

# CLAVIORGANUM

## HANDEL

CONCERTOS  
& SONATAS

il gardellino

BART NAESENS



# il gardellino

BART NAESSENS *claviorgan*  
by Markus Harder-Völkmann, 2002

Jan De Winne *flute*

Marcel Ponseele, Lidewei De Sterck *oboes*

Mayumi Hirasaki *solo violin*

Joanna Huszcza, Annelies Decock,  
Jivka Kaltcheva, Michiyo Kondo,  
Louise Moreau *violins*

Ira Givol, Bernard Woltèche *cellos*

Alain De Rijckere *bassoon*

## G. F. HANDEL

HALLE, 1685 – LONDON, 1759

<b>Organ Concerto in F Major</b>		
Op. 4 No. 4 HWV 292		
01 <i>Allegro</i>	03:58	
02 <i>Andante</i>	05:18	<b>Concerto grosso in D Major</b>
03 <i>Adagio</i>	01:15	Op. 3 No. 6 HWV 317
04 <i>Allegro</i>	03:37	17 <i>Vivace</i> 03:04
		18 <i>Allegro</i> 02:59
<b>Flute Concerto in A Minor</b>	HWV 287	
(after the Oboe concerto in G Minor)		
05 <i>Grave</i>	02:21	<b>Trio Sonata in B Minor</b>
06 <i>Allegro</i>	01:50	Op. 2 No. 1b HWV 386b
07 <i>Largo</i>	02:29	19 <i>Andante</i> 03:19
08 <i>Allegro</i>	02:00	20 <i>Allegro</i> 02:50
		21 <i>Largo</i> 02:51
		22 <i>(Allegro)</i> 02:20
<b>Organ Concerto in F Major</b>		
Op. 4 No. 5 HWV 293		<b>Organ Concerto in B-Flat Major</b>
09 <i>Larghetto – Adagio</i>	01:57	Op. 7 No. 1 HWV 306
10 <i>Allegro</i>	02:25	23 <i>Andante</i> 05:39
11 <i>Alla Siciliana</i>	01:29	24 <i>Andante</i> 03:37
12 <i>Presto</i>	02:18	25 <i>Largo e piano</i> 03:22
<b>Suite in F Major</b>	HWV 427	26 <i>Voluntary</i> 01:00
13 <i>Adagio</i>	02:45	27 <i>Bourée</i> 02:45
14 <i>Allegro</i>	02:09	
		<i>total time 74:32</i>

## CLAVIORGAN

by **Markus Harder-Völkmann**, 2002

*Compass C – d3*

*Sliders divided with variable parting line from a/b flat to c1/cs1*

*Couplers I/II and II/I*

*Transposer 415 / 440 / 465 Hz*

*I – manual organ:*

*I Gedackt 8', Bass and descant*

*II Flute 4', Bass and descant*

*III Principal 8', Descant*

*II – manual harpsichord, after a model of Aelpidio Gregori, 1726*

*I 8' Principal*

*II 8' Nasat*





## THE CLAVIORGAN: AN UNCOMMON ODDITY? OR IS IT?

*"The 'innportile' is an instrument of a marvellous sweetness, formed of a positive organ in its case, and of wire strings, like those for a harpsichord standing upright in the shape of a "media ala" (semi-triangular) in another. The action of pressing down on the keys produces sounds from each one, in a way in which they mix perfectly with the others. It has the bellows of a positive and the touch sensitivity of a harpsichord so that the sonorities of the positive are complemented by the percussive action of the latter."*

Paulus Paulirinus is describing, in his *Tractatus de musica* of 1459, a keyboard instrument which, on the face of it, seems out of the ordinary: a positive organ within a closed casework combined with an instrument with upright strings. That such curiosities were the rule, rather the exception, across the continent of Europe from the 15<sup>th</sup> to the 17<sup>th</sup> centuries, is attested in many sources. The unceasing search for the highest possible level of musical expression drove on experimentation with new techniques of playing and instrument building and, in consequence, there followed an enormous diversity of keyboard instrument types and an unprecedented increase in the amount of compositions catering for them. Numerous variants of existing instruments were to be found in every region; every self-respecting instrument-maker was on the lookout for improvements and of innovative concepts adapted to the demands of performers and their patrons.

The absence of clarity in the extant literature about which instrument is to be used for one repertory or another is completely at variance with the copiousness of information about the quickening development of different keyboard instruments.

Broad descriptive terms such as "clavier" or "virginal" convey next to nothing about the type of keyboard which the composer had in mind for a particular work. This perhaps deliberate imprecision was partly attributable to the "artisanal status" of the Baroque composer who was typically writing for a local group of

musicians with whom (s)he would be working, and who had no need of written-down marking to make sense of their intentions.

A fascination with the study of music from the past continues draw in present-day audiences, and the research into the ways in which the music might have sounded in a composer's lifetime goes hand in hand with original experimentation. Attempting to establish a connection between a keyboard type and a specific repertory is illuminating as is considering whether this gives rise to new perspectives or a new sound idiom, and whether certain technical and musical problems can be looked at in different ways.

One of these many keyboard instrument types is the claviorgan. Played by a single musician, it consists of an instrument with strings and an organ, placed one on top of the other. The two instruments may – or may not – sound together as a result of a coupling mechanism between the two keyboards.

Beginning in the middle of the 15<sup>th</sup> century, the claviorgan makes a regular appearance in the iconographical and written sources of the time, and with a far-reaching geographical spread. Based on surviving documentation (inventories of household effects, travel accounts, encyclopaedias, etc) and of historical instruments, it is possible to state that the claviorgan was to be found all over the continent of Europe for more than 350 years. It held a significant position in musical life in the British Isles, in the German-speaking countries, in the Iberian Peninsula, in Italy, and in France, albeit to a lesser degree. The presence of the instrument in the major musical circles suggests that the claviorgan was used both as a solo instrument and as an instrument for a wide range of accompanying activities.

### **Consequences for the performing technique**

The claviorgan unites two very different instruments, each of which have their own specific features. The organ brings its primary attribute of the possibility of playing notes of unlimited and variable length, ranging from *staccato* to *superlegato*. The downside of this is a loss of precision and rhythmic attack,

above all in the bass registers and when using soft and quiet registrations. The harpsichord excels with its percussive character, wherein subtle variations in the control of the tongue for plucking the strings, and a broad range of articulations and arpeggios all help in portraying the dynamic breadth of the instrument. Whilst the specific nature of the claviorgan is that it is a combination of a stringed keyboard instrument (spinet, virginal, harpsichord) with an organ (or regal), it is entirely possible to play these instruments separately. This uncoupling of the keyboards offers the interesting possibility of using one of the instruments as a soloist, whilst the other for accompaniment. The claviorgan's sound possibilities can be exploited to the full by the alternation of these different modes of playing. Contrary to what might be assumed, individual features of each instrument are maintained when they are played at the same time. So, the extensive array of possibilities for articulation (from a *superlegato* to very short and dotted-note separations) offered by the two instruments can be fully performed on the claviorgan and even expanded upon since the combination of the two instruments presents additional stylistic options.

