

Over het gebruik van slaginstrumenten tot ca. 1775  
The use of percussion instruments up to about 1775

In de muziekpraktijk moeten vanaf het prille begin slaginstrumenten in gebruik zijn geweest. De menselijke handen en voeten zouden wel als het oudste slagwerk kunnen gelden maar daar zijn zeker al in een vroeg stadium primitieve trommelinstrumenten aan toegevoegd. Tot ongeveer de zeventiende eeuw geldt voor alle slaginstrumenten: zij komen voor op afbeeldingen, zij worden vermeld in de literatuur maar er is geen enkele slagwerkpartij genoteerd. Het is net als in de jazzmuziek: de slagwerkpartij wordt geïmproviseerd en niet schriftelijk gefixeerd. Dit laatste begint pas tegen het einde van de zeventiende eeuw.

Bij het uitvoeren van muziek van vóór ca. 1700 is het dus goed te bedenken, dat er slagwerk bestond maar dat de partijen geïmproviseerd werden. Niet alle muziek van vóór de achttiende eeuw verdraagt de medewerking van slaginstrumenten. In een mis van Josquin des Prez of Palestrina is zoiets ondenkbaar; in dansmuziek daarentegen zeer goed om over volksmuziek nog maar niet te spreken.

Een volgende vraag is dan welke slaginstrumenten bij uitvoering van die muziek in aanmerking komen. Aangezien de eerste – sinds het Gregoriaans – schriftelijk vastgehouden muziek dateert uit de (latere) middeleeuwen kunnen we een antwoord op die vraag ook bij de latere-middeleeuwse muziek verwachten.

E. A. Bowles [01] geeft een globale indruk. In zijn boek geeft hij een lijst met 954 afbeeldingen, afkomstig uit handschriften uit 78 bibliotheken en musea in geheel Europa en Amerika, die direkt of indirekt betrekking hebben op het musiceren. Dit geeft natuurlijk geen compleet maar wel een representatief beeld weer. Op slechts 67 van de 954 afbeeldingen komen één of meer slaginstrumenten voor. De getoonde slaginstrumenten en combinaties daarvan zijn als volgt:

trommel met blokfluit, dwarsfluit (zonder kleppen) of eenhand-fluit (galoubet)	46 keer
trommel met koperen instrumenten	6 keer
trommel met doedelzak	1 keer
trommel met schalmei	1 keer
trommel alleen	1 keer
tamboerijn alleen	1 keer
klokkenspel alleen	1 keer
pauken met koperen blaasinstrumenten	8 keer
pauken alleen	1 keer
triangel met gemengd ensemble	1 keer

Waarbij opvalt:

1. De combinatie trommel/fluitinstrument komt het meest voor,
2. Pauken komen vrijwel alleen voor in combinatie met koperen blaasinstrumenten,
3. Solistisch optreden van slaginstrumenten is zeer zeldzaam,
4. Het aantal uitvoeringen zonder slaginstrumenten is verhoudingsgewijs groot.

De stelling, dat de uitvoering van middeleeuwse-, Renaissance- en Barokmuziek ongebreideld gebruik moet maken van slaginstrumenten, is onhoudbaar. In feite kan zeker alle middeleeuwse muziek zonder slagwerk worden uitgevoerd. De twee grootste verzamelingen middeleeuwse instrumentale muziek [02] omvatten groepen dansen en 'estampidas'. Wat betreft de Parijse 'estampies et danses royales' kan zeker aan dansmuziek worden gedacht (met begeleiding van een of meer slaginstrumenten ad libitum) maar bij de Londense groep geldt dat niet voor alle stukken. De Parijse muziektheoreticus Johannes de Grocheo ( $\pm$  1300) in zijn tractaat 'De Musica' [03] maakt

onderscheid tussen een regelmatig en een onregelmatig metrum in dit soort composities. Een regelmatig metrum houdt in dat een slag (eerste tel, eventueel ook derde tel) in een vaststaande maatsoort steeds op dezelfde plaats terugkomt, zodat daarop gedanst kan worden. Bij een onregelmatig metrum is dat niet het geval door de wisselende maatsoorten en verspringingen van de metrische zwaartepunten. De Grocheo ziet in sommige 'estampies'/'stantipes'/'istanpittas' geen dansen maar voordrachtsstukken en voegt daaraan toe:

