

driemaandelijks tijdschrift  
derde jaargang nummer 3  
september 1980

# Orgelkunst

## ORGELKUNST

driemaandelijks tijdschrift — derde jaargang,  
nummer 3, september 1980.

### Hoofdredakteur

Kamiel D'Hooghe

### Redaktieraad

Robert Deleersnyder, Antoon Fauconnier, Pierre Hardouin (Fr.),  
Bernard Huys, Dr. Ewald Kooiman (Ned.), Ghislain Potvlieghe,  
Patrik Roose, Dr. Harald Vogel (B.R.D.).

### Medewerkers

Jef Braekmans, Willy Climan, Berten De Keyzer, Ignace De Sutter,  
Gilbert Huybens, Jos Meersmans, Paul Raspé, Edmond Saveniers,  
Raymond Schroyens, Maurice Truyers, Francis Van Bree, Koos  
van de Linde (Ned.), Kristiaan Van Ingelgem, Jan Van Landegem,  
Gabriël Willems.

### Secretariaat

« Orgelkunst », Beiaardlaan 1, B-1850 Grimbergen.

### Rekeningen

België : 436-6204991-57 van « Orgelkunst » Grimbergen.  
320,— Fr.

Nederland : postgiro 83.17.69 van Boeijenga, Kleinzand 89, 8601  
BG Sneek (Ned.)  
23 Gld.

Buitenland (behalve Nederland) : 436-6204991-57 van « Orgelkunst »  
Grimbergen. Betaling uitsluitend per postgiro of per internatio-  
naal postmandaat.  
380,— Fr.

Steunabonnement : 500,— Fr.

Nadruk van artikelen uit dit nummer zonder toelating van de  
redactie is verboden.

Voor de inhoud van de ondertekende artikels zijn alleen de auteurs  
verantwoordelijk.

Verantwoordelijke uitgever : Kamiel D'Hooghe.

## Inhoud

	Blz.
De Belgische orgelbouwersfamilie Joris : <i>P. Roose</i> een status quastionis	3-12
Lombardisch ritme in de klassieke Franse muziek : een vorm van inegaliteit ? <i>E. Kooiman</i>	13-22
Kanttekeningen bij de Internationale Klavecimbelweek te Brugge, 1980. Tentoonstelling <i>A. Fauconnier</i>	23-27
Recitals en referaten <i>E. Hallein</i>	28-32
Bouwstenen : <i>G. Potvlieghe</i> Aaigem - P. Ch. Van Peteghem	32-34
Ter Bespreking	
A. Cavaillé-Coll (G. Huybens) <i>B. Huys</i>	34-35
Mélanges d'organologie (J.-P. Félix) <i>J. Braekmans</i>	35-36
Nieuwe reeks : Incognita Organo - J.N. Hanff (Dr. E. Kooiman) <i>A. Fauconnier</i>	36-37
Mededelingen	37-39
Orgeltijdschriften	40
In Memoriam :	
Harold Gleason <i>K. D'H.</i>	41-42
Christhard Marenholz <i>J. V. Landeghem</i>	42-44
Poul-Gerhard Andersen <i>A.F.</i>	44-46
Prullaria <i>A.F.</i>	47-48
Cartoons ontworpen en getekend door Luc De Maeyer.	

## De Belgische orgelbouwersfamilie Joris :

een status quastionis

*Patrick ROOSE*

Regelmatig duikt in de Belgische organografie van onze eeuw de familienaam Joris op. Hoewel de beschrijving van instrumenten uit de eerste helft van de 20ste eeuw meestal niet van die aard is dat er veel inkt moet over vloeien, leek het ons niet totaal nutteloos deze orgelmakersfamilie eens beknopt door te lichten, al ware het maar om de bestaande onduidelijkheden qua namen en data te ontwarren, en aldus misschien die enkele leden van deze familie die het verdienen, geen onrecht aan te doen.

### *Joseph & François*

De orgelbedrijvigheid in de familie Joris is ontstaan met de broers *Joseph en François*, die zoals enkele andere collega's (b.v. Daem/Appelterre, Reygaerts/Geraardsbergen) de stiel leerden in de fabriek van Charles Anneessens. Joseph en François vestigden zich ca. 1890 zelfstandig als « Gebroeders Joris » te Ronse. Mogelijk heeft dit te maken met het feit dat Charles Anneessens in 1890 zijn hele bedrijf te Geraardsbergen opdoekte en naar Menen verhuisde.

Rond 1905 keerde Joseph terug naar zijn geboorteplaats Zichem en richtte er een eigen atelier op : Zichem was immers steeds zijn haardstede gebleven, ondanks de lange reisweg naar Geraardsbergen of Ronse. (De familiestamboom toont ons o.m. dat al zijn kinderen, vanaf 1887, te Zichem geboren werden.)

François bleef te Ronse en later werkten zijn twee zoons *Edmond en Georges* samen met hun vader.

Over de twee zonen van Joseph valt ietwat meer te vertellen : na de dood van Joseph werd de zaak te Zichem verder gezet door de zonen *Firmin en Albert*, onder de naam « Veuve J. Joris & Fils ». Vanaf ca. 1930 werken de broeders onder beider eigen namen, maar soms ook onder de naam « Gebroeders Joris ». (Aldus is hier een verwisseling mogelijk met de andere « Gebroeders Joris » nl. hun vader en oom te Ronse.)

Rond W.O. II trok Albert zich nagenoeg terug uit de orgelbouw en trad zijn broer enkel nog op onder de naam « Firmin Joris - Aarschot ». Hij woonde immers sinds 1922 (jaar van zijn huwelijk) te Aarschot, alwaar zijn echtgenote tevens een muziekwinkel openhield. Naar haar zeggen onderhield het gezin goede relaties met Herman Meulemans (broer van Arthur en organist van de hoofdkerk te Aarschot).