When the two instruments are combined or 'organised', the single option which is most noticeably lost out on is the manipulation of the speed of the plucking tongue for the strings. The combination of the two instruments and (above all) the mechanical coupling of the keyboards of the largest claviorgans requires a manner of playing which does not allow for the subtle touch of the plucking tongue. Therefore, the percussive element of the harpsichord sound operates mainly in terms of providing the organ with extra precision and colour. It should be noted that when the organ is sparingly registered, it is above all the harpsichord which one hears. There is no real value in debating whether this is an organ or a harpsichord: the claviorgan is an instrument in its own right, an alternative to other keyboard instruments which, thanks to the combination of the two instruments, allows the performer to consider certain interpretive issues differently.

### **The claviorgan in England**

If there is awareness today of the existence of the claviorgan, this is principally due to the renown of the unique – and somewhat mysterious – Lodewijk Theewes instrument (1579) which can, in its incomplete state, be seen in the Victoria and Albert Museum in London. Distinguishable in the florid ornamentation of this instrument is the family crest of the original owner, Sir Anthony Roper. This allows us to work out which musicians may have been in contact with the instrument, since Roper was, after all, a good friend of Thomas Tallis, and the son of William Byrd was married to one of Roper's nieces.

Extensive research has clearly demonstrated that in England, where the claviorgan only appeared as private property, it occupied a very important position. It might perhaps even be considered as the definitive instrument. Combined instruments appear in numerous wealthy family household inventories. The contacts between the musicians and the claviorgan would therefore potentially be extensive.

The claviorgan was principally used as an ensemble instrument for accompanying singers and instrumentalists, and whilst its role as a solo instrument is not conclusively proven, it might certainly bring an interesting colouring to the florid solo keyboard repertory of the time. It is moreover probable that it would have been used for this repertory when it was the only instrument available.

### **Henry VIII**

The earliest reference to the claviorgan in England is to be found in the inventories at the Tudor Royal Court of Henry VIII. Therein is to be found the information that the king possessed four claviorgans, including one in his withdrawing chamber in Greenwich Palace, which would suggest that he might have played it himself. What music might have been played on these instruments? Alas, little precise information about this has survived from England of this time. That said, there is one exceptional manuscript (Roy. App. 58), probably a commonplace book of Henry VIII, containing a certain number of secular dances, song transcriptions,

etc. It is also known that use of the withdrawing chamber's instrument was limited to members of the royal private household including John Heywood (c 1497-1580) who was a teacher of Thomas Mulliner (1520?-1590?). One might assume, then, that the existence of the instrument was of common knowledge and that the works of such composers may well have been played on the claviorgan. Certainly, it is interesting to bring together a selection of these compositions with the instrument. In this respect, the *Mulliner Book* – an eclectic collection compiled by Thomas Mulliner – can be considered to be of great interest. This manuscript contains works by prominent composers such as Thomas Tallis (c 1505-1585), John Redford (c 1500-1547), John Blitheman (c 1525-1591), John Taverner (c 1490-1545) and Christopher Tye (c 1505-1573). Around half of the 121 keyboard compositions are based on liturgical chants, the other half being made up of transcription of songs and hymns plus two dances and a number of compositions for stringed instruments. A number of these works present classic examples of the problems that can be posed by certain keyboard instruments and are thus perfect for being played on the claviorgan, on which many passages sound innovating and rewarding.

### **Georg Friedrich Handel... and his Concerti for Claviorgan?**

Handel encountered the claviorgan on several occasions in the course of his career. During the years he spent in London, he commissioned an instrument from the organ builder Abraham Jordan (the younger), who was called upon to meet several criteria for this order: that of allowing Handel to be able to direct the orchestra at the same time as playing, and for it to be large enough to act as a solo instrument. This entailed an instrument with a flat body and needing to be of a sufficient length. It can be added that the estimate of the cost specified in the proposal was exorbitant!

The *Account* left by Charles Burney on the occasion of the Handel Commemoration in 1784 leads one to believe that the claviorgan most definitely existed in Handel's time:

*"The excellent ORGAN, erected at the west end of the Abbey for the Commemoration performances only, is the workmanship of the ingenious Mr. Samuel Green of Islington, [...] The keys of communication with the harpsichord, at which Mr. Bates, the conductor, was seated, extended nineteen feet from the body of the organ and twenty feet seven inches below the perpendicular of the set of keys by which it is usually played. Similar keys were first contrived in this country for HANDEL himself, at his Oratorios; but to convey them to so great a distance from the instrument, without rendering the touch impracticably heavy, required uncommon ingenuity and mechanical resources."*

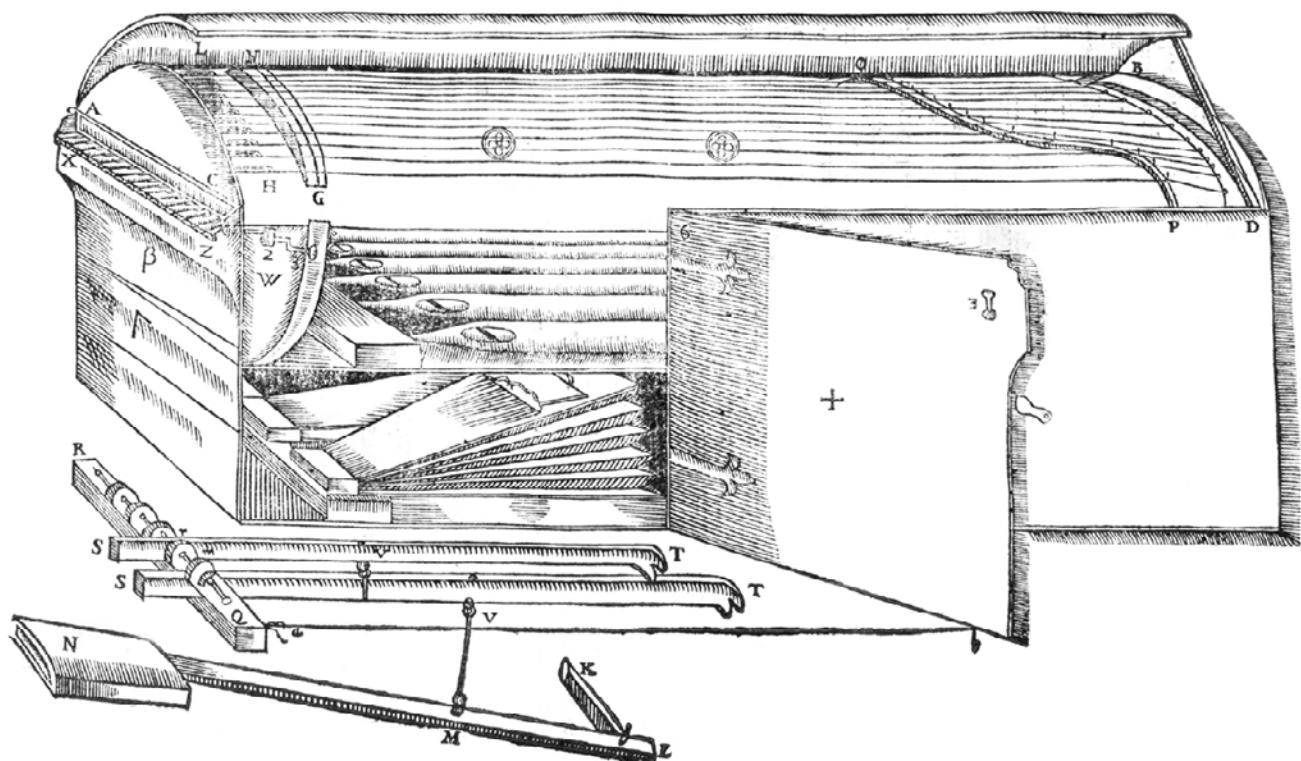
The reference here to the keys of communication suggest that the organ could be played at a distance via the harpsichord keyboard located farther away (cf. organ tracker-action systems) and that the two instruments could be combined, or not. Handel's *Op. 7 Concerti* had been written over a period when he was more than ever in search of the perfect instrument. Numerous dynamic markings are to be found in this collection. In the organ concerti HWV296a (1739), 306 (1740), 307 (1743), 309 (1744/46) and 305b (1751) there are clear references to several keyboards. That the abrupt dynamic changes occur frequently and occur in rapid succession is one additional argument underpinning the presence of several keyboards. The marking *senza cembalo* can moreover indicate that the harpsichord should not be played or that it should be uncoupled by the registration.

