melodie Claes (B18: m.1-14)

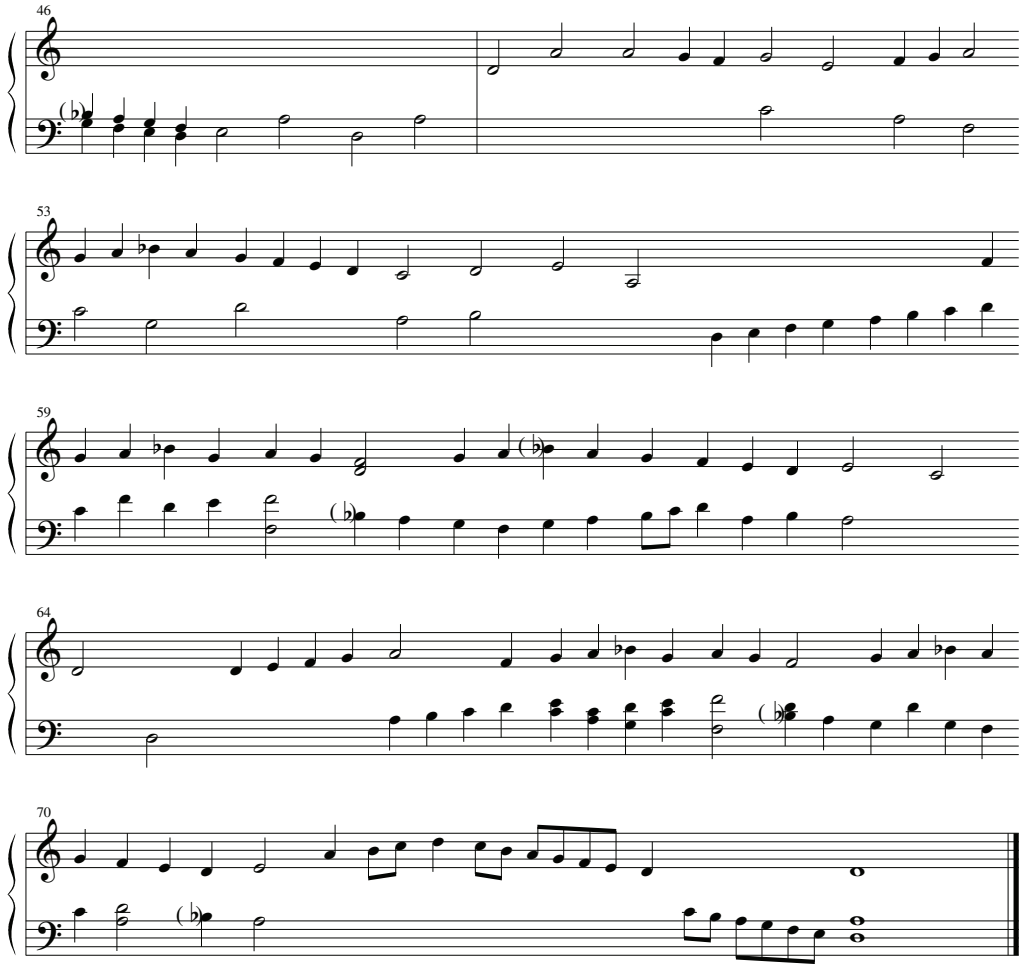


B21 *Puis que le ciel veut ainsi* - transcriptie (versteek (42) Claes)



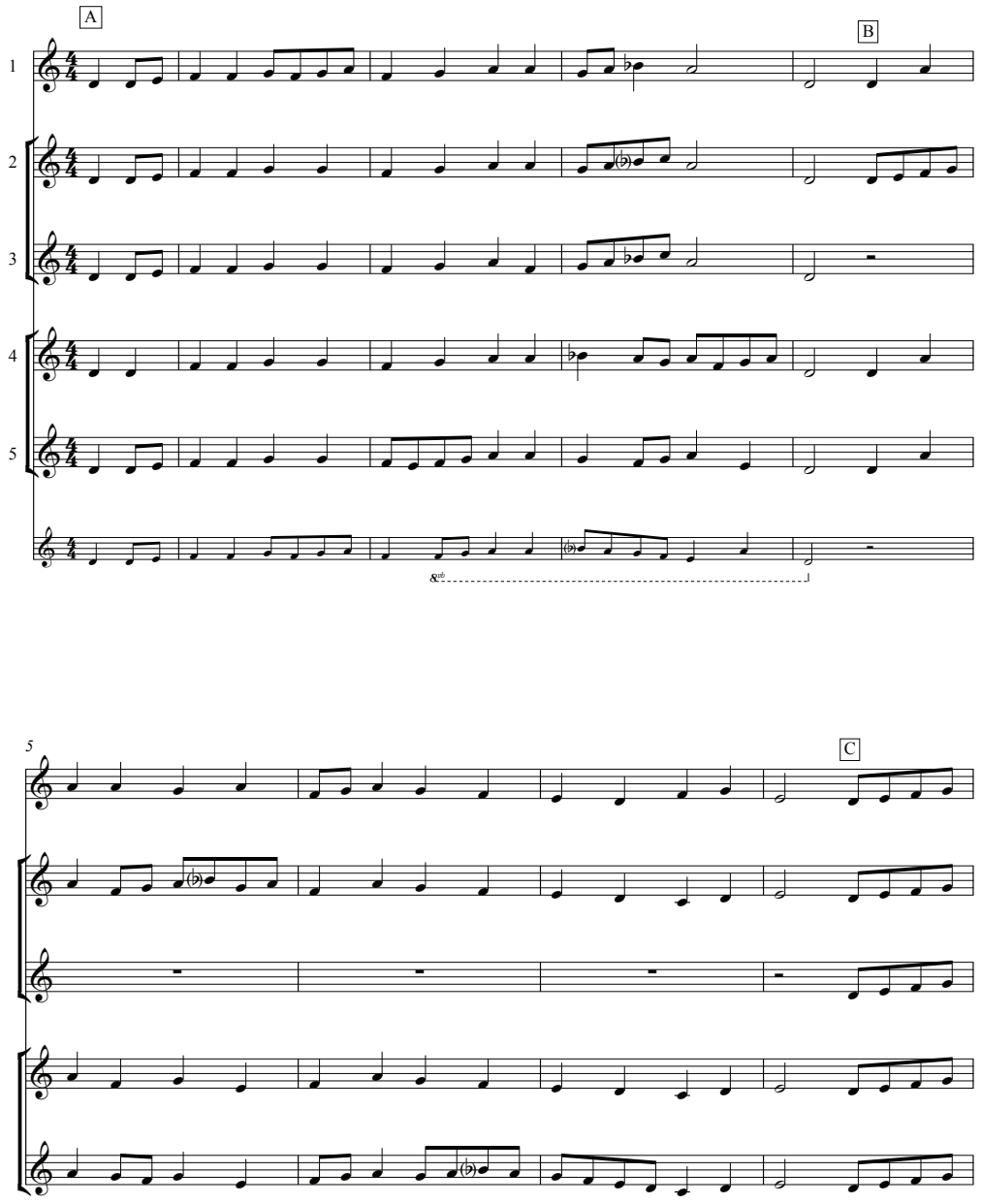
B22 *Puis que le ciel veut ainsi* - transcriptie (versteek (56) Claes)

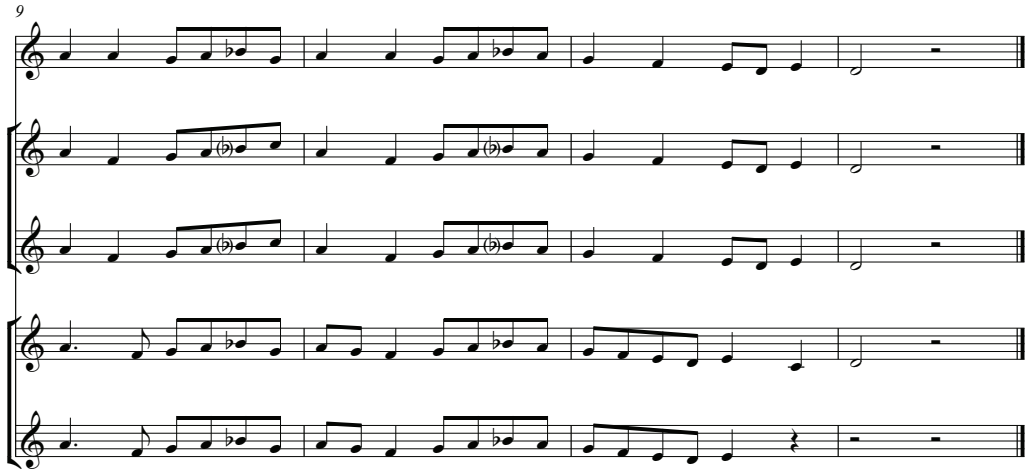



46
53
59
64
70

B23 *Puis que le ciel* - vergelijkende analyse (Claes - Planson)

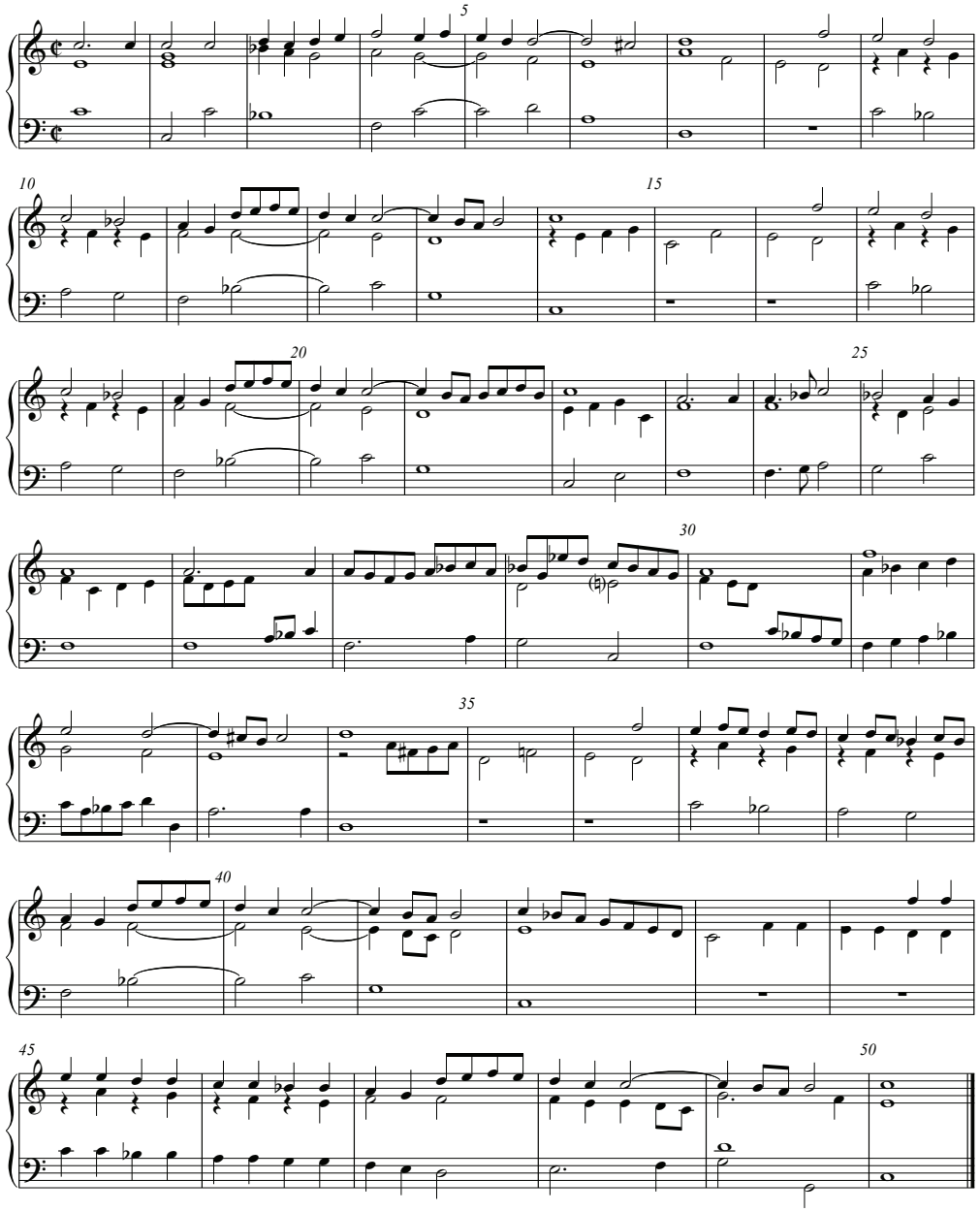
1 melodie Planson
2 melodie Claes (42) (A: m.1-4; B: m.9-12; C: m.13-16)
3 melodie Claes (42) (A: m.5-8; C: m.13-16)
4 melodie Claes (56) (A: m.1-8; B: m.17-24; C: m.25-32)
5 melodie Claes (56) (A: m.9-16; B: m.49-56; C: m.65-71)
6 melodie Claes (56) (A: m.33 - 40 = m.41-48)



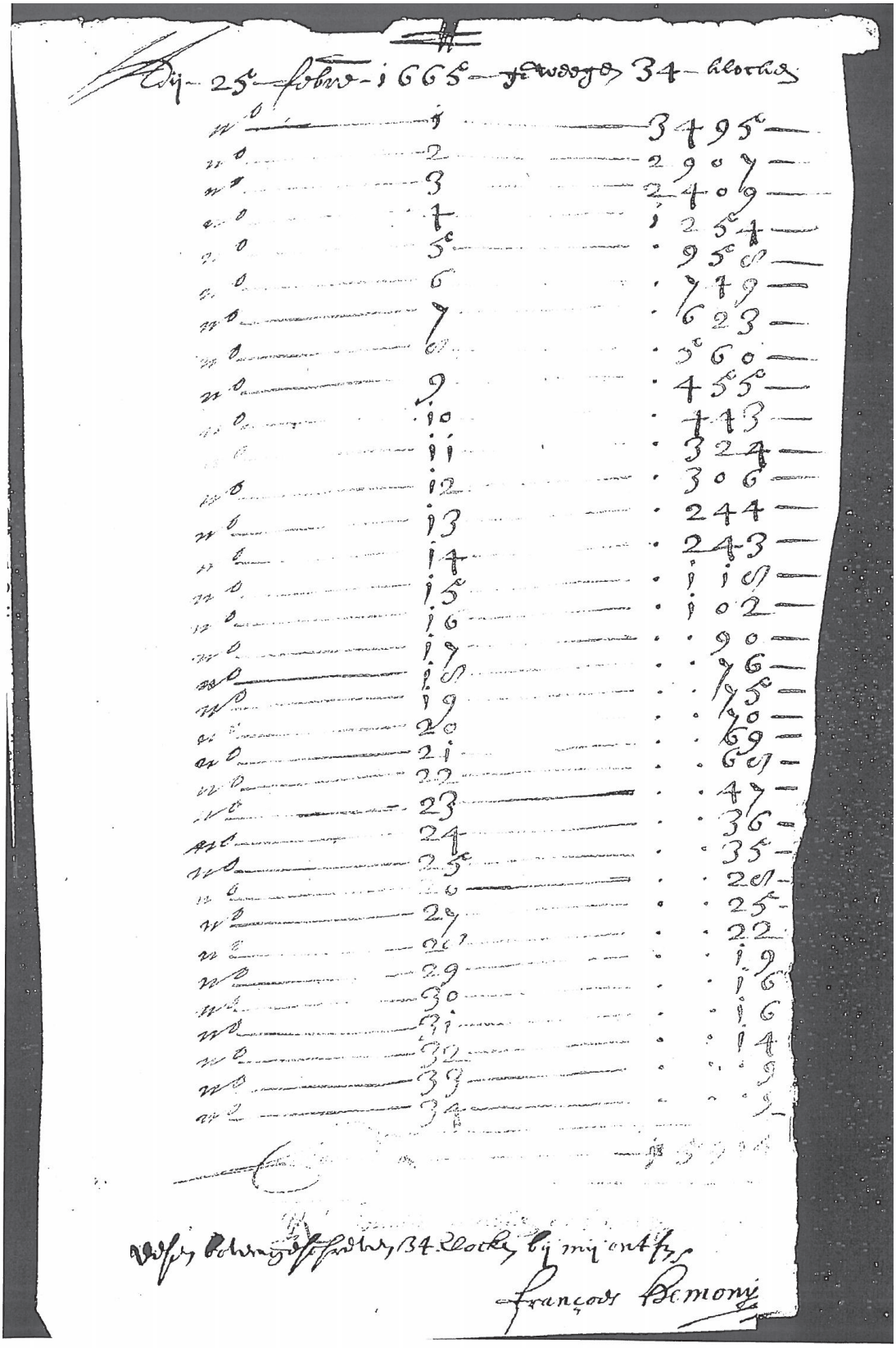

9

B24 Versteek *Den lustelycken May* (naar de Sany)

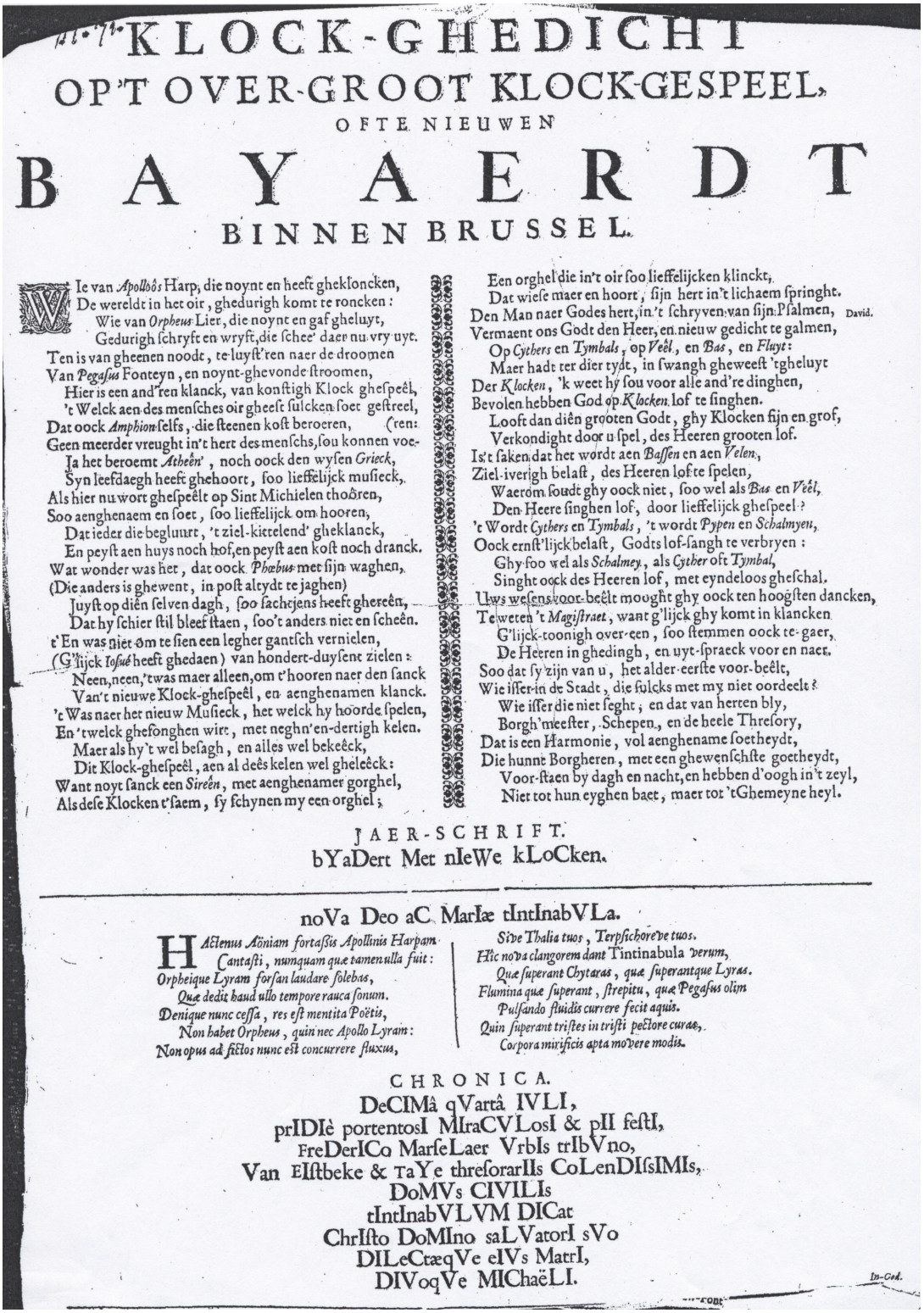
Adaptatie van het versteek (26) *Andere may* van Théodore de Sany, verstoken op de trommel van de Domtoren te Utrecht, 15 augustus 2012.
Verdeling trommelmaat in 8 (vier kwartnoten per trommelmaat)
Tempo: halve noot = ca. 70
Aantal trommelmaten van versteek: 50
Totale duur: ca. 86"



B25 François Hemony: lijst met klokkengewichten 'oude beiaard' Sint-Nicolaastoren Brussel (25 februari 1665) (HASB nr.1217)



B26 *Klock-ghedicht* (1663) (HASB, nr. 1217, nr.71)



KLOCK-GHEDICHT
OP'T OVER-GROOT KLOCK-GESPEEL,
OFTE NIEUWEN
BAYAERDT
BINNEN BRUSSEL.

Wie van *Apollôs* Harp, die noynt en heeft ghekloncken,
De wereldt in het oir, ghedurigh komt te roncken:
Wie van *Orpheus* Lier, die noynt en gaf gheluyt,
Gedurigh schryft en wryft, die schee' daer nu vry uyt.
Ten is van gheenen noodt, te luyst'ren naer de droomen
Van *Pegasus* Fonteyn, en noynt-ghevonde stroomen,
Hier is een and'ren klanck, van konstigh Klock ghespeêl,
't Welck aen des mensches oir gheest sulcken soet gestreel,
Dat oock *Amphion* selfs, die steenen kost beroeren, (ren:
Geen meerder vreught in't hert des menschs, sou konnen voe-
Ja het beroemt *Atheên'*, noch oock den wysen *Grieck*,
Syn leefdaegh heeft ghehoort, soo lieffelijck musieck,
Als hier nu wort ghespeêlt op Sint Michielen choôren,
Soo aenghenaem en soet, soo lieffelijck om hooren,
Dat ieder die begluurt, 't ziel-kittelend' ghelanck,
En peyst aen huys noch hof, en peyst aen kost noch dranck.
Wat wonder was het, dat oock *Phœbus* met sijn waghen,
(Die anders is ghewent, in post altydt te jaghen)
Juyst op diên selven dagh, soo sachtjens heeft ghereên,
Dat hy schier stil bleef staen, soo't anders niet en scheên.
t'En was niet om te sien een legher gantsch vernielen,
(G'lijck *Iosué* heeft ghedaen) van hondert-duysent zielen:
Neen, neen, 't was maer alleen, om t'hooren naer den sanck
Van't nieuwe Klock-ghespeêl, en aenghenamen klanck.
't Was naer het nieuw Musieck, het welck hy hoorde spelen,
En 't welck ghesonghen wirt, met neghn'en-dertigh kelen.
Maer als hy't wel besagh, en alles wel bekeêck,
Dit Klock-ghespeêl, aen al deês kelen wel gheleêck:
Want noyt sanck een *Sireên*, met aenghenamer gorghel,
Als dese Klocken t'saem, sy schynen my een orghel;
Een orghel die in't oir soo lieffelijcken klinckt,
Dat wiese maer en hoort, sijn hert in't lichaem springht.
Den Man naer Godes hert, in't schryven van sijn Psalmen, David.
Vermaent ons Godt den Heer, en nieuw gedicht te galmen,
Op *Cythers* en *Tymbals*, op *Veêl*, en *Bas*, en *Fluyt*:
Maer hadt ter dier tydt, in swangh gheweest 'tgheluyt
Der *Klocken*, 't weet hy sou voor alle and're dinghen,
Bevolen hebben God op *Klocken* lof te singhen.
Looft dan diên grooten Godt, ghy Klocken sijn en grof,
Verkondight door u spel, des Heeren grooten lof.
Is't saken dat het wordt aen *Bassen* en aen *Velen*,
Ziel-iverigh belast, des Heeren lof te spelen,
Waerom soudt ghy oock niet, soo wel als *Bas* en *Veêl*,
Den Heere singhen lof, door lieffelijck ghespeel?
't Wordt *Cythers* en *Tymbals*, 't wordt *Pypen* en *Schalmyen*,
Oock ernst'lijck belast, Godts lof-sangh te verbryen:
Ghy soo wel als *Schalmey*, als *Cyther* oft *Tymbal*,
Singht oock des Heeren lof, met eyndeloos ghescha.
Uws wesens voor-beêlt mooght ghy oock ten hoogsten dancken,
Te weten 't *Magistraet*, want g'lijck ghy komt in klancken
G'lijck-toonigh over-een, soo stemmen oock te-gaer,
De Heeren in ghedingh, en uyt-spraeck voor en naer.
Soo dat sy zijn van u, het alder-eerste voor-beêlt,
Wie isser in de Stadt, die sulcks met my niet oordeelt?
Wie isser die niet seght; en dat van herten bly,
Borgh'meester, Schepen, en de heele Thresory,
Dat is een Harmonie, vol aenghename soetheydt,
Die hunne Borgheren, met een ghewenschste goetheydt,
Voor-staen by dagh en nacht, en hebben d'oogh in't zeyl,
Niet tot hun eyghen baet, maer tot 't Ghemeyne heyl.

JAER-SCHRIFT.
bYaDert Met nIeWe kLoCken.

noVa Deo aC MarIæ tIntInabVLa.

Hactenus Aoniam fortasis Apollinis Harpam
Cantasti, numquam quæ tamen ulla fuit:
Orpheique Lyram forsan laudare solebas,
Quæ dedit haud ullo tempore rauca sonum.
Denique nunc cessa, res est mentita Poëtis,
Non habet Orpheus, quin nec Apollo Lyram:
Non opus ad fictos nunc est concurrere fluxus,
Sive Thalia tuos, Terpsichoreve tuos.
Hic nova clangorem dant Tintinabula verum,
Quæ superant Chytaras, quæ superantque Lyras.
Flumina quæ superant, strepitu, quæ Pegasus olim
Pulsando fluidis currere fecit aquis.
Quin superant tristes in tristi pectore curas,
Corpora mirificis apta movere modis.

CHRONICA.
DeCIMâ qVartâ IVLI,
prIDIè portentosI MIraCVLosI & pII festI,
FreDerICo MarseLaer VrbIs trIbVno,
Van EIstbeke & TaYe thresorarIIs CoLenDIssIMIs,
DoMVs CIVILIs
tIntInabVLVM DICat
ChrIsto DoMIno saLVatorI sVo
DILeCtæqVe eIVs MatrI,
DIVoqVe MIChaëLI.

In-Ged.

