

Alte Musik

Edisons Ahnen – Barocke Musikautomaten und ihr heutiger Informationswert

Wolfgang Kostujak

Ausstattung: 2 Sprecher (Zitator / Hauptsprecher), ggf. eine Sprecherin (das Eröffnungszitat der Sendung enthält außer dem Erzähltext an zwei Stellen die Wörtliche Rede einer „Dame“, hier durch kursive Typo kenntlich gemacht), Zuspelungen.

verwendete Sprachen in Zitaten und Eigennamen: französisch, englisch, niederländisch, ungarisch

Anmoderation/Presstext:

Während die künstlichen Welten der Bildhauer und Maler aus verflochtenen Jahrhunderten oft viele Generationen überdauert haben, war die Kunst, Musik zu machen stets eine Sache des Augenblicks. Sobald ein Ton das menschliche Ohr erreicht hatte, war er auch schon alt genug, zu verklingen. In demselben Maße, wie den Menschen dieser Umstand bewusst wurde, haben Wissenschaftler, Erfinder und Instrumentenbauer des Hochbarock daran gearbeitet, solche Momente zu konservieren und die Wiedergabe von Musik – lange vor Edison – zur mechanisch reproduzierbaren Angelegenheit zu machen. Heute sind ihre Erfindungen die einzigen musikalischen Repräsentanten des 17. und 18. Jahrhunderts, deren Spiel wir nach wie vor belauschen können. Inwieweit sie als authentische Gewährsleute der Artikulations- und Verzierungspraxis ihrer Ära taugen und – unter Umständen – sogar Rückschlüsse auf das Tempo Giusto der Zeit zulassen, das beschreibt eine Sendung von Wolfgang Kostujak.

Sendung:

Musikzuspielung Track 1:

John Bull: „Walsingham“, Selbstspielendes Klavizimbel, Kopie nach Samuel Bidermann, Augsburg ca.1620 im „Nationaal Museum van Speelklok tot Pierement“, Feldaufnahme ohne LC-Nummer, Wiedergabe: nach ca. 00:30 unter fortlaufenden Text blenden

Zitator:

Ein sehr curieuser Franzose von den allerneuesten Skribenten meldet von einem Gespenst, das zu Lucca in Italien einem fürnehmen Italiener, der dieses Orts fremde, erschienen, womit sich's also verhält: Ein gewisser italienischer Passagier, den wir Alessandro nennen wollen, (...) ward von (einer) Dame in einen (...) Saal geführt, welcher mit lauter Tapezereien behänget war. (...) *„Wann es euch beliebt, will ich euch (...) Sachen zeigen, dagegen Ihr dasjenige, so Ihr jetzo gesehen, vor Kinderwerk achten werdet“*. (...) Als er nun hierob vor Verwunderung ganz und gar entzucket stunde, zeigte ihm die Dame in allen vier Ecken des Zimmers ein Klavizimbel, winkete auch zugleich dem (Diener) (...), daß er nach dem einen hingehen und darauf spielen sollte. Als solches geschahe, merket unser Italiener, daß alle Instrumenten in den 4 Ecken zugleich mitspielten, welches er nicht begreifen kunnte, wie es zunging. Die Dame fragte, was er hiervon hielte? Und als er sagte, daß dieses eine schöne Erfindung [sey], fuhr sie fort: *„Wie ich merke, mein Herr, so seid Ihr kein Liebhaber der Musik von kleinen Instrumenten“*. In demselben Augenblick winkete sie dem Diener (...), ein ander Stück auf den Klavizimbel zu spielen, und wie solches geschahe, hörte man 4 große Orgeln, mehr als 12 Trompeter, etliche Heerpauker und andere Feldinstrumenten zugleich gehen, welches einen so starken Schall verursachte, daß Alessandro nicht wußte, was er davon sagen sollte. (...) Am folgenden Tage (...) erzehlete (dieser) seinem Diener alles, was er gesehen, welchem durch das bloße Zuhören der ganze Leib zu beben begunnte. (...)ⁱ

Musikzuspielung Track 2:

Johann Sebastian Bach: Violinkonzert in E-dur, BWV 1042, erster Satz (Allegro), Gijs Perlee Straßenorgel „De Arabier“, Amsterdam 1925/1948 im „Nationaal Museum van Speelklok tot Pierement“, Feldaufnahme ohne LC-Nummer, Wiedergabe: nach ca. 00:32 unter fortlaufenden Text blenden