If one gathers together all the elements connected with Handel's musical world one can conclude that it is highly likely that he knew about – and perhaps that he made use of – the claviorgan. If this remains a hypothesis, this record serves as the occasion for allowing the music itself to take up the argument. It proves that the claviorgan sounds splendidly in the repertory selected here, both as a solo instrument and for realising accompaniments.

Bart Naessens

Translation: Mark Wiggins

*Figura Claviorgalis mirabilis, quod fidicium concentum, dum pulsatur, exhibet:*



■ Claviorgan (Athanasius Kircher, "Musurgia universalis", 1650)

## LE CLAVIORGANUM, UNE CURIOSITÉ EXCENTRIQUE ?

« L’*Innportile* » est un instrument merveilleusement doux, composé d’un positif dans un meuble et de cordes métalliques comme celles d’un clavecin, debout en forme “media ala” (semi-triangulaire). En appuyant sur les touches, chacun produit ses sons qui se mélangent parfaitement les uns avec les autres. Il a le soufflet d’un positif et le toucher d’un clavecin, de sorte que les sonorités du positif sont complétées par la percussion. »

Dans son *Tractatus de musica* de 1459, Paulus Paulirinus décrit un instrument à clavier qui, à première vue, semble particulier : un (orgue) positif dans un boîtier fermé combiné avec un instrument à cordes droit. De nombreuses sources confirment que ces « curiosités » étaient la règle plutôt que l’exception sur le continent européen du XV<sup>e</sup> au XVII<sup>e</sup> siècle. La quête incessante de la plus haute expression musicale possible pousse à expérimenter avec les nouvelles techniques de jeu et de construction. Il en résulte une extrême variété de types de claviers et une augmentation sans précédent du matériau de composition. Chaque région connaissait de nombreuses variantes d’instruments existants ; chaque facteur qui se respectait était en quête d’améliorations et de concepts innovants adaptés aux exigences des interprètes et des commanditaires.

Dans la littérature qui nous est parvenue, le flou qui entoure l’instrument à utiliser pour tel ou tel répertoire est en totale contradiction avec l’abondance d’informations disponibles sur le développement accéléré de divers instruments à clavier.

Un terme générique comme « clavier » ou « virginal » ne dit rien sur le type de clavier que le compositeur avait à l’esprit pour une œuvre particulière. Cette imprécision peut-être délibérée est en partie due au « statut artisanal » du compositeur baroque qui écrivait généralement pour un groupe local de musiciens avec lesquels il travaillait lui-même et qui n’avaient pas besoin d’indications écrites pour comprendre son intention.

L’étude de la musique du passé continue à fasciner le public d’aujourd’hui. La

recherche de la façon dont la musique sonnait du vivant du compositeur va de pair avec de nouvelles expérimentations. Il est intéressant de chercher à faire le lien entre un clavier et un répertoire spécifique, d’examiner si cela conduit à de nouvelles perspectives ou à un nouvel idiome sonore menant à envisager certaines problématiques techniques et musicales différemment.

L’un de ces nombreux claviers est le claviorganum. Joué par un seul musicien, il se constitue d’un instrument à cordes et d’un orgue placés l’un sur l’autre. Les deux instruments peuvent – ou non – sonner ensemble grâce à un couplage mécanique entre les deux claviers.

À partir du milieu du XV<sup>e</sup> siècle, le claviorganum apparaît très régulièrement dans les sources iconographiques et écrites. La propagation géographique de l’instrument est impressionnante. Sur base des sources qui nous sont parvenues (inventaire de mobilier, comptes-rendus, encyclopédies, etc.) et des instruments conservés, on peut conclure que le claviorganum était omniprésent sur le continent européen pendant plus de 350 ans. Il occupe une place prépondérante dans la vie musicale en Angleterre, dans les pays germanophones, dans la péninsule ibérique, en Italie, et, dans une moindre mesure, en France. La présence de l’instrument dans des milieux musicaux importants suggère que le claviorganum était utilisé à la fois comme instrument soliste et comme instrument d’accompagnement pour les usages les plus divers.

### Conséquences pour la technique de jeu

Le claviorganum associe deux instruments très différents qui ont chacun leurs spécificités. L’orgue tire sa qualité première de la possibilité de jouer des notes de longueur illimitée et très variée allant du *staccato* au *surlegato*. Le revers de la médaille est la perte de précision et d’attaque rythmique, surtout dans les tessitures graves et dans les registrations douces et modestes. Le clavecin excelle

par son caractère percussif où les variations subtiles dans le contrôle du plectre, un large spectre d'articulations et d'arpèges définissent l'ampleur dynamique de l'instrument.

Si le claviorganum doit sa spécificité à la combinaison d'un instrument à cordes (épinette, virginal ou clavecin) avec un orgue (ou régale), il est tout à fait possible de jouer ces instruments séparément. Ce « découplage » offre une possibilité intéressante consistant à utiliser l'un des instruments comme soliste, et l'autre comme accompagnement. L'alternance entre ces différents modes de jeu permet d'exploiter les possibilités sonores du claviorganum au maximum.

Contrairement à ce que l'on pourrait croire, les caractéristiques propres à chaque instrument sont conservées lorsque ceux-ci sont joués simultanément. Ainsi, le grand arsenal de possibilités d'articulation (du *surlegato* aux articulations très courtes et pointues) des deux instruments peut être intégralement greffé sur le claviorganum et même élargi puisque la combinaison des deux instruments offre des possibilités rhétoriques supplémentaires.

Le seul élément qui perd clairement de force lorsque les instruments sont combinés est la manière dont la vitesse du plectre peut être manipulée. La combinaison des deux instruments et (surtout) le couplage mécanique des claviers des claviorgana plus grands requiert un jeu plus direct qui ne permet pas le toucher subtil du plectre. L'élément percussif du clavecin fonctionne alors surtout comme précision et couleur supplémentaire de l'orgue. Il faut noter que lorsque l'orgue est registrado avec parcimonie, c'est surtout le clavecin qu'on entend. Rien ne sert de se demander s'il s'agit d'un orgue ou d'un clavecin. Le claviorganum est un instrument en soi, une alternative aux autres claviers qui, grâce à la combinaison des deux instruments, permet à l'interprète d'envisager certaines questions d'interprétation différemment.