B27 Artistieke presentatie van het doctoraatsonderzoek

Concert tijdens het Festival Oude Muziek Utrecht 2012
Zaterdag 25 augustus 2012 om 11u op de Hemony-beiaard van de Domtoren
i.s.m. Capilla Flamenca

Programma

"Laet den Beyaert spelen ... soo motetten en liedekens"

Klokkengelui - Laet ons gaen aenbidden 't Heiligh Sacrament - Allemande Saint Nicolas

Ave Maris Stella
- gregoriaans
- beiaard naar versteek van H. Claes
- A. Willaert à 3
- beiaard naar versteek van Th. de Sany (orgelverset van J. Titelouze)
- A. Willaert à 5
- beiaardintavolatie C. Van Eyndhoven (CVE)
- gregoriaans
- beiaard naar versteek van Th. de Sany

Dies sanctificatus (In festo Nativitatis Domini)
- G. Palestrina à 4
- beiaardintavolatie CVE

Susanne un jour
- Didier Lupi Second à 4
- beiaardintavolatie CVE
- O. Lassus à 5

Donna Crudel
- G. Ferretti à 5
- beiaardintavolatie CVE

Une jeune fillette (la Monica)
- volkslied
- beiaardvariaties naar het manuscript van Vincent de la Faille (1625) CVE

Bonjour mon coeur
- O. Lassus à 4
- beiaardintavolatie CVE

Vestiva i colli (Prima parte)
- G. Palestrina à 5
- beiaardintavolatie CVE

Den lustelycken maÿ
- versteek Th. de Sany (herstoken op de trommel van de Dombeiaard)
- Clemens non Papa à 4
- beiaardintavolatie CVE

J'ai vu le cerf
- versteek H. Claes
- H. Vecchi à 5

Passamezzo - Bergamasca

Uitvoerders

Carl Van Eyndhoven	beiaard

Capilla Flamenca (Dirk Snellings, artistieke leiding)

Rob Cuppens	contratenor
Tore Denys	tenor
Jan Caals	tenor
Lieven Termont	bariton
Matthew Gouldstone	bas

B28 Tracklist werkopnames

1 Ave maris stella (versteek (40) Claes / Bb 3A)
2 Puer nobis (versteek (53) Claes)
3 Veni creator (versteek (31) Claes)
4 Fantasie (versteek (18) Claes / Bb 12)
5 Ballet - Racquet (versteek (60) Claes / Bb 4)
6 Ballet (= Speme amorosa) (improvisatie)
7 Ave maris stella (versteek (38) Claes - Titelouze / Bb 3C)
8 Dies sanctificatus (Bb 10)
9 Vestiva i colli (Bb 24)
10 Den lustelycken Maÿ (naar versteek (24) de Sany + Bb 9)
11 L'Angloise
12 Folies d'espagne (beiaardautomaat / naar versteek van Joannes de Gruÿtters)
13 Une Jeune Fillette (Bb 22)
14 Den lustelycken Maÿ (beiaardautomaat / naar versteek (26) van Théodore de Sany / B24)

Beiaarden

Monnickendam, Speeltoren (17 klokken)

15	Peter III van den Ghein	1595-1597
2	Melchior de Haze	1687

Amersfoort, Onze-Lieve-Vrouwetoren (35 klokken)

28	François Hemony	1659-1664
1	Pieter Hemony	1674
1	Melchior de Haze	ca.1690
3	Jan Albert de Grave	1725
2	Eijsbouts	1953

Antwerpen, Onze-Lieve-Vrouwekathedraal (49 klokken)

1	Jan en Willem Hoernken	1459
32	François en Pieter Hemony	1655
4	François Hemony	1658
12	Eijsbouts	1972/1990

Leuven, Sint-Geertruikerk (49 klokken)

1	Jan Zeelstman	1446
29	Andreas Jozef Vanden Gheyn	1777-1779
3	Andreas Lodewijk Jan Van Aerschodt	1845-1847
1	François Sergeys	1954
15	Jacques Sergeys	1970

Nijkerk, Sint-Catharinakerk (51 klokken)

3	Alexius en Henricus Petit	1775
1	Andreas Jozef Vanden Gheyn	1776
28	Andreas Jozef Vanden Gheyn	1777
1	John Taylor	1927
18	Eijsbouts	1960/1961/1972/1986/1995/1999

Utrecht, Domtoren (50 klokken)

34	François en Pieter Hemony	1663-1664
16	Eijsbouts	1972/1974

Opname

1 - 6	Monnickendam, Speeltoren (30 maart 2012)
7, 9	Amersfoort, Onze-Lieve-Vrouwetoren (31 maart 2012)
8, 13	Nijkerk, Sint-Catharinakerk (5 juli 2012)
10, 12	Antwerpen, Onze-Lieve-Vrouwekathedraal(10: 21 februari 2011; 12: 23 februari 2008)
11	Leuven, Sint-Geertruikerk (14 mei 2008)
14	Utrecht, Domtoren (25 augustus 2012)

Geluidstechnicus

Harry De Winde (uitgezonderd 10: Pascale Stevens; 8, 13: A. M. van Bokhorst)

Track 10 staat op de CD *'Ik ben getrouwd met een kwaaie Griet. Lief en leed in Brusselse liederen uit de 17de eeuw'* (Leuven, 2011)

© Maartje De Wilde en Davidsfonds Uitgeverij nv Leuven 2011

Track 12 staat op de CD bij *Cahiers van het Ivok nr.7* (Leuven, 2008)

© Acco Leuven 2008

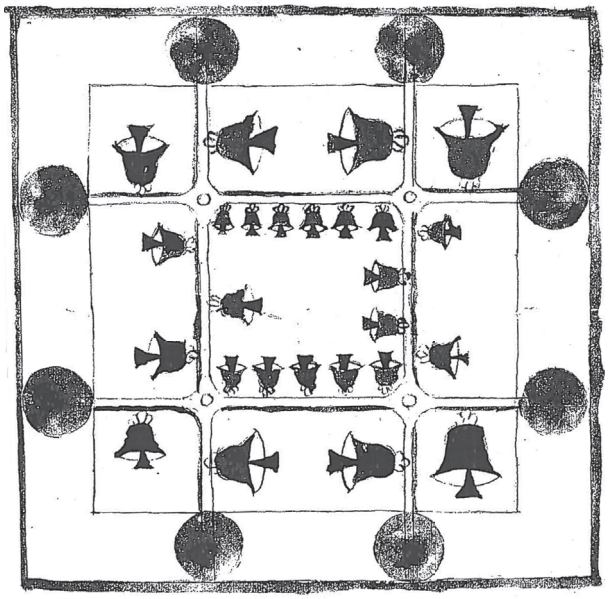
B29 Theodorus de Sany, [*Glorification du carillon communal*] (Brussel, stadsmuseum)

B29 Theodorus de Sany, [Glorification du carillon communal] (Brussel, stadsmuseum)

B30 Overzicht van klokkenreeksen (beiaarden, versteeklatten)

Klokkenreeks nodig voor versteken Claes	Beiaard Monnickendam 1597	Beiaard Monnickendam 1927	Beiaard Sint-Nicolaastoren, Brussel op basis van *Glorification* (1642)	Beiaard Sint-Nicolaastoren, Brussel 1648 volgens vander Straeten	De Sany versteeklat D *(den ouden stil of lat)*	De Sany versteeklat A	De Sany versteeklat B	De Sany versteeklat C	Beiaard Sint-Nicolaastoren, Brussel op basis van lijst gewichten F. Hemony (1665) *(= den ouden beyaert)*	Nieuwe beiaard van F. Hemony, Brussel 1663	Hemony-beiaard, Brussel 1663 volgens Lehr 1959	Hemony-beiaard, Amersfoort, toestand sinds 1996
				F								
				G	G?							
			A	A	A		A				A	
			Bes	Bes	Bes		Bes	Bes			Bes	
c	c	c	c	c	c	c	c	c		c	c	c
				cis					cis			
d	d	d	d	d	d	d	d	d	d	d	d	d
			es	es	es			es	es	es	es	
e	e	e	e	e	e	e	e	e	e	e	e	e
f	f	f	f	f	f	f	f	f	f	f	f	f
				fis					fis	fis	fis	fis
g	g	g	g	g	g	g	g	g	g	g	g	g
				gis					gis	gis	gis	gis
a	a	a	a	a	a	a	a	a	a	a	a	a
bes	bes	bes	bes	bes	bes		bes	bes	bes	bes	bes	bes
b	b	b	b	b	b	b	b		b	b	b	b
c1	c1	c1	c1	c1	c1	c1	c1	c1	c1	c1	c1	c1
			cis1	cis1			cis1		cis1	cis1	cis1	cis1
d1	d1	d1	d1	d1	d1	d1	d1	d1	d1	d1	d1	d1
			es1	es1	es1			es1	es1	es1	es1	es1
e1	e1	e1	e1	e1	e1	e1	e1	e1	e1	e1	e1	e1
f1	f1	f1	f1	f1	f1	f1	f1	f1	f1	f1	f1	f1
	fis1	fis1	fis1	fis1	fis1	fis1	fis1		fis1	fis1	fis1	fis1
g1	g1	g1	g1	g1	g1	g	g1	g1	g1	g1	g1	g1
			gis1	gis1	gis1		gis1		gis1	gis1	gis1	gis1
a1	a1	a1	a1	a1	a1	a1	a1	a1	a1	a1	a1	a1
bes1			bes1	bes1	bes1		bes1	bes1	bes1	bes1	bes1	bes1
b1		b1	b1	b1	b1	b1	b1		b1	b1	b1	b1
c2		c2	c2	c2	c2	c2	c2	c2	c2	c2	c2	c2
			cis2	cis2	cis2		cis2		cis2	cis2	cis2	cis2
d2			d2	d2	d2	d2	d2	d2	d2	d2	d2	d2
			es2	es2	es2			es2	es2	es2	es2	es2
e2			e2	e2	e2	e2	e2	e	e2	e2	e2	e2
			f2	f2	f2	f2	f2	f2	f2	f2	f2	f2
			fis2	fis2	fis2	fis2	fis2		fis2	fis2	fis2	fis2
			g2	g2	g2	g2	g2	g2	g2	g2	g2	g2
			gis2	gis2					gis2	gis2	gis2	gis2
			a2	a2	a2	a2	a2	a2	a2	a2	a2	a2
			bes2						bes2	bes2	bes2	bes2
			b2							b2	b2	b2
			c3							c3	c3	c3
			cis3							cis3		
			d3							d3		
19	**15**	**17**	**38**	**38**	**31/32**	**22**	**29**	**24**	**34**	**38**	**38**	**35**

BEIAARDBOEK



Beiaardboek: toelichting en bronnen

Het 'beiaardboek' bevat de muzikale tekst van een aantal stukken die representatief zijn voor het repertoire dat beiaardiers in de eerste helft van de zeventiende eeuw in de Zuidelijke Nederlanden speelden. Net zoals bij de versteekboeken situeert ook het repertoire in het beiaardboek zich binnen een brede vork: van eenvoudige melodie-bas harmonisaties van Gastoldi's *balletti* tot intavolaties van complexe madrigalen. De selectie omvat eveneens het Italiaanse en Franse, traditionele en eigentijdse repertoire dat in beide versteekboeken voorkomt en dat ook door documentaire bronnen wordt bevestigd. In tegenstelling tot de versteekboeken, waarin het liturgisch-religieus repertoire overweegt, is in het beiaardboek vooral de profane muziek vertegenwoordigd. Het is een keuze die op basis van het onderzoek gerechtvaardigd lijkt.

De werken werden geschreven voor beiaarden van anderhalf octaaf zonder pedaal (op basis van Claes' versteekboek) tot maximum drie octaven met pedaal (op basis van de Sany's versteken voor de beiaard van de Sint-Nicolaastoren te Brussel). Hierdoor zijn ze representatief voor het beiaardpatrimonium in de eerste helft van de zeventiende eeuw.

Zij geven ook een beeld van de verschillende facetten van de artistieke reconstructie: intavolatie, adaptatie van versteken, bewerkingen op basis van klavierrepertoire. De reconstructie door improvisatie krijgt een 'gestolde vorm' in de improvisatie over de cantus firmus *Ave maris stella* en over de ostinaatbas van de *Bergamasca.*

De intavolaties van madrigalen en chansons, alsook van het motet *Dies sanctificatus,* vormen een belangrijk aandeel binnen het beiaardboek. Op basis van mijn onderzoek acht ik het aannemelijk dat deze werken wellicht de enige stukken waren die ook effectief voorkwamen in de boeken waaruit beiaardiers, zoals uit getuigenissen blijkt, speelden. Ook deze intavolaties werden binnen een brede vork geplaatst: van polyfone reductie met beperkte diminuties en cadensversieringen voor een twee-octaafsbeiaard (bv. *Vestiva i colli*) tot begeleide monodie-modellen met rijkelijk gecoloreerde melodieën (bv. *Chi farà fed'al cielo*).

Alle diminuties en cadensversieringen zijn uitgeschreven, maar zoals ik in mijn thesis aangeef, acht ik het niet uitgesloten dat beide aspecten ook (gedeeltelijk) ex tempore werden uitgewerkt. De versieringen van melodienoten (trillers en mordenten), die omwille van technische beperkingen niet of nauwelijks in de versteken voorkomen, worden in het beiaardboek niet aangeduid, maar werden ongetwijfeld ook tijdens het beiaardspel ex tempore toegevoegd.

In het volgende overzicht worden de bronnen gegeven die expliciet werden bestudeerd in functie van de reconstructies. Waar het re-creaties betreft, is enkel het originele madrigaal (bv. *Bon cacciator*) of motet (bv. *Dies sanctificatus*) vermeld.

Overzicht van de bronnen

De bronnen verwijzen naar versteken van Claes (B1) en de Sany (B3) of naar de bibliografie.

1. Almande St Nicolas
   Bewerking op basis van:
   a) *Almande de St Nicolas* - versteek (52) de Sany
   b) *En me Revenant S nicolaes* - versteek (51) Claes
   c) *More palatino* - Jan Pieterszoon Sweelinck (Sweelinck 1985)

2. Anchor che col partire
   Intavolatie op basis van:
   a) *Anchor che col partire* - madrigaal à 4 van Cypriano de Rore (Phalesius 1970)
   b) *Idem* - klavierintavolatie van Bernhard Schmid d. J. (Scarpa 2000)
   c) *Idem* - luitintavolatie van Emanuel Adriaenssen (Spiessens 1966)

3A. Ave maris stella
   Reconstructie op basis van versteek (40) Claes

3B. Ave maris stella
   Improvisatie over de cantus firmus van *Ave maris stella*

3C. Ave maris stella
   Reconstructie op basis van:
   a) *Ave maris stella* - versteek (38) de Sany
   b) *Hymnus Ave maris stella* - orgelverset van Jehan Titelouze (Degrutère 1992)

4. Ballet (*Speme Amorosa* - Gastoldi)
   Reconstructie op basis van versteek (60) Claes

5. Bergamasca
   Improvisatie op basis van het thema van versteek (10) de Sany

6. Bon cacciator

Intavolatie op basis van:

Bon cacciator - canzone à 6 van Giovanni Ferretti (Ferretti 1983)

7. Bonjour mon coeur

   Intavolatie op basis van:

   a) *Bonjour mon coeur* - madrigaal à 4 van Orlando di Lasso (Smith 1999)
   b) *Bon Iour mon cuer* - klavierintavolatie van Bernhard Schmid d. A. (Young 1997)
   c) *Bonjour mon coeur* - klavierintavolatie van Peter Philips (Smith 1999)
   d) *Bon jour mon Ceur a 4* - versteek (49) de Sany

8. Chi farà fed'al cielo

   Intavolatie op basis van:

   a) *Chi farà fed'al cielo* - madrigaal à 5 van Alessandro Striggio (Smith 1999)
   b) *Idem* - klavierintavolatie van Peter Philips (Smith 1999)
   c) *Idem* - intavolatie voor orgelautomaat van Salomon De Caus (De Caus 1615)

9. De lustelycken Maÿ

   Bewerking op basis van:

   a) *Den Lustelyiken may* - Peeter Cornet (Rampe 2004)
   b) *Den lustelijken mei* - Peter Philips (?) (Rampe 2004)
   c) *Den Lustelijcken meij* - klavierintavolatie van John Bull naar Clemens non Papa (Steele, Cameron 1960)

10. Dies sanctificatus (In festo Nativitatis Domini)

    Intavolatie op basis van:

    Dies sanctificatus - motet à 4 van Giovanni da Palestrina (Proske 1854)

11. Donna Crudel

    Intavolatie op basis van:

    a) *Donna Crudel* - madrigaal à 5 van Giovanni Ferretti (Phalesius 1970)
    b) *Donna Croudele* - versteek (51) de Sany
    c) *Donna crudel (A 5)* - luitintavolatie van Emanuel Adriaenssen (Spiessens 1974II)

12. Fantasie

    Reconstructie van versteek (18) Claes

13. Gavotte / Gardez vos moutons

    Reconstructie op basis van versteek (8) en (45) Claes

14. J'ai vu le cerf
    Reconstructie van versteek (5) Claes

15. Pange lingua
    Reconstructie van versteek (33) Claes

16. Passamezzo
    Bewerking op basis van:
    a) *Passemede* versteek (55) de Sany
    b) *Passamezzo* - Jan Pieterszoon Sweelinck (Sweelinck 1985)
    c) *Variation of the Quadran Pavan* - John Bull (Fitzwilliam 1979)

17. Puis que le ciel veut ainsi
    Cantus diminutus over *Puis que le ciel veut ainsi* - Jean Planson (Dobbins 1987)

18. Sei tanto gratioso
    Intavolatie op basis van:
    a) *Sei tanto gratioso* - madrigaal à 5 van Giovanni Ferretti (Phalesius 1970)
    b) *Si tanto Gratiosa* - versteek (50) van de Sany

19. Susanne un jour
    Intavolatie op basis van:
    a) *Susanne un jour* - chanson à 4 van Didier Lupi Second (Lupi Second 1559)
    b) *Idem* - versteek (48) de Sany

20. Susanne un jour
    Intavolatie op basis van:
    a) *Susanne un jour* - chanson à 5 van Orlando di Lasso (Bernstein 1985)
    b) *Suanna Vung Jour* - Susanne van Soldt manuscript (Curtis 1961)

21. Tantum ergo
    Reconstructie op basis van versteek (27) de Sany

22. Une jeune fillette
    Bewerking op basis van:
    a) *Set une iune filette* - versteek (43) Claes
    b) *Une jeune fillette* klavierboek van Vincentius de la Faille (1625) naar een kopie van Charles van den Borren (van den Borren 1933)

23. Veni creator

    Reconstructie van versteek (31) Claes

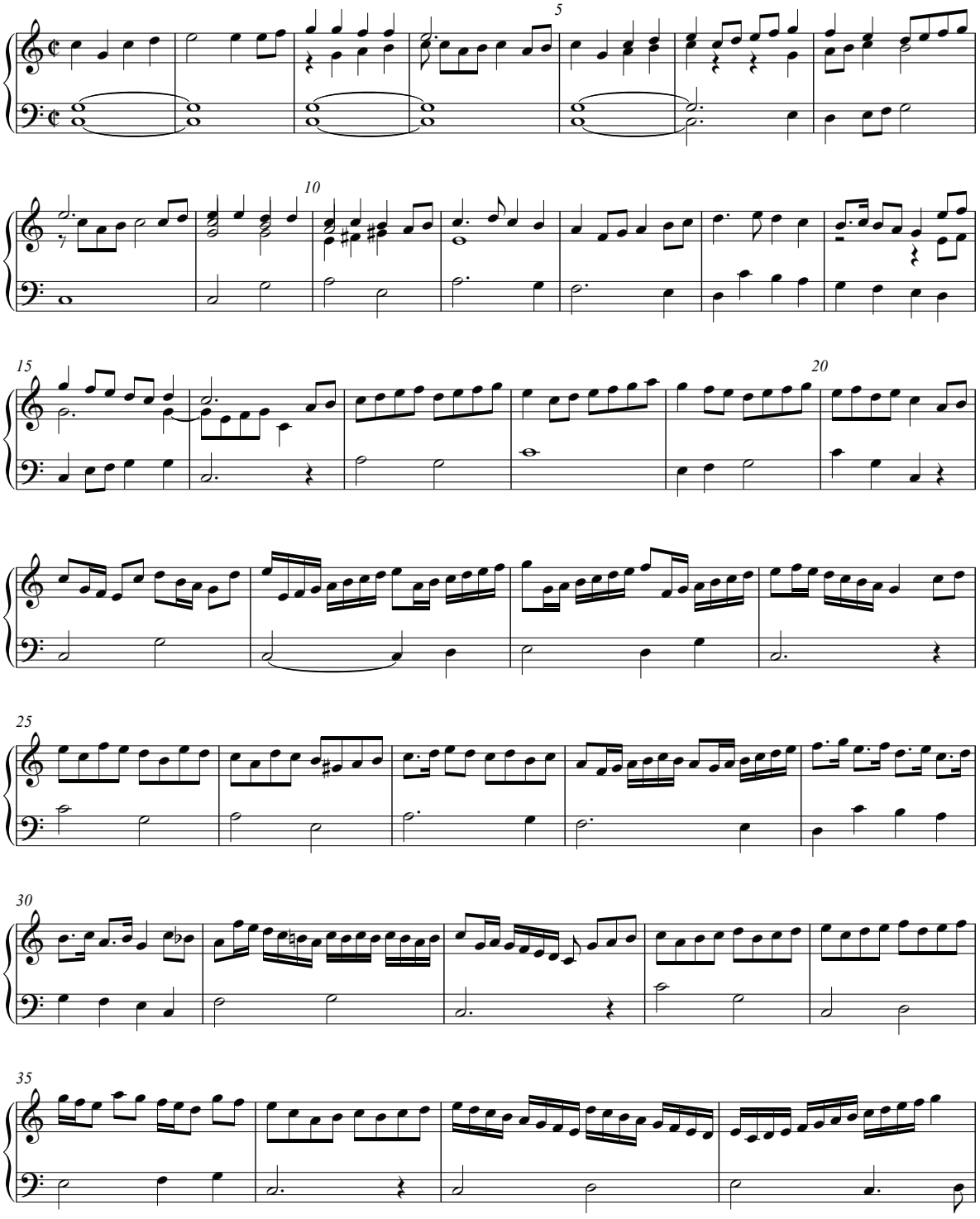
24. Vestiva i colli

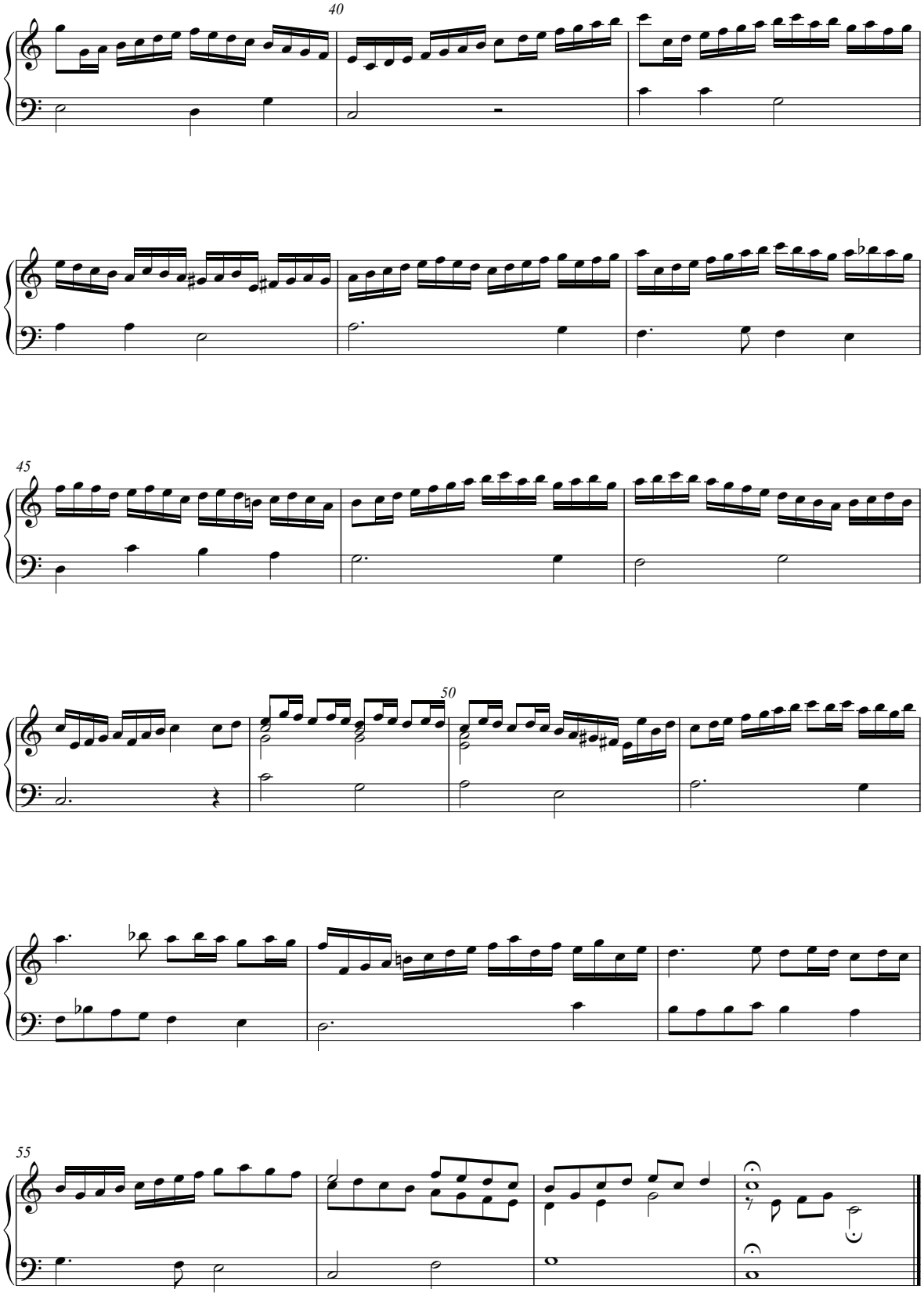
    Intavolatie op basis van:

    a) *Vestiva i colli* - madrigaal à 5 van Giovanni da Palestrina (Phalesius 1970)

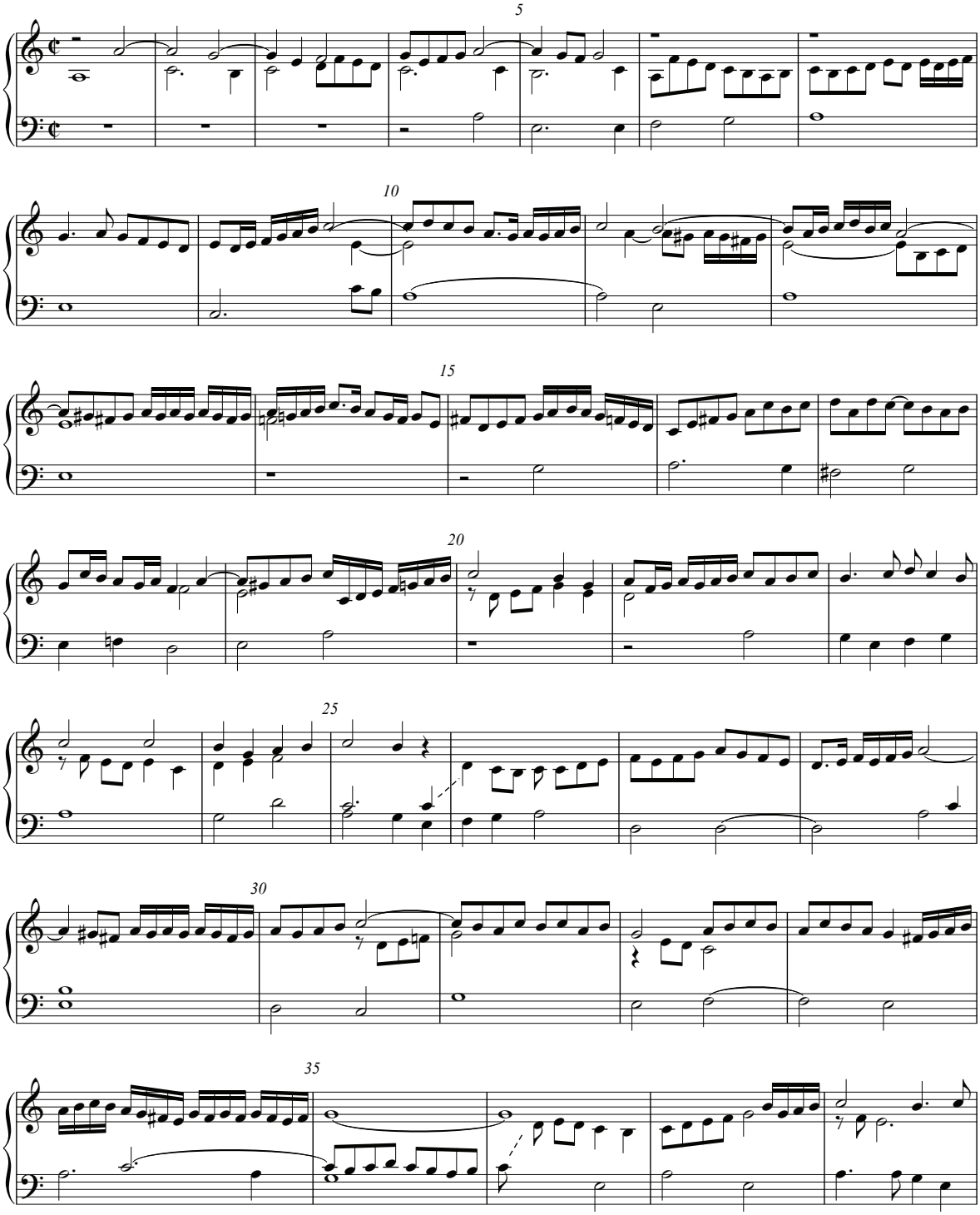
    b) *Idem* - luitintavolatie van Emanuel Adriaenssen (Spiessens 1974II)