#### *Felix & Leonard*

In deze paragraaf moeten de minder gelukkige activiteiten van de orgelmakerij der Jorissen ondergebracht worden. Hoewel *Felix en Leonard* de opleiding kregen van hun oudere broers Joseph en François, zijn zij het tweederangsvlak niet kunnen ontstijgen. Zij waren zelfstandig gevestigd te Zichem-Averbode en traden op in een zeer ruim werkgebied. De kunde van Felix kan niet hoog aangeslagen worden en zijn broer Leonard hield zich steeds op het achterplan. Felix' beide zonen, *Leo en Alfons*, konden aldus bij hun vader niet bijster veel inspiratie opdoen, en werden naar verluidt door hem ook helemaal niet aangemoedigd om eerlijk werk te leveren, wel integendeel.

Leo heeft geen uitgebreide activiteiten aan de dag gelegd als orgelbouwer, zijn vlijt richtte zich eerder tot harmoniums en zijn muziekhandel. Hij bleef zoals zijn vader Felix te Averbode gevestigd.

Alfons tenslotte week uit naar het Limburgse. Van hem zijn activiteiten over ongeveer het gehele land gesignaleerd: mogelijk is dit te wijten aan het feit dat het hem niet gemakkelijk zal gevallen zijn om (gewaarschuwde ?) klanten te werven. Toen hij in 1975 te Hasselt overleed werd met hem ook de orgelbedrijvigheid der familie Joris beëindigd.

Uit wat hierboven beschreven werd blijkt dat enkele orgelmakers uit de familie Joris er voor gezorgd hebben dat er geen al te goede reputatie kleeft aan alle orgelbedrijvigheid van de Jorissen. Deze blaam wordt in de omgang echter geworpen op alle leden van de orgelbouwersfamilie, terwijl het vaststaat dat de ene toch wat ernstiger en eerlijker werkte dan de andere. Deze minder goede faam is onzes inzien ten andere aangewakkerd door een aantal concurrenten die misschien wel enkele referenties

met ronkende namen konden voorleggen, maar die in een even groot aantal van de gevallen werk leverden dat beslist niet beter was dan b.v. de orgels van Joseph Joris uit Zichem. Een orgelmaker zou trouwens niet enkel beoordeeld mogen worden aan de hand van zijn nieuw gebouwde instrumenten : ook de plaatsen waar herstellingen en onderhoud gepleegd werden werpen een blik op de orgelmakerskunde. Maar dit laatste facet is nu net als een doos van Pandora waar men in ons land nog liefst de sleutel der discretie laat opzitten ; we voelen ons dan ook niet geroepen om hierover al te voortijdig een controverser op gang te brengen.

☆  
☆   ☆

Z.E.H. Kamiel Joris, huidig pastoor te Goetsenhoven en zoon van wijlen orgelmaker Firmin Joris, verstrekke ons een aantal van deze familiegegevens. Hij vermeldde ons terloops dat Kan. J. Joris, directeur van het Lemmensinstituut, eveneens verwant zou zijn met de familie Joris. Wij danken hem langs deze weg voor zijn bereidwilligheid.

## Bijlage

We beschikken over enkele uitnodigingen en/of inhuldigingsprogramma's die we bij dit artikel willen laten aansluiten. Zoals wel vaker voorkomt, bevatten enkele van deze folders werklijsten die door de orgelmakers afgedrukt werden ter gelegenheid van een of andere aanzienlijke nieuwbouw.

De lijsten worden door ons integraal en in de originele volgorde weergegeven. De laatste lijst is in feite onbelangrijk qua uitgevoerd werk (electrische ventilator), maar kan er wel op wijzen dat F. Joris c.q. deze orgels in onderhoud had.

De folders zien er -kort geresumeerd - als volgt uit :

- 1) Uitnodiging tot en tegelijkertijd programma ; Vlaamstalig. Sint-Martens-Leerne, Maandag 3 December 1900.  
Gelegenheidsorganist : Kamiel van den Eynde, organist O.L.Vr.-kerk te Sint-Niklaas.  
Concertprogramma + opgave aan de dispositie.  
Uitnodiging gericht aan (met de hand ingevuld) :  
« Monsieur Renard, Organiste / Josephites, Grammont ».

Lijst der gemaakte orgels en van bijzonderste herstellingen gedaan door het huis JORIS, Broeders, gebreveteerd, te Ronse.

Pamel, herst.  
Houdeng-Goegnies, herst.  
St.-Pieters-Capelle, herst.  
Marcinelle, herst.  
La Louvière, St.-Jozefsgesticht, herst.  
Haut-Croix, herst.  
Ronsse, St.-Martinus, 2 klav. gesch. ped.  
Herffelingen, herst.  
Leuven, E.E. P.P. Dominikanen, herst.  
Quenast, herst.  
Teralphene, 1 klav. ped.  
Worteghem, herst.  
Sottegem, 2 klav. gesch. ped.  
Gent, Oost-Eecloo, herst.  
Ixelles, H. Kruis, 3 klav. gesch. ped.  
Santbergen, herst.  
Gent, collegie H. Barbara, herst.  
Ledeberg, 2 klav. gesch. ped.  
Namen, St.-Nikolaas, herst.  
Courcelles, herst.  
Herchies, herst.  
Bergen, collegie St.-Stanislas, herst.  
Landegem, 2 klav. gesch. ped.  
Viesville, 1 klav. ped.  
Eine, herst.  
Syngem, herst.  
Leuven, E.E. P.P. Jesuiten, herst.  
Amengys, herst.  
Rosenaken, herst.  
Orroir, herst.  
Sulsique, herst.  
Kerselaere, herst.  
Nokere, herst.  
Ogy, herst.  
St.-Maria-Hoorebeke, herst.  
Couillet, St.-Laurentius, 2 klav. ges. ped.  
Rebecq, hospitaal, herst.  
Oedeghien, herst.  
La Hamaide, herst.  
Wodecq, herst.  
Vloesbergen, herst.  
Everbeek, St.-Jozef, herst.  
Ghoy, herst.  
Roeselare, 2 klav. gesch. ped.  
Oostacker (Lourdes), herst.  
Wannebeck, herst.  
Elversele, 2 klav. gesch. ped.  
Smetlede, 1 klav. ped.  
Hamme, klooster, herst.  
IJperen, St.-Jacob, herst.  
Brussel, H.-Franciska, Spiegelstraat, 2 klav. gesch. ped.  
Kappelle-bij-Hairlaimont, herst.  
Louise-Marie, herst.  
Baugnies, 1 klav. ped.  
Nederbrakel, herst.  
IJperen, hospitaal, 2 klav. gesch. ped.