### Le claviorganum en Angleterre

Si l'on connaît l'existence du claviorganum, c'est surtout grâce à la célébrité de

l'unique – et quelque peu énigmatique – instrument Lodewijk Theewes (1579) que l'on peut admirer partiellement au Victoria and Albert Museum à Londres. Dans la riche ornementation de cet instrument, on distingue les armoiries du propriétaire d'origine : Sir Anthony Roper. Cela nous permet de savoir quels musiciens ont été en contact avec l'instrument. Après tout, Roper était un bon ami de Thomas Tallis et le fils de William Byrd était marié à l'une des nièces de Roper.

Des recherches approfondies ont clairement montré qu'en Angleterre, où le claviorganum n'apparaissait qu'en tant que propriété privée, il occupait une place très importante. Il s'agissait peut-être même de l'instrument de référence. De nombreux inventaires de mobilier de familles fortunées font mention d'instruments combinés. Les contacts entre les musiciens et le claviorganum sont donc potentiellement nombreux.

Le claviorganum servait principalement d'instrument d'ensemble pour accompagner les chanteurs et les instrumentistes. Son rôle en tant qu'instrument soliste n'est pas irréfutable. Le claviorganum pourrait certainement amener une couleur intéressante dans le répertoire florissant pour clavier seul de l'époque. Il est d'ailleurs probable qu'il ait été utilisé pour ce répertoire lorsque c'était la seule possibilité.

### Henri VIII

La plus ancienne référence au claviorganum en Angleterre se trouve dans l'inventaire du mobilier de la cour royale de Henri VIII. Il nous apprend que Henri VIII possédait quatre claviorgana, dont un dans ses quartiers privés au palais de Greenwich. Cela suggère qu'il en jouait lui-même.

Quelle musique était jouée sur ces instruments ? Malheureusement, peu de matériel de cette période en Angleterre a survécu. Nous disposons d'un manuscrit exceptionnel (Royal App. 58), probablement un livre d'étude pour Henri VIII, contenant un certain nombre de danses profanes, de transcriptions de chansons,

etc. Nous savons également que l'instrument était réservé aux membres de la Chambre privée dont John Heywood (v. 1497-1580) qui était un professeur de Thomas Mulliner (1520?-1590?). On peut donc supposer que l'instrument était de notoriété publique et que les œuvres de ces compositeurs aient pu être jouées sur le claviorganum. Il est certainement intéressant de confronter une sélection de ces compositions avec l'instrument.

Le *Mulliner Book* – une anthologie compilée par Thomas Mulliner – peut être considéré comme très intéressant à cet égard. Ce manuscrit contient des œuvres de compositeurs de premier plan comme Thomas Tallis (v. 1505-1585), John Redford (v. 1500-1547), John Blitheman (v. 1525-1591), John Taverner (v. 1490-1545) et Christopher Tye (v. 1505-1573). La moitié des 121 compositions pour clavier est basée sur des chants liturgiques catholiques. L'autre moitié est constituée de transcriptions de chansons et d'hymnes, de deux danses et de plusieurs compositions pour instrument à cordes. Nombre de ces œuvres sont des cas d'école des problèmes posés par certains instruments à clavier et sont donc parfaites pour être jouées sur le claviorganum où de nombreux passages sonnent innovants et enrichissants.

### **Georg Friedrich Haendel et ses concertos pour claviorganum ?**

Au cours de sa carrière, Haendel a eu plusieurs occasions d'entrer en contact avec le claviorganum. Pendant ses années londoniennes, il commande un instrument auprès du facteur d'orgue Abraham Jordan Junior qui devait répondre à plusieurs critères : permettre de diriger l'orchestre tout en jouant et être assez grand pour servir d'instrument soliste. Cela implique un instrument au corps plat et assez long. Il faut ajouter que le montant indiqué dans l'appel d'offres est exorbitant.

Les écrits de Charles Burney à l'occasion de la commémoration de Haendel en 1784 poussent à croire que le claviorganum existait bel et bien à l'époque de Haendel :

« *L'excellent ORGUE, érigé à l'extrême ouest de l'Abbaye spécifiquement à l'occasion de la commémoration, est l'œuvre de l'ingénieux M. Samuel Green d'Islington. [...] Les touches communiquant avec le clavecin auquel était assis M. Bates, le chef d'orchestre, s'éloignaient de dix-neuf pieds du corps de l'orgue, et de vingt pieds sept pouces à la perpendiculaire au-dessous des touches par lesquelles il est habituellement joué. Des touches similaires ont été utilisées pour la première fois dans ce pays pour HAENDEL lui-même, pour ses oratorios ; mais les employer à une si grande distance de l'instrument, sans rendre le toucher tellement lourd qu'il en devient impraticable, relève d'une ingéniosité et de ressources mécaniques peu communes.* »

La référence aux touches de communication suggère que l'orgue pouvait être joué à distance via le clavier du clavecin situé plus loin (cf. système de traction des orgues mécaniques) et que les deux instruments pouvait, ou non, être combinés. Les concertos de l'opus 7 ont été écrits à une époque où Haendel était plus que jamais à la recherche de l'instrument parfait. On trouve d'ailleurs de nombreuses indications dynamiques dans cet opus. Dans les concertos pour orgue HWV 296a (1739), 306 (1740), 307 (1743), 309 (1744/46) et 305b (1751), il est clairement fait référence à plusieurs claviers. Que les changements dynamiques abrupts soient fréquents et se succèdent rapidement est un argument supplémentaire soutenant la présence de plusieurs claviers. L'indication *senza cembalo*, peut d'ailleurs indiquer que le clavecin ne devait pas être joué ou qu'il devait être déconnecté par la registration.

Si l'on réunit tous les éléments de l'environnement professionnel de Haendel, on peut conclure qu'il est très probable qu'il connaissait, et peut-être qu'il utilisait, le claviorganum. Si cela reste une hypothèse, cet enregistrement est l'occasion de donner la parole à la musique. Il prouve que le claviorganum sonne magnifiquement dans le répertoire sélectionné ici, à la fois comme instrument solo et comme basse continue.