*De Stantipes is een muziekstuk zonder tekst dat een moeilijke melodie heeft en is onderverdeeld in 'puncti'. Ik zeg dus 'een moeilijke melodie' [omdat] hij vanwege zijn moeilijkheid het concentratievermogen van uitvoerenden en toehoorders geheel in beslag neemt en ook de gedachten van rijkelui van slechte ideeën afhoudt.*

De stukken uit het Londense handschrift zijn, conform Grocheo's omschrijving dus voor een deel dansen, voor een deel voordrachtsstukken [04]. Bij de laatste groep is het maar zeer de vraag of daaraan inderdaad slaginstrumenten à l'improviste moeten worden toegevoegd en zo dit al gebeurt, hoe bescheiden moet dat zijn. Een bonte hoeveelheid slaginstrumenten zoals Jordi Savall en anderen toepassen is bij deze stukken historisch gezien onjuist (evenals de vele tempo-wisselingen).

In 1988 leidde ethnomusicologe dr. Joan Rimmer (Canterbury) een project rondom de volksdans in Europa, waarbij ook de stukken uit het Londense handschrift werden betrokken. Aan de orde kwamen de istanpittas 'Ghaeta', 'Belicha', 'Isabella' en 'Palamento' [05], daarnaast saltarello I en II en 'La Manfredina'. Het gehele programma werd ten gehore gebracht door vedel, cq. blokfluit en slagwerk. Ook hier bleek dat de vier eerstgenoemde stukken voor de dans volstrekt ongeschikt waren, tenzij in een geheel uitgewerkte choreografie. Bij de laatste drie was dans heel goed mogelijk. De eerste vier stukken werden achtereenvolgens met en zonder slagwerk gespeeld, waarbij wat betreft een uitvoering zonder slagwerk als het meest natuurlijk klinkend, het gebruik van slagwerk – hoe bescheiden ook – bij sommige stukken zelfs als hinderlijk werd ervaren. Het al dan niet gebruiken van slagwerk hangt dus samen met een regelmatig of een onregelmatig metrum. Niemand zou het in zijn hoofd halen om een werk met een onregelmatig metrum en een contemplatief karakter zoals bijvoorbeeld Debussy's 'Syrinx' (1913) van een slagwerkbegeleiding te voorzien.

De bewaard gebleven middeleeuwse instrumentale muziek is op vedel, blokfluit en dwarsfluit (zonder kleppen) goed speelbaar, op de eenhand-fluit met trommeltje (pipe and tabor, ook galoubet) wegens de grote ambitus in de regel niet. Pipe and tabor hebben zich tot in de zeventiende eeuw – en in de volksmuziek tot op de dag van vandaag – kunnen handhaven. Ook in de literatuur wordt deze combinatie tot in de zeventiende eeuw vermeld, bijv. bij Shakespeare: 'Ariel plays the tune on a tabor and pipe' [06].

Thoinot Arbeau 1520-1595 publiceerde in 1588 zijn boek 'Orchésography' [07] een beschrijving van de uitvoering van de in zijn tijd gebruikelijke dansvormen. Hij componeerde daarbij zelf ook enkele muziekstukken. Voor ons is van belang dat hij bij sommige stukken een partij voor slagwerk noteerde (aangegeven als 'tambour'). Deze partij geeft alleen een vaststaand ritmisch patroon aan, dat gedurende de gehele dans niet verandert. Het is voor het eerst in de muziekgeschiedenis, dat hier een partij voor een slaginstrument geheel wordt uitgeschreven.

Nicolaus Adam Strungk 1640-1700 is de componist van een opera 'Esther' (1680), waarin negen allegorische figuren voorkomen. Een daarvan is 'Die Unruhe', die met begeleiding van 'Cimbel' optreedt. Los van de vraag welk muziekinstrument hier nu precies wordt bedoeld, is er geen partij voor 'Cimbel' in de partituur [08] genoteerd. Het gaat hier slechts om een regie-aanwijzing, die alleen in het tekstboek is vastgehouden. Daar worden overigens ook castagnetten vermeld.[09] naast andere 'ritmische instrumenten'; eveneens geen uitgeschreven partijen.