Opbrakel, herst.  
 Borsbeke, herst.  
 Oycke, herst.  
 Gougnies, herst.  
 Deux-Acren, herst.  
 Caster, herst.

- 2) Uitnodiging en programma (ut supra) ; Vlaamstalig.  
 Sint-Gillis-Waas, 5 september 1911.  
 Gelegenheidsorganist : Arthur De Hovre, leraar Konink-  
 lijk Conservatorium te Antwerpen.  
 Programma + opgave van de dispositie.  
 Ondertekend « François Joris en zonen, te Ronse ».

Lijst der orgels vervaardigd en der merkelijke herstellingen  
 gedaan door het huis FRANÇOIS JORIS, gebreveteerd te Ronse.

- |                                  |                           |
|----------------------------------|---------------------------|
| * Ronse, St.-Martin              | * Amougies                |
| * Pamel                          | * Russeignies             |
| * St.-Pierre-Capelle             | * Kerselare               |
| * Marcinelle                     | * Brussel,                |
| * La Louvière                    | kerk S. Franç. Xavier     |
| institut St.-Joseph              | * Nokere                  |
| * Haut-Croix                     | * Ogy                     |
| * Herffelingen                   | * Couillet, St.-Laurent   |
| * Leuven                         | * Rebecq, Hospitaal       |
| RR. PP. Dominicains              | * CEdeghien               |
| * Teralphene                     | * La Hamaide              |
| * Sottegem                       | * Wodecq                  |
| * Gent, Oost-Eecloo              | * Flobecq                 |
| * Santbergen                     | * Everbeck, St.-Joseph    |
| * Elsene, St.-Croix              | * Ghoy                    |
| * Ledeborg                       | * Wannebecq               |
| * Gent, Collegie St.-Barbe       | * Oostacker, Lourdes      |
| * Namen, St.-Nicolas             | * Roeselare, St.-Amand    |
| * Courcelles                     | * Elversele               |
| * Herchies                       | * Smetlede                |
| * Bergen, Collegie St.-Stanislas | Walcourt                  |
| * Landeghem                      | * Ieperen, St.-Jacques    |
| * Eyne                           | * Chapelle-lez-Herlaimont |
| * Leuven,                        | * Louise-Marie            |
| RR. PP. Jésuites                 | * Baugnies                |

- |                              |                             |
|------------------------------|-----------------------------|
| Vezen                        | Erweteghem                  |
| * Ieperen, Hospitaal         | Gerardsbergen               |
| * Opbrakel                   | Lessen                      |
| * Borsbeke                   | Oostende, N. Dame           |
| Luingne                      | Somergem                    |
| * Deux-Acren                 | Moen                        |
| Oudenaerde                   | Ollignies                   |
| Leerne, St.-Martin           | Thielrode                   |
| * Gougnies                   | Ronsele                     |
| Bergen, Sœurs Noires         | Peteghem bij Deynze         |
| Gerpines                     | Bredene                     |
| Havelanges                   | Houdeng, Aimeries           |
| Pollaerde                    | Ieperen, St.-Nicolas        |
| Wiers                        | Machelen                    |
| Callenelle                   | Midlesbrough, Engeland      |
| Bergen,                      | Segelsem                    |
| RR. PP. Rédemptoristes       | Volkeghem                   |
| Gent, St.-Macaire            | Sleydinge                   |
| Leupegem                     | Jumet                       |
| Hautem, St.-Liévin           | * Houdeng-Gœgnies           |
| Brussel, RR. PP. Conventuels | Brielen                     |
| Meire                        | Bradford, Engeland          |
| Maarke                       | Ieperen, St.-Pierre         |
| Boucle, St.-Blaise           | * Syngem                    |
| Mooregem                     | Avelghem                    |
| Dickelvenne                  | De Pinte                    |
| Heldergem                    | Bois-de-Lessines            |
| Ressegem                     | Ieperen, St.-Martin         |
| Boucle-St.-Denis             | Ieperen, Hospitaal De Belle |
| Somzé                        | Ouselghem                   |
| Eename                       | Gavere                      |
| Nalines                      | Keyem                       |
| Oetingen                     | Coyghem                     |
| Cerfontain                   | Goefferdinge                |
| Asper                        | Zwevezele                   |
| Oycke                        | Oostende,                   |
| Sulsique                     | RR. PP. Dominicains         |
| Ronse, Collegie              | Luik, Dames Benedictin      |
| Houtem                       | Audegem                     |
| Edelaere                     | Cointe, N.D. de Lourdes     |

Luik, Pensionaat St.-Joseph  
St.-Gillis (Waas)

Nota :

We hebben de plaatsen die op de voorgaande lijst ook reeds voorkwamen, op deze tweede lijst met een \* gemerkt.

Bemerk ook dat Amougies = Amengys, Russeignies = Rozenaken en Flobeck = Vloesbergen.