Hauptsprecher:

Als der Hamburger Journalist Eberhard Werner Happel im Jahr 1684 die Reiseerlebnisse des „fürnehmen Italieners“ mit Decknamen „Alessandro“ zu Papier bringt, hätte er es eigentlich längst besser wissen können: Automatisch spielende Klavizimbel und unsichtbare Trompeter müssen nicht notwendigerweise mit dem Wirken eines bössartigen Gespenstes zu tun haben. Der Klang solcher Apparate ist gegen Ende des 17. Jahrhunderts längst keine Zukunftsmusik mehr.

Schon kurz nach Beginn unserer Zeitrechnung konstruiert Heron von Alexandria singende mechanische Vögelⁱⁱ, ein automatisches Schlagzeug und einen Badeofen mit einer unter Dampf selbstblasenden Trompete.ⁱⁱⁱ Am Hof Philipps des Guten von Burgund tritt 1458 dann erstmals ein hauptberuflicher „*Meister von Orgeln, die auf sich selbst spielen*“^{iv} in Erscheinung^v.

Als der Augsburger Uhrmachermeister Hans Schlottheim im Jahr 1582 ein bewegliches Schiffsmodell baut, auf dessen Deck mechanische Matrosen, Trommler und Trompeter lautstark ihres Amtes walten^{vi}, betritt schließlich das erste Androiden-Ensemble der Musikgeschichte die Bühne. Die Erfindung macht Schule und schon bald gehören automatische Trompeter und künstliche Paukenisten zum gehobenen Personal jeder besseren Wunderkammer in ganz Europa.

Musikzuspielung Track 3: Anonymus: „Aloe“, Selbstspielendes Klavizimbel, Kopie nach Samuel Bidermann, Augsburg ca. 1620 im „Nationaal Museum van Speelklok tot Pierement“, Feldaufnahme ohne LC-Nummer, Wiedergabe: ganz (1:12)

Hauptsprecher:

1632 äußert der französische Philosoph René Descartes in seinem „Traité de l'homme“ erstmals die Vermutung, dass sich die Lebensenergie eines jeden Organismus letztlich auf eine mechanische Grundkonstruktion zurückführen lässt.^{vii} Ausgerechnet die beweglichen Figuren aus den Musikautomaten der Wunderkammern werden zu den ersten Gewährsleuten seiner Theorie.

Zitator:

[Mein Standpunkt] [...] wird denjenigen keineswegs verwunderlich erscheinen, die wissen, dass sich durch die Geschicklichkeit von Menschen viele verschiedene Automaten oder bewegungsfähige Maschinen herstellen lassen, (...); Den [biologischen] Körper [selbst] werden sie als Maschine ansehen, die (durch die Hände Gottes hergestellt) unvergleichlich besser konstruiert ist und bewunderungswürdigere Bewegungen in sich hat als alles, was je von Menschen erfunden werden kann.

Hauptsprecher:

Knapp hundert Jahre nach dem Tod von Descartes durchbricht der Pariser Ingenieur Jacques de Vaucanson die reservierte Lehrmeinung des Philosophen und konstruiert eine künstliche Ente, die watscheln, fressen, verdauen und ausscheiden kann. Als er 1738 eine Ausstellung mit seiner Kreation in der Französischen Akademie der Wissenschaften eröffnet, gibt es auch einen Musikbeitrag. Gemeinsam mit dem wunderlichen Federvieh betreten zwei Flötisten das Podium.^{viii} Dank beweglicher Lippen, Mund und Zunge sind sie mit allem ausgestattet, was Flötenspieler zu einer erfolgversprechenden Laufbahn nötig haben. Erst auf den zweiten Blick wird deutlich, dass auch sie in den Laboratorien Vaucansons zur Welt gekommen sind.