Bart Naessens

Traduction : Adèle Querinjean



## DAS CLAVIORGANUM, EINE EXZENTRISCHE KURIOSITÄT?

*„Das 'Innportile' ist ein wunderbar sanftes Instrument, bestehend aus einem Orgelpositiv in einem Gehäuse und mit Metallsaiten wie bei einem Cembalo, aufrecht stehend in halb dreieckiger Form (media ala). Durch das Drücken der Tasten erzeugt jedes seinen eigenen Klang, und beide verschmelzen perfekt miteinander. Es hat den Blasebalg eines Positivs und den Anschlag eines Cembalos, so dass der Klang des Positivs durch den perkussiven Anschlag ergänzt wird.“*

In seinem *Tractatus de musica* von 1459 beschreibt Paulus Paulirinus ein auf den ersten Blick eigenartiges Tasteninstrument: ein Positiv (Orgel) in einem geschlossenen Gehäuse kombiniert mit einem aufrechtstehenden Saiteninstrument. Zahlreiche Quellen bestätigen, dass solche „Kuriositäten“ auf dem europäischen Kontinent vom 15. bis zum 17. Jahrhundert eher die Regel als die Ausnahme waren. Das unermüdliche Streben nach dem höchstmöglichen musikalischen Ausdruck führte zu Experimenten mit neuen Spieltechniken und Bauweisen. Das Ergebnis war eine enorme Vielfalt an Tasteninstrumenten und eine beispiellose Fülle an Kompositionen. In jeder Region gab es viele Variationen bestehender Instrumente; jeder ambitionierte Instrumentenbauer war auf der Suche nach Verbesserungen und innovativen Konzepten, um den Ansprüchen von Musikern und Auftraggebern gerecht zu werden.

Auffällig ist, dass in der überlieferten Literatur die Unklarheit darüber, welches Instrument für welches Repertoire verwendet werden sollte, in völligem Widerspruch zur Vielzahl von Informationen über die rasche Entwicklung unterschiedlicher Tasteninstrumente steht.

Ein allgemeiner Begriff wie „Klavier“ oder „Virginal“ lässt nicht eindeutig darauf schließen, welches Tasteninstrument für die Ausführung einer bestimmten Komposition vorgesehen war. Diese Unklarheit und vielleicht sogar absichtliche Ungenauigkeit ist zum Teil auf den „Handwerkerstatus“ eines Barockkomponisten zurückzuführen, der gewöhnlich für eine lokale Gruppe von Musikern schrieb,

mit der er eng zusammenarbeitete und die keine schriftlichen Anweisungen brauchte, um die Absicht des Komponisten zu verstehen.

Die Beschäftigung mit Musik aus der Vergangenheit, die das heutige Publikum immer noch fasziniert, und die Frage, wie sie zu Lebzeiten des Komponisten wohl geklungen hat, gehen Hand in Hand mit neuen Experimenten. Es ist sicher ein lohnender Versuch, die enorme Vielfalt innerhalb der Familie der Tasteninstrumente mit einem klar definierten Repertoire zu verknüpfen und zu untersuchen, ob neue Erkenntnisse zu einer inspirierenden Klangsprache führen können, bei der bestimmte technische und musikalische Probleme auf neue Art und Weise erlebt werden.

Das Claviorganum ist eines dieser vielen Tasteninstrumente, bei dem ein Saiteninstrument und eine Art Orgel auf mechanische Weise kombiniert, aufeinander gestellt und von einem einzigen Musiker gespielt werden können. Beide Instrumente können durch eine Koppel zwischen voneinander unabhängigen Manualen zusammen oder auch einzeln erklingen.

Ab der Mitte des 15. Jahrhunderts taucht das Claviorganum sowohl in ikonographischem als auch in schriftlichem Quellenmaterial sehr häufig auf. Die geografische Verbreitung des Instruments ist beeindruckend: Aus den nachweisbaren Quellen (Hausratslisten, Berichte, Enzyklopädien etc.) und den erhaltenen historischen Instrumenten lässt sich schließen, dass das Instrument gut 350 Jahre lang auf dem europäischen Kontinent omnipräsent war. In der musikalischen Aufführungspraxis nahm es in England, den deutschsprachigen Ländern, auf der iberischen Halbinsel, in Italien und in geringerem Maße in Frankreich einen herausragenden Platz ein. Die Präsenz des Instruments in bedeutenden musikalischen Kreisen lässt darauf schließen, dass das Claviorganum sowohl als Soloinstrument als auch als Begleitinstrument für die unterschiedlichsten Zwecke eingesetzt wurde.

### Auswirkungen auf die Spieltechnik

Das Claviorganum vereint zwei sehr unterschiedliche Instrumente, die jeweils spezifische Eigenschaften haben. Die wichtigste Eigenschaft der Orgel ist die Fähigkeit, Töne von unbegrenzter Länge und in unterschiedlicher Artikulation zu spielen, von *staccato* bis *überlegato*. Die Kehrseite besteht im Verlust an Präzision und rhythmischer Attacke, insbesondere in den tieferen Lagen und bei weichen, dezenten Registern. Das Cembalo zeichnet sich durch seinen perkussiven Charakter aus, wobei subtile Variationen in der Steuerung der Kiele, eine große Bandbreite an Artikulationen und Arpeggiern die dynamische Bandbreite des Instruments bestimmen.

Die Besonderheit des Claviorganums liegt in der Kombination eines Streichinstruments (Spinett, Virginal oder Cembalo) mit einer Orgel (oder einem Regal), wobei es durchaus möglich ist, diese Instrumente getrennt zu spielen. Diese „Entkopplung“ eröffnet die interessante Möglichkeit, eines der Instrumente solistisch und das andere zur Begleitung einzusetzen. Durch den Wechsel zwischen diesen verschiedenen Spielweisen können die Klangmöglichkeiten des Claviorganums voll ausgeschöpft werden.

Anders als man vermuten könnte bleibt bei der Kombination der beiden Instrumente die für jedes Instrument spezifische Spielcharakteristik erhalten. So kann das große Arsenal an Artikulationsmöglichkeiten beider Instrumente (von *überlegato* bis zum sehr kurzen und scharfen Anschlag) vollständig auf dem Claviorganum umgesetzt und sogar noch erweitert werden, da die Kombination der beiden Instrumente zusätzliche rhetorische Möglichkeiten bietet.

Das einzige Element, das deutlich an Kraft verliert, wenn beide Instrumente gekoppelt sind, ist die Art und Weise, in der man die Schnelligkeit der Kiele auf dem Cembalo steuern kann. Durch die Kombination beider Komponenten und (insbesondere) der mechanischen Tastaturkoppele in größeren Claviorgana ergibt sich ein deutlicher Bedarf an direktem Spiel, wodurch der subtile Anschlag der Kiele entfällt. Dadurch bekommt der Ausführende das Gefühl, dass das perkussive

Element des Cembalos vor allem als zusätzliche Farbe und zur Präzisierung der Orgel eingesetzt wird. Aber wenn man die Orgel nur sparsam registriert, hört man hauptsächlich das Cembalo. Man sollte sich also nicht fragen, ob es sich um eine Orgel oder ein Cembalo handelt. Das Claviorganum ist ein eigenständiges Instrument und kann eine mögliche Alternative für Interpreten sein, die mit verschiedenen Fragen und Notwendigkeiten konfrontiert sind. Durch die Kombination beider Instrumente können einige technische und interpretatorische Probleme anders beurteilt werden.

### **Das Claviorganum in England**

Das Wissen um die Existenz des Claviorganums verdankt man vor allem der Berühmtheit des einzigartigen und etwas rätselhaften Instruments von Louis Theewes (1579), das wir (zumindest teilweise) noch heute im Victoria and Albert Museum in London bewundern können. Im reichen Dekor des Instrumentenkastens dieses Claviorganums ist das Wappen des ursprünglichen Besitzers leicht zu erkennen: Sir Anthony Roper. So lässt sich nachvollziehen, welche Musiker mit dem Instrument in Berührung kamen. Immerhin war Roper ein guter Freund von Thomas Tallis. Außerdem war der Sohn William Byrds mit einer Cousine Ropers verheiratet.