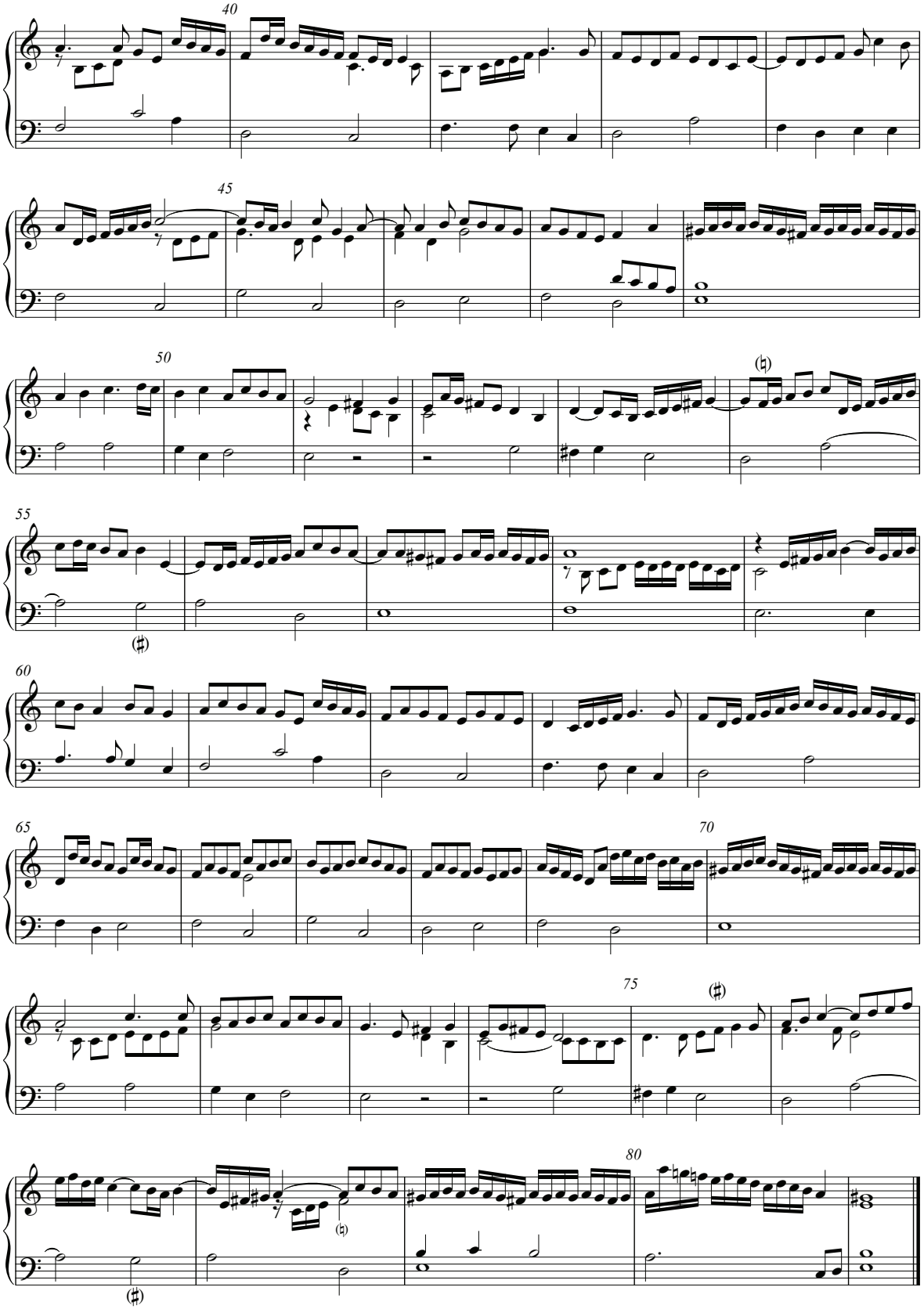
1. Almande St Nicolas



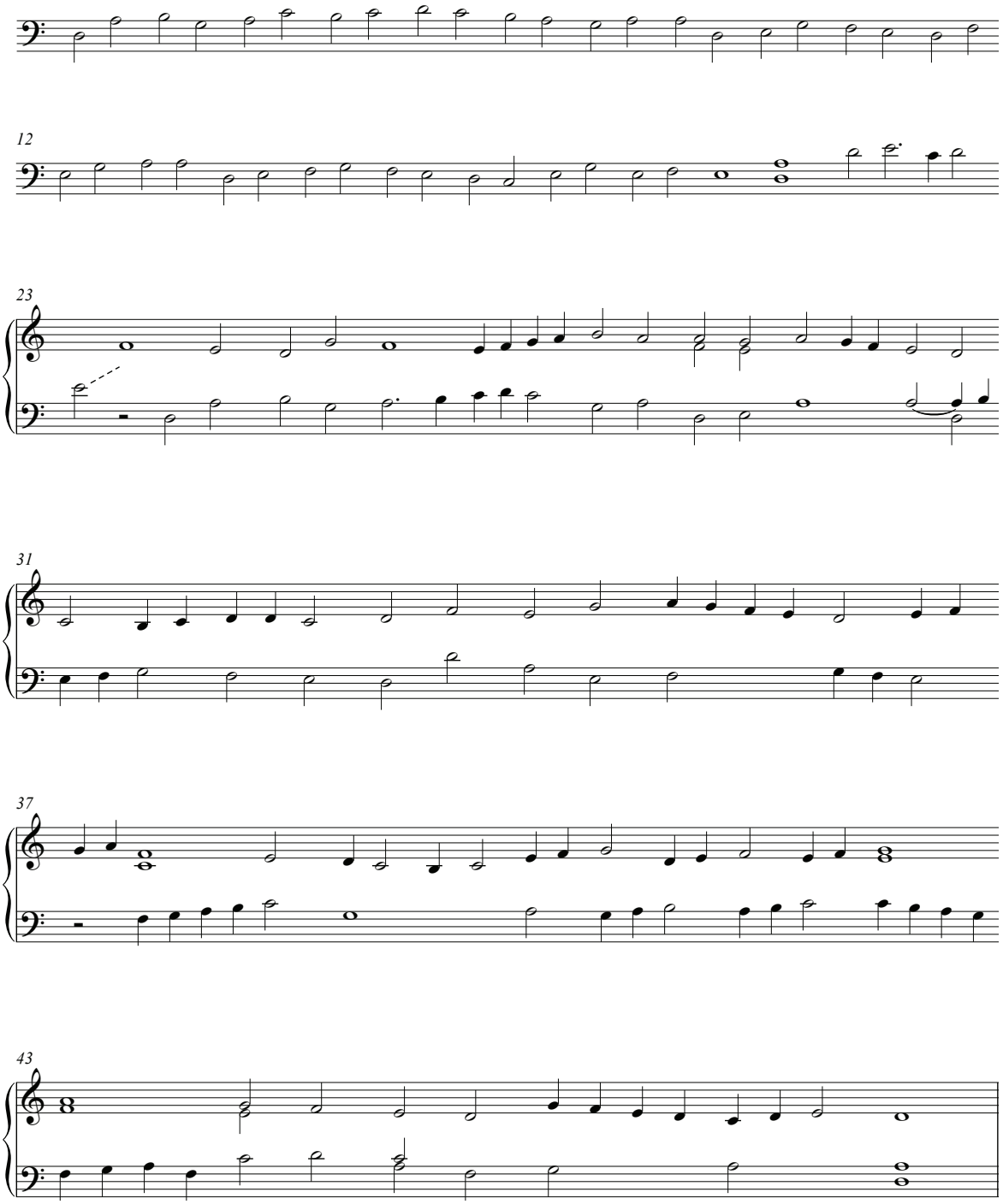

40
45
50
55

2. Anchor che col partire

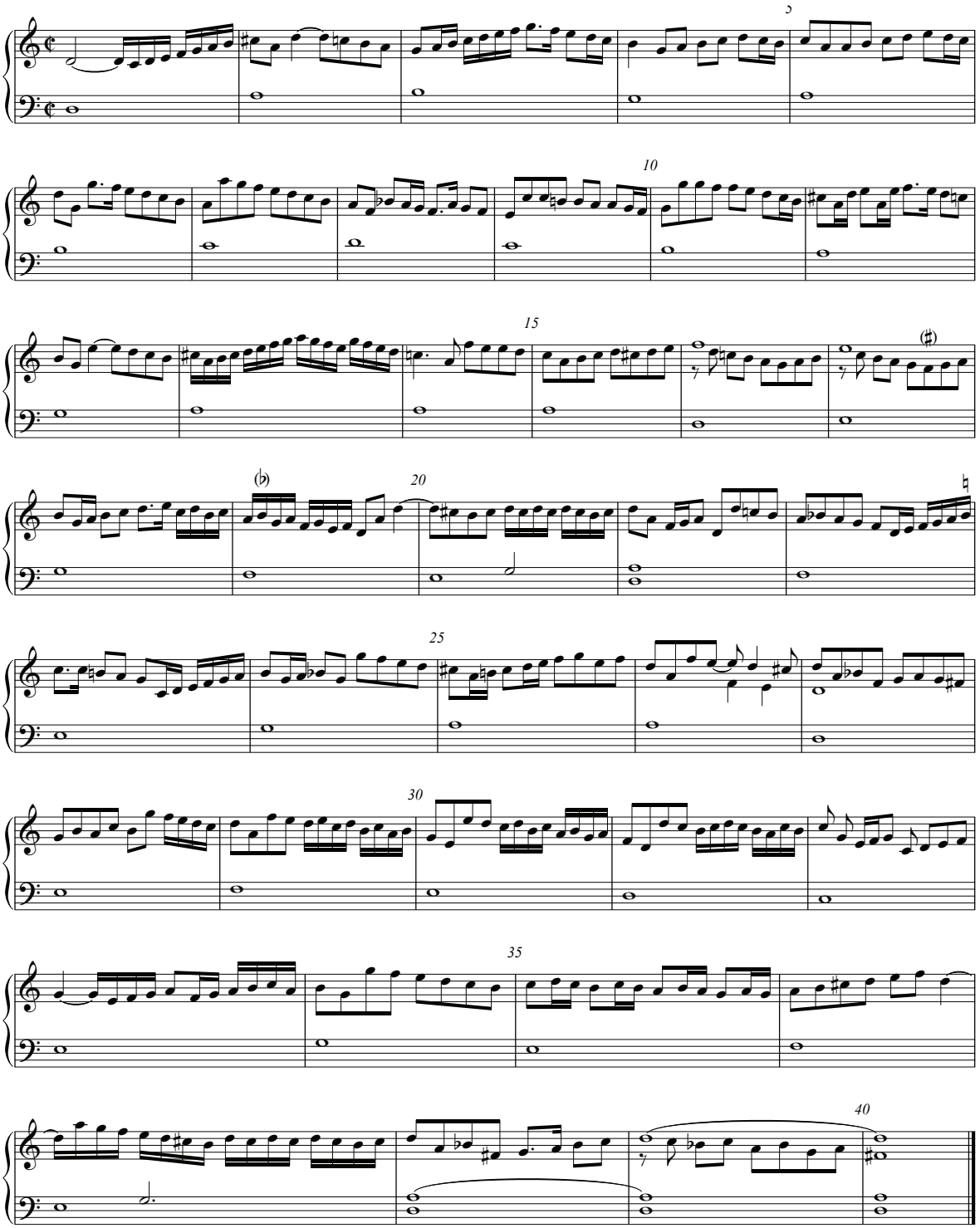



40
45
50
55
60
65
70
75
80

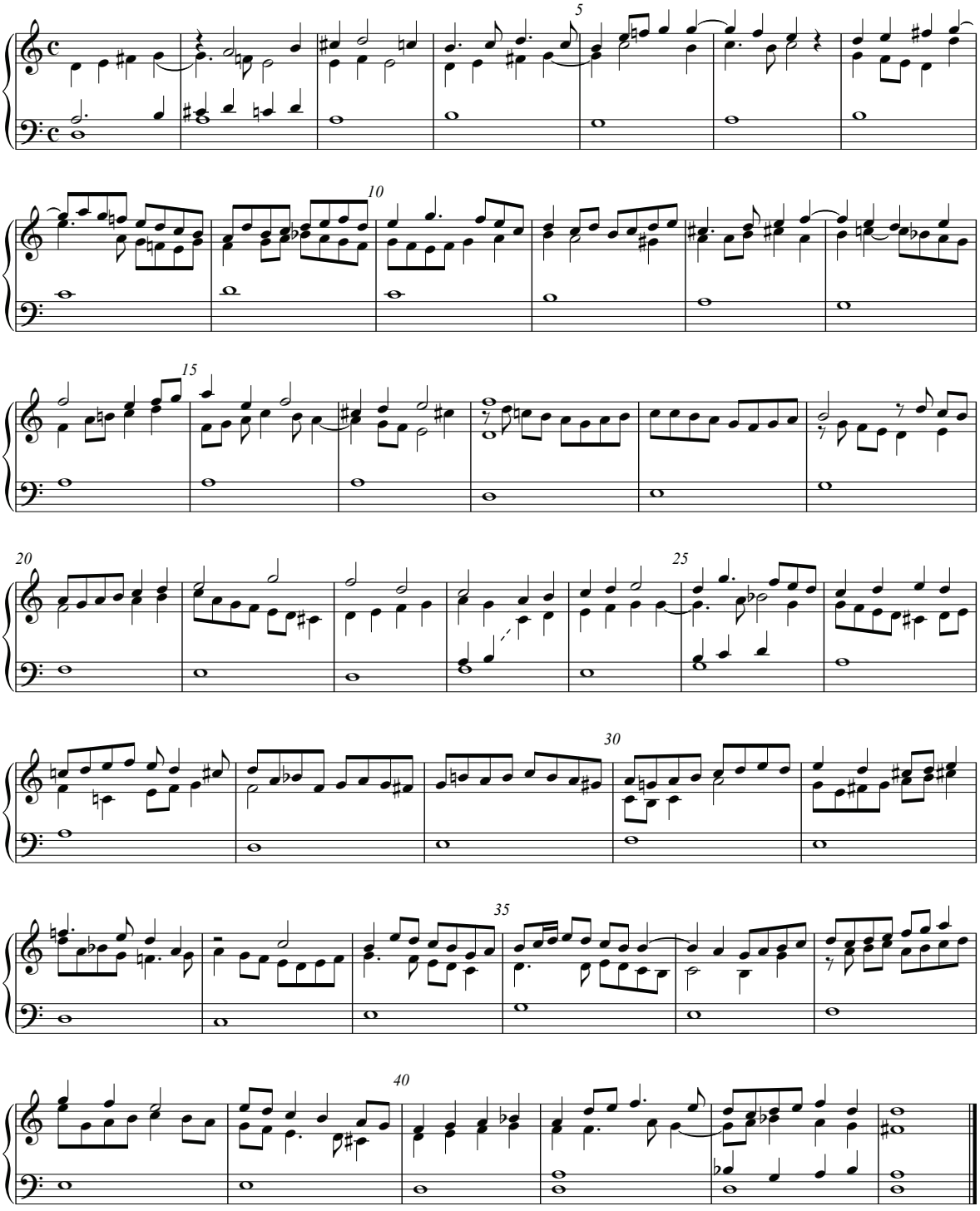
3A. Ave maris stella



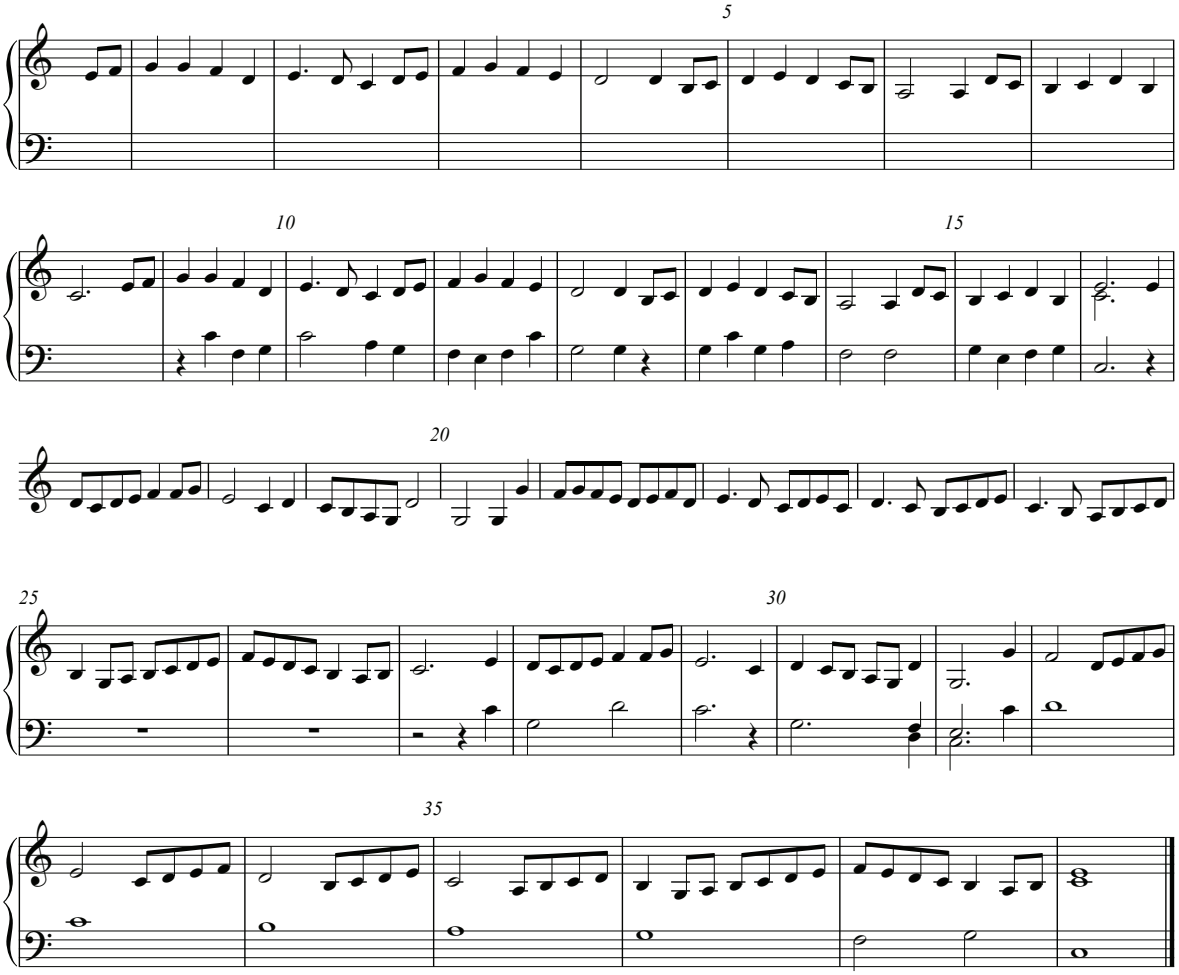
3B. Ave maris stella



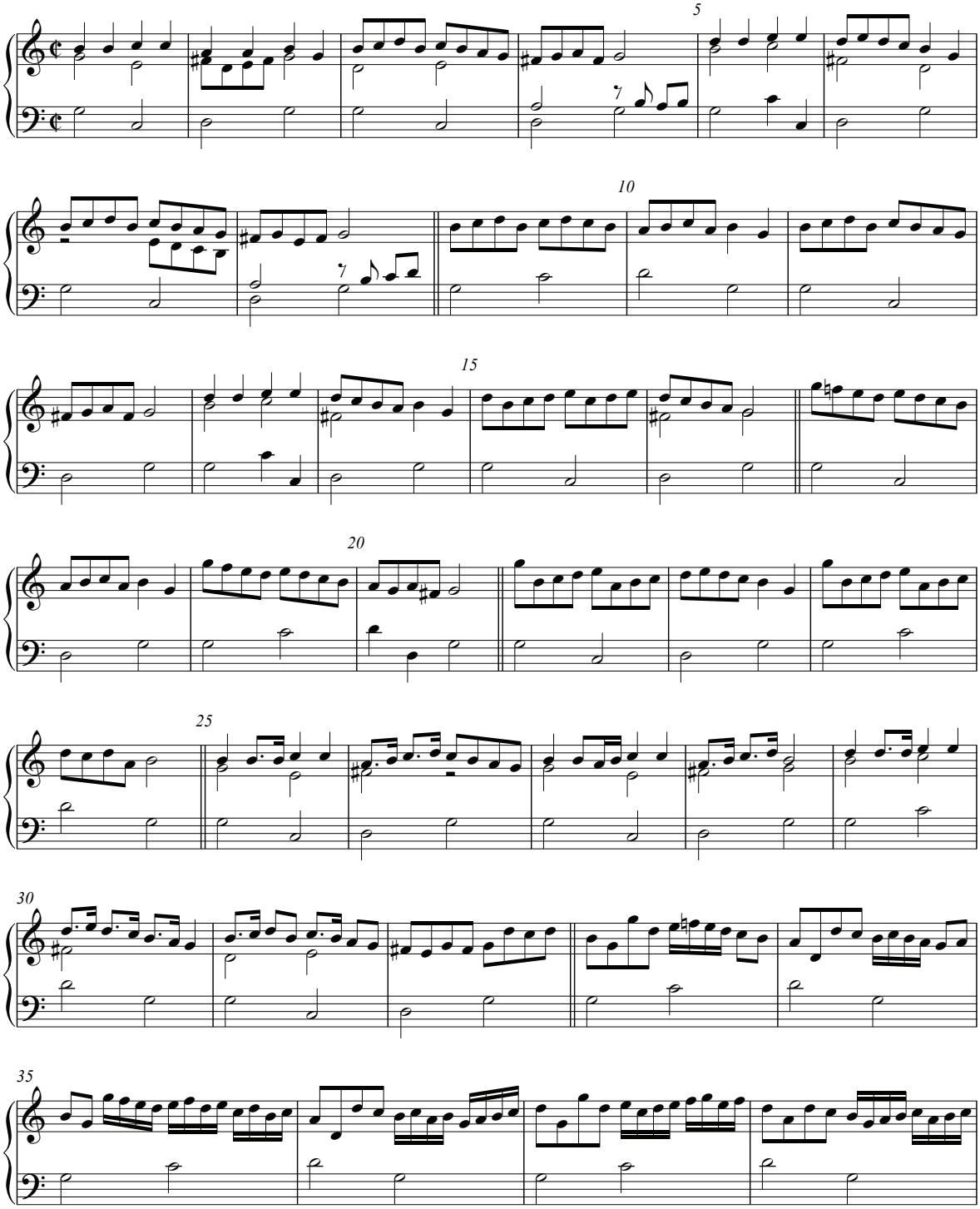
3C. Ave maris stella

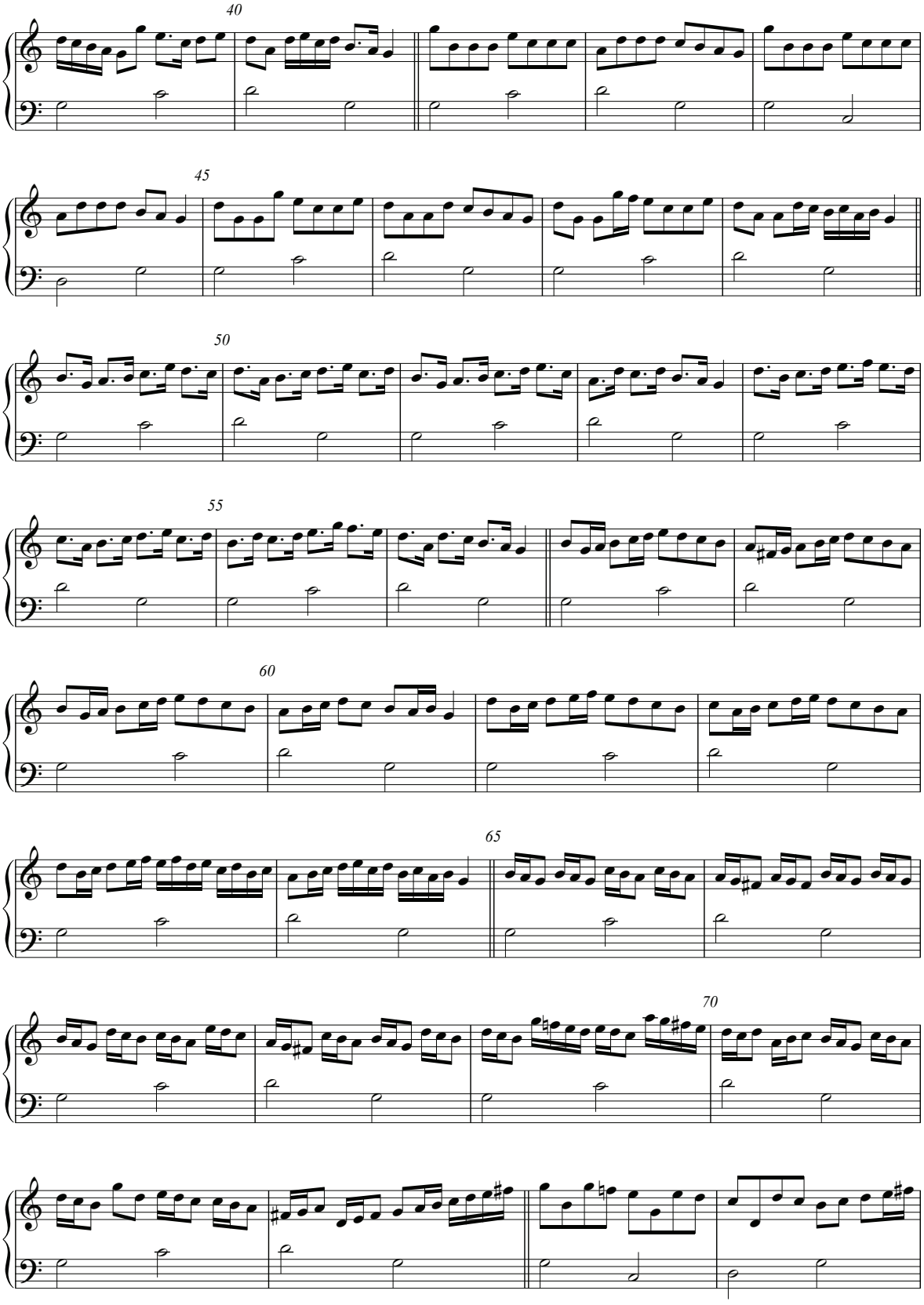


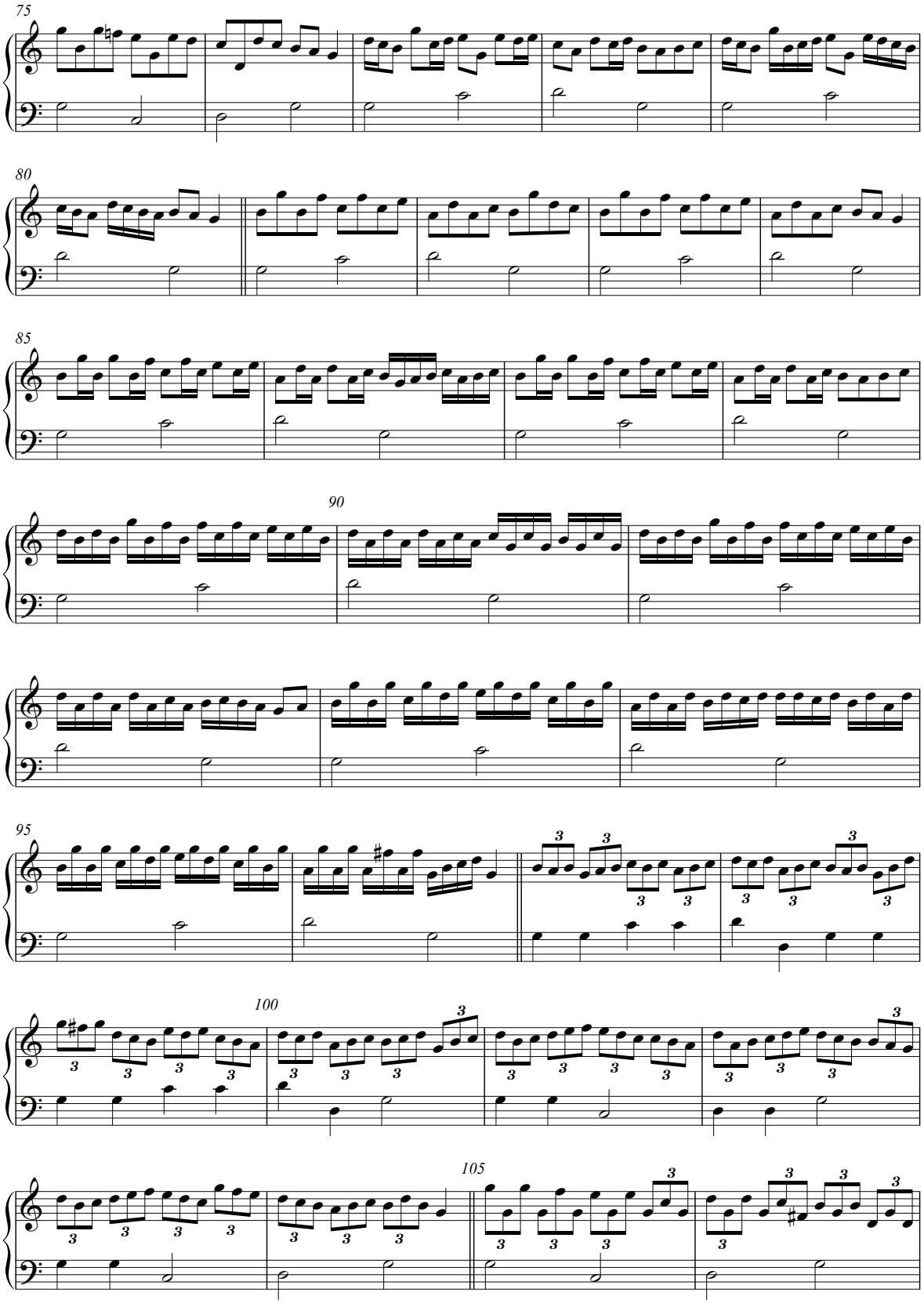
4. Ballet *(Speme Amorosa* - Gastoldi*)*