Der Grundsatz Descartes, nach dem ein Mensch aufgrund seiner Fähigkeit zur Selbstreflexion und einer unsterblichen Seele stets unter dem besonderen Schutz des göttlichen Copyrights steht, verliert in der Versuchsanordnung des Ingenieurs zumindest für ausübende Musiker seine Geltung. Proteste aus dem Kreis lebendiger Musiker kennt die Geschichtsschreibung nicht. Und das hat womöglich einen ganz einfachen Grund: Vaucansons Modell vom ungerührt dastehenden Virtuosen entspricht dem gängigen Selbstverständnis französischer Musiker der Zeit, wie ein Zitat aus der Feder François Couperins nahe legt:

Zitator:

Sitzt man am Clavecin, so drehe man den Körper ein klein wenig nach rechts, (...) die Füße halte man nebeneinander, den rechten Fuß besonders nach außen. Das Schneiden von Grimassen (soll) man sich abgewöhnen. (...) Am Clavecin trage man eine gefällige Mine zur Schau. Man hefte den Blick [zwar] nicht starr auf einen bestimmten Gegenstand, schicke ihn aber auch nicht all zu sehr ins Leere, kurzum, man blicke in die Gesellschaft.^{ix}

Hauptsprecher:

Carl Philipp Emanuel Bachs Äußerungen zur Gemütsbewegung beim Musizieren offenbaren einige Jahre später die entscheidenden Defizite bei Vaucansons Musikmaschinen und Couperins allzu gefälligen Maßregeln.

Zitator:

Indem ein Musickus nicht anders rühren kann, er sey dann selbst gerührt; so muß er nothwendig sich selbst in alle Affeckten setzen können, welche er bey seinen Zuhörern erregen will; (...) Daß alles dieses ohne (...) Gebeyden abgehen könne, wird derjenige bloß läugnen, welcher durch seine Unempfindlichkeit genöthigt ist, wie ein geschnitztes Bild vor dem Instrument zu sitzen. || Aus der Seele muß man spielen und nicht wie ein abgerichteter Vogel.^x

Hauptsprecher:

Der Umstand, dass der unangefochtene Verkaufsschlager französischer Hersteller von mechanischen Musikinstrumenten zu dieser Zeit ausgerechnet in einer kleinen Drehorgel namens „Serinette“ besteht, mit deren Hilfe domestizierte Vögel das Singen lernen sollen, unterstreicht die Vorsätzlichkeit der Liaison zwischen Automat, Ästhetik und Dressurakt, gegen die Carl Philipp Emmanuel Bach entschieden Partei ergreift.

Musikzuspielung Track 4:

„La Badine en chasse“, Serinette von Nicolas Gavot Fils à Mirecourt (1763, restauriert von Bernard Pin, Paris) aus dem „Musée Auguste Grasset de Varzy“, Feldaufnahme, Wiedergabe ganz (00:21)

Hauptsprecher:

Die meisten Erfinder selbstspielender Instrumente des musikalischen Barock finden wir eher in der Gesellschaft von Wasserspielen, beweglichen Figuren und Dampfmaschinen als im Dienst der Tonkunst. Und selbst Jacques de Vaucanson vollendet sein Lebenswerk nach der künstlichen Ente und den beiden automatischen Flötenspielern in den staatlichen Seidenfabriken Frankreichs, wo er für die Automatisierung der Produktion verantwortlich ist.

Musikpraktische Quellentexte der Zeit üben sich in Zurückhaltung, wenn es um den schöpferischen Wert selbstspielender Maschinen geht, und auch im Umfeld der Chronisten erscheint die künstlerische Qualität musizierender Androiden nicht sonderlich gut beleumundet.

Musikzuspielung Track 5:

Georg Friedrich Händel: „Minuet“ (Rodelinda), „Barrel-Organ“ (Smith/Holland) aus dem 18. Jahrhundert („Colt Collection“, Kent), Umschnitt von der LP: „Un enregistrement d'époque“, Erato, ERA 9274, RC 250 (kein LC), nach ca. 00:20 unter fortlaufenden Text blenden

Wesentliche Impulse für eine künstlerische Anerkennung automatischer Pfeifenwerke kommen aus England. Das Inselreich leidet seit dem Bildersturm, zwei Bürgerkriegen und einem strikten Verbot jedweder Kirchenmusik unter Lordprotektor Oliver Cromwell noch weit bis ins 18. Jahrhundert hinein unter einem beispiellosen Mangel an Orgeln und Organisten. Landesweit arbeiten Instrumentenmacher und Techniker an einer Lösung, die beide Hürden auf einmal überwindet.^{xi}

Wann die erste englische Gemeinde zum Klang einer walzenbetriebenen Orgel ihre Lieder singt, ist bis heute nicht ganz klar.^{xii} Während der letzten Lebensjahre Georg Friedrich Händels hat sich der Instrumententyp in vielen Kirchen aber längst etabliert, und schon wenige Jahre nach dem Tod des Komponisten bestiftet sein Privatsekretär, John Christopher Smith selbst die Walze einer solchen „Barrel-Organ“ mit den beliebtesten Werken aus der Feder seines Dienstherrn.^{xiii}

Musikzuspielung 5 hier aufziehen und möglichst bis Ende frei stehen lassen.