Weiterführende Untersuchungen zeigten, dass das Claviorganum in England, wo es nur in Privatbesitz existierte, eine sehr wichtige Stellung einnahm. Eventuell ist es sogar das Referenzinstrument. So bezeugen viele Hausratsinventare wohlhabender Familien, dass musikliebende Haushalte oft über ein solches Kombinationsinstrument verfügten, wodurch viele Kontakte von Musikern mit einem solchen Instrument möglich gewesen wären.

Das Claviorganum diente hauptsächlich als Ensembleinstrument zur Begleitung von Sängern und Instrumentalisten. Seine Rolle als Soloinstrument ist nicht unumstritten, obwohl das Instrument innerhalb des aufblühenden solistischen Repertoires für Tasteninstrumente in dieser Zeit sicherlich einen interessanten

klanglichen Mehrwert bieten konnte und wahrscheinlich auch eingesetzt wurde, wenn das Instrument die einzige Wahl war.

### **Heinrich VIII.**

Eine weitere Primärquelle und zugleich der älteste Hinweis auf das Claviorganum in England findet sich im Inventar des Hausrats am königlichen Hof von Heinrich VIII. Darin sind vier Claviorgana aufgeführt, und es steht zu lesen, dass Heinrich VIII. in seinen Privatgemächern im Greenwich Palace eines davon aufstellen ließ. Dies legt nahe, dass er es selbst spielte.

Welche Musik wurde auf diesen Instrumenten gespielt? Leider ist aus dieser Zeit in England kaum Material erhalten geblieben. Es gibt ein außergewöhnliches Manuskript (Royal App. 58), das wahrscheinlich ein Übungsbuch für Heinrich VIII. war und eine Reihe weltlicher Tänze, Liedtranskriptionen usw. enthält. Außerdem ist bekannt, dass das Instrument den Mitgliedern der Privy Chamber vorbehalten war, darunter John Heywood (c 1497-1580), der ein Lehrer von Thomas Mulliner (1520?-1590?) war. Die Annahme, dass das Instrument allgemein bekannt war und Werke dieser Komponisten auf einem Claviorganum gespielt wurden, ist also gerechtfertigt. Daher erscheint es angemessen – oder zumindest der Mühe wert –, eine Auswahl dieser Kompositionen auf diesem Instrument zu spielen.

Das *Mulliner Book* – eine von Thomas Mulliner zusammengestellte Anthologie – ist in dieser Hinsicht besonders interessant. Dieses Manuskript enthält eine reiche Vielfalt an Werken damals führender Komponisten wie Thomas Tallis (c 1505-1585), John Redford (c 1500-1547), John Blitheman (c 1525-1591), John Taverner (c 1490-1545) und Christopher Tye (c 1505-1573). Die Hälfte der 121 Kompositionen für Tasteninstrumente basiert auf katholischen liturgischen Gesängen. Die andere Hälfte besteht aus Transkriptionen von Liedern und Hymnen, von zwei Tänzen und einer Reihe von Kompositionen für ein Saiteninstrument. Viele Werke in diesem Manuskript taugen als

Lehrbuchbeispiele für die Probleme, die bestimmte Tasteninstrumente mit sich bringen können. Aus diesem Grund sind viele dieser Kompositionen ein perfektes Repertoire für die Interpretation auf dem Claviorganum, wobei viele Passagen sehr innovativ und lohnend klingen!

### **Georg Friedrich Händels Konzerte auf dem Claviorganum?**

Während seiner Laufbahn hatte Händel mehrfach Gelegenheit, mit dem Claviorganum in Berührung zu kommen. In seiner Londoner Zeit gab er bei dem Orgelbauer Abraham Jordan Junior ein Instrument in Auftrag, das mehrere Kriterien erfüllen musste: Der Spieler musste in der Lage sein, das Orchester gleichzeitig zu dirigieren, und es musste groß genug sein, um auch als Soloinstrument zu fungieren. Dies bedingte ein Instrument mit flachem Korpus und ausreichender Länge. Hinzuzufügen ist, dass der im Angebot angegebene Betrag exorbitant hoch war. Charles Burneys Bericht über die Händel-Gedenkfeier im Jahr 1784 lässt mit hoher Wahrscheinlichkeit darauf schließen, dass das Claviorganum zur Zeit Händels existierte:

*„Die exzellente ORGEL, die am westlichen Ende der Abtei ausschließlich für die Aufführungen bei den Gedenkfeiern aufgestellt wurde, ist das Werk des genialen Mr. Samuel Green aus Islington, [...] Die Tasten zur Verbindung mit dem Cembalo, an dem Mr. Bates, der Dirigent, saß, erstreckten sich neunzehn Fuß vom Korpus der Orgel und zwanzig Fuß sieben Zoll unter der Senkrechten des Manuals, mit dem sie normalerweise gespielt werden. Ein ähnliches Tasteninstrument wurde in diesem Land zuerst für HÄNDEL selbst bei seinen Oratorien erfunden; aber sie in eine so große Entfernung vom Instrument zu bringen, ohne den Anschlag unausführbar schwer zu machen, erforderte großen Einfallsreichtum und ungewöhnliche mechanische Mittel.“*

Der Hinweis auf *keys of communication* deutet darauf hin, dass die Orgel über die Cembalotastatur mit Hilfe von Hilfsmitteln (vgl. Trakturen bei mechanischen Orgeln) aus der Ferne gespielt werden konnte und mit ihr kombinierbar war oder nicht.

Die *Konzerte op. 7* entstanden zu einer Zeit, als Händels Suche nach dem perfekten Instrument auf ihrem Höhepunkt war. In diesen Konzerten sind zahlreiche dynamische Angaben zu finden. Außerdem gibt es in den Orgelkonzerten HWV 296a (1739), 306 (1740), 307 (1743), 309 (1744/46) und 305b (1751) eindeutige Hinweise auf mehrere Manuale. Das plötzliche, gehäufte und schnell aufeinanderfolgende Auftreten von dynamischen Unterschieden ist ein Argument, das für das Vorhandensein mehrerer Manuale spricht. In der Orgelstimme erscheint die Angabe *senza cembalo*, was darauf hinweisen kann, dass entweder kein Cembalo gespielt oder dass es über ein Register abgeschaltet werden sollte.

Wenn man alle Angaben zu Händels Arbeitsumfeld zusammennimmt, ist es sehr wahrscheinlich, dass er das Claviorganum kannte und möglicherweise benutzte. Es bleibt eine Vermutung, aber diese Aufnahme gibt die Gelegenheit, die Musik selbst sprechen zu lassen. Sie ist der Beweis dafür, dass das Claviorganum bei diesem Händel-Repertoire sowohl als Soloinstrument als auch in einer Basso-Continuo-Rolle hervorragend klingt.