Uit hetzelfde jaar 1680 dateert de opera 'Berenice vendicativa' van de Italiaan Domenico Freschi (1634-1690). Naar verluidt zouden in deze partituur bekkens voorkomen. Dit is een vergissing, veroorzaakt door een foutieve vertaling. Volgens RISM bestaat er van deze opera maar één partituur en die staat in zijn geheel op internet [10], is dus gemakkelijk controleerbaar. Deze partituur is een typisch copiïsten-handschrift waaraan door vier verschillende schrijvers is gewerkt.

De resultaten van hun werk zijn op tamelijk willekeurige plaatsen aan elkaar gezet; er zijn delen die voortijdig worden afgebroken en elders in de partituur verder gaan; de paginering klopt niet altijd, etc. De partituur (of particeel?) is slechts gedeeltelijk uitgewerkt. Met name de partijen voor eerste en tweede viool ontbreken nogal eens. Het is denkbaar dat het hier gaat om een partij voor de continuospelers, want de baslijn is volledig uitgeschreven. Op pg. 7 [11] wordt een 'Coro di trombe' genoemd; de betreffende noten zijn echter niet ingevuld. Een bladzijde verder staan enkele noten van een partij voor pauken. Later is sprake van 'trombe lunghe', grote en kleine (blok?)-fluiten, alles slechts als vermelding en zonder noten. Tenslotte is er op pg. 12 sprake van een 'Conc[erto] di Cembali'. Ook hier alleen de baslijn genoteerd. Hier is mogelijk de oorzaak van de foutieve vertaling van het woord 'cembali'. Volgens de onvolprezen Curt Sachs [12] kon het woord 'cembali' vóór de achttiende eeuw ook 'piatti' (bekkens) betekenen. Het is echter uitgesloten dat de aanduiding in Freschi's partituur op bekkens betrekking heeft om de simpele reden dat er sprake is van een melodie. De terminologie is dus erg onduidelijk en het gevaar van een foutieve vertaling of begrip ligt op de loer. Op pg. 10 van de partituur is sprake van 'Bastoni'. Hugo Goldschmidt [13] vertaalt dit met 'Stöckechor'; Sachs [14] maakt daar 'Stabklappern' van. Vermoedelijk echter gaat het hier om een meerstemmig gedeelte of een ballet, waarin de zangers, cq. de dansers met stokken zwaaien of schermen. In geen geval moeten 'stokken' als slaginstrumenten worden gezien; in deze partituur komen géén bekkens voor, hooguit misschien de klank van tegen elkaar geslagen stokken. In de opera's die in Hamburg tussen 1678 en 1738 werden opgevoerd, worden in de tekstboeken vele soorten slaginstrumenten genoemd maar in de partituren is daarvan niets terug te vinden [15].

Henry Purcell zou mogelijk in zijn 'March and Canzona' (1695), geschreven voor de uitvaart van Queen Mary, een slaginstrument kunnen hebben gebruikt. De formulering is opzettelijk zo voorzichtig omdat een bewijs voor deze stelling ontbreekt, m.a.w. er is geen partij voor een slaginstrument in de partituur genoteerd. We weten zelfs niet precies welk slaginstrument eventueel in aanmerking zou komen. Uit de omschrijving van de plechtigheden weten we wel dat er slaginstrumenten aanwezig waren. De 'March' bestaat uit vijf groepen van drie maten, steeds eindigend op een accoord met fermate. Dit accoord zou dan eventueel met gerommel of geroffel van een trommel-instrument kunnen worden opgevuld. Dit kan zeer bijdragen aan de plechtige stemming maar – zoals gezegd – de partituur geeft daartoe geen aanwijzing.

Er zijn verschillende reconstructies van de 'Marche' gemaakt, waaraan een partij voor een trommel-slaginstrument is toegevoegd. In de meeste gevallen denkt men daarbij aan een roertrom ('muffled drum') of aan pauken. In de reconstructie van dr. Thurston Dart [16] wordt ook de 'Canzona' betrokken en is de partij gezet voor drie pauken.