Hauptsprecher:

Was die Interpretation von Orgelmusik angeht, ist John Christopher Smith ein Zeitzeuge aus aller erster Reihe. Händels Adlatus hat – wie sein Meister selbst – den Beruf des Musikers erlernt, bevor er dem Komponisten nach dessen Erblindung bei der Niederschrift seiner Stücke assistiert. Dank der präzisen Phrasierungen, der detaillierten Artikulationen und aller willkürlichen Verzierungen, die Smith auf der Oberfläche der Orgelwalze verewigt, gewährt das klingende Vermächtnis aus London bis heute einen unmittelbaren Einblick in die musikalische Aufführungspraxis aus Händels Umfeld.

Allein im Hinblick auf die Frage nach dem Tempo der Wiedergabe lässt uns der jahrhundertalte Zeitzeuge im Regen stehen: Das Instrument wird nämlich nicht über ein Federwerk oder ein Gewicht in Bewegung gehalten, sondern über eine kleine Handkurbel, deren Umdrehungsgeschwindigkeit ausschließlich in den Händen dessen liegt, der sie bedient.^{xiv}

Musikzuspielung Track 6:

Georg Friedrich Händel: Concerto op. 4, 5, dritter Satz („Alla Siciliana“), „Barrel-Organ“ (Smith/Holland) aus dem 18. Jahrhundert („Colt Collection“, Kent), Umschnitt von der LP: „Un enregistrement d’époque“, Erato, ERA 9274, RC 250 (kein Label-Code), nach ca. 00:38 unter fortlaufenden Text blenden

Hauptsprecher:

Wer immer eine Orgelwalze mit Stiften versieht, muss über ein hohes Maß an handwerklichem Geschick hinaus auch den Scharfsinn mitbringen, von einem allgemeinen Notentext auf ein spezielles Hörereignis zu schließen. Ein solcher „Noteur“ muss die Phänomenologie musikalischer Interpretation bis ins Detail kennen. Musikmaschinen, die – bar jeder musikalischen Ordnung – ausschließlich ein wahlloses In- und Nacheinanderklingen von Tönen erzeugen, sind dem französischen Erfinder Salomon de Caus schon im Jahr 1615 ein Greuel.

Zitator:

Die Zäpfflein (...) welche nur semiminimas, deren 16[.] auff einen Schlag / geben sollen / die müssen gar kurtz greiffen / damit die so hernach folgen / nicht auch angreifen ehe die ersten darvon weren: welches auch zu vermeidung einer Confusion in allen andern in acht zu nemen ist.^{xv}

Hauptsprecher:

Zwischen den Zeilen gelesen, fordert de Caus – insbesondere bei schnellen Noten – eine Anschlagkultur, die wir heute als „non legato“ bezeichnen würden. Der Augustinermönch Père Engramelle aus der Pariser Vorstadt St. Germain, der sich in der freien Zeit, die ihm das Leben Geistlicher lässt, überwiegend mit dem Bau mechanischer Orgeln befasst haben muss, sieht die Sache mit der Artikulation beim Bestiften von Walzen über hundertfünfzig Jahre darauf weit differenzierter:

Zitator:

(...) Hier muss die Musik in völlig anderem Sinn verstanden werden als in dem, wie sie in allen Werken über diese Kunst gelehrt wird. Sie begründet sich in der Ausführung selbst. Die Walzen müssen diese Ausführung in allen Einzelheiten wiedergeben, das heißt, nicht nur die Noten selbst, sondern all deren Grundbestandteile, die miteinander die Gesamtwirkung der Wiedergabe ausmachen. (...) Alle Noten setzen sich aus zwei grundlegenden Teilen zusammen, dem Anschlag und der Pause. Beide zusammen ergeben den vollen Notenwert. (...) So muss nicht nur der Wert des klingenden Teils jeder Note angegeben werden, sondern auch der Pausen, die dazu dienen, sie zu trennen, und damit die musikalische Artikulation bilden. (...)^{xvi}