- 3) Uitnodiging ; tweetalig, links Vlaams, rechts Frans.  
Parochiekerk Willebroek.  
Zondag 22 november 1925.  
Gelegenhedsorganist : Flor Peeters, leraar Lemmensgesticht, orgelist der Metropool te Mechelen.  
Opgave van de dispositie.  
We citeren de rest van deze folder :  
« De orgel is vervaardigd door het huis Wed. Joris en Zonen, Sichein bij Diest.  
Voor inlichtingen zich wenden tot F. Joris, Aerschot.
- Kortelings inhuldiging der nieuwe orgel van Lixhe-Visé.  
In constructie : Werchter (Aerschot).  
Vergrooten : Luik St.-Niklaas.
- Elektrische ventilators geplaatst door het huis in 1925
1. Borgworm
  2. Hannuit
  3. Leuven, Eerw. P. Dominicanen
  4. Luik, Zusters van O.L.-Vrouw
  5. Aarlen, St.-Donatus
- In bestelling
1. Elsene, Zusters van O.L.-Vrouw
  2. Exel (Limburg)
  3. Werchter (Aerschot)
- 4) Uitnodiging ; franstalig.  
Liège (Outre-Meuse), Saint-Nicolas.  
« Orgues restaurées et perfectionnées par la Maison V<sup>e</sup> Joris et Fils de Sichein »  
Vendredi 25 Décembre 1925.  
Gelegenhedsorganist : M. Louis LAVOYE. prof. Cons. Royal de Liège.
- 5) Programma, tevens dienend als uitnodiging ;  
Vlaamstalig, de werklijst tweetalig.

Parochiekerk te Veerle, Zondag 28 juli 1935.

Gelegenhedsorganist : « Herman Meulemans, bestuurder der Limburgsche Orgelschool en Orgelist van O.L.-Vr. kerk te Aarschot ».

Opgave van de programma's tijdens Hoogmis en lof.

Ondertekend « Firmin en Albert Joris ».

Electrische ventilators geplaatst in volgende kerken :

Havelange	Roclenge (Waremmes)
Hollogne aux Pierres	Hannut
Liège, St.-Nicolas	Grand-Hallet
Liège, Sœurs Notre Dame	Avennes
Bressoux	Lens St.-Remy
Kinkempois	Fallais
Herstal, St.-Lambert	Wasseiges
La Préalles	Haneffe
Vivignis	Lincet
Oupeye	Héron
Villers St.-Siméon	Lodelinsart
Jemeppe sur Meuse	Arlon, St.-Donat
Ans, St.-Marie	Welkenraedt
Nessonveaux	Koekelberg (Baselique)
Olnes	Forest, N. Dame
Xhendelesse	Ixelles, Sœurs Notre Dame
Theux Ecole Normale	Hoogstraeten
Sart-lez-Spa	Meir
Stavelot (Collège)	Wortel
Visé	Merxplas (Dorp)
Lixhe (Visé)	Merxplas (Kolonie)
Berneau (Visé)	Zondereygen
Mouland (Visé)	Oostmalle
Aubin (Visé)	Rijckevorsel (Dorp)
St.-André	Rijckevorsel (St.-Jozef)
Feneur	Minderhout
Remersdael	St.-Lenaerts
Aubel	Brecht
Laclouse	Vosselaar
Sur les bois	Turnhout, E.P. Jezuiten
Waremmes	Oud Turnhout

Severdonck  
 Thielen  
 Herenthals  
 Deurne, St.-Rochus  
 Bevel (Lier)  
 Heyst o. d. Berg, H. Hart  
 Berlaer  
 's Gravenwezel (Pensionaat)  
 Grimbergen (Cellebroeders)  
 Werchter  
 Borgloon  
 Hasselt, Gasthuis  
 Hechtel  
 Heusden (Limburg)  
 Rijmenam  
 Engis  
 Amay  
 Messelbroeck  
 Wonck (Limburg)  
 Lillo (Kruisweg)  
 Beirendrecht  
 Herck de Stad (Ursulinen)  
 Caggevinne  
 Coursel  
 Genenbosch  
 Schaffen (Diest)  
 Moll, Gasthuis  
 Heusden (Ursulinen)  
 Olmen  
 Overpelt (Fabriek)  
 Veerle  
 Boisschot  
 Oevel  
 Achter-Oolen  
 Becquevoort  
 Leuven, E.P. Predikheeren  
 Leuven, St.-Pieter  
 Boutersem  
 Esschen (grens)  
 Kobbegem (Assche)

Nota : Bij deze laatste lijst zijn een aantal plaatsnamen met de hand bijgeschreven ; vermits deze folder (zoals trouwens ook de nrs. 3 en 4) uit de nalatenschap van de orgelmaker stammen, houden we deze aantekeningen voor betrouwbaar.

We konden volgende namen ontcijferen :

Wommersom,- Teuven,- Paifve,- Sichem,- Muizen,- Neerheylissem,- Hamoir,- Mons lez Liège,- Oteppe,- Koekelberg St.-Anna,- Eversel,- Overbrouk,- Hoogstraten Séminarie,- Weelde,- Bertem,- Piétrain,- Gemmenich,- Sauvègarde,- Hoboken schipperschool,- St.-Jozefseminarie Mechelen,- Martroux,- Villeroux,- Kortrijk (.....) (onleesbaar),- Berlaar,- Kerniel,- Marneffe,- Lubbeek,- Moxhe,- Glons.





# Lombardisch ritme in de klassieke Franse muziek :

een vorm van inegaliteit ?

*Ewald KOOIMAN*

1. Het is bekend wat onder inegaliteit, speciaal met betrekking tot de Franse muziek, dient te worden verstaan : onder bepaalde omstandigheden kunnen in gelijke waarden genoteerde groepjes van twee of van veelvouden van twee noten, niet worden uitgevoerd zoals genoteerd, maar beschikt de vertolker over de vrijheid de eerste noot van elke groep (vallend op een zwaar, resp. relatief zwaar maatdeel) ten opzichte van de daarop volgende noot enigszins te verlengen ; automatisch wordt de tweede noot van de groep proportioneel verkort. De graad van verlenging is even variabel als subtiel ; exacte regels hiervoor zijn niet te geven.