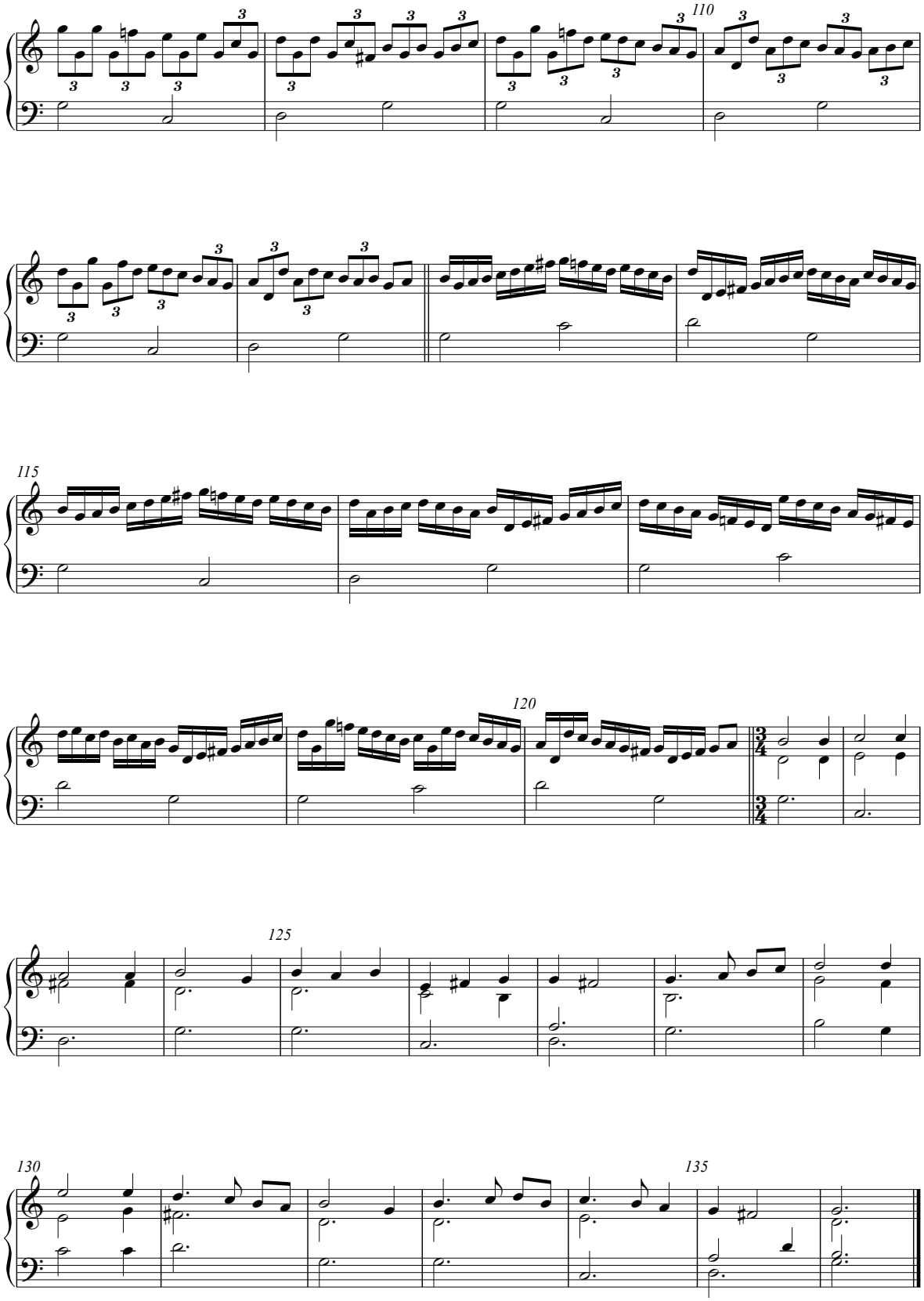


5. Bergamasca

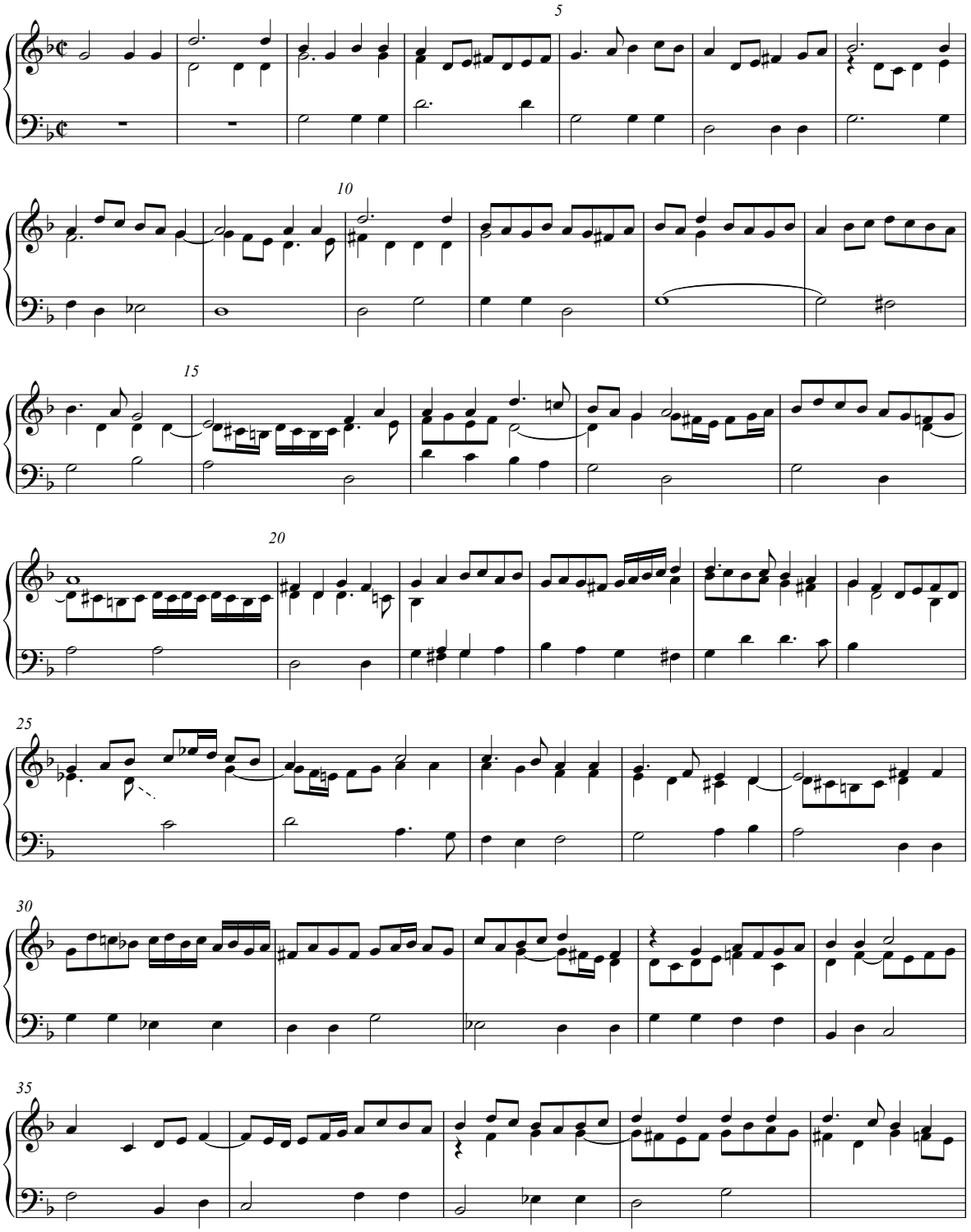


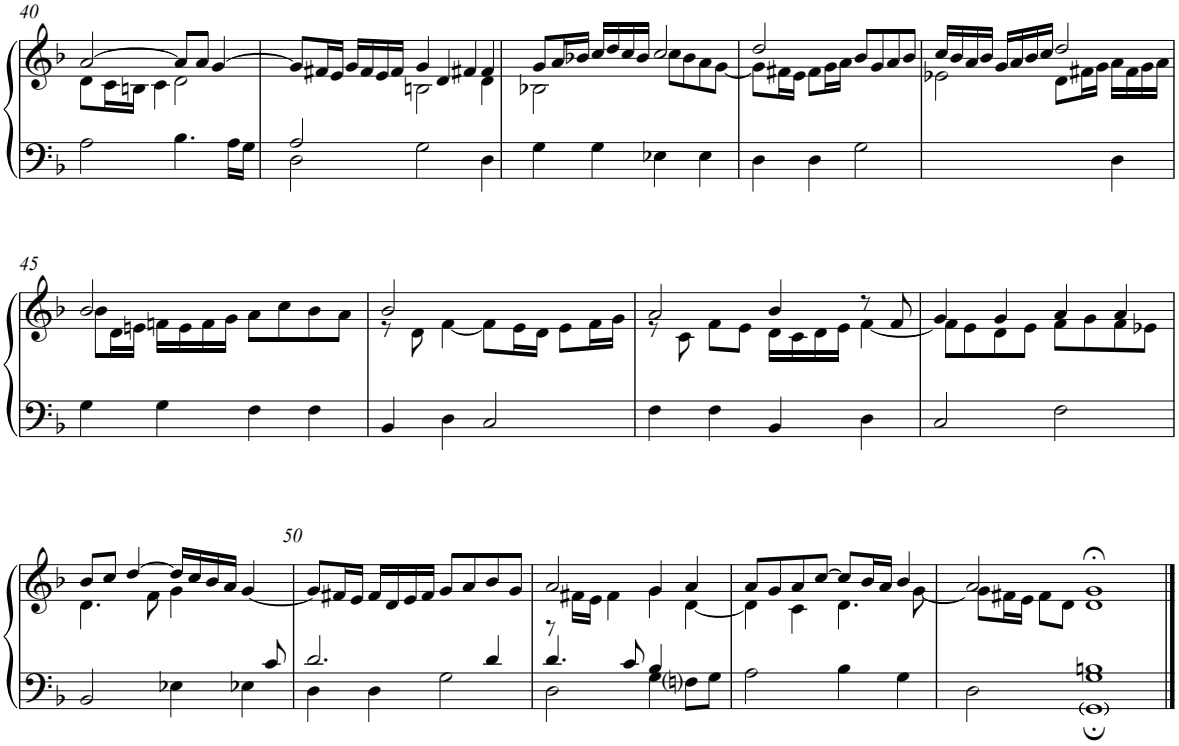

40
45
50
55
60
65
70


75
80
85
90
95
100
105

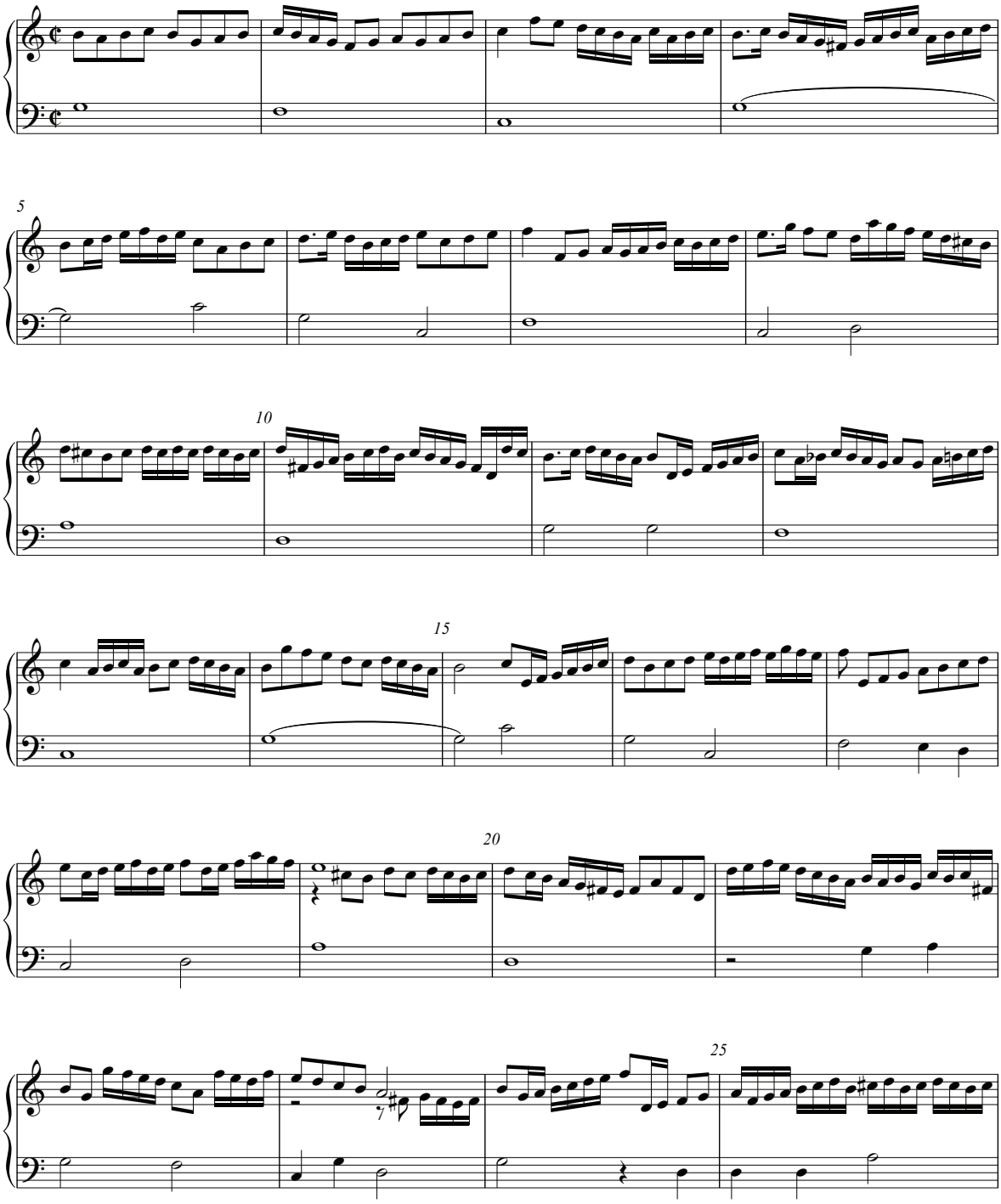

110
115
120
125
130
135

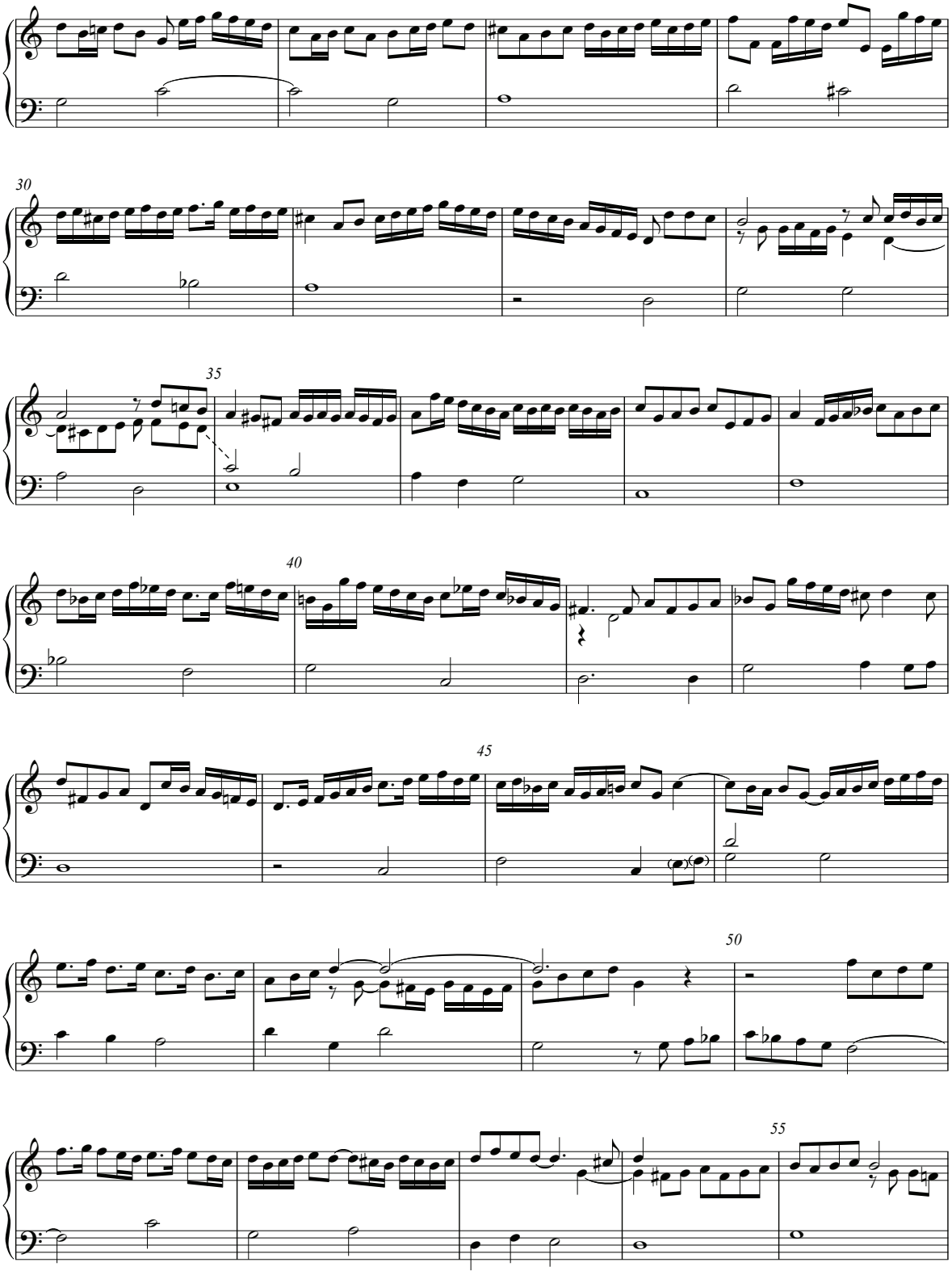
6. Bon cacciator

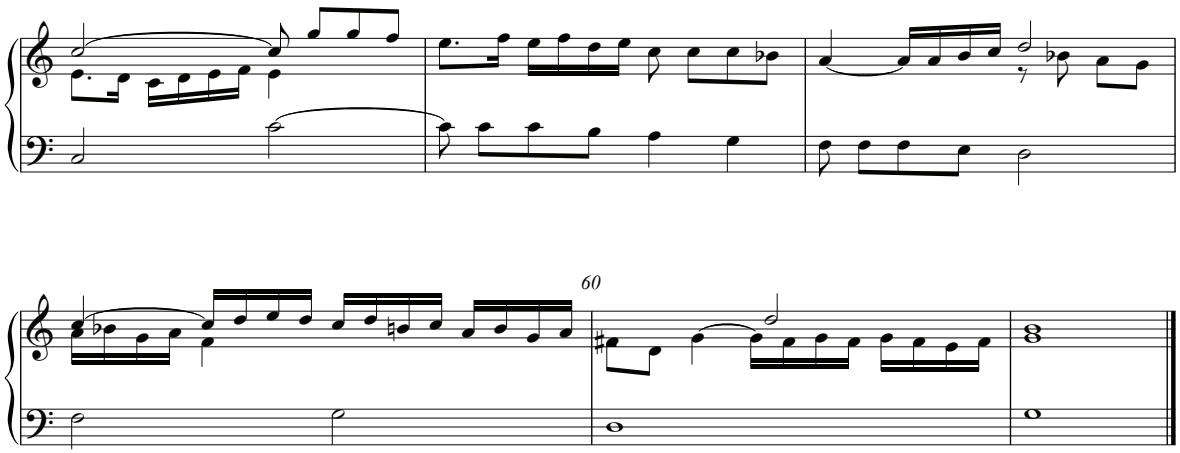



40
45
50

7. Bonjour mon coeur

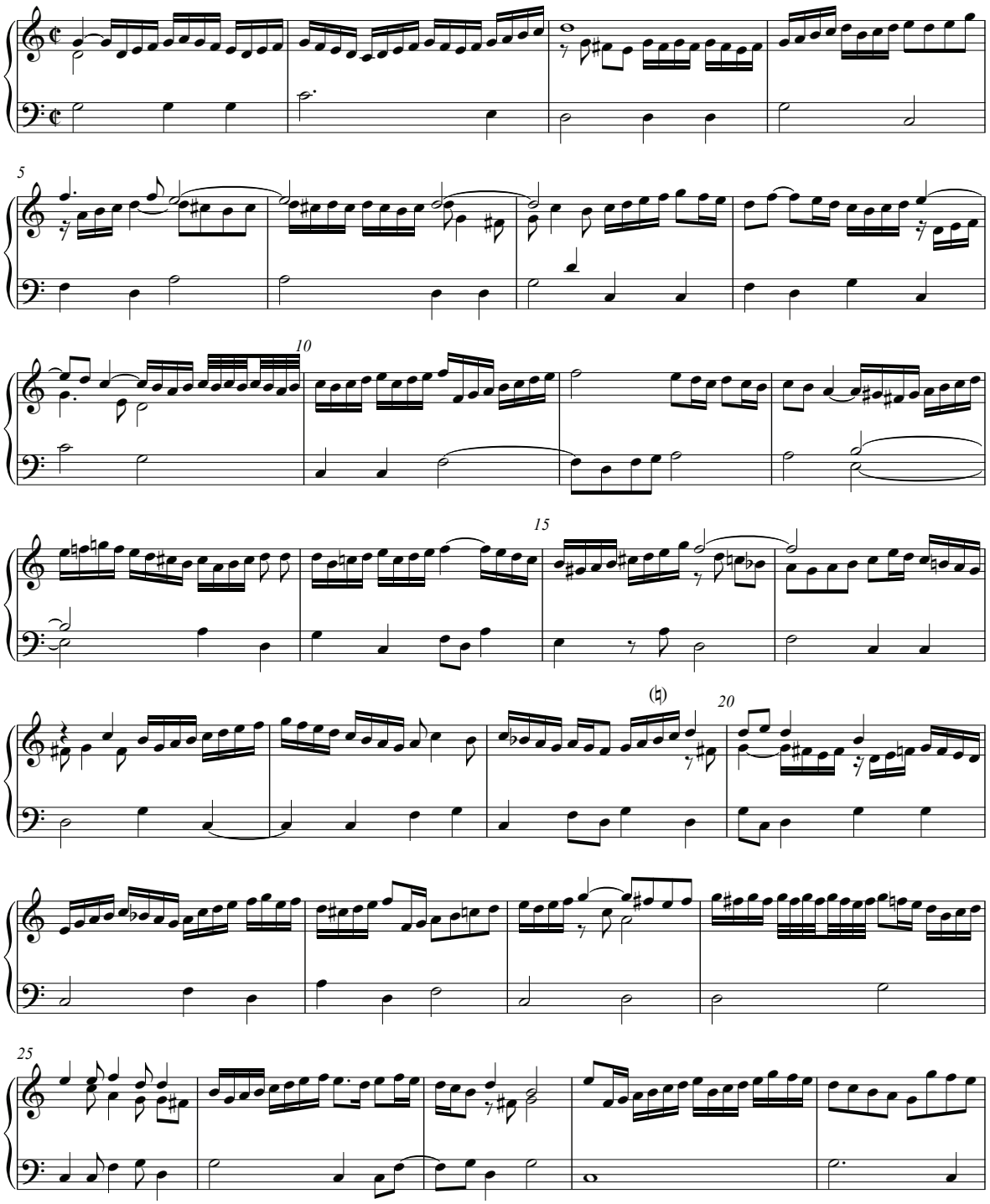