Bart Naessens

Übersetzung: Susanne Lowien

## HET CLAVIORGANUM, EXCENTRIEK CURIOSUM?

*“Het ‘Innportile’ is een wonderlijk zoet instrument, bestaande uit een positief in een kast, en metalen snaren zoals bij een clavecimbel, rechtop staand in de vorm van een half psalterium. Door het beroeren van de toetsen levert elk van deze hun geluiden, perfect mengend met elkaar. Het heeft de balgen van een (orgel)positief en de aanslag van een clavecimbel, waardoor de sonoriteiten van het (orgel)positief gecompleteerd worden met de percussie.”*

In 1459 beschrijft Paulus Paulirinus in zijn *Tractatus de Musica* een op het eerste zicht merkwaardig klavierinstrument. Een (orgel)positief in een gesloten behuizing wordt gecombineerd met een rechtopstaand snaarinstrument. Talrijke bronnen bevestigen dat dergelijke ‘curiositeiten’ op het Europese vasteland in 15<sup>e</sup>, 16<sup>e</sup> en 17<sup>e</sup> eeuw eerder regel dan wel uitzondering waren. De niet aflatende zoektocht naar de hoogst mogelijke muzikale expressie met de op dan toe vorhanden zijnde middelen zorgde voor een grenzeloos experimenteren met nieuwe (bouw- en speel)technieken. Dit resulteerde vanzelfsprekend in een enorm rijke waaier aan uiteenlopende soorten klavieren en een nooit geziene toename van compositisch materiaal.

Het is opvallend dat in de overgeleverde literatuur de vaagheid welk instrument voor welk repertoire moet worden aangewend helemaal dwars staat op het veelvoud van informatie over de versnelde ontwikkeling van diverse klavierinstrumenten.

Een generaliserende term als ‘klavier’ of ‘virginal’ expliciteert immers niet welk type klavier men specifiek voor ogen had bij de uitvoering van een welbepaalde compositie. Die vaagheid en misschien zelfs opzettelijke onnauwkeurigheid is deels te wijten aan de ‘ambacht-status’ van een barokcomponist die meestal schreef voor een locale groep musici waarmee hij samenwerkte en die geen geschreven instructies nodig hadden om de intentie van de componist te begrijpen.

De studie van de muziek uit het verleden die het publiek van nu blijft boeien en de zoektocht naar hoe het zou hebben geklonken in de tijd van de componist, gaan samen met nieuwe experimenten. Het loont zeker de moeite om de enorme diversiteit binnen de klavierfamilie te proberen koppelen aan een welbepaald repertoire en daarbij te onderzoeken of nieuwe inzichten kunnen leiden tot een inspirerend nieuw klankidioom, waarbij bepaalde technische en muzikale problematieken op een andere manier ervaren worden.

Het claviorganum is een van die mogelijk inzetbare klaviervarianten waar een snaarinstrument en orgel(variant) op mechanische wijze met elkaar gecombineerd kunnen worden, op elkaar geplaatst zijn en kunnen bespeeld worden door één enkele musicus. De beide instrumenten kunnen samen klinken, al dan niet door middel van een koppeling tussen onderling onafhankelijke klavieren.

Vanaf medio 15<sup>e</sup> eeuw zien we heel regelmatig het claviorganum opduiken in zowel iconografisch als geschreven bronnenmateriaal. De geografische spreiding van het instrument is op zijn minst indrukwekkend te noemen waarbij aan de hand van de traceerbare bronnen (inboedel-oplijstingen, recensies, encyclopedieën, ...) en de bewaarde historische instrumenten we vaststellen dat het instrument een goede 350 jaar geschiedenis overspant en alomtegenwoordig was op het Europese continent. Het kende een prominente plaats binnen de muzikale uitvoeringspraktijk in Engeland, de Duitstalige staten, het Iberische schiereiland, Italië en in mindere mate Frankrijk. De aanwezigheid van het instrument in belangrijke muzikale middens doet vermoeden dat het claviorganum zowel ingezet werd in een solistische rol maar even goed als een begeleidingsinstrument voor de meest uiteenlopende doeleinden.

### **Speeltechnische consequenties**

Het claviorganum verbindt twee zeer uiteenlopende instrumenten met elkaar, elk met zijn idiomatische specifieiten. Het orgel put zijn primaire kwaliteit

immers uit de lange en onbeperkte mogelijkheid lengtes van noten te realiseren in samenspraak met een intellectuele beheersing van het wijde spectrum aan diversiteit in die lengtes (staccato tot overlegato), maar boet daarbij in aan precisie en ritmische attaque, voornamelijk in de lagere regionen van zijn ambitus en bij zuinige, zachte registratiekeuzes. Het klavecimbel blinkt uit in zijn percussieve karakter waarbij alle subtile varianten van de beheersing van het plectrum, een wijd spectrum aan articulaties en arpeggio's de dynamische grootsheid van het instrument definiëren.

Niettegenstaande de specifieke karakteristiek van het claviorganum schatplichtig is aan de hoofdzakelijke combinatie van een snarenvariant (spinet, virginaal, klavecimbel) en het orgel of regaal, is het evident dat ook de afzonderlijke instrumenten elk individueel ten gehore kunnen worden gebracht. Deze 'ontkoppeling' creëert een interessante optie om het ene instrument te gebruiken als solerende partij en het andere daarbij te laten begeleiden. De continue combinatie van beide componenten is niet het uitgangspunt dan wel een afwisselend gebruik waarbij de diverse klankmogelijkheden maximaal worden benut.

In tegenstelling tot wat men zou verwachten blijkt dat bij de koppeling van beide instrumenten alle speeltechnische karakteristieken, eigen aan elk instrument, behouden kunnen blijven. Zo kan men het grotearsenaal aan articulatiemogelijkheden (van overlegato tot zeer korte en spitse interpretaties) van beide instrumenten integraal enten op het claviorganum en zelfs uitvergroten daar men net door de combinatie van de twee instrumenten extra rhetorische mogelijkheden krijgt.

Het enige element dat duidelijk aan kracht inboet bij koppeling van beide instrumenten is de manier waarop men bij het klavecimbel de snelheid van het plectrum kan manipuleren. De combinatie van beide componenten en (vooral) de mechanische klavierkoppeling bij grotere claviorgana resulteert immers in een concrete noodzaak tot directheid van spelen waardoor het subtile beroeren

van het plectrum niet aan de orde is. Daardoor krijgt men als uitvoerder op dat moment eerder het gevoel dat het percussieve element van het klavecimbel primordiaal benut wordt als een extra kleur en precisie ten opzichte van het orgel. Maar wanneer men het orgel dan net zuinig registreert, hoort men toch vooral het klavecimbel. Men moet zich dus niet afvragen of het eerder een orgel dan wel klavecimbel is. Het claviorganum is een instrument *an sich* en kan een mogelijk alternatief zijn voor uitvoerders die met een heel gamma aan vragen worstelen.

### **Het claviorganum in Engeland**

Als men al weet heeft van het bestaan van het claviorganum, dan is dat voornamelijk te danken aan de celebrity-status van het unieke en enigszins enigmatische Lodewijk Theewes instrument (1579) dat we vandaag nog steeds deels kunnen bewonderen in het Victoria and Albert Museum in Londen. In de rijkelijke ornamentering van het instrumentenmeubel van het Theewes-claviorganum ontwaart men makkelijk het wapenschild van de oorspronkelijke eigenaar: Sir Anthony Roper. Daardoor kunnen we nagaan welke musici met het instrument in contact zijn gekomen. Roper was immers een goede vriend van Thomas Tallis. Daarbij was de zoon van William Byrd gehuwd met een nicht van Roper.