Hauptsprecher:

Über die vielfältigen Ausführungen zum Thema „Artikulation“ hinaus beschäftigt sich der orgelbauende Priester mit dem Erscheinungsbild der „Inégalité“, den unterschiedlichen Arten von Verzierungen, der Geschwindigkeit ihrer Ausführung und dem Phänomen von Verlangsamungen am Ende der Stücke. Im Gegensatz zu den Londoner Orgeln, auf deren Walzen John Christopher Smith die Werke Georg Friedrich Händels festgehalten hat, kennt Engramelles System nämlich auch Mittel, ein absolutes Tempo zu fixieren. Seine Maßgaben fallen für die Ohren des 21. Jahrhunderts durchweg erstaunlich schnell aus. Das Traktat des Augustinermönches inspiriert den Wiener Musikwissenschaftler Helmut Kowar noch in der ersten Dekade des 21. Jahrhunderts. Erst vor wenigen Jahren hat sich der Forscher daran gemacht, zwei legendäre Walzen einer verschollenen Flötenuhr aus dem „Laudon Mausoleum“ von Wien „virtuell“ zu rekonstruieren^{xvii}, die dort bis etwa 1801^{xviii} ...

Zitator:

...alle Stunden eine durch den unvergesslichen Tonkünstler Mozart eigends dazu komponierte passende Trauermusik [spielt], die acht Minuten lang dauert, und an Precision und Reinigkeit alles übertrifft, was man bey dieser Art von Kunstwerken je schicklicher anzubringen suchte.

Musikzuspielung Track 7:

Wolfgang Amadeus Mozart: „Ein Stück für ein Orgelwerk in einer Uhr“, KV 594 (Ausschnitt), Tondokumente aus dem Phonogrammarchiv, Verlag der ÖAW, Mechanische Musikinstrumente, Vol. VI, OEAW PHA CD 26 (kein Label-Code), nach ca. 00:31 unter fortlaufenden Text blenden

Hauptsprecher:

Wolfgang Amadeus Mozart ist 1790 einer der ersten Komponisten, die der Flötenuhr im Auftrag eines gutsituierten Interessenten ein spezielles Musikstück auf den Leib schreiben. Dabei zeigt sich der Meister aber keineswegs begeistert, wie ein Brief an seine Frau Konstanze vom 3. Oktober 1790 belegt.

Zitator:

Ich habe mir so fest vorgenommen, gleich das Adagio für den Uhrmacher zu schreiben, dann meinem lieben Weibchen etwelche Ducaten in die Hände zu spielen; that es auch – war aber, weil es eine mir sehr verhaßte Arbeit ist, so unglücklich, es nicht zu Ende bringen zu können – ich schreibe alle Tage daran – muß aber immer aussetzen, weil es mich ennuiert – und gewis, wenn es nicht [um] einer so wichtigen Ursache willen geschähe, würde ich es sicher ganz bleiben lassen – so hoffe ich aber doch es so nach und nach zu erzwingen; – ja, wenn es eine große Uhr wäre und das Ding wie eine Orgel lautete, da würde es mich freuen; so aber besteht das Werk aus lauter kleinen Pfeifchen, welche hoch und mir zu kindisch lauten.^{xix}

Hauptsprecher:

Der Komponist muss sich angesichts des eingeschränkten Tonraumes, das ihm dieses Pfeifenwerk beschert und der strikt limitierten Spieldauer bei seiner Arbeit vorgekommen sein wie ein zur Gesangslektion eingesperrter Kanarienvogel. Die mechanistische Eintönigkeit der Flötenuhr, die sein Schüler Ignaz von Seyfried später monieren soll^{xx}, stört ihn in diesem Augenblick offensichtlich noch nicht. Forschungen der letzten Jahre lassen Mozart als leibhaftigen Pechvogel der Geschichte erscheinen: Offenbar hat er mit dem ersten Stück^{xxi} aufgrund zu vieler tiefer Töne die Lunge des kleinen Instrumentes überschätzt. Das Werk wird reklamiert, und die Tortur beginnt von vorn.^{xxii}