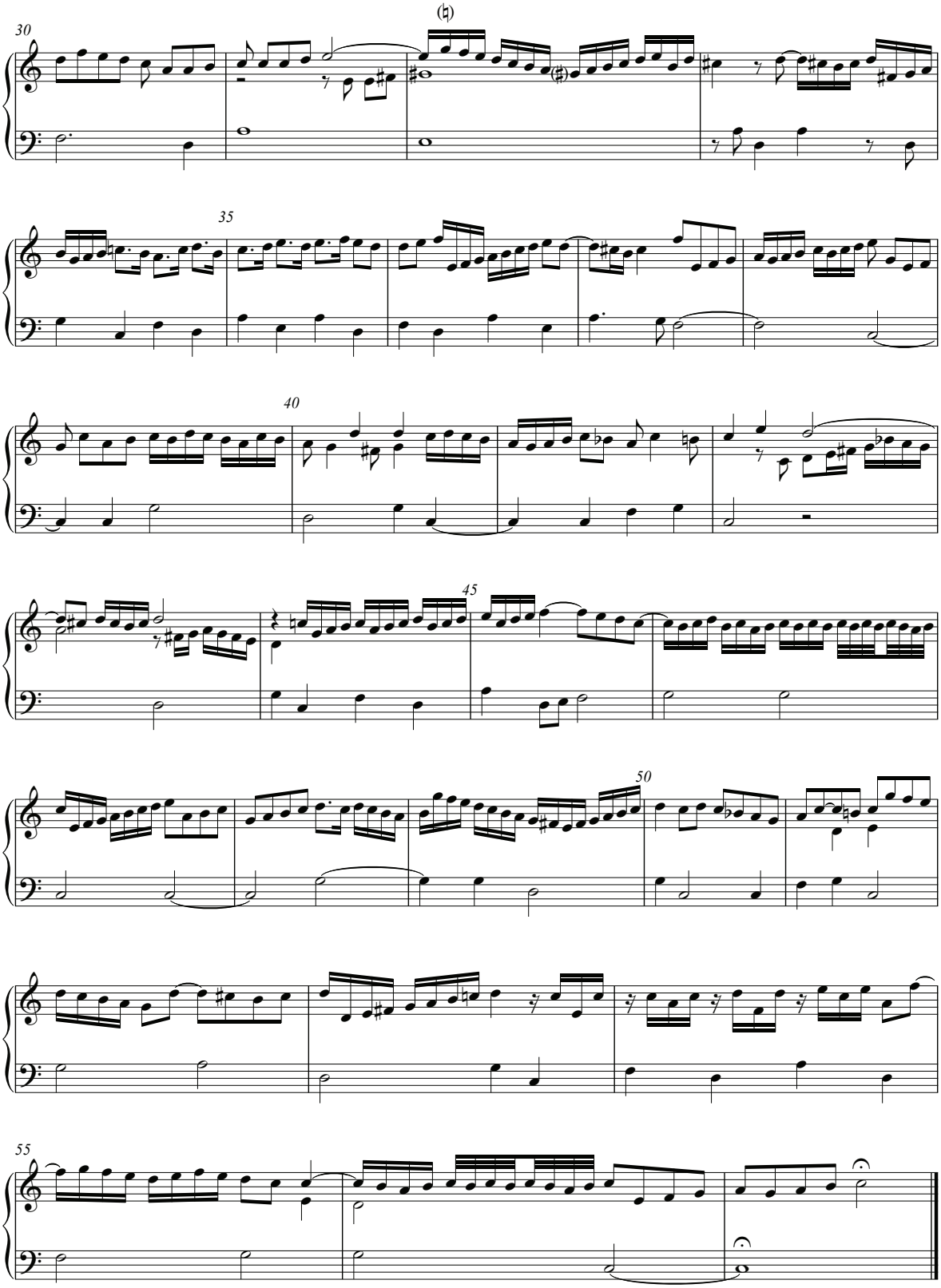

30
35
40
45
50
55



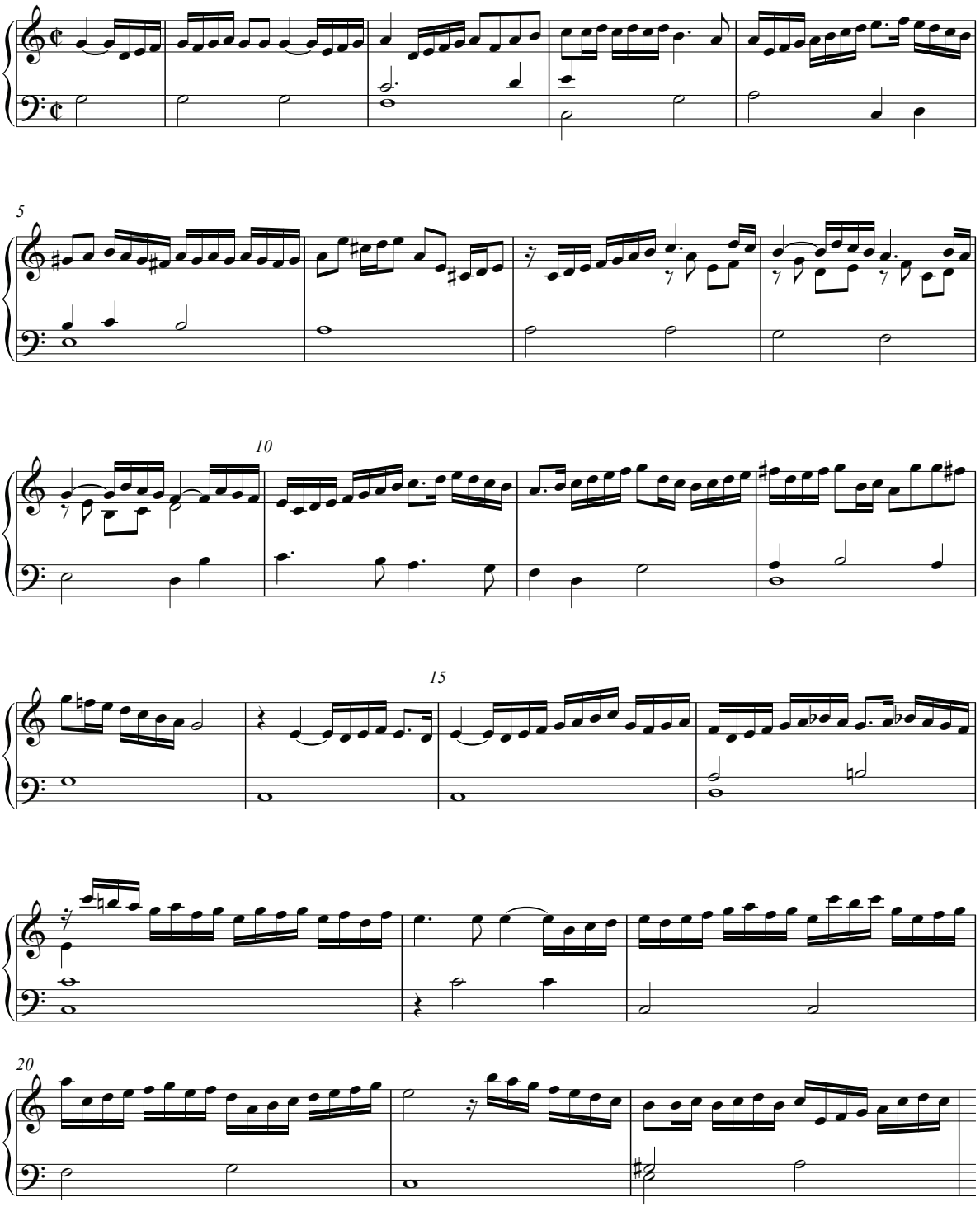
60

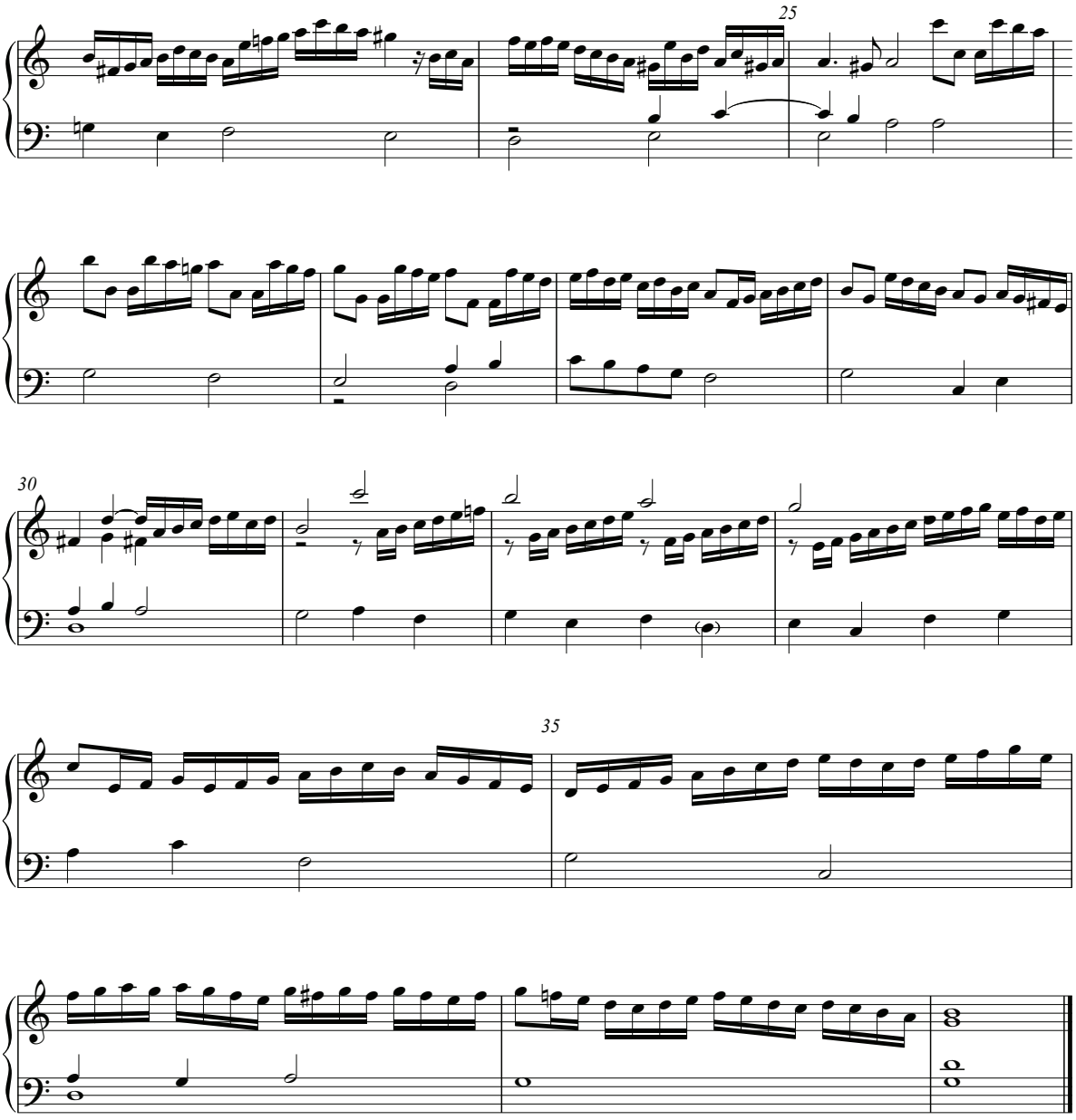
8. Chi farà fed'al cielo



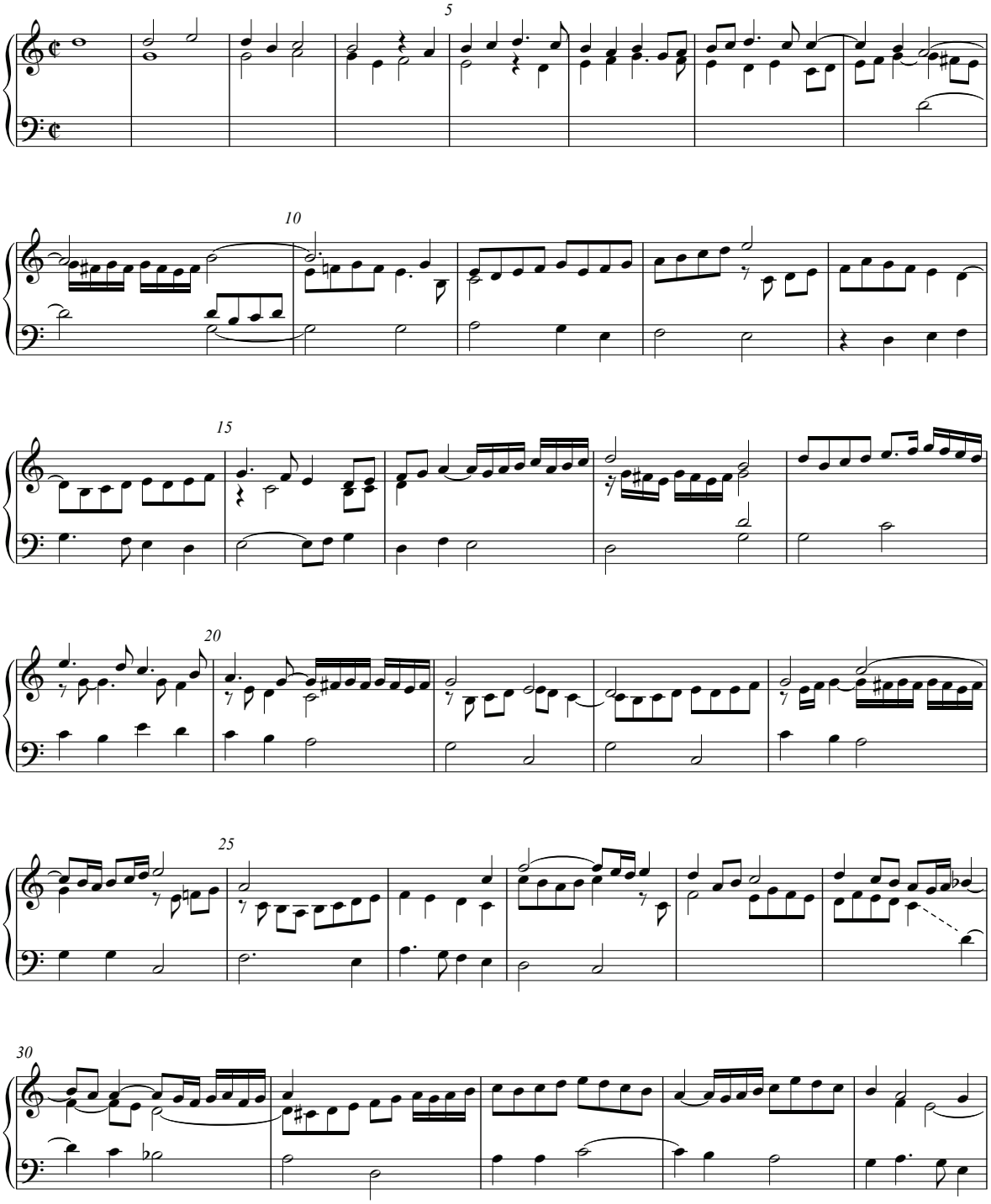

30
35
40
45
50
55

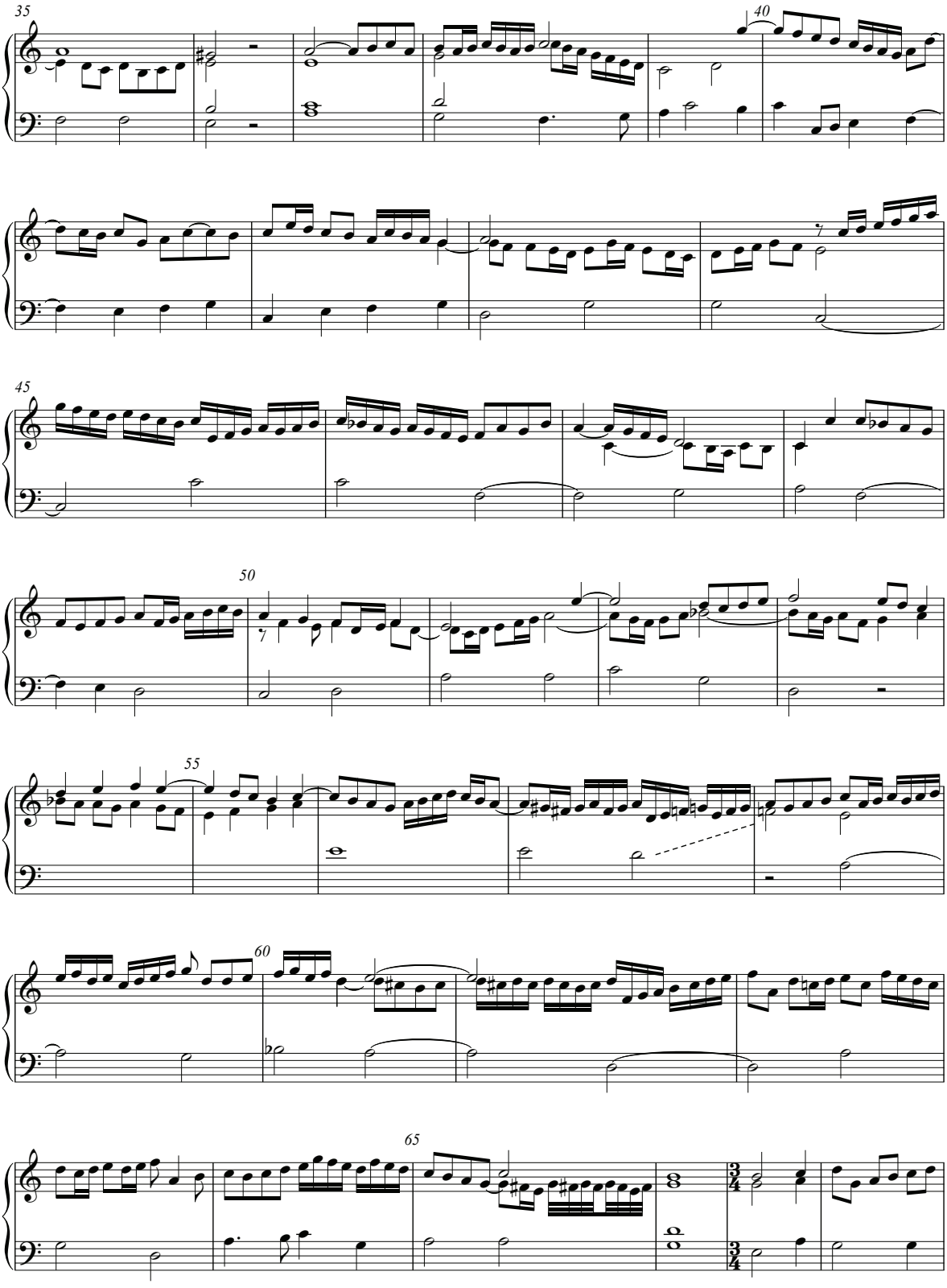
9. De lustelycken Maÿ

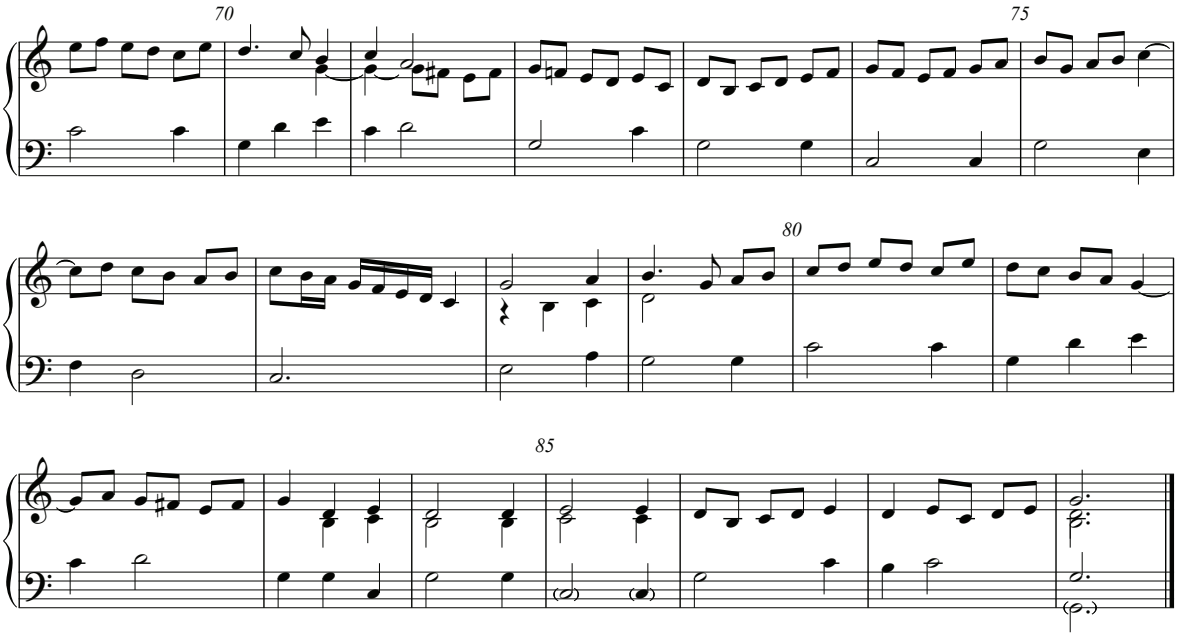



25
30
35

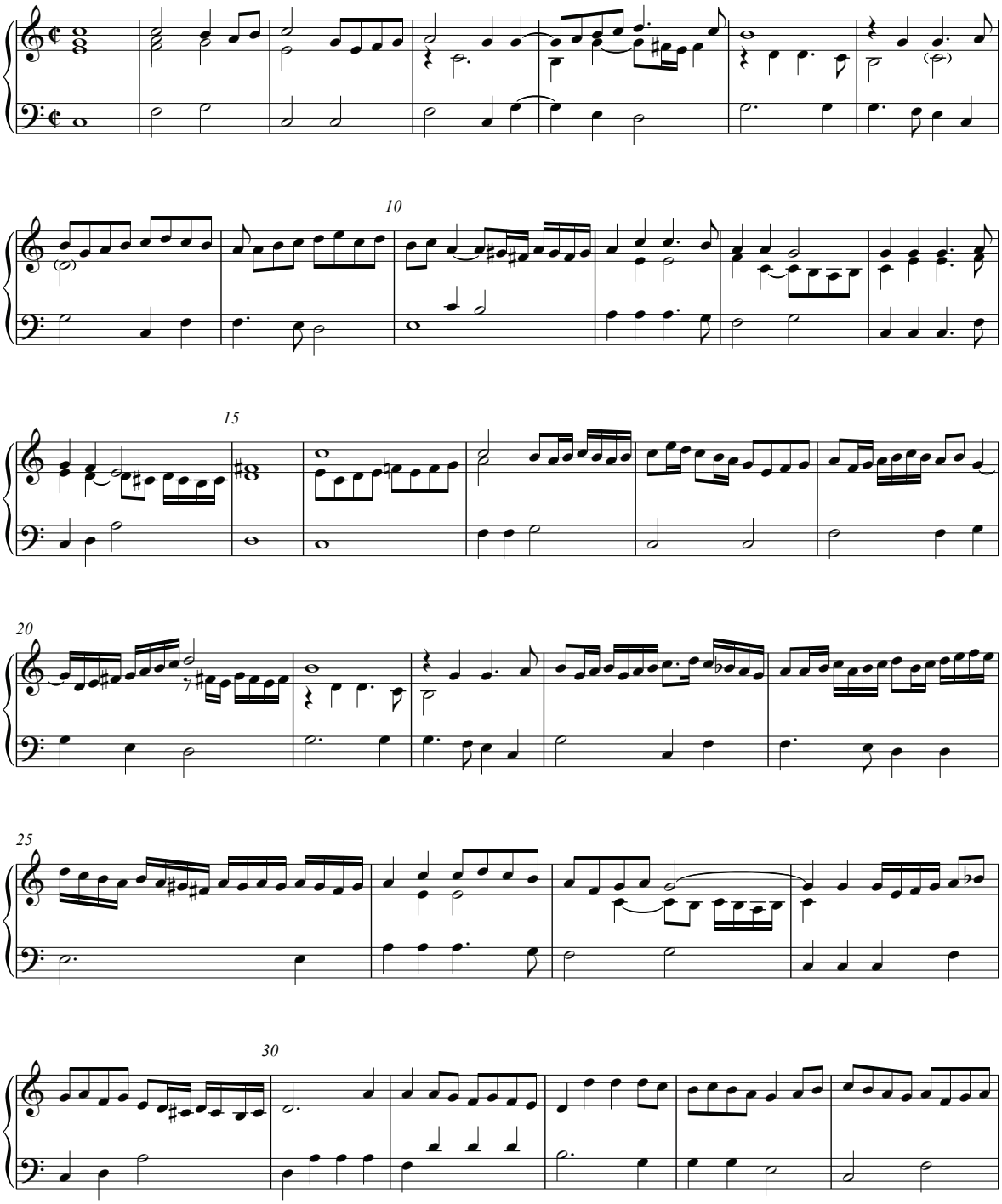
10. Dies sanctificatus (In festo Nativitatis Domini)