Uit het bovenstaande blijkt, dat het bij de inegaliteit gaat om een opeenvolging lang-kort. Deze ritmische vrijheid is herhaaldelijk en uitvoerig beschreven door tal van auteurs uit de 17e en 18e eeuw.

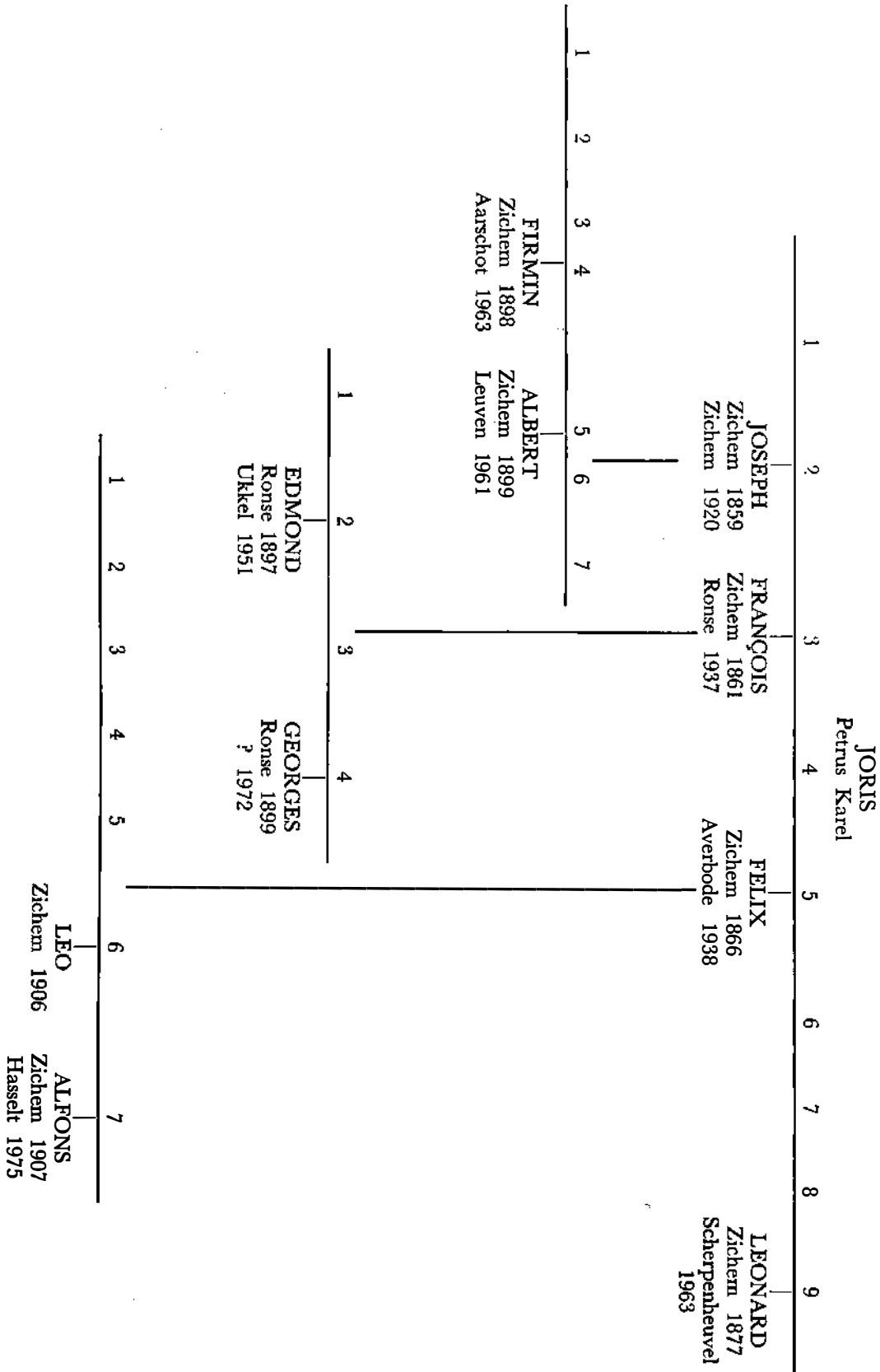
In deze publikatie zullen we ons met de volgende vraag bezighouden : kende de klassieke Franse muziek naast de inegaliteit lang-kort nog een tweede mogelijkheid tot inegaliseren van gelijk genoteerde waarden, nl. de uitvoering kort-lang (het zgn. Lombardische ritme) ?

2. Een eerste oriëntatie kan bestaan uit het raadplegen van enkele handboeken en andere studies op het gebied van de uitvoeringspraktijk, speciaal van de Franse Barokmuziek.

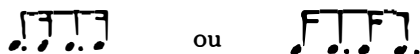
a. Eugène BORREL (Borrel 1931, 1934), op wiens grondleggende studies bijna alle moderne verhandelingen over de inegaliteit steunen, vermeldt de inegaliteit kort-lang niet.

b. Vóór hem had Alexandre GUILMANT (Guilmant 1925, p. 1168), in een nog altijd zeer lezenswaardige studie, al de volgende bijzonder interessante opmerking gemaakt :

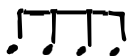
« Il faut encore signaler un détail relatif à l'exécution des œuvres des XVIIe et XVIIIe siècles... Les organistes (et les clavecinistes) d'alors ne jouaient pas toujours les croches égale-



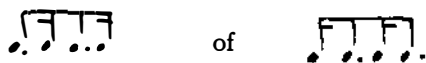
ment ; ils les exécutaient souvent ainsi :



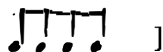
au lieu de :



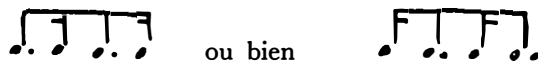
[Met betrekking tot de uitvoering van de 17e en 18e eeuwse composities moeten we nog een detail signaleren. De organisten (en clavecinisten) uit die tijd speelden de achtsten niet altijd gelijk. Vaak speelden zij ze zo :



in plaats van :



Iets verder in zijn studie, komt Guilmant nog eens op dit-zelfde punt terug, als hij de term « pointer les croches » verklaart :  
« Pointer les croches ne voulait pas dire de les jouer *staccato*, mais de les exécuter ainsi :



c'est-à-dire inégalement, de manière à donner plus d'accent à la première ou à la seconde note, comme on en trouve des exemples dans les *Toccate* de Frescobaldi ».