Verder onderzoek toonde overduidelijk aan dat het claviorganum in Engeland waar het enkel voorkwam in privaat bezit een heel belangrijke positie bekleedde, misschien zelfs het referentie-instrument. Zo getuigen vele inventarissen van huisraad van rijke families dat deze muzikale huishoudens vaak een combinatie-instrument ter beschikking hadden, waardoor heel veel potentiële contacten van musici met een dergelijk instrument zouden hebben kunnen plaatsvinden. Het claviorganum diende vooral als ensemble-instrument waarmee zangers en instrumentalisten werden begeleid. Zijn rol als solo-instrument is niet onweerlegbaar aantoonbaar, hoewel het instrument binnen het florerende solo-klavierrepertoire tijdens die periode zeker een interessante kleurende

meerwaarde kon bieden en wellicht aangewend werd wanneer het instrument de enige keuze was.

### **Henry VIII**

En een derde primaire bron en de meest oude verwijzing naar het claviorganum in Engeland vinden we terug in de inventaris van de huisraad van het koninklijke hof van Henry VIII. Naast drie andere claviorgana kunnen we lezen dat Henry VIII ervoor koos om in zijn privévertrekken in Greenwich Palace een claviorganum te plaatsen. Dat doet vermoeden dat hij er zelf op speelde.

Welke muziek werd er op deze instrumenten gespeeld? Er is heelalas weinig materiaal van deze periode in Engeland overgebleven. We hebben gelukkig een uitzonderlijk manuscript (Royal App. 58), wellicht een studieboek was voor Henry VIII, met daarin een aantal wereldlijke dansen, liedtranscripties, etc. Daarnaast weten we dat het instrument voorbehouden was voor de leden van de Privy Chamber, waaronder John Heywood (c 1497-1580) o.a. leraar van Thomas Mulliner (1520?-1590?). Dan is het gerechtvaardigd aan te nemen dat het instrument *common knowledge* was, hun repertoire kan geklonken hebben op een claviorganum en is het daardoor opportuun - of op zijn minst de oefening waard - een selectie van deze composities te confronteren met het instrument. Het *Mulliner Book* - een anthologie gecompileerd door Thomas Mulliner - kan daarbij als zeer interessant beschouwd worden. Dit manuscript bevat een rijke diversiteit aan werken van toenmalig toonaangevende componisten zoals Thomas Tallis (c 1505-1585), John Redford (c 1500-1547), John Blitheman (c 1525-1591), John Taverner (c 1490-1545) en Christopher Tye (c 1505-1573). De helft van de 121 klaviercomposities zijn gebaseerd op katholieke liturgische gezangen. De andere helft bestaat dan weer uit transcripties van liederen en anthems, twee dansjes en een aantal composities voor een snaarinstrument. Heel wat werken uit dit manuscript lenen zich als schoolvoorbeeld van de gestelde problematieken die bepaalde klavierinstrumenten kunnen genereren. Daarom zijn heel wat

composities perfect repertoire om geïnterpreteerd te worden op het claviorganum waarbij heel wat notenpassages zeer innoverend en verrijkend klinken!

### **Georg Friedrich Händel en zijn claviorganumconcerti?**

In de loop van zijn carrière heeft Händel verschillende opportuniteiten gehad om met het claviorganum in contact te komen. Händel gaf tijdens zijn Londense carrière de opdracht aan orgelbouwer Abraham Jordan Junior een instrument te bouwen met goede mogelijkheden om al spelende zijn orkest te kunnen overschouwen en dirigeren. Tegelijk moest het groot genoeg zijn om als solerend instrument ingezet te kunnen worden tijdens zijn concerto's. Dit impliceerde een instrument met een vlakke, platte behuizing en uitgebouwd in de lengte. Voor dit te realiseren instrument werd een exorbitant bedrag in de offerte genoemd. Burneys citaat ter gelegenheid van de Händel Commemoration in 1784 doet sterk vermoeden dat het claviorganum wel degelijk bestaansreden kende ten tijde van Händel:

*"The excellent ORGAN, erected at the west end of the Abbey, for the commemoration performances only, is the workmanship of the ingenious Mr. Samuel Green, of Islington. [...] The keys of communications with the harpsichord, at which Mr. Bates, the conductor, was seated, extended nineteen feet from the body of the organ, and twenty feet seven inches below the perpendicular of the set of keys by which it is usually played. Similar keys were first contrived in the country for HANDEL himself, at his oratorios; but to convey them to so great distance from the instrument, without rendering the touch impractibably heavy, required uncommon ingenuity and mechanical resources."*

De referentie naar *communication-keys* doet vermoeden dat het orgel via het verderopstaande klavecimbeklavier door middel van hulpmiddelen (cfr. tractuursystemen bij mechanische orgels) van op afstand kon worden bespeeld en er al dan niet mee gecombineerd kon worden.

De concerti uit het opus 7 werden geschreven op het moment dat Händels zoektocht naar dat perfecte instrument een hoogtepunt kende. In deze concerti

treffen we net tal van dynamische aanduidingen aan. In de orgelconcerto's HWV 296a (1739), 306 (1740), 307 (1743), 309 (1744/46) en 305b (1751) wordt er bovendien duidelijk melding gemaakt van meerdere manualen. Een plotse, frequente, snel opeenvolgende vraag naar dynamische verschillen is een argument dat die aanwezigheid van meerdere klavieren ondersteunt. We zien binnen de orgelpartij een aanduiding *senza cembalo*, wat kan duiden op ofwel het niet laten meespelen van het klavecimbel dan wel het uitschakelen via een register.

Wanneer men alle informatie omtrent de werkomgeving van Händel samenlegt dan is het heel waarschijnlijk dat hij het claviorganum heeft gekend en eventueel ook gebruikt. Het blijft giswerk, maar deze opname geeft de mogelijkheid om de muziek te laten spreken, en bewijst dat het claviorganum schitterend klinkt binnen het hier gekozen repertoire van Händel, zowel als solo-instrument als in een basso continuo rol.

*Bart Naessens*





**Recording** | AMUZ, Antwerp (B) | 6-8 January 2015

**Recording engineer, editing & mastering** | Steven Maes, Motormusic

**Artistic supervision** | Felicia Bockstaal

**Producer** | Jan De Winne, Musurgia BV

**Cover** | Claviorgan by Lodewijk Theewes (1579), © Victoria and Albert Museum, London

**Images** | Chris Duprel (p. 4), Wouter Maeckelberghe (p. 6), Bart Naessens (p. 20),  
Emily Van Den Broucke (p. 35)

**Artwork** | Lucia Ghielmi

**Editorial supervision** | Susanne Lowien

**Label manager** | Adèle Querinjean

© 2021 Musurgia BV | © 2021 Musurgia BV | PAS 1060

**[bartnaessens.com](http://bartnaessens.com) | [ilgardellino.be](http://ilgardellino.be)**