Musikzuspielung Track 8:

Wolfgang Amadeus Mozart: „Allegro und Andante“, KV 608, Tondokumente aus dem Phonogrammarchiv, Verlag der ÖAW, Mechanische Musikinstrumente, Vol. V, OEAW PHA CD 24 (kein Label-Code), nach ca. 00:22 unter fortlaufenden Text blenden

Hauptsprecher:

Die meisten Tondichter der Epoche schließen leichter Freundschaft mit dem Klang selbstspielender Kleinorgeln als Mozart. Franz Schubert hört anno 1822 im Wiener Gasthof „Zur ungarischen Krone“ begeistert einer Flötenuhr zu, die unter anderem Arrangements seiner Walzer und Lieder zum Besten gibt.^{xxiii} Antonio Salieri und Luigi Cherubini widmen dem Instrument ebenso klaglos wie Ludwig van Beethoven mehrere Stücke^{xxiv}, und Beethoven äußert nach einer Aufführung seiner Fidelio-Ouvertüre durch eine Flötenuhr in der Garderobe des Josephstädter Theaters – etwas unschmeichelhaft für das betreffende Ensemble –:

Zitator:

Sie spielt besser als das Orchester am Kärnthnerthor.^{xxv}

Musikzuspielung Track 9:

Joseph Haydn: „Allegretto“ für Flötenuhr, Hob. XIX: 27, Niemecz-Flötenuhr im Nationaal Museum van Speelklok tot Pierement, CD-/Buch-Veröffentlichung des Museums mit dem Titel „Haydn herboren“ STEMRA, CD STP 011 (kein Label-Code), Wiedergabe: nach ca. 00:50 unter den fortlaufenden Text blenden

Hauptsprecher:

Die produktivste Liaison mit einem Musikautomaten pflegt ganz offensichtlich Joseph Haydn. Der „Noteur“ der Orgelwalzen, die seine Stücke zum Besten geben, ist Haydns eigener Kompositionsschüler, der Pater Primitivus Niemecz, der als Bibliothekar in unmittelbarer Nachbarschaft am Hof Esterházy arbeitet.^{xxvi} Vermutlich ist er auch der namenlose „Uhrmacher“, dem Mozart seine beiden „Fantasien“ in f-moll abzuliefern hatte. In Fachkreisen gilt die Arbeit des „Barmherzigen Bruders“ als unangefochtener Gipfelpunkt bei der Entwicklung federbetriebener musikalischer Vollautomaten im späten 18. Jahrhundert. Das niederländische Nationalmuseum „Van Speelklok tot Pierement“ beherbergt eine nach wie vor spielfähige Orgel aus seinem Atelier. Der Konservator der Sammlung Bob van Wely weiß den Wert des Exponates bis

heute zu schätzen. Den Wert von Musikautomaten als aufführungspraktische Quelle beurteilt er dennoch skeptisch.

Musikzuspielung Track 10 oder Track 12 (nur niederl. Text. Hier müsste der Zitator die Übersetzung^{xxvii} synchron sprechen):

O-Ton Bob v. Wely, Wiedergabe: ganz (01:07)

Hauptsprecher (dabei so früh wie möglich schon die nächste Musikzuspielung unterlegen, vielleicht die ersten Takte freigestellt schon vor dem Sprechertext):

Noch nach über zweihundert Jahren verursacht die Ungeniertheit, mit der die Geschichte ausgerechnet eine der kreativsten Tätigkeiten zwischen Himmel und Erde zur Angelegenheit von Androiden und Apparaten macht, Reaktionen zwischen Befremden und amüsiertes Faszination. Kaum ein Instrument wird mit vergleichbarer Begeisterung belächelt wie die skurrilen Musikmaschinen aus der Vorgeschichte von Robotik und quantisierter Datenverarbeitung.

Vaucansons tollkühner Versuch, beseelte Menschen durch cartesianische Mechanismen zu ersetzen, musste scheitern. Aber dieser Umstand darf nicht darüber hinwegtäuschen, dass sich auf den angestaubten Räderwerken vieler Musikmaschinen bis heute die Fingerabdrücke einer quicklebenden, leidenschaftlichen Musikergeneration erhalten haben.