[Pointer les croches (letterlijk : de achtsten punteren) betekende niet dat ze (nl. de achtste noten) *staccato* moesten worden gespeeld, maar als volgt :



dat wil dus zeggen inegaal, zodat de eerste of de tweede noot meer nadruk krijgt, zoals men hiervan voorbeelden vindt in de *Toccatas* van Frescobaldi].

Een uitermate belangwekkend citaat ; niet alleen vanwege het feit dat Guilmant, in een tijd waarin vrijwel niemand van

zijn collegas zich wetenschappelijk met de oude muziek bezig hield, al duidelijk op zoek was naar een op historische bronnen gebaseerde uitvoeringspraktijk, maar ook vanwege het feit dat Guilmant de inegaliteit niet uitsluitend beperkt tot de Franse muziek.

Jammer genoeg verzuimt Guilmant te vermelden waarop hij zich baseert, als hij stelt dat een Lombardische uitvoering van gelijk genoteerde achtsten tot de mogelijke interpretaties behoort.

c. Een andere Franse auteur, Antoine GEOFFROY-DE-CHAUME, schrijft in 1964 (Geoffroy-Dechaume 1964, p. 17) :  
« L'on trouvait plus simple, en France, d'écrire en toutes notes ce rythme brève-longue d'usage plus rare, quand il était nécessaire, et la règle de l'inégalité non écrite ne portait que sur le rythme longue-brève ».

[In Frankrijk vond men het eenvoudiger dit ritme kort-lang, dat minder vaak voorkwam, volledig uit te schrijven wanneer dat noodzakelijk was, en de regel van de niet uitgeschreven inegaliteit gold alleen voor het ritme lang-kort].

d. Voor Robert DONINGTON (Donington 1954, 1967 en 1979) is inegaliteit niet een typisch Frans verschijnsel ; voor hem betreft het hier een algemeen-Europese conventie, die door de Fransen het meest systematisch in hun *Traités* is verwoord (zie vooral Donington 1967).

Binnen deze algemeen-Europese inegaliteit onderscheidt Donington drie verschillende vormen :

- a. *lourer* : de inegaliteit lang-kort
- b. *couler* : de inegaliteit kort-lang
- c. *pointer* : het dubbelpunteren van al gepunteerd genoteerde noten.

Het is allerm minst mijn bedoeling om binnen het raam van dit artikel in te gaan op de discussie over de inegaliteit als typisch Frans dan wel algemeen Europees verschijnsel. Hier is het voldoende vast te stellen dat Donington het woord *couler* hanteert voor het ritme kort-lang. Volgens hem zijn er, voor het gebruik van dit ritme, twee gevallen te onderscheiden :

- wanneer twee noten door een boogje zijn verbonden, wijst dit op het gebruik van Lombardisch ritme :
- wanneer twee noten door een boogje zijn verbonden en de tweede noot heeft een punt, wijst dit eveneens op gebruik van Lombardisch ritme :

e. Bij Howard FERGUSON (Ferguson 1975, p. 102) vinden we dezelfde twee punten als bij Donington, met dien verstande dat hij deze beide gevallen als duidelijke aanwijzingen voor Lombardisch ritme beschouwt, en daarnaast de mogelijkheid lijkt open te laten om in andere gevallen, dus daar waar er geen bogen — al dan niet met punt — staan, dit ritme toe te passen. Trouwens, ook Donington geeft de indruk in het laatste geval soms het ritme kort-lang te willen toepassen. (Donington 1979, p. 454).

f. Betty BANG MATHER (Bang Mather 1973), in een boek dat, hoewel in eerste instantie voor blazers geschreven, ook voor niet-blazers zeer instructieve opmerkingen bevat, vermeldt het ritme kort-lang niet.

g. Jean-Claude VEILHAN (Veilhan 1977, p. 23) maakt de volgende opmerking over het Lombardisch ritme :

« Parfois l'inégalité peut être renversée en faisant le premier (demi-temps) plus court que le second :

Loulié



Cette forme d'inégalité moins usitée que la première... s'applique surtout aux mouvements rapides ».

[Soms ook kan de inegaliteit worden omgedraaid, door de eerste halve tel korter te maken dan de tweede. Deze vorm van inegaliteit, die minder gangbaar is dan de eerste (nl. lang-kort), wordt vooral bij vlugge bewegingen toegepast].

Wanneer we nu proberen de verschillende standpunten te overzien, vinden we allereerst twee auteurs die geen melding maken van het Lombardisch ritme (Borrel, Bang Mather). Onder hen die er wel over spreken, zijn de volgende opinies te vinden : — het Lombardisch ritme wordt niet gebruikt als vorm van inegaliteit ; als de componisten dit ritme bedoelen, schrijven zij het uit (Geoffroy-Dechaume).

— het Lombardisch ritme is een vorm van inegaliteit ; van deze laatste groep auteurs geeft Guilmant geen toepassingsregels, terwijl Donington en Ferguson vooral in twee specifieke

gevallen het ritme kort-lang voorschrijven.