In de partituren van de opera's en balletten van Jean Baptiste Lully (bijv. 'Ballet des Muses', 1666) en ook Jean Philippe Rameau, (bijv. 'Les fêtes d' Hébé', 1739) worden soms slaginstrumenten voorgeschreven maar alleen als 'regie-aanwijzing'; er worden dus geen partijen uitgeschreven [17]. In de stormscène (4e bedrijf, 3e scène) van de opera 'Alcione' (1706) van Marin Marais zou een 'tambour' zijn voorgeschreven (foutief vertaald met 'snare drum' of 'kleine trom'). Dit zou dan de eerste keer in de muziekgeschiedenis zijn, dat een partij voor een kleine trom in noten wordt vastgelegd. De toeschrijving is onjuist; in de autografe partituur van dit werk komt weliswaar een aanduiding voor dat in deze scène een of meerdere 'tambours' het hele stuk door moeten roffelen maar die aanduiding is van veel later datum dan de partituur zelf (en is ook niet autograaf). Dr. Maurice Barthélémy, groot kenner van de muziek van Marais, is van mening dat de gewraakte aanduiding pas in het derde kwart van de achttiende eeuw is ingeschreven, wat is te zien door de

heldere zwarte inkt, waar de rest van de bladzijde al veel meer is verbleekt [18].

Er kan niet zonder meer gesteld worden dat in de eerste helft van de achttiende eeuw het gebruik van slaginstrumenten zich heeft beperkt tot de pauken. In enkele partituren wordt een instrument genoemd onder de misleidende naam 'campanella' ('campanelli') of 'carillon(s)', misleidend in zoverre dat dit/deze instrument(en) niets te maken heeft met ons toren-carillon of beiaard. De chronologisch oudste vermelding komt voor in een cantate van Johann Pachelbel: 'Halleluja! Lobet den Herrn', BWV 1220 [19]. Het betreft hier een zetting van psalm 150 voor soli, koor en instrumenten en wel in het bijzonder de tekstpassage waarin sprake is van slaande cymbalen en klinkende bekkens. Welke instrumenten er in deze bijbeltekst precies bedoeld worden is niet helemaal duidelijk. Bekkens bestonden er in de oudheid al maar wat precies zijn cymbalen? Pachelbel's partituur geeft 'cymbal' (singularis) maar noteert alleen een ritme, in geen geval kan het dus gaan om een Hongaarse cymbalon of een aanverwant instrument [20]. Resterend dan een zelf-resonerend instrument zoals een klok of een metalen staaf, hangende in een rek of stellage.

Even onduidelijk is de vermelding in een aria, 'Schlage doch, gewünschte Stunde' BWV 53, vroeger toegeschreven aan Joh. Seb. Bach. van (waarschijnlijk) Georg Melchior Hoffmann (1684-1715), echter wel met dit verschil dat de partij voor klokjes in e' en b' daadwerkelijk is uitgeschreven. Ik ga er daarbij van uit dat dit de juiste klank geeft want de partij is genoteerd in de bassleutel met de b' genoteerd op de middelste lijn (als was het een d) en de e' op de onderste (als was het een G). Het is onwaarschijnlijk dat daar werkelijk een e en een b van het 'klein octaaf' hadden moeten klinken omdat er dan vrij zware klokken nodig zouden zijn geweest. Voor e' en b' zijn de klokken nog in een 'handzaam' formaat. De praktijk wijst uit dat zij in het 'ééngestreept octaaf' voortreffelijk klinken.

Dergelijke 'campanelli' worden onder de naam 'clochettes' ook voorgeschreven in een tweetal cantates van Georg Philipp Telemann: TWV 1141, 'Mit Gott im Gnadenbunde stehen'; hiervan kennen we alleen een vermelding op het titelblad. Een partij ontbreekt. In TWV 1350, 'So du mit deinem Munde bekennest', is inderdaad een soort klokkenspelachtig effect bedoeld. De moderne uitgave van dit werk [21] vermeldt een 'glockenspiel ad libitum', wat historisch gezien niet correct is maar voor de praktijk wel dienstbaar. Het instrument kan zonder grote schade aan de totaalklank worden weggelaten. De tijd van ontstaan van beide cantates is vermoedelijk kort na 1720.