Musikzuspielung Track 11:

Joseph Haydn: „Allegro“ für Flötenuhr, Hob. XIX: 28, Niemecz-Flötenuhr im Nationaal Museum van Speelklok tot Pierement, CD-/Buch-Veröffentlichung des Museums mit dem Titel „Haydn herboren“ STEMRA, CD STP 011 (kein Label-Code), Wiedergabe: auf Ende der Sendung fahren

Playlist und GEMA-Nachweis

John Bull: „Walsingham“, Sebstdspielendes Klavizimbel, Kopie nach Samuel Bidermann, Augsburg ca.1620 im „Nationaal Museum van Speelklok tot Pierement“, Feldaufnahme ohne LC-Nummer

Johann Sebastian Bach: Violinkonzert in E-dur, BWV 1042, erster Satz (Allegro), Gijs Perlee Straßenorgel „De Arabier“, Amsterdam 1925/1948 im „Nationaal Museum van Speelklok tot Pierement“, Feldaufnahme ohne LC-Nummer,

Anonymus: „Aloe“, Sebstdspielendes Klavizimbel, Kopie nach Samuel Bidermann, Augsburg ca.1620 im „Nationaal Museum van Speelklok tot Pierement“, Feldaufnahme ohne LC-Nummer

Anonym: „La Badine en chasse“, Serinette von Gavot fils à Mirecourt aus dem „Musée Auguste Grasset de Varsy“, Feldaufnahme ohne LC-Nummer

Georg Friedrich Händel: „Minuet“ (Rodelinda), „Barrel-Organ“ (Smith/Holland) aus dem 18. Jahrhundert („Colt Collection“, Kent), Umschnitt von der LP: „Un enregistrement d'époque“, Erato, ERA 9274, RC 250 (keine LC-Nummer)

Georg Friedrich Händel: Concerto op. 4, 5, dritter Satz („Alla Siciliana“), „Barrel-Organ“ (Smith/Holland) aus dem 18. Jahrhundert („Colt Collection“, Kent), Umschnitt von der LP: „Un enregistrement d'époque“, Erato, ERA 9274, RC 250 (kein LC-Nummer)

Wolfgang Amadeus Mozart: „Ein Stück für ein Orgelwerk in einer Uhr“, KV 594 (Ausschnitt), Tondokumente aus dem Phonogrammarchiv, Verlag der ÖAW, Mechanische Musikinstrumente, Vol. VI, OEAW PHA CD 26 (keine LC-Nummer)

Wolfgang Amadeus Mozart: „Allegro und Andante“, KV 608, Tondokumente aus dem Phonogrammarchiv, Verlag der ÖAW, Mechanische Musikinstrumente, Vol. V, OEAW PHA CD 24 (keine LC-Nummer)

Joseph Haydn: „Allegretto“ für Flötenuhr, Hob. XIX: 27, Niemecz-Flötenuhr im Nationaal Museum van Speelklok tot Pierement, CD-/Buch-Veröffentlichung des Museums mit dem Titel „Haydn herboren“ STEMRA, CD STP 011 (keine LC-Nummer)

Joseph Haydn: „Allegro“ für Flötenuhr, Hob. XIX: 28, Niemecz-Flötenuhr im Nationaal Museum van Speelklok tot Pierement, CD-/Buch-Veröffentlichung des Museums mit dem Titel „Haydn herboren“ STEMRA, CD STP 011 (keine LC-Nummer)

ⁱ Eberhard Werner Happel: „Größte Denkwürdigkeiten der Welt oder sogenannte Relationes Curiosae“, Hamburg 1684, Reprint Berlin 1990, S. 263 / 267 / 269

ⁱⁱ vgl Prof. Dr. Max Fischer, Fachhochschule München, Vorlesung „Einführung in die Robotik“, München 2008/2009 (Internetrecherche)

ⁱⁱⁱ Helmut Zeraschi: „Drehorgeln“, Koehler & Amelang, Leipzig 1976, S. 17

^{iv} Originalbezeichnung im Altniederländischen: „meester van orgelen spelende op hen selven“

^v J. Haspels: „Een ommekeer in de Nederlandse draaiorgelcultuur“, in: L. Grijp (Hrsg.): „Een muziekgeschiedenis der Nederlanden“, Amsterdam, Amsterdam University Press, 2001