3. Na dit overzicht van de standpunten van een aantal contemporaine auteurs, lijkt het zaak de ter beschikking staande historische bronnen te raadplegen. Wat daarbij onmiddellijk opvalt, is het geringe aantal auteurs uit de 17de en 18de eeuw die spreken over het gebruik van het ritme kort-lang. Dit is des te opvallender, daar een grote serie bronnen ter beschikking staat waarin, meer of minder gedetailleerd, het ritme lang-kort wordt besproken.

De eerste van de hier in aanmerking komende auteurs die het kort-lang ritme noemt is LOULIE (Loulié, 1696). Om de desbetreffende passages van Loulié juist te kunnen interpreteren, is het noodzakelijk stil te staan bij de opbouw van zijn boek. Het bestaat uit drie delen, die te beschouwen zijn als drie min of meer concentrische cirkels. Het eerste deel richt zich speciaal tot kinderen, het volgende deel is bestemd « pour les Personnes plus avancées en âge », en het derde deel is « pour ceux qui sont capables de raisonner sur les Principes de la Musique ». In het eerste deel behandelt Loulié alleen de vierkwarts maat. Daarna, in het tweede deel, komen de andere maatsoorten aan de orde. Achtereenvolgens bespreekt Loulié de maten « à deux, trois, quatre, six, neuf temps ». In het hoofdstukje over de maten « à trois temps » staat een passage over inegaliteit, die ik in zijn geheel citeer (p. 34-35) :

« Dans quelque Mesure que ce soit particulièrement dans la Mesure à trois Temps, les demy-temps s'exécutent de deux manieres differentes, quoy que marquez de la même maniere.

1. On les fait quelquefois égaux. Cette maniere s'appelle *détacher les Nottes*, on s'en sert dans les chants dont les sons se suivent par Degrez interrompus.
2. On fait quelquefois les premiers demy-temps un peu plus longs. Cette maniere s'appelle *Lourer*. On s'en sert dans les chants dont les sons se suivent par Degrez non interrompus.

Il y a encore une troisième maniere, où l'on fait le premier demi-temps beaucoup plus long que le deuxième, mais le premier demi-temps doit avoir un point. On appelle cette 3. maniere *Piquer*, ou *Pointer*.

Voyez la troisième Partie ».

[In onverschillig welke maatsoort, in het bijzonder in de drie-

telsmaat, worden de halve tellen op twee verschillende manieren uitgevoerd, hoewel ze op dezelfde wijze genoteerd staan.

1. Soms maakt men ze gelijk. Deze speelmanier heet « *détacher les notes* » (de noten los zetten) ; men doet dit in melodieën waarvan de tonen elkaar sprongsgewijs opvolgen.
2. Soms maakt men de eerste halve tellen iets anger. Dat heet « *Lourer* ». Men doet dit in melodieën die stapsgewijs verlopen.

Er bestaat nog een derde manier, waarbij men de eerste halve tel veel langer maakt dan de tweede, maar dan moet die eerste halve tel voorzien zijn van een punt. Zie het derde deel].

In het derde deel van zijn boek, geeft Loulié dan de volgende aanvulling op wat hij in het tweede deel had gezegd :

« On avoit oublié de dire dans la 2. Partie en parlant des Signes de Mesures de trois Temps, que les premiers demi-Temps s'exécutent encore d'une quatrième manière, scavoir en faisant le 1. plus court que le 2. Ainsi :



[In het tweede deel, bij de bespreking van de drietels maten, was ik vergeten te vermelden dat de eerste halve tellen nog op een vierde manier worden gespeeld, nl. de eerste korter dan de tweede. Als volgt : ...].

(Het is merkwaardig te zien dat in Loulié's tweede noten-voorbeeld alleen de laatste twee achtsten Lombardisch worden gespeeld en niet de vier eerste).

Ik geef hier deze uitvoerige aanhalingen uit Loulié, omdat in de recente literatuur vrij veel aandacht is besteed aan de desbetreffende passages. De discussie draaide hierbij om de volgende vraag : zijn er conclusies te trekken uit het feit dat Loulié

in het derde deel van zijn boek de boven aangehaalde aanvulling geeft op wat hij eerder, in het tweede deel, had opgemerkt inzake de inegaliteit ?

Newmann POWELL (Powell 1958, p. 106) trekt op grond van het bovenstaande de conclusie, dat in Loulié's tijd het ritme kort-lang « is still in use, but inasmuch as he did almost forget to mention it, it must have played a decidedly secondary role in the practice of his time ». Powell stelt dus, dat Loulié bijna was vergeten het Lombardisch ritme te noemen, en dat bewijst voor hem dat dit ritme in zijn tijd nog maar een rol van het tweede plan speelde. Het lijkt me dat op deze redenering wel het een en ander valt af te dingen. Heeft Powell gelijk als hij zegt dat Loulié bijna was vergeten het Lombardisch ritme ter sprake te brengen ? Wellicht, waar het echter om gaat, is de vraag hoe we de latere toevoeging van Loulié moeten taxeren. Ik zou eerder zeggen, dat Loulié dit ritme belangrijk genoeg vond om er later nog eens speciaal op terug te komen. Ik zie dan ook geen enkele grond voor Powells gevolgtrekking dat we hier met een randverschijnsel te doen zouden hebben.

In een nog extremere vorm vinden we Powells redenering bij Frederick NEUMANN (Neumann 1965, p. 234) : « the very way in which Loulié presents the subject suggests that it was of negligible importance ». Neumann neemt niet de moeite nader toe te lichten hoe hij deze « very way » ziet. Als zodanig is zijn opmerking weliswaar suggestief, maar geen vertrekpunt voor een serieuze discussie.