Klokken- of 'carillon'-partijen zijn verder nog te vinden in enkele partituren van George Frideric Handel: voor een her-opvoering van de 'Pastoral' 'Acis and Galathea', omstreeks 1735, bewerkte hij een koorgedeelte, dat hij eerder aan de oorspronkelijke partituur had toegevoegd, het koor 'Happy we' aan het slot van het eerste bedrijf. Dit koorgedeelte werd langer van uitvoeringsduur gemaakt en er werd aan het orkest een partij voor 'carillons' toegevoegd. Behalve de klankkleur voegt deze partij niets wezenlijks toe aan het totaal en kan dus evengoed worden weggelaten.

In het oratorium Saul (1738) komt twee maal een koorgedeelte voor waarbij in het begeleidende orkest 'carillons' zijn voorgeschreven: no 22. (van de Bärenreiterpartituur) 'Welcome, welcome, mighty King' (plus no. 23, symfonia over dezelfde thematiek) en no. 24 'David his Ten Thousands slew'. In beide gevallen gebruikt Handel een thema van vier maten dat steeds gevarieerd terugkomt. De partij voor 'carillons' is overigens genoteerd in F (evenals in het koortje uit 'Acis') terwijl het betreffende koorgedeelte in C staat. De werkelijke klank is een octaaf hoger dan de notatie en de transpositie in F heeft geen andere noodzaak dan het vermijden van vele hulplijntjes. In zijn uitgave voor de praktijk [22] zet Chrysander de partij voor 'carillons' voor twee 'Glockenspiele', waarbij hij zich als historicus wellicht heeft laten leiden door de gedachte dat de celesta in Handel's dagen nog niet bestond. Het resultaat is een voor de beide slagwerkers zeer moeilijk te realiseren partij, die beter door een celesta (al dan niet in combinatie met clavecimbel en/of orgel) gezet had kunnen worden. Biograaf Donald Burrows [23] citeert een brief van Charles Jennens (librettist van 'Saul')

aan een vriend, waarin hij gewag maakt van Handel's bijzondere voorkeur voor exotische instrumenten, vooral in dit werk.

*'In zijn werkkamer zag ik een zeer vreemd instrument, dat hij 'Carillon' noemt; sommigen noemen het ook wel een 'Tubal Kaïn'. Ik veronderstel dat het is vanwege de vorm en de klank van een hamer die op een aambeeld slaat. Het wordt met toetsen bespeeld zoals een clavecimbel en met dit reusachtige instrument probeert hij de arme Saul knettergek te maken.'*

Tijdgenoten roemden de merkwaardige tinkelende klank. Handel's instrument heeft de jaren niet overleefd, ook zijn geen pogingen bekend dat men heeft getracht het na te bouwen. Toch moet het 'Strumento d' acciaio' dat Mozart in zijn 'Die Zauberflöte' (1791) voorschrijft, een dergelijk instrument in veel kleiner formaat zijn geweest. In moderne uitvoeringen wordt de partij overigens meestal op een celesta gespeeld.

Een echte vernieuwing in de West-Europese kunstmuziek was de invoering van de 'Turkse Muziek'. Onder 'Turkse Muziek' wordt in de geschiedenis van de slaginstrumenten geen (volks-)muziek uit Turkije verstaan maar een vaste combinatie van drie slaginstrumenten: de grote trom, de bekkens en de triangel. Deze combinatie kwam aan het begin van de achttiende eeuw in de Europese militaire orkesten en werd in de tweede helft van die eeuw ook in de opera en in dansmuziek toegepast. Aan het begin van de negentiende eeuw was de 'Turkse muziek' een min of meer 'normaal' verschijnsel in de Europese orkesten.