^{vi} André Soriano (Hrsg.): „Mechanische Spielfiguren aus vergangenen Zeiten“, Sauret 1985, S. 40

^{vii} René Descartes: „De homine“, (ediert posth.) Leiden 1662

^{viii} Heinz Zemanek: „Automaten des 18. Jahrhunderts“, in: Helmut Kowar: „Die Wiener Flötenuhr“, Wien 2001, S. 247, Jacques de Vaucanson: „Le mécanisme du fluteur automate“, Paris 1738, dt. 1748

^{ix} Francois Couperin: „L'Art de toucher le clavecin“, Paris 1717, synoptische Ausgabe französisch / deutsch von Anna Linde, 1933/1961, S. 11

^x Carl Philipp Emanuel Bach: „Versuch über die wahre Art das Clavier zu spielen“, Teil I, Berlin 1753, S. 122 ff. || 119

^{xi} Helmut Zeraschi: „Drehorgeln“, Koehler & Amelang, Leipzig 1976, S. 122ff.

^{xii} ebd. S. 133ff.

^{xiii} Olivier Roux: „Un enregistrement d'époque“, Edition Constallat 1986, deutscher Begleittext zu der bei ERATO unter der Seriennummer ERA 9274/RC erschienenen Schallplatte

^{xiv} Klaus Miehling: „Das Tempo in der Musik von Barock und Vorklassik“, Noetzel Wilhelmshaven 1993, S. 185

^{xv} Salomon de Caus: „Von gewaltsamen Bewegungen“, Frankfurt 1615, Erstes Buch, Problema XXX

^{xvi} Engramelle: „Tonotechnie“, überliefert in: François Lamathe Dom Bédos de Selles: „L'Art du Facteur d'Orgues“ Bd. IV, Paris 1778, deutsche Übersetzung von Christoph Glatter-Götz, Hrg. Richard Rensch; Lauffen am Neckar 1977, S. 498ff.

^{xvii} Helmut Kowar: „KV 608 – Mozarts Allegro und Andante für eine Orgelwalze. Eine virtuelle Rekonstruktion.“, Booklettext, Verlag der Österreichischen Akademie der Wissenschaften, Wien 2006, S. 5

^{xviii} Helmut Kowar: „KV 594 – ‚Ein Stück für ein Orgelwerk in einer Uhr‘ von W. A. Mozart. Eine virtuelle Rekonstruktion.“, Booklettext, Verlag der Österreichischen Akademie der Wissenschaften, Wien 2008, S. 6

^{xix} Wolfgang Amadeus Mozart: Brief an seine Frau Konstanze, datiert „Frankfurt am Main den 3^{ten} October 1790. Sonntag.“

^{xx} Helmut Kowar: „KV 594 – ‚Ein Stück für ein Orgelwerk in einer Uhr‘ von W. A. Mozart. Eine virtuelle Rekonstruktion.“, Booklettext, Verlag der Österreichischen Akademie der Wissenschaften, Wien 2008, S. 2

^{xxi} KV 594

^{xxii} KV 608

^{xxiii} Helmut Kowar: „Die Wiener Flötenuhr“, Wien 2001, S. 90

^{xxiv} Helmut Kowar: „Die Wiener Flötenuhr“, Wien 2001, S. 89

^{xxv} Helmut Kowar: „Die Wiener Flötenuhr“, Wien 2001, S. 89

^{xxvi} Helmut Kowar: „Die Wiener Flötenuhr“, Wien 2001, S. 59

^{xxvii} „Unsere Flötenuhr von 1793 ist wahrscheinlich die einzige, die man mit Recht als Haydn-Uhr bezeichnen kann. Ihre Arrangements richten sind klar am Instrument und dessen Möglichkeiten aus, und sie sind musikalisch bestens durchdacht.

Ob das aber schon einen Aussagewert über die Haydn-Interpretation rechtfertigt, ist eine ganz andere Frage, und die ist schwer zu beantworten.

Macht jemand mit der Hand Musik, dann fließt ganz sicher mehr Agogik und Rubato ein. Will man so etwas auf einer Walze notieren, ist man natürlich immer befangen, weil man weiß, dass die Walze es stets gleich ausführen wird. Ein Rubato hängt immer von dem Moment ab, den ein Musiker empfindet. Ein Musikautomat soll dagegen jedes Mal den selben Moment reproduzieren.