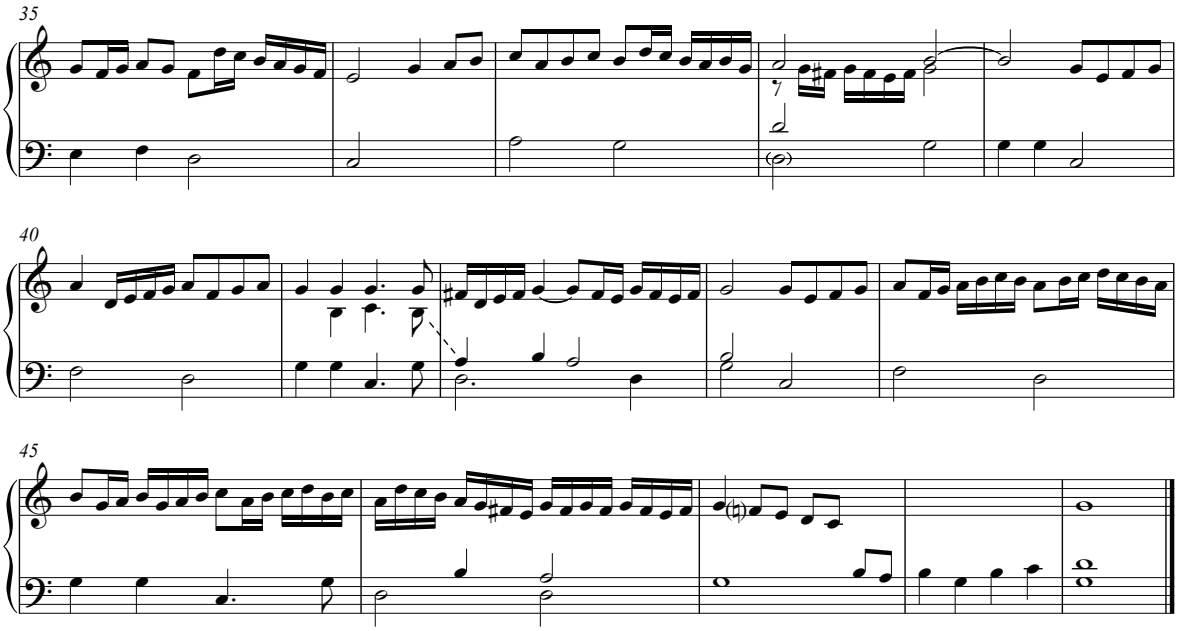



35
40
45
50
55
60
65

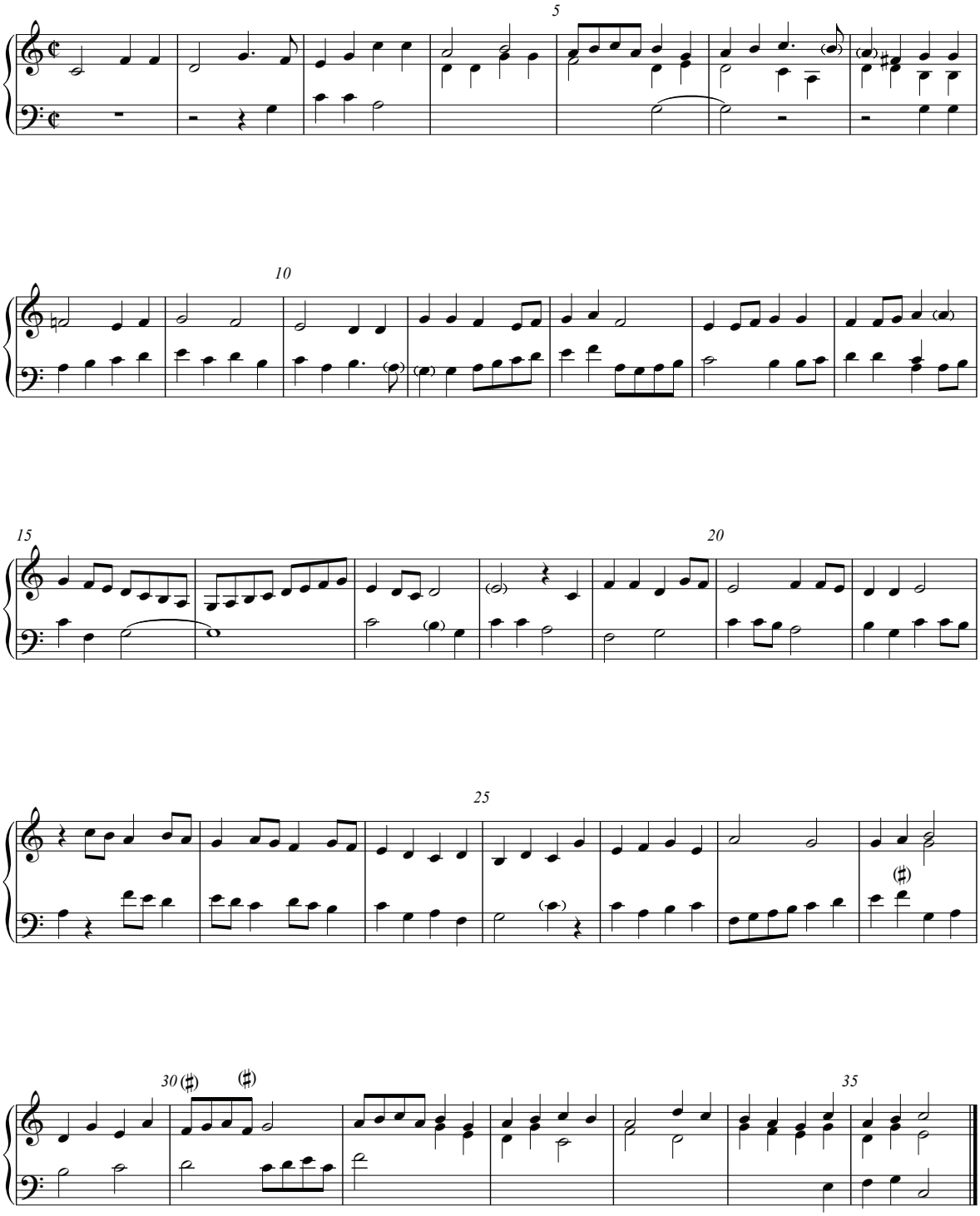

70
75
80
85

11. Donna Crudel

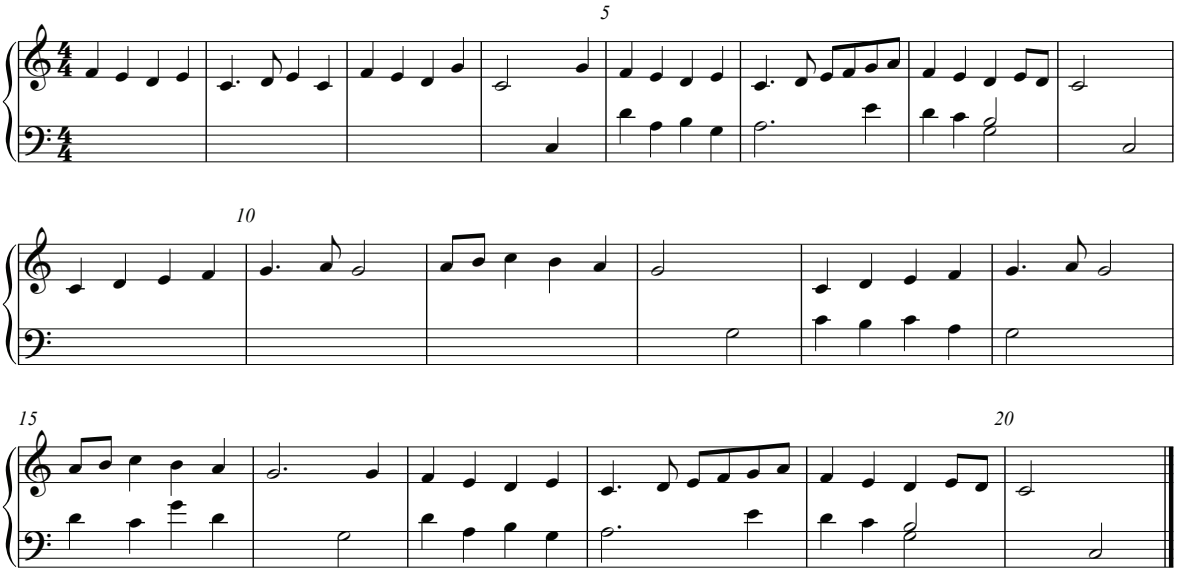



35
40
45

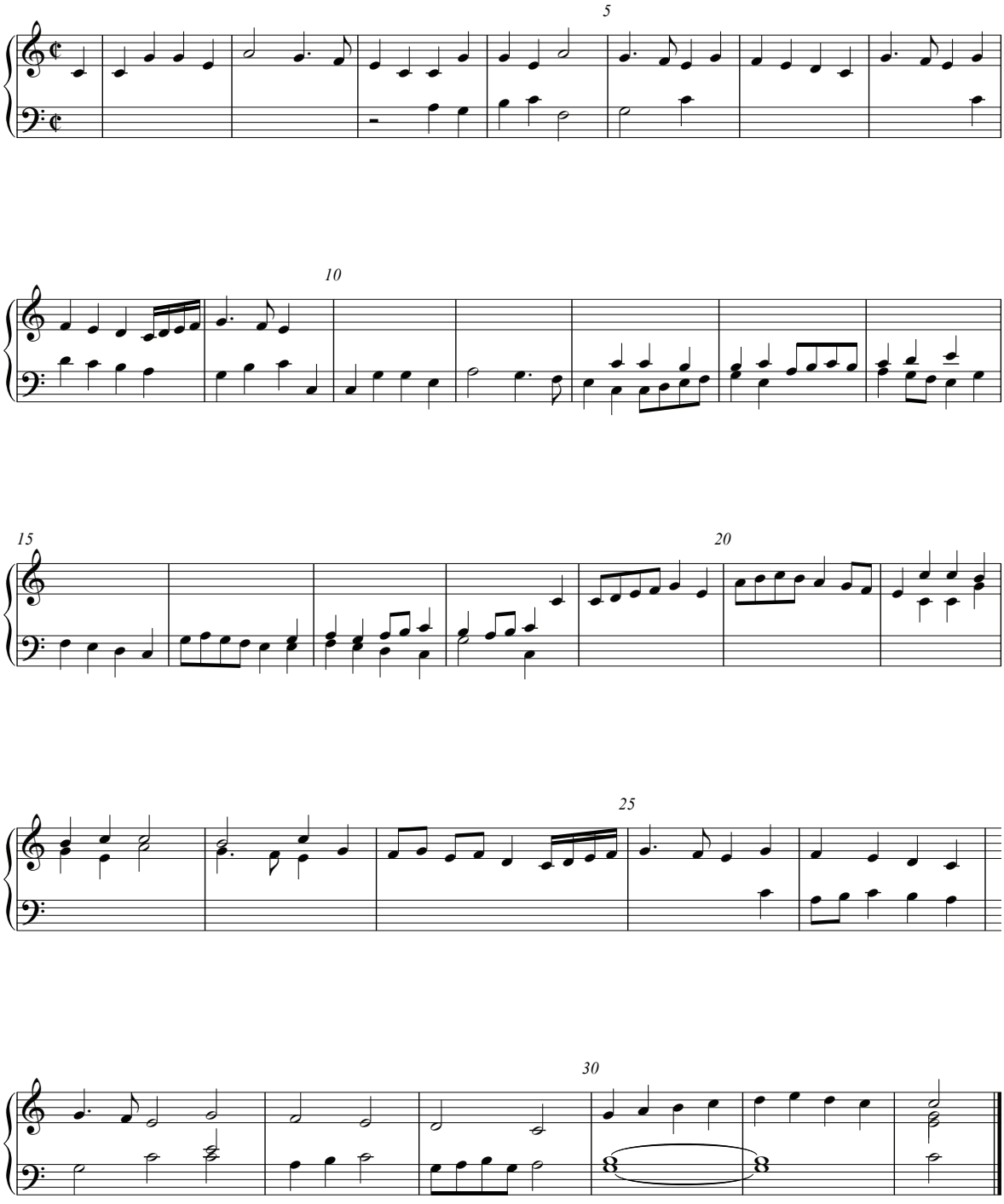
12. Fantasie



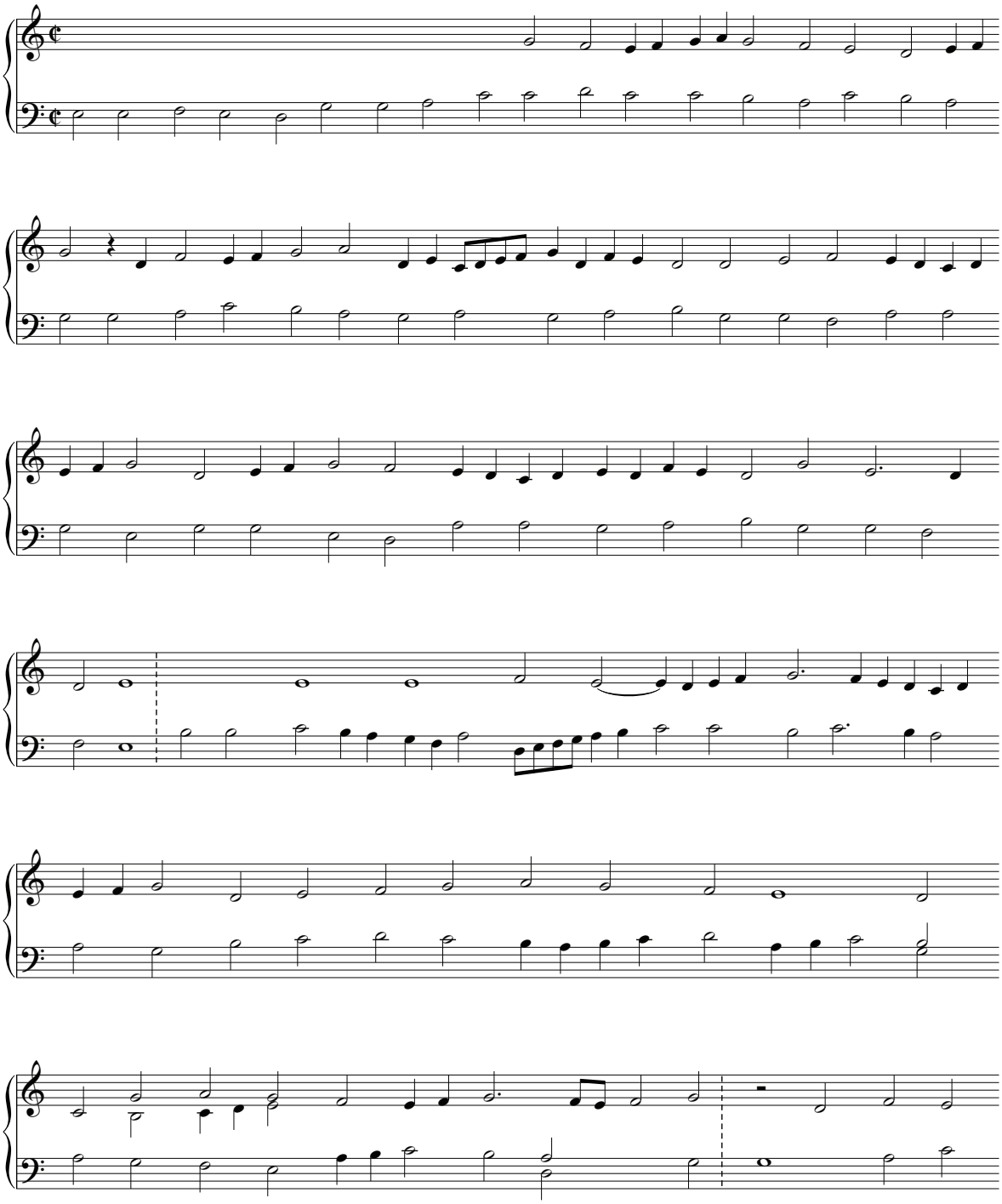
13. Gavotte / Gardez vos moutons

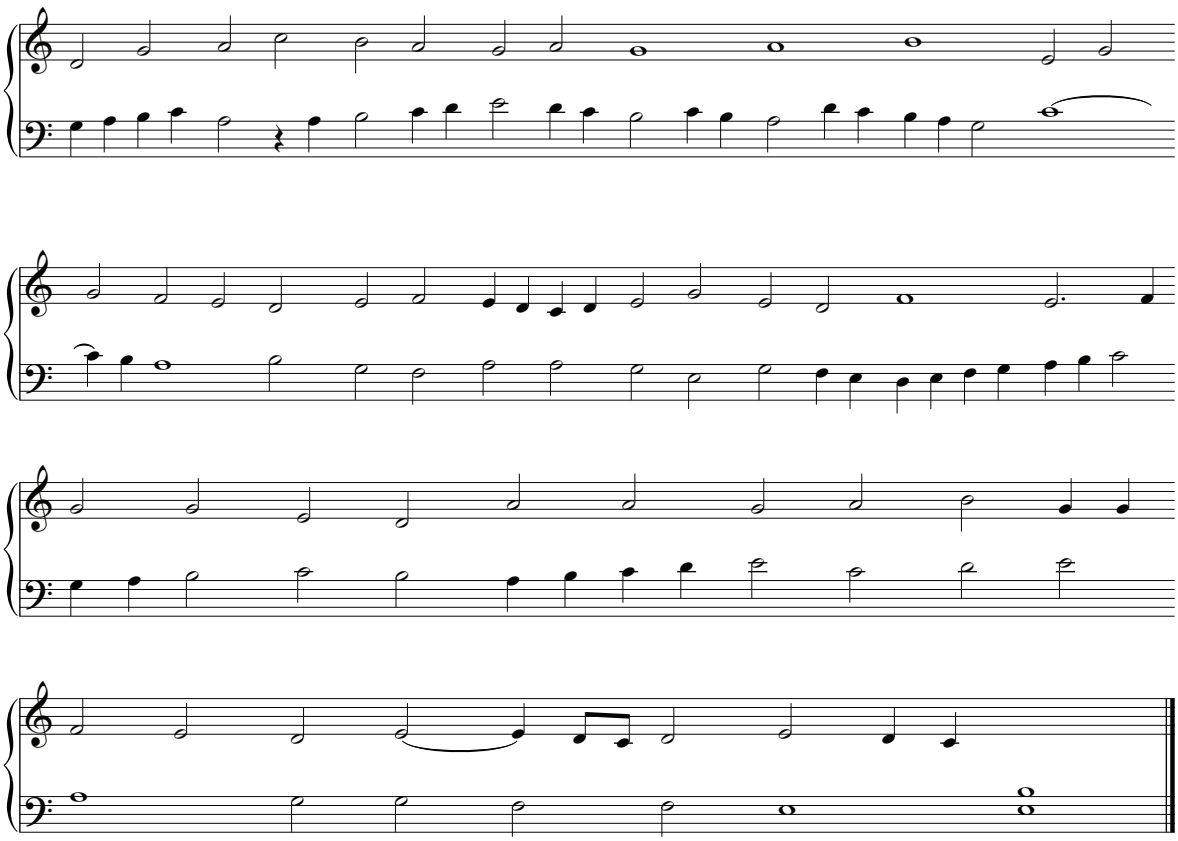


14. J'ai vu le cerf

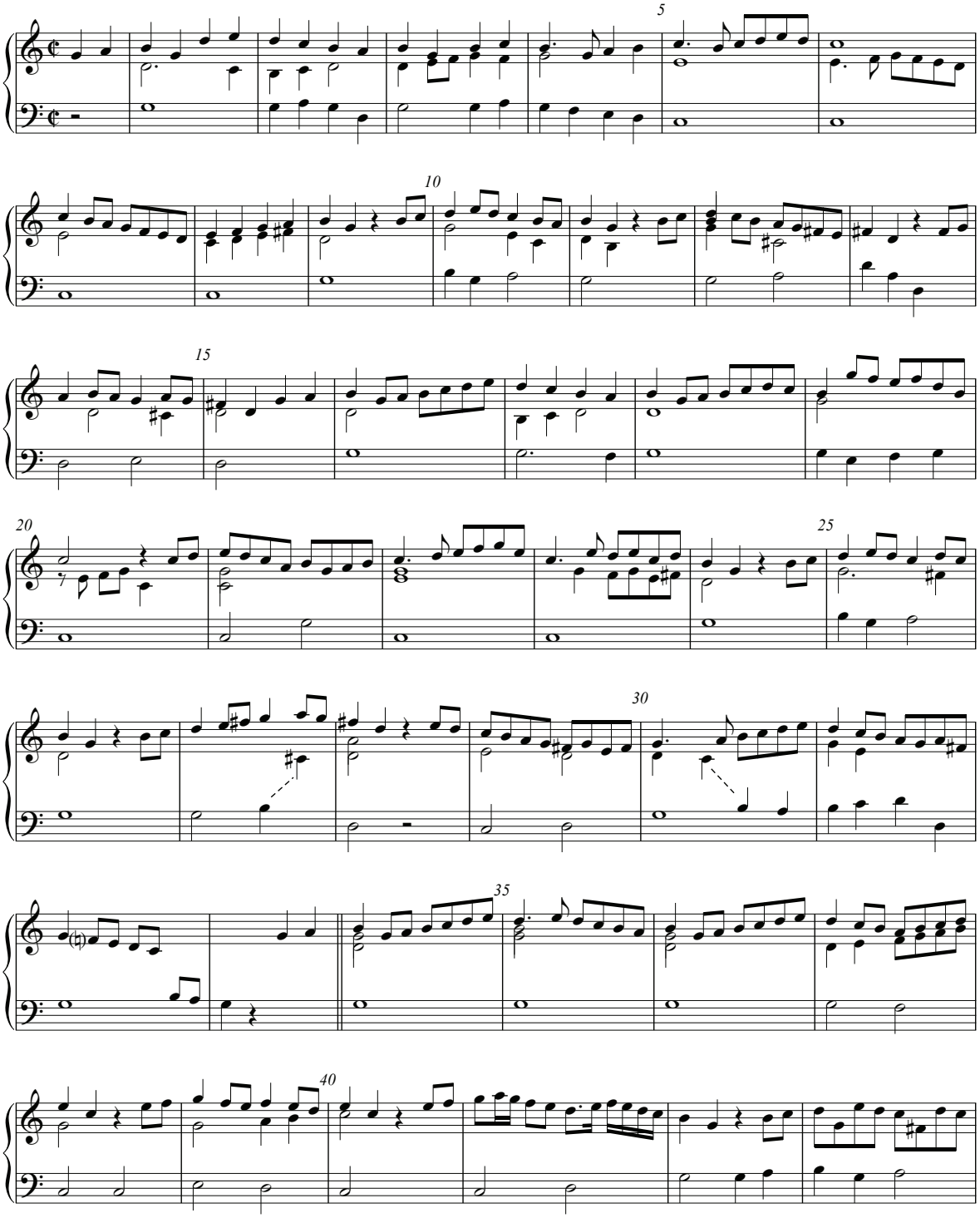


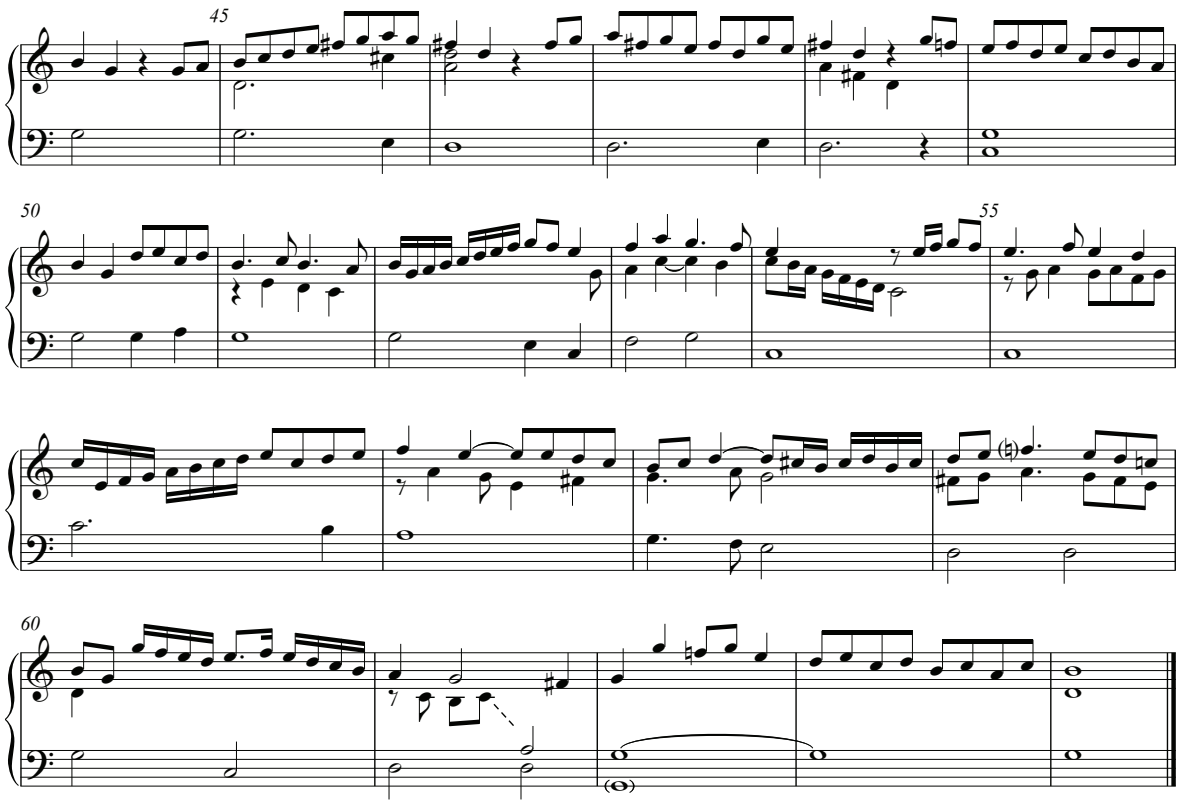
15. Pange lingua



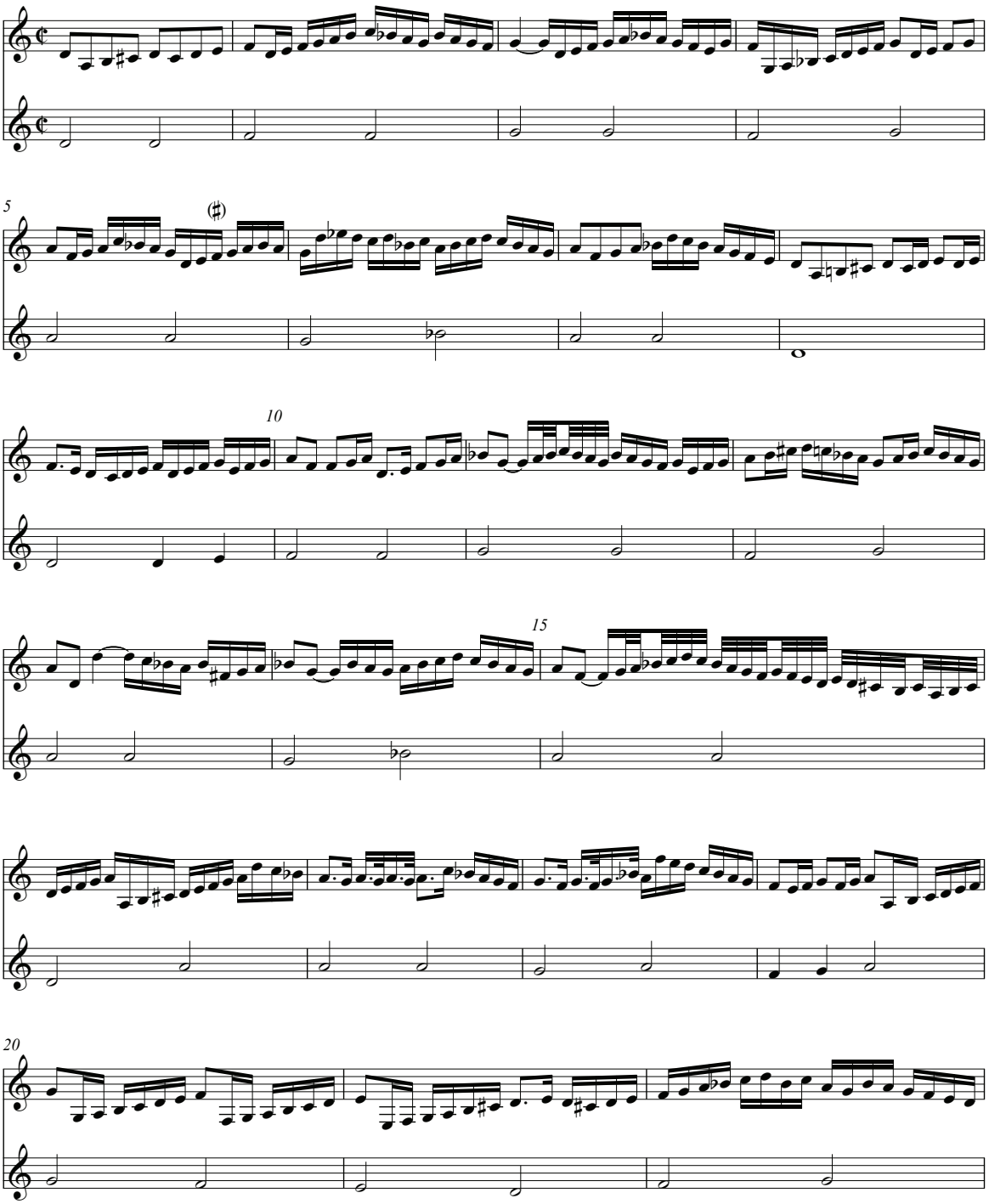