De oudste opera met 'Turkse Muziek' is 'Le cadu dupé' (1761) van Christoph Willibald von Gluck. De titel zegt het al: de opera speelt in een Turks milieu en de 'Turkse Muziek' heeft in dit geval dus de functie de sfeer op te roepen en te versterken [24]. Hetzelfde gebeurt in de opera 'Le rencontre imprévue' (1764), ook genoemd 'De pelgrims van Mekka' [25] met een partij voor tambourin. In 'Iphigénia en Aulide' (1774) komt geen 'Turkse Muziek' voor. De partijen voor grote trom, bekkens, triangel en trommel zijn door een bewerker uit een latere generatie (Berlioz?) toegevoegd. Daarentegen heeft 'Iphigénia en Tauride' (1779) authentieke partijen voor triangel, bekkens en trommel. Ook in de opera 'Echo et Narcisse' is een authentieke partij voor trommel. André M. E. Grétry (1741-1813) was de eerste niet-Duitser/Oostenrijker die 'Turkse Muziek' in zijn werk gebruikte: de opera's 'Lucille' (1770) en 'La fausse magie' (1775), een triangel (uitgeschreven partij) en bekkens (niet uitgeschreven).

Niet altijd wordt de 'Turkse Muziek' in complete vorm voorgeschreven. De triangel ontbreekt in de aria met orkest 'Ich möchte wohl der Kaiser sein', KV 539 (1788) van Mozart. Daarentegen wordt de volledige bezetting gebruikt in 'Die Entführung aus dem Serail' (KV 384, 1782) [26] en door Joseph Martin Kraus (1756-1792, een absolute tijdgenoot van Mozart met een relatief onbekend maar waardevol oeuvre) in zijn opera 'Aeneas i Carthago' (1782-1791) [27].

Gedurende het verdere verloop van de achttiende eeuw (tot ca. 1785) blijft het gebruik van andere slaginstrumenten dan de pauken beperkt tot incidenteel gebruik en in de 'ad libitum sfeer'. Zo staat bij Joseph Haydn bij het trio van no.10 in een serie van 24 menuetten met trio (Hoboken IX:16), dat het mag worden begeleid met 'tamburo, triangolo et Daltri Stromenti della Musica Turca, ma tutti pianissimo'. Bij het zevende menuet uit een andere serie (Hoboken IX: 11) staat een soortgelijke aanwijzing. Wel obligaat zijn de partijen voor 'Türkische Musik' in symfonie 100 ('Militaire', 1793/4), grote trom, triangel, bekkens maar de partijen voor grote trom, triangel, tamboerijn en bekkens in het oratorium 'Die Jahreszeiten' (1801) zijn ad libitum. Mozart gebruikt 'Turkse muziek' verder alleen in de dansmuziek die hij in de jaren 1788-1791 schreef [28], soms genoteerd, soms slechts aangeduid in de partituren. In sommige dansen wordt een 'tamborino' voorgeschreven; het is niet zeker of daarmee wel een tamboerijn wordt bedoeld. Ook de gebruikte terminologie (ook

'tamburino' of 'tambourino') – voor zover van Mozart zelf afkomstig – is onduidelijk. Het gebruik van de tamboerijn (met of zonder schellen) bij Mozart is echter niet bij voorbaat uit te sluiten.

Andere slaginstrumenten, voor het eerst toegepast (met een uitgeschreven partij) zijn de 'sonagli', een groepje (meestal 5 of 6) gestemde belletjes, gemonteerd op een in de hand gehouden boog. Ze komen in verschillende stemmingen voor bij Leopold Mozart, een divertimento in F voor orkest met schellen in c" e" f" g" a", genaamd 'Schlittenfahrt' (1756) en bij Wolfgang in zijn trio KV 605/3 (1791) 5 eveneens gestemde bellen (sonagli) c" e" f" g" a". Gedacht kan ook worden aan een voorloper van de 'cymbales antiques' die Berlioz in zijn 'Roméo et Juliette' (voorschrijft) maar daar gaat het om kleine bekkentjes die tegen of langs elkaar worden geslagen.