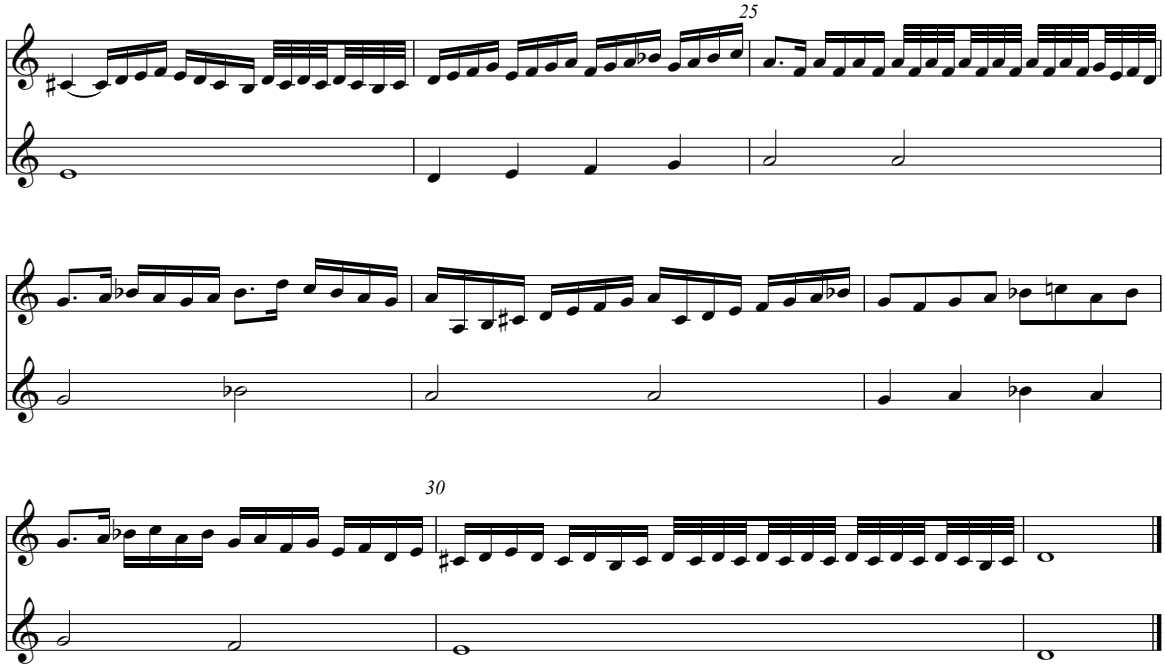
16. Passamezzo



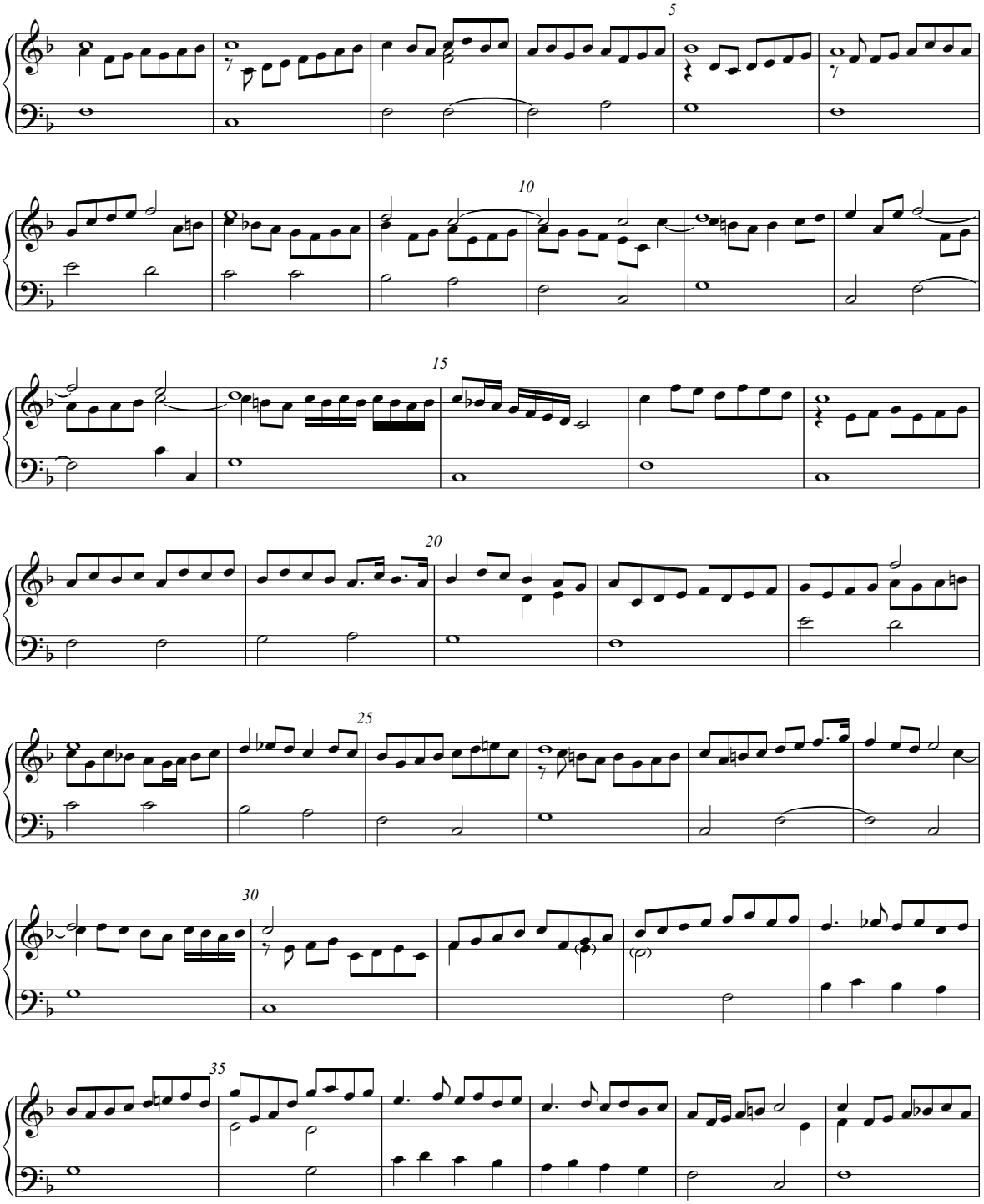

45
50
55
60

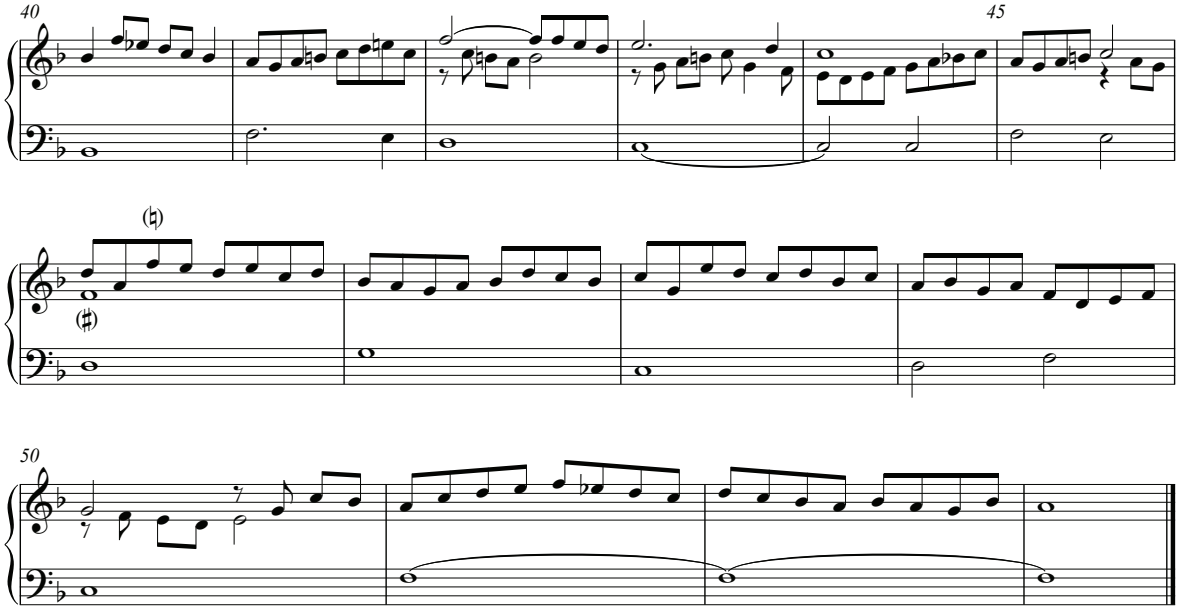
17. Puis que le ciel veut ainsi



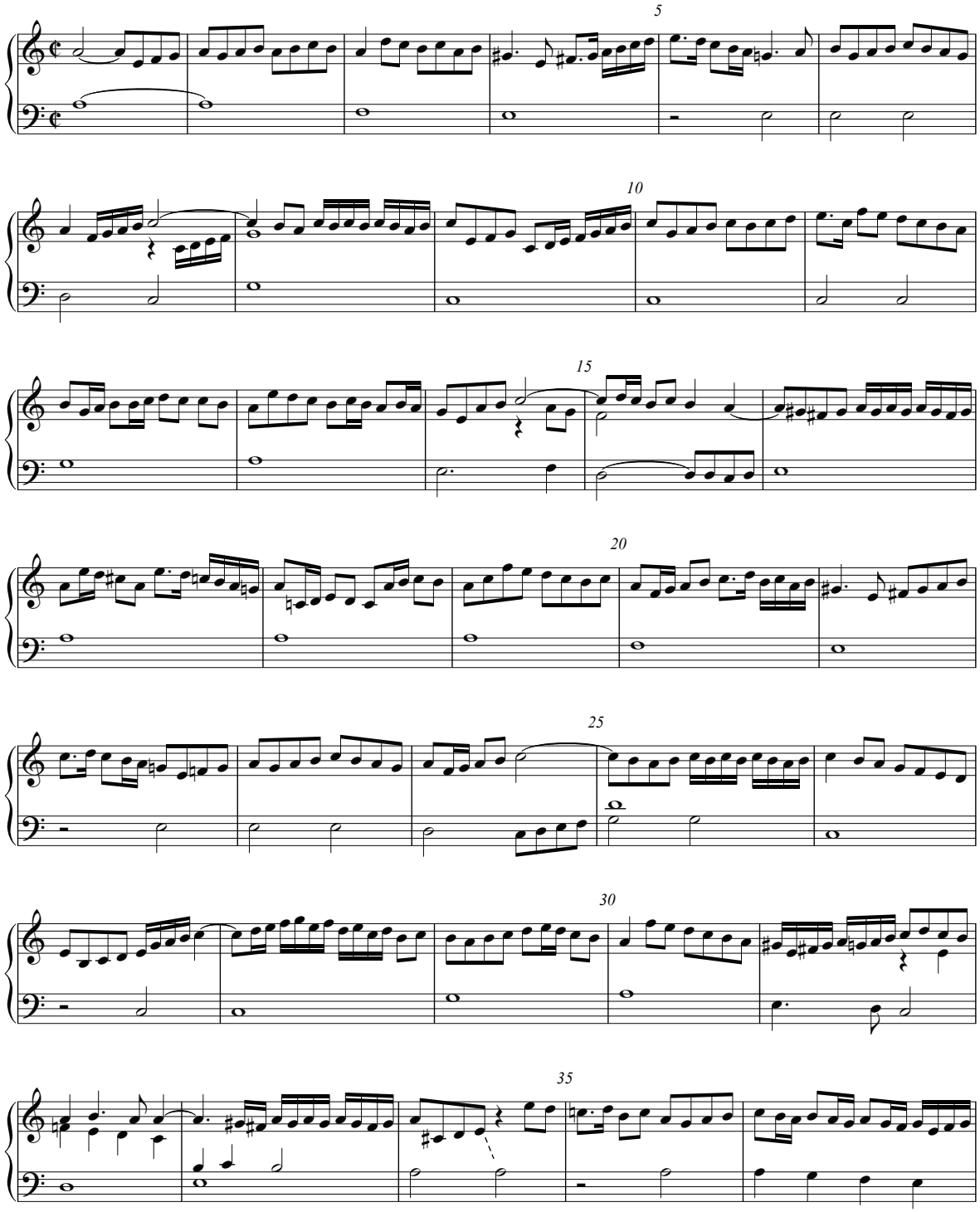

25
30

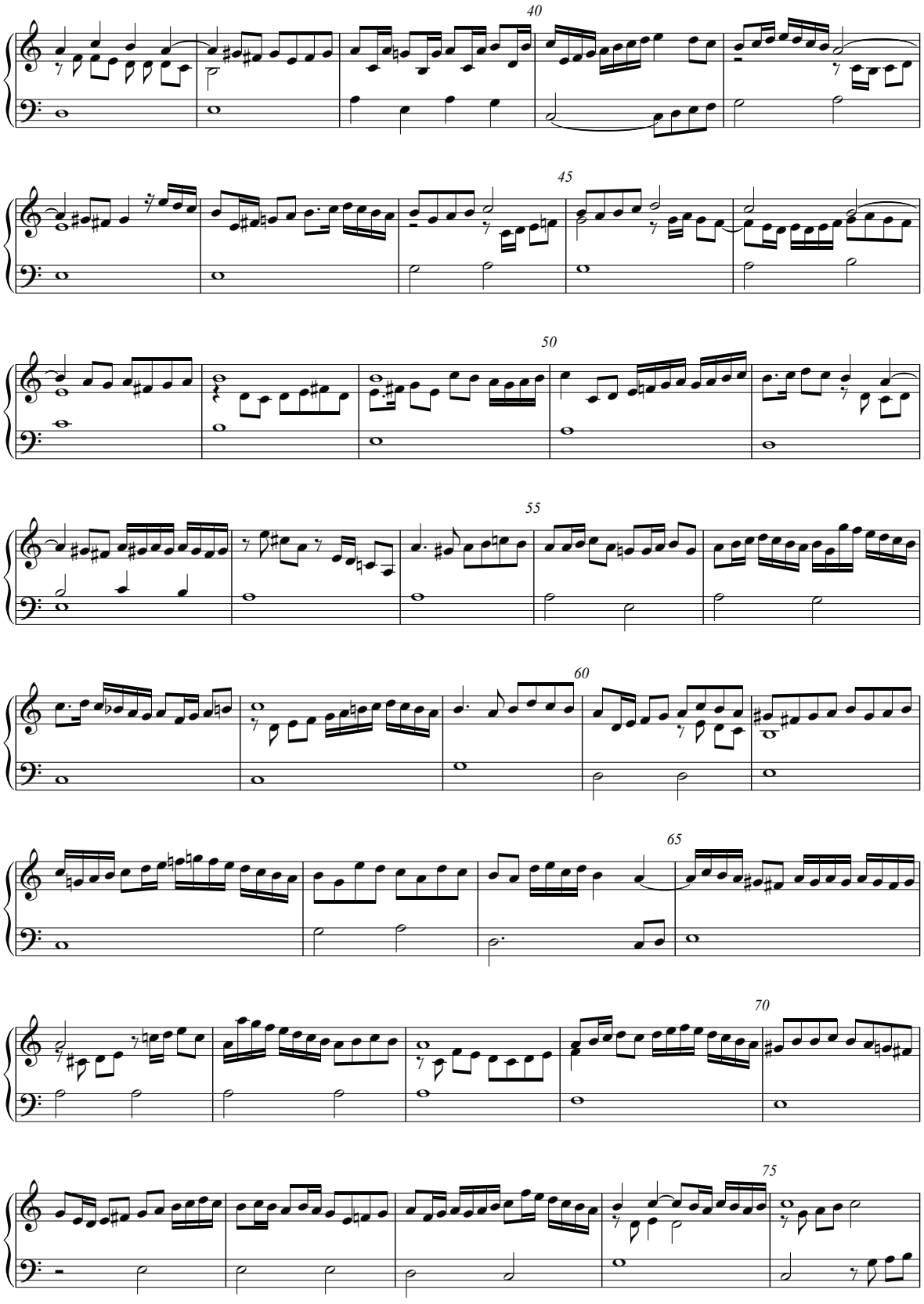
18. Sei tanto gratioso

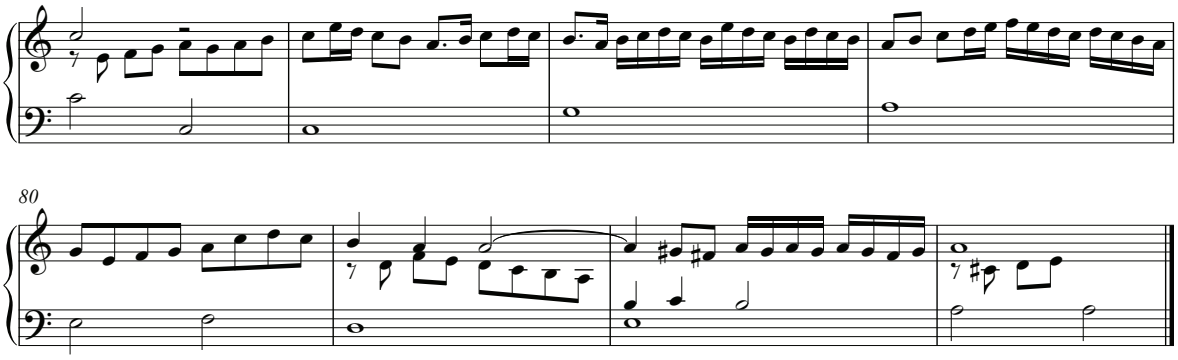



40
45
50

19. Susanne un jour

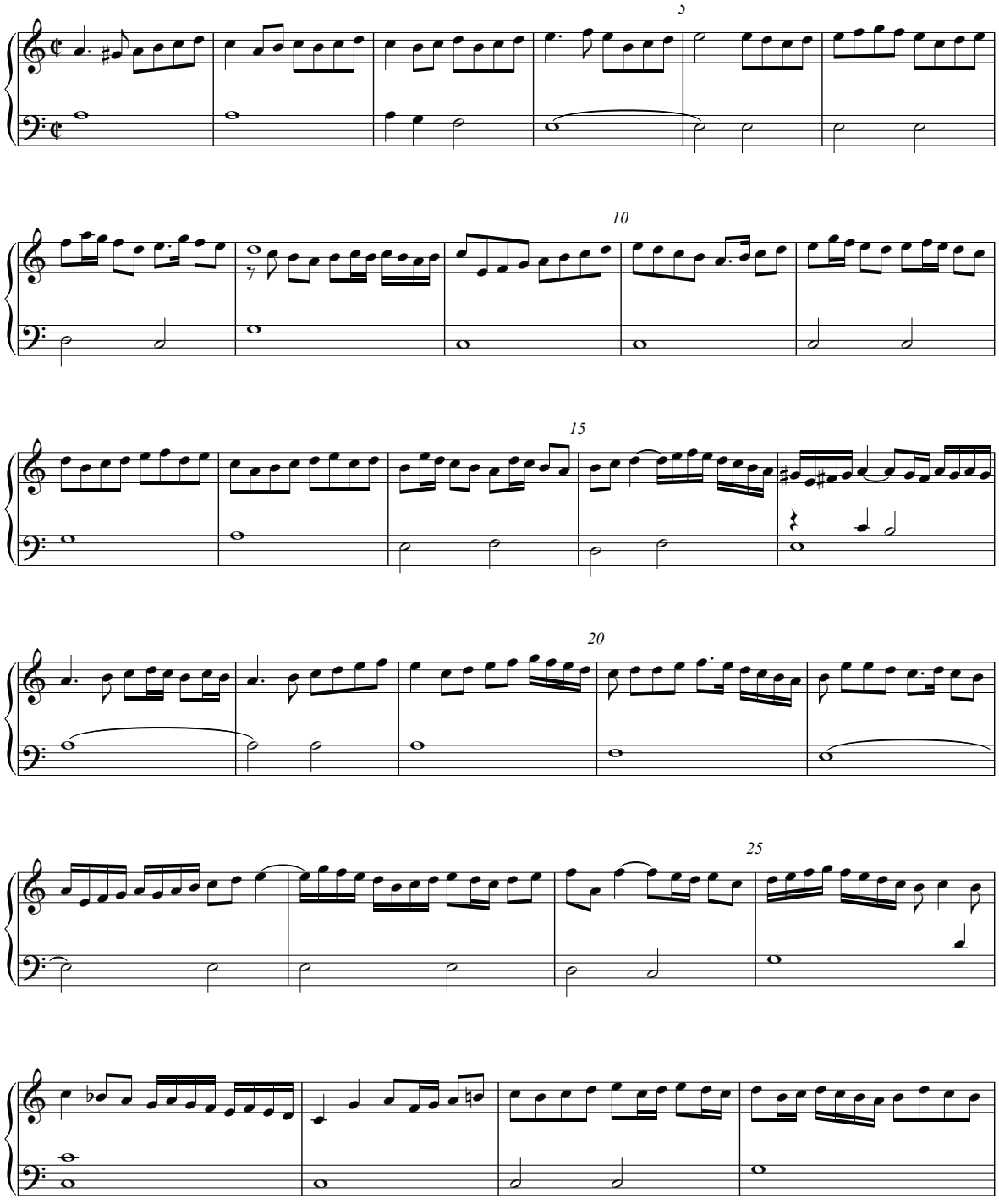


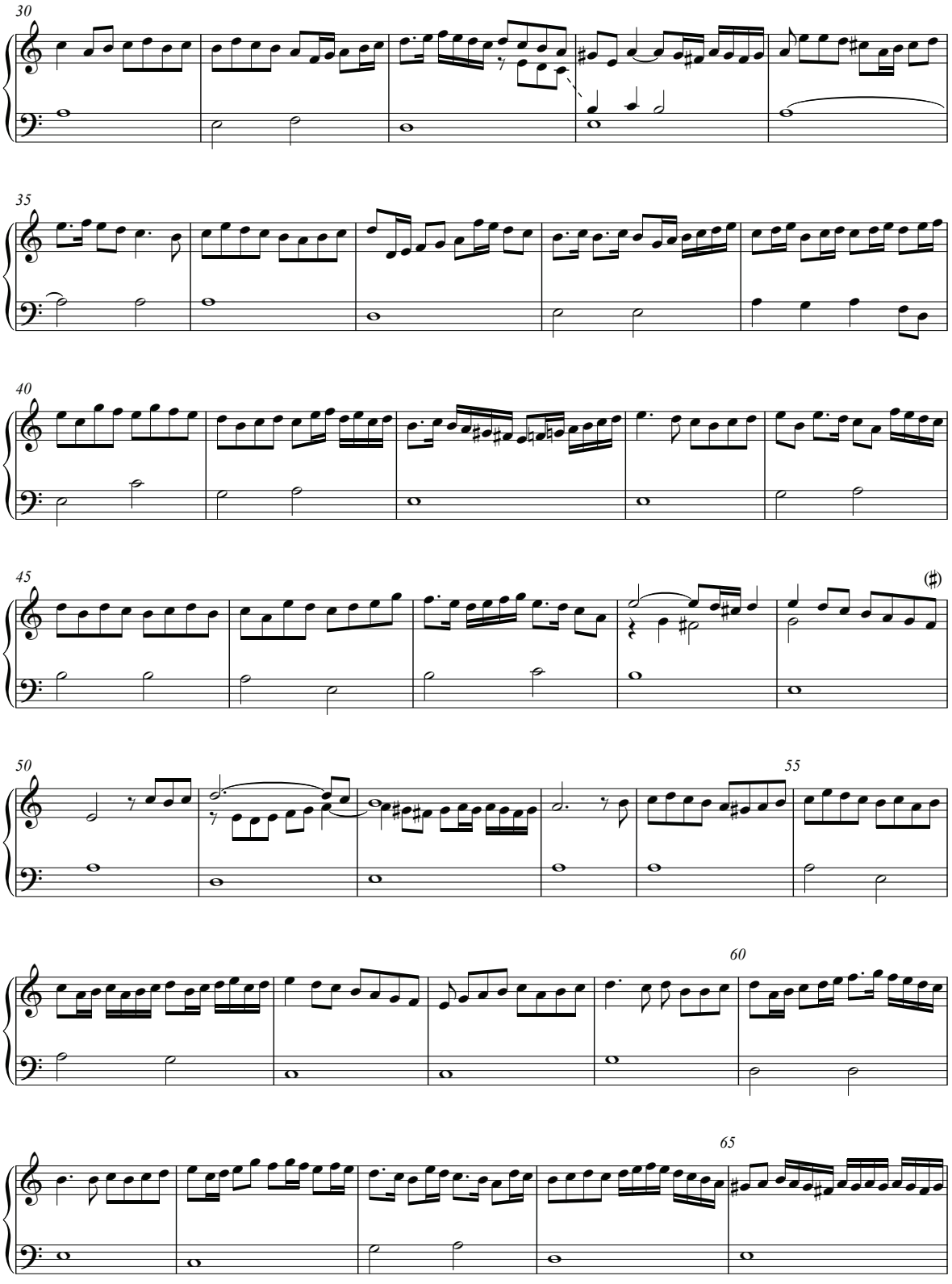

40
45
50
55
60
65
70
75

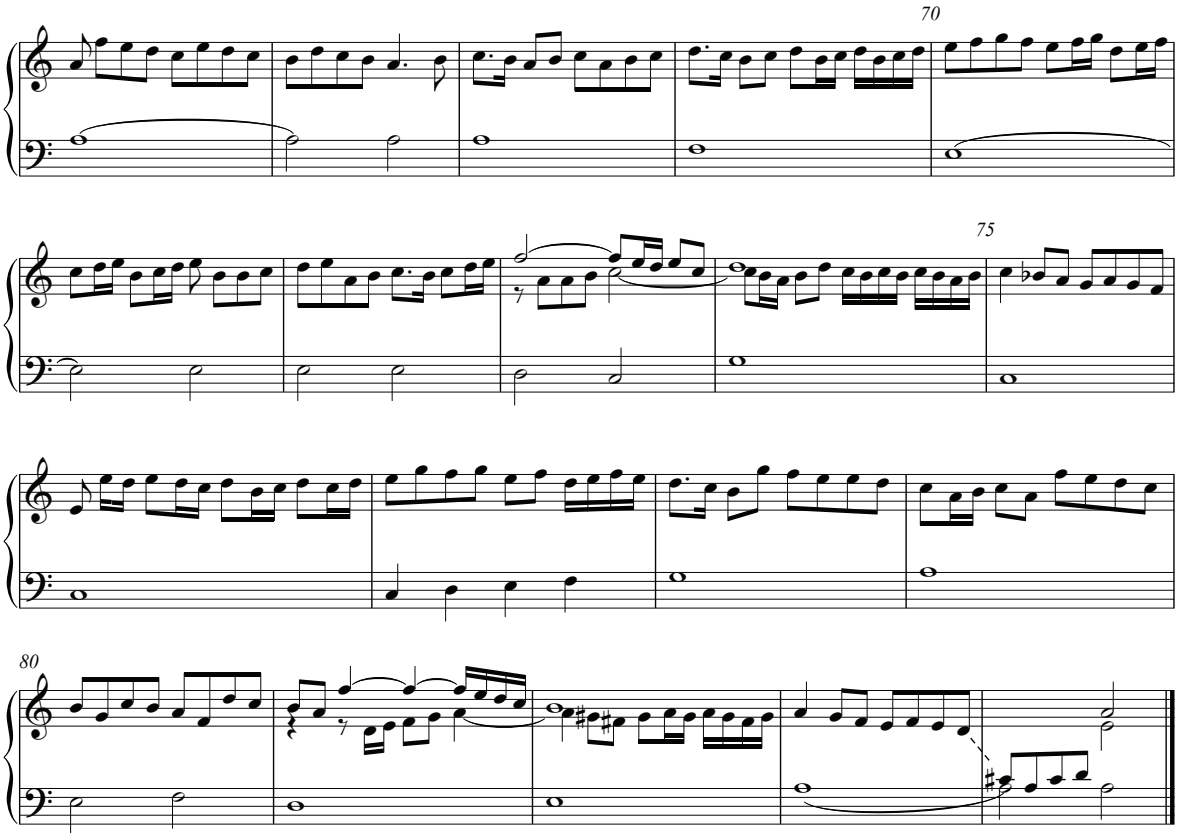


80

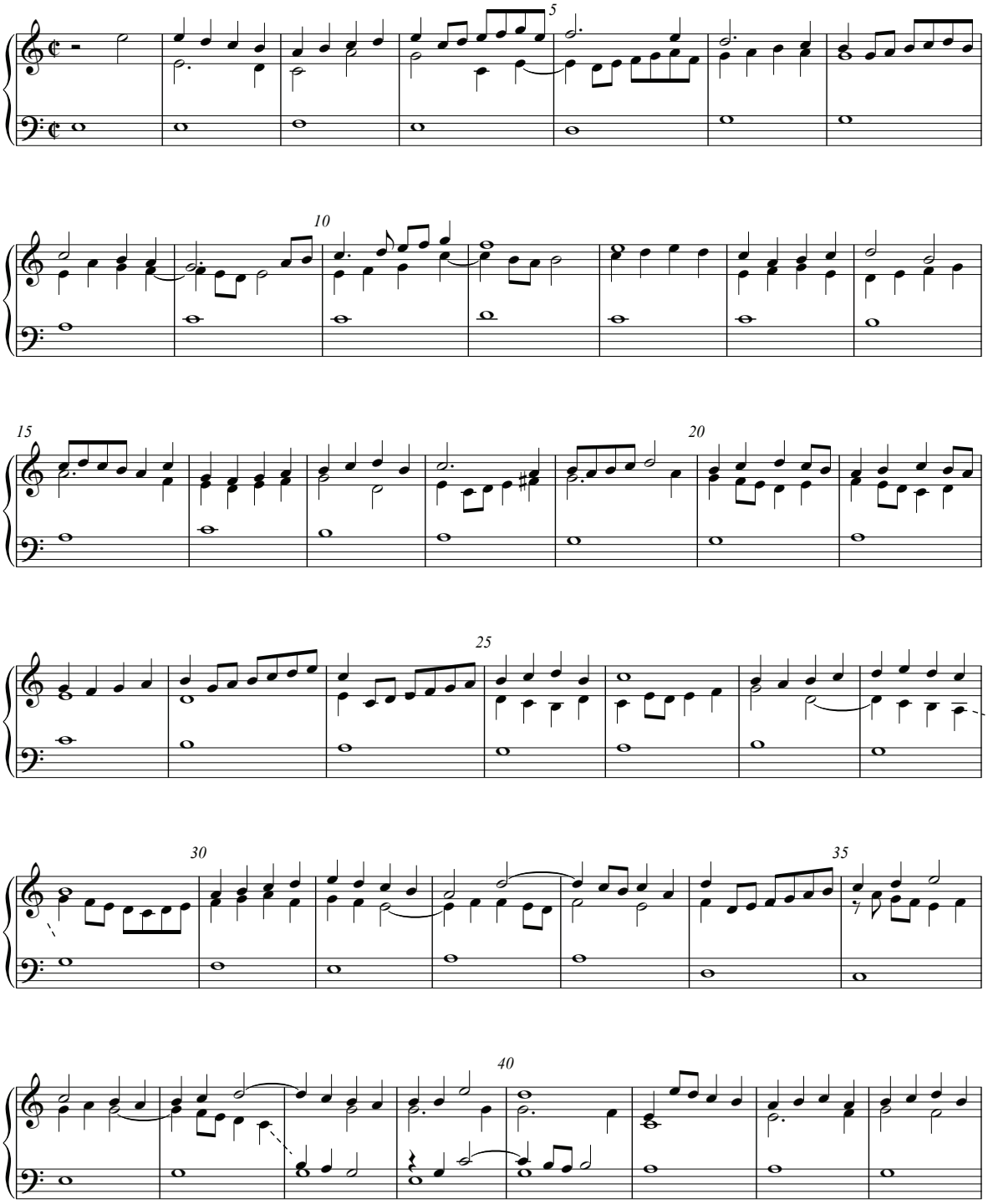
20. Susanne un jour

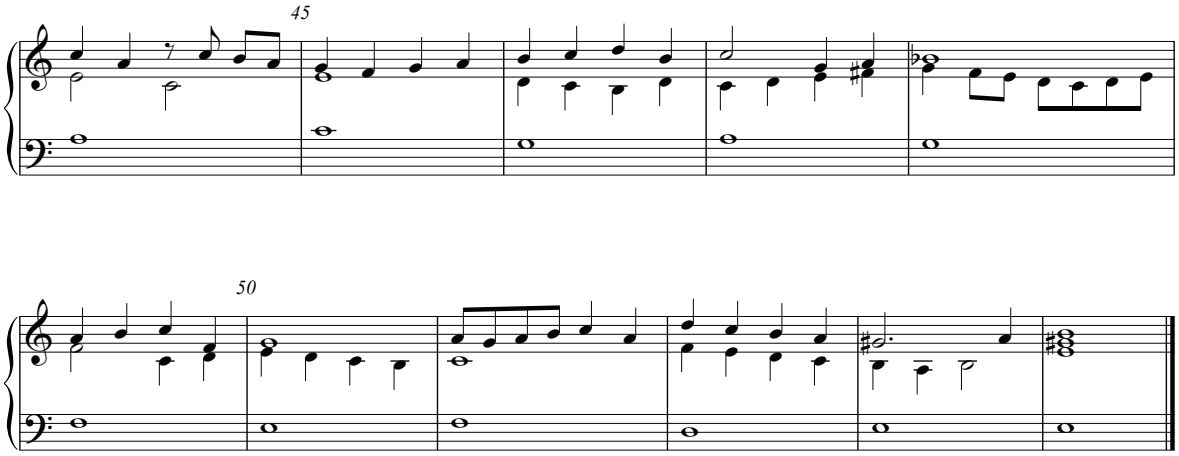



30
35
40
45
50
55
60
65

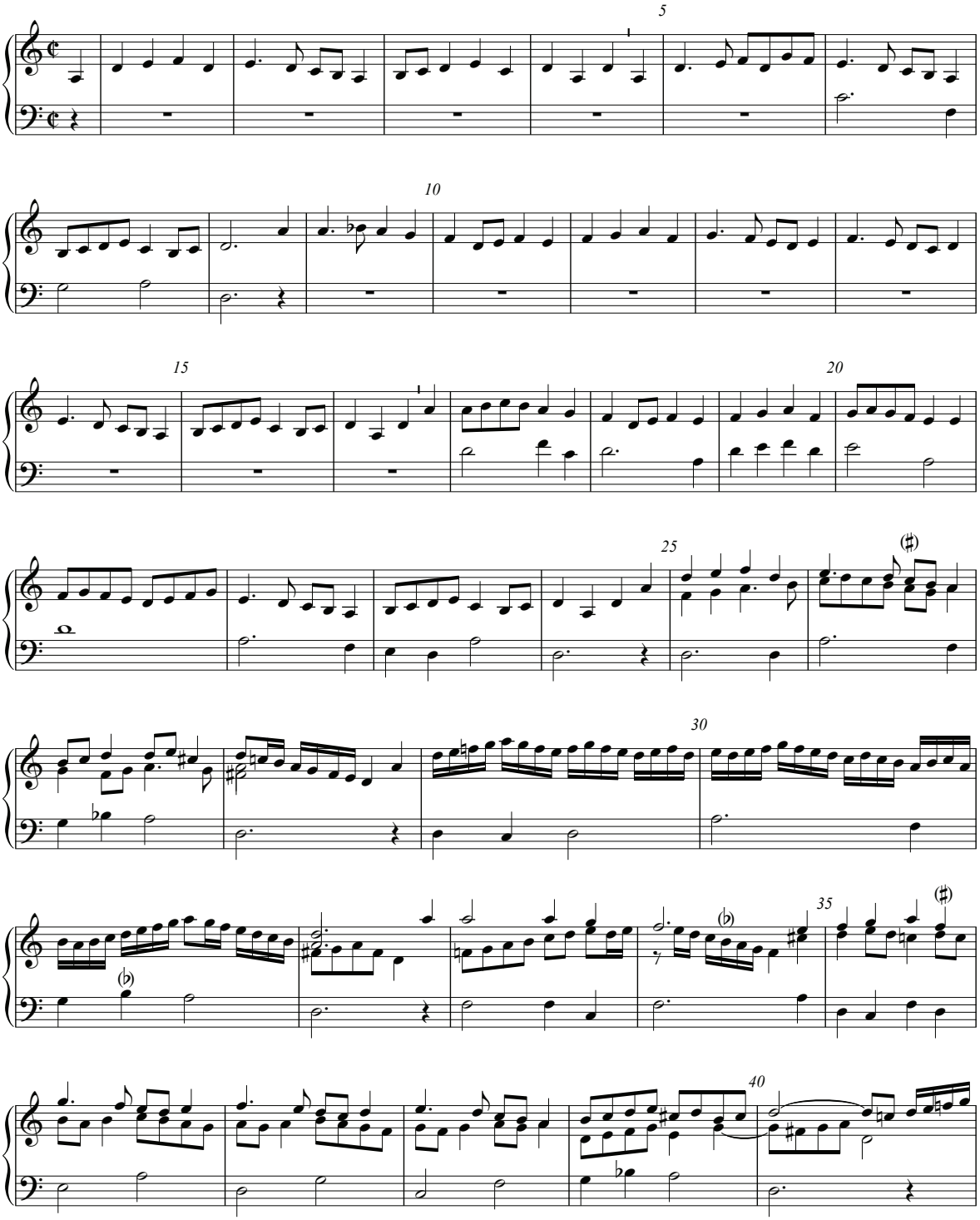

70
75
80

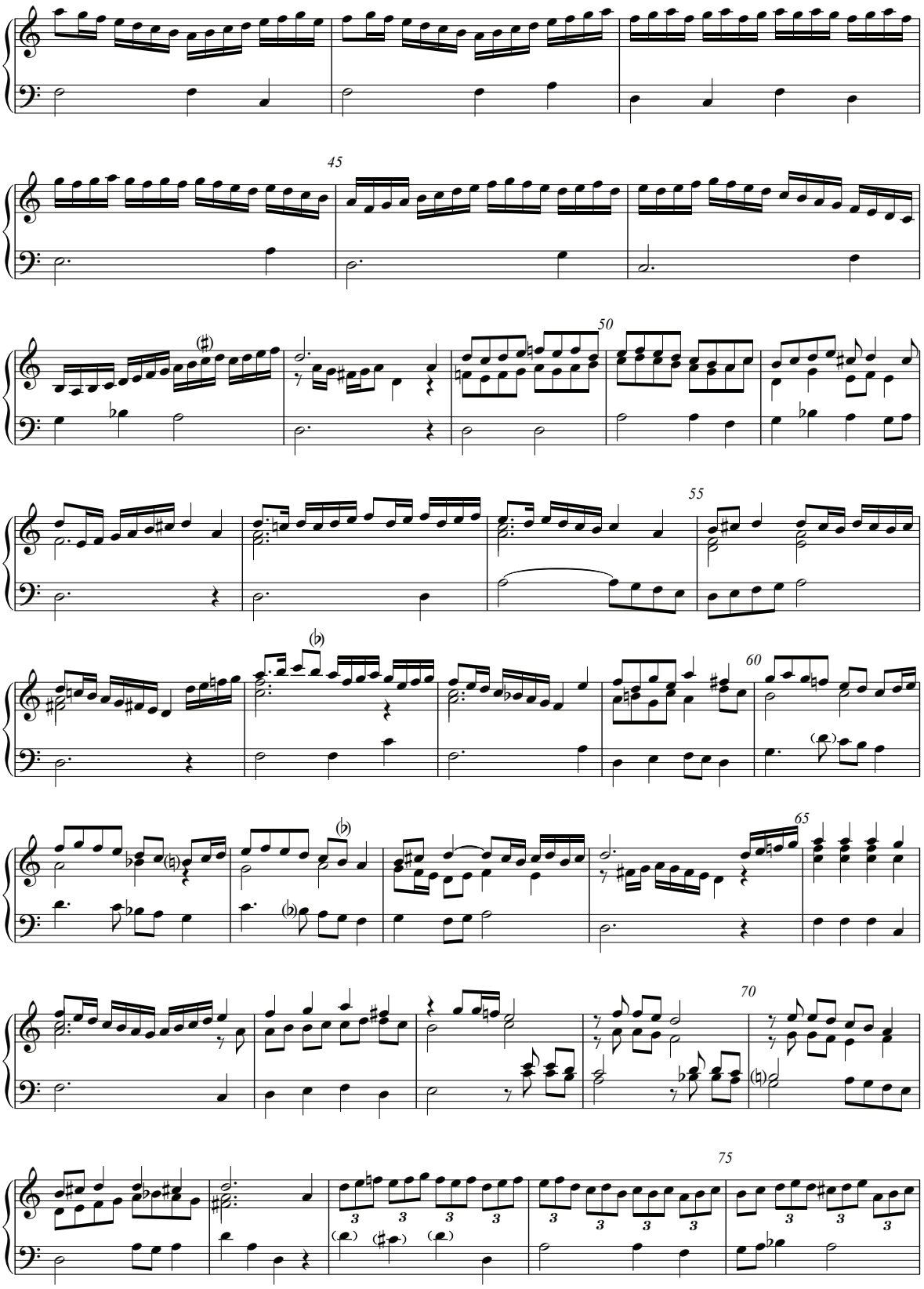
21. Tantum ergo

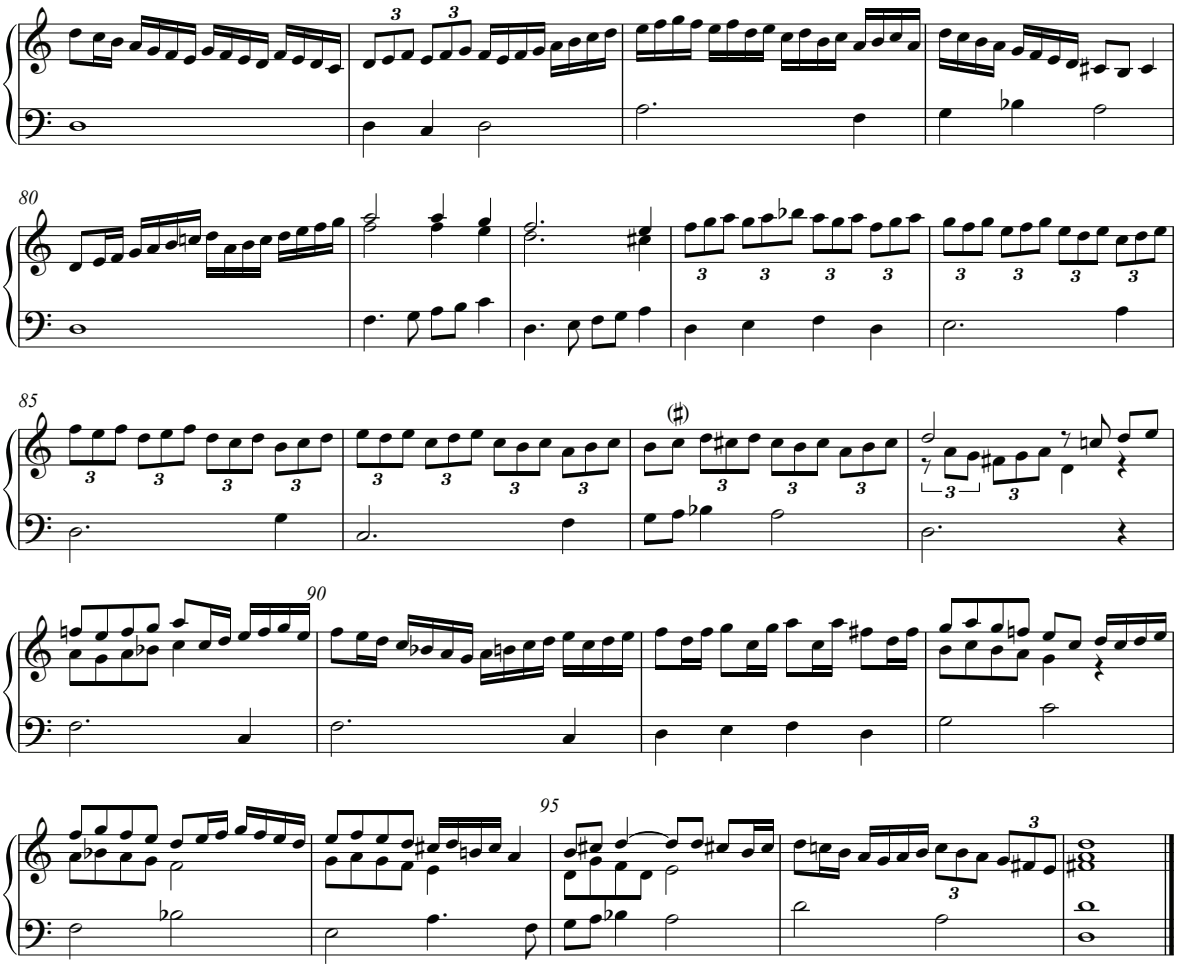



45
50

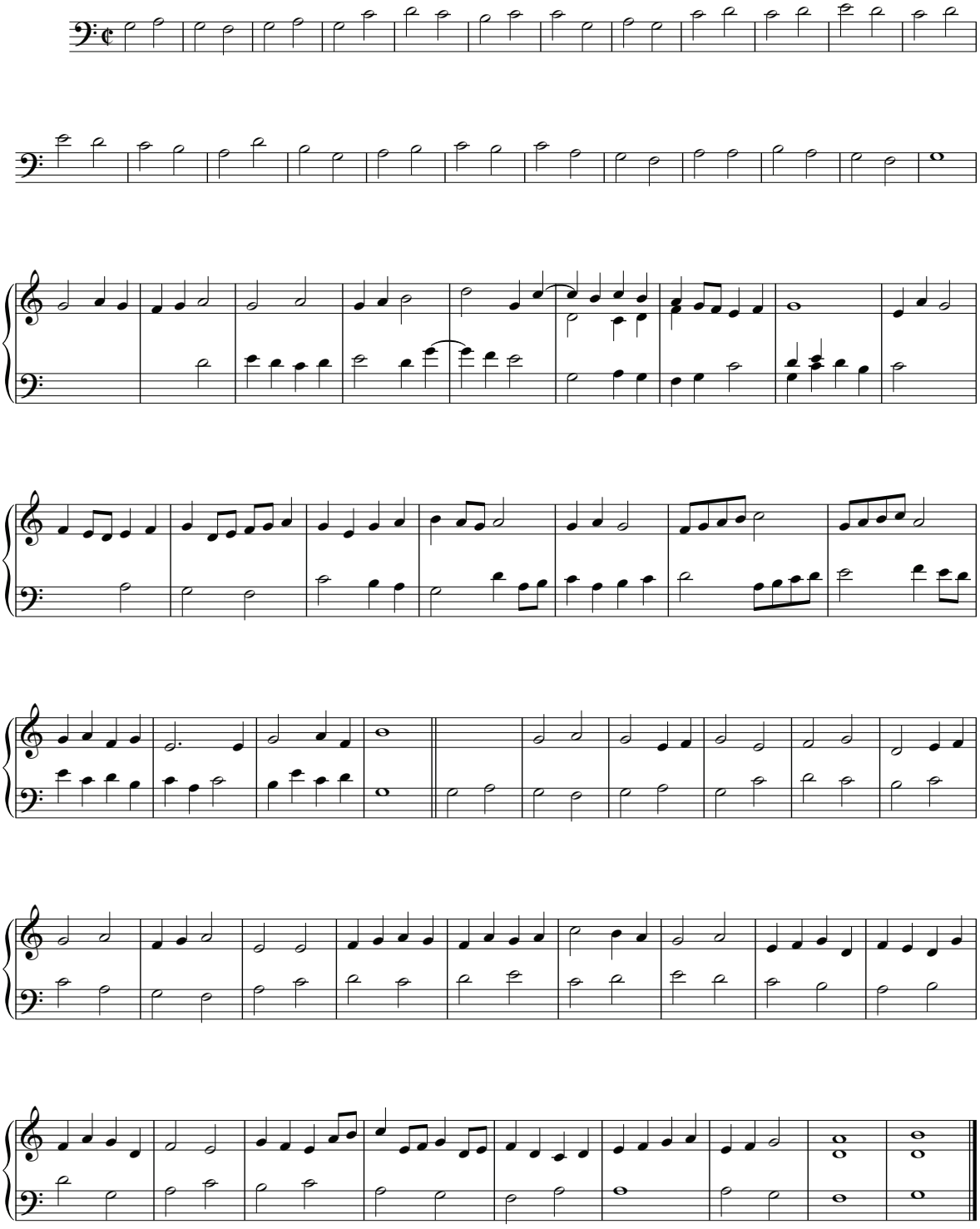
22. Une jeune fillette



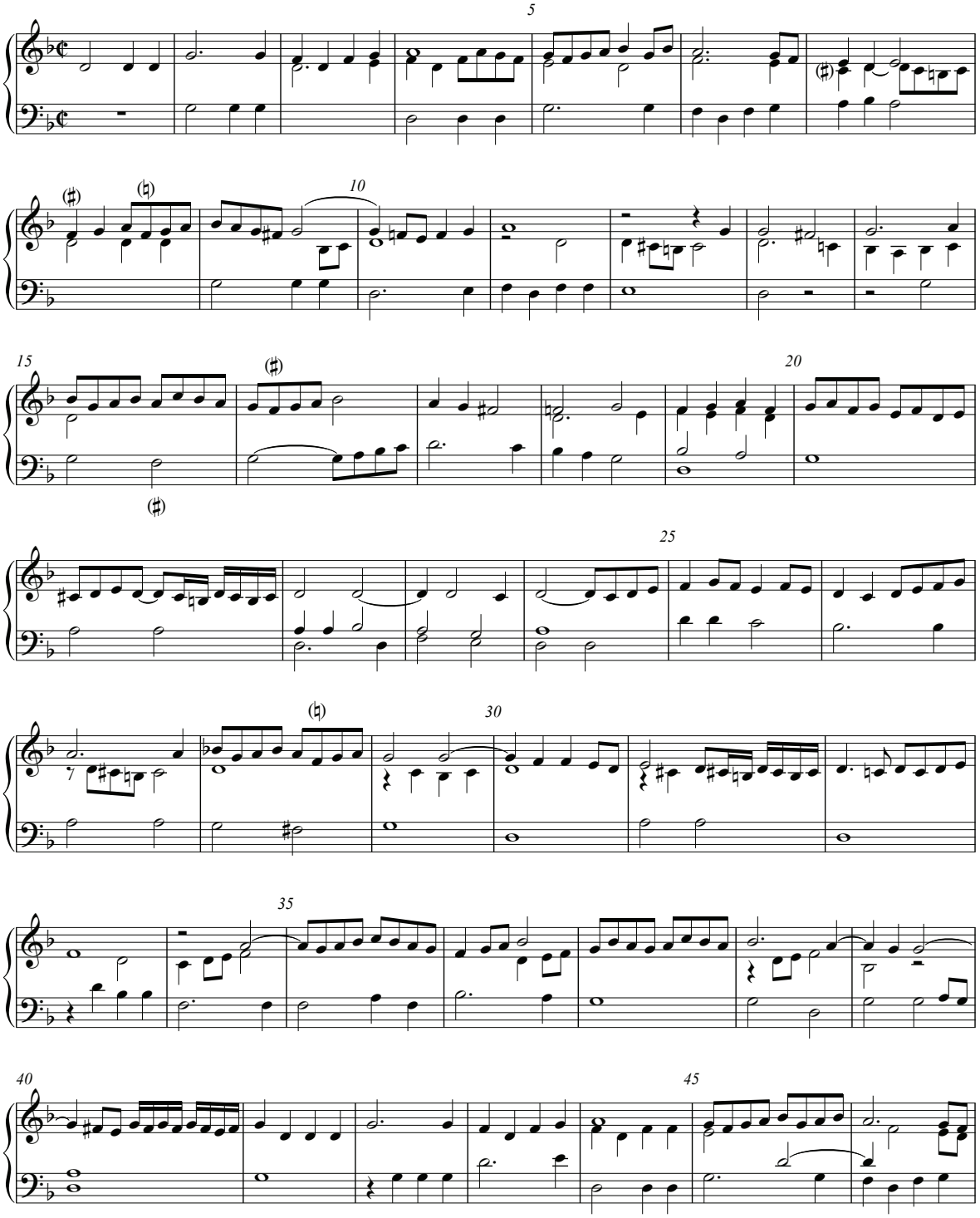

45
50
55
60
65
70
75

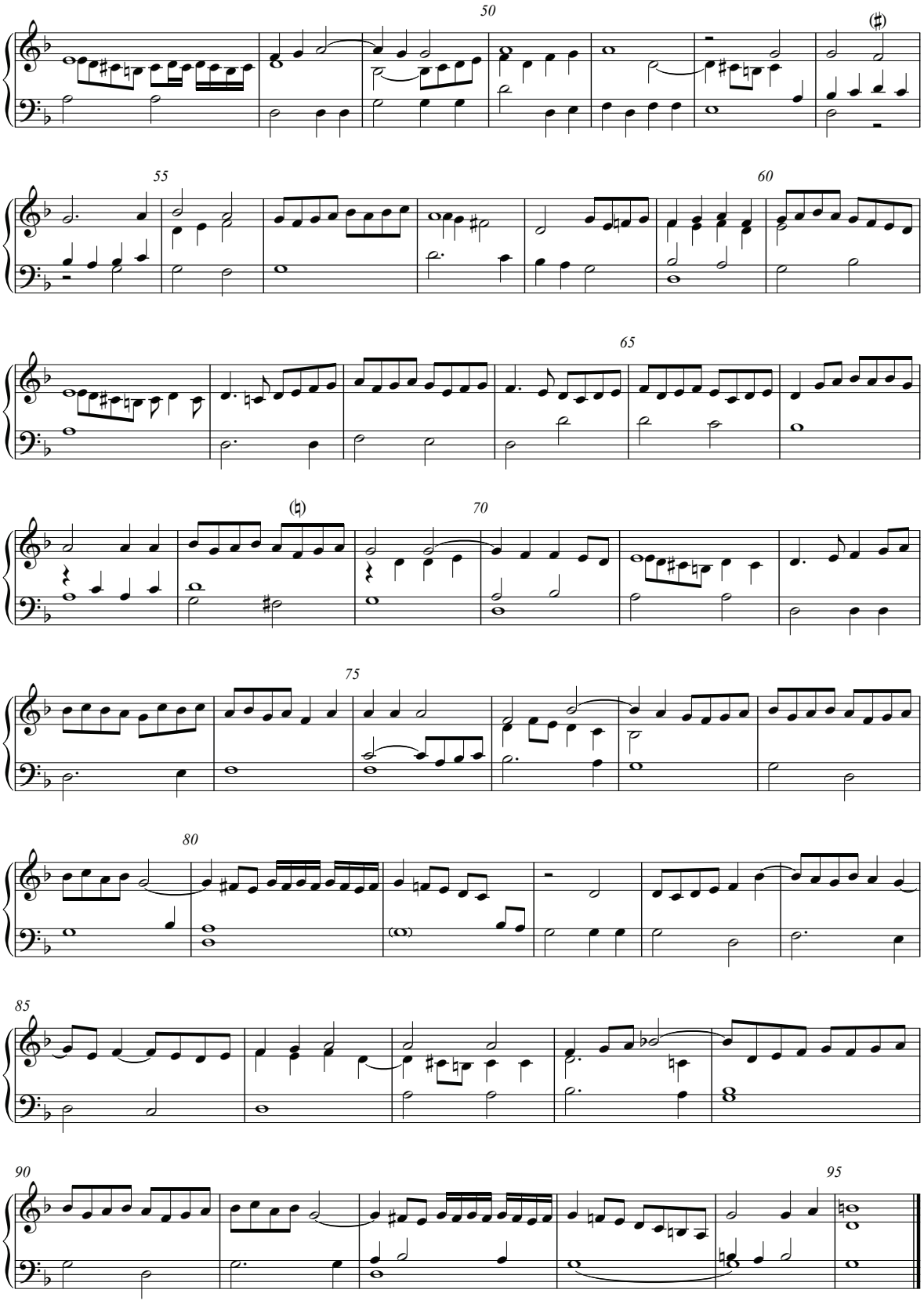


23. Veni creator



24. Vestiva i colli




50
55
60
65
70
75
80
85
90
95