### Voetnoten

01. Musikleben im 15. Jahrhundert; Leipzig, 1977; deel III van 'Musik des Mittelalters und der Renaissance' uit de serie 'Musikgeschichte in Bildern', pg. 175-184.
02. Paris, BN 844 en London, BM Add. 29987, nu in British Library.
03. Ernst Rohloff: 'Der Musiktraktat des Johannes de Grocheo', Leipzig, 1943; (vertaling en commentaar). Herdruk Leipzig, 1972.
04. Kees Vellekoop: 'Die Estampie, ihre Besetzung und Funktion'; in 'Basler Jahrbuch für historische Musikpraxis' 8 (1984), pg. 51-65.
05. Niet 'Parlamento' zoals in de vakliteratuur vaak foutief wordt gespeld.
06. The Tempest ± 1610, Act 3, Scene 2; hier een regieaanwijzing.
07. Thoinot Arbeau: 'Orchésographie'; Lengres, 1589; de tweede editie, Lengres, 1596 op IMSLP.
08. Het gaat slechts om de gedrukte uitgave van een aantal aria's uit deze opera; zie RISM.
09. MGG 1989, deel XII, kolom 1625.
10. IMSLP sub 'Freschi'.
11. De paginering heeft betrekking op twee bladzijden.
12. Handbuch der Musikinstrumentenkunde, 2e druk, Leipzig, 1930, pg. 14.
13. Hugo Goldschmidt: 'Studien zur Geschichte der Italienischen Oper', Leipzig, 1901, pg. 146.
14. Op. cit., pg. 5.
15. Wilhelm Kleefeld: 'Das Orchester der Hamburger Oper 1678–1738' in 'Sammelbände der internationalen Musikgesellschaft', jaargang 1 (1899-1900), pg. 219-289).
16. Thurston Dart: 'Henry Purcell / March and Canzona from Funeral Music'; London, 1958; 21969.
17. Jürgen Eppelsheim: 'Das Orchester in den Werken Jean Baptiste Lullys'; Tutzing, 1961.
18. Persoonlijke mededeling van dr. Barthélémy, Liège, de dato 15 mei 1989. Zie ook zijn artikel 'Les Opéras de Marin Marais' in de 'Revue Belge de Musicologie', deel 7 (1953), pg. 136-146.
19. Complete edition vol. 7, Kassel, 2010.
20. De/het 'cymbalo' die/dat Buxtehude voorschrijft in zijn cantate 'Wie wird erneuet, wie wird erfreuet' (BUXWV 110) is een dulcimer, een snaarinstrument, dat met lepels of hamertjes wordt aangeslagen zoals de Hongaarse cymbalon.
21. Stawiarski: Telemann, 'Geistliche Kantaten, series B, vol. I; 'Prima la Musica', Arbroath, 2012.
22. Hamburg/Bergedorf, 1906; pianouittreksel van Fritz Volbach.
23. Handel; Oxford, 1996, pg. 216.
24. Het is niet zeker of de partij voor grote trom in dit werk van Von Gluck zelf is of een toevoegsel van een latere bewerker. Er komt in deze partituur ook een partij voor tambourin (= (roer-) trommel, niet tamboerijn of kleine trom!) voor.
25. Ook hier geen zuivere 'Turkse Muziek': de partijen voor grote trom en triangel zijn mogelijk in een latere tijd toegevoegd.
26. En in een later toegevoegde mars (no. 5a) een 'Deutsche Trommel', vermoedelijk een soort roertrom met korte rand en meetrillende snaar, verwant met onze kleine trom.
27. Aan de 'Turkse Muziek' is een partij voor tambourin toegevoegd.
28. Dit is achtereenvolgens het geval in: KV 534, KV 535, KV 567/8 (1788), KV 571/6, KV 586/5

(1789) en KV 609/3, 4 (1791).

Conclusies:

1. Buiten literatuur en beeldende kunst zijn er geen bewijzen van het gebruik van slaginstrumenten in de West-Europese kunstmuziek tot het einde van de zeventiende eeuw. Er is geen enkele schriftelijk gefixeerde partij voor een slaginstrument, uitgezonderd bij Thoinot Arbeau.
2. Men moet uiterst voorzichtig zijn met het selecteren en toepassen van slaginstrumenten in de middeleeuwse (instrumentale) kunstmuziek. Bij een aantal stukken – met name uit het Italiaanse repertoire – werken slaginstrumenten zelfs storend.
3. Tussen ca. 1700 en ca. 1775 zijn schriftelijk vastgelegde slagwerkpartijen zeer zeldzaam.
4. Omstreeks 1760 doet de 'Turkse Muziek' (= grote trom, bekkens en triangel) zijn intrede in de West-Europese kunstmuziek. In de militaire muziek was de 'Turkse Muziek' toen al bekend.

Prof. dr. Hans van Dijk  
1997, rev. 2020