Ik lees de geciteerde passages van Loulié als volgt : naast het egaal spelen (*détacher les notes*) bestaan er drie soorten inegaliteit :

- lang-kort (*lourer*)
- kort-lang
- overpunteren (*piquer, pointer*)

Met deze discussie over Loulié's opmerkingen, zijn we eigenlijk al aan het eind van de bespreking van klassiek Franse auteurs die zich hebben uitgesproken over het Lombardisch ritme als mogelijkheid voor inegaliteit. De auteurs die hierna aan de orde komen noemen het ritme kort-lang, maar dan als een interpretatiemogelijkheid waarvoor *speciale aanwijzingen* in de partituren gebezigd worden.

4. In de versieringstabel van François COUPERINS *Premier Livre de Pièces de Clavecin* (1713), staat, temidden van allerlei versieringen, het volgende notenvoorbeeld met toelichting :



« Coulés, dont les points marquent que la seconde note de chaque tems doit être plus appuyée ».

Donington (1979, p. 458) geeft van deze zin de volgende vertaling :

« Slurs, of which the dots indicate that the second note of each beat must be more prolonged (appuyée) [literally, «leant upon»]. ».

Donington vertaalt « coulés » dus als « slurs », bogen, wat me juist lijkt. Gezien het feit dat Donington hier het woord *coulé* terecht als (bindings)boog vertaalt, is het des te bevreemdender dat hij het werkwoord *couler* gebruikt om het Lombardisch ritme aan te geven. Mij is geen bron bekend die dit woordgebruik enige basis verschaft.

Kennelijk is ook Donington zelf niet geheel zeker van zijn zaak, wanneer hij (1979, p. 454) schrijft : « the snapped rhythm sometimes known as couler (but this term, literally «slur», has many other meanings) ».

Wat die vele andere betekenissen zijn onthult Donington ons niet ; evenmin geeft hij aan op grond van welke bronnen hij meent te kunnen stellen dat het Lombardisch ritme soms *couler* wordt gencemd.

Zou Donington in het voetspoor van Wilfrid MELLERS tot zijn twijfelachtig gebruik van *couler* zijn gekomen ? Deze schrijft immers (Mellers 1968, p. 297, de eerste druk stamt reeds uit 1950) : « When quavers, semiquavers, and sometimes crochets are phrased in twos, with a slur over them and a dot above the second note, a different kind of inequality is implied. In this case, the second note is played slightly longer than the first ; a modern interpretation of this notation would probably be directly contrary to eighteenth-century practice. This effect, which Couperin terms *couler*, occurs most frequently in passages involving « drooping » pairs of quavers ».

Het is duidelijk, dat er hier een nootie betekenisverschuiving

plaatsvindt : Couperins *coulés* (bogen) worden hier vervangen door een werkwoord, *couler*, dat een lading krijgt die het bij Couperin zeker niet heeft.

Het is in dit verband dienstig stil te staan bij het gebruik dat de Franse auteurs maken van het werkwoord *couler* en het zelfstandig naamwoord *coulé*.

NIVERS gebruikt het werkwoord *couler* in het voorwoord van zijn *Premier Livre d'Orgue* (1665). Hij zegt daar, in het kader van zijn bespreking van de verschillende aanslagmanieren : « C'est un ornement considérable et politesse du toucher, que de marquer distinctement toutes les notes, et d'en couler subtilement quelques unes, ce que la maniere de chanter enseigne proprement ».

[Een aanzienlijke verfraaiing en verfijning van het spel bestaat hierin, dat men alle noten markeert, maar sommige op subtiële wijze bindt, zoals de zangkunst dat leert].

Uit dit citaat blijkt, dat *couler* (als zelfstandig naamwoord gebruikt Nivers voor dit gebonden spel het woord *coulement*) *binden* betekent. Deze betekenis zien we ook bij Jean Rousseau (Rousseau 1687, p. 194) : « La liaison consiste à couler d'un seul coup d'Archet toutes les Notes qui sont renfermées dedans » [De liaison (binding) bestaat hierin dat men alle noten die deze liaison vormen onder één streek bindt]. COUPERIN (Couperin 1717, p. 29 e.v.) gebruikt het woord in dezelfde betekenis : wanneer hij diverse vingerzettingen voor tertsen bespreekt, zegt hij van de vingerzettingen r.h. 4-2/4-2 : « cette maniere ancienne n'auoit nulle liaison » [deze oude manier kende geen enkele binding]. Hij geeft dan zijn eigen vingerzetting 4-2/3-2 als « façon moderne pour couler ces mêmes tierces » [moderne wijze om dezelfde tertsen gebonden te spelen]. Op pag. 30 van genoemd werk heeft Couperin het over « tierces coulées à la moderne » [tertzen op moderne manier gebonden].

Het woord *coulé* als zelfstandig naamwoord gebruikt geeft twee soorten versieringen aan :

- a. *coulé* ook wel *coulée sur une tierce* geheten is het na elkaar aanslaan, met vasthouden van de onderste of ook wel de bovenste noot van een tertsinterval :



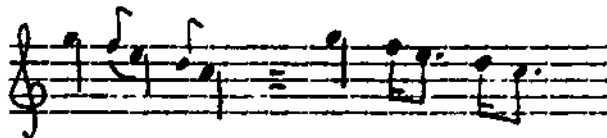
- b. *coulé* is ook de naam voor de voorslag die (meestal) een tertinterval opvult. De versieringstabellen van de Franse componisten laten op het punt van de uitvoering ervan twee hoofdrichtingen zien :

- de *coulé* komt vóór de tel
- de *coulé* valt op de tel

In dit laatste geval zijn er weer twee mogelijkheden : ofwel de *coulé* heeft dezelfde waarde als de volgende noot :



ofwel de *coulé* is korter dan de volgende noot, waardoor er een Lombardisch ritme ontstaat :



(Duval 1775, p. 11).

Voor de *coulé* in het algemeen geldt, dat er een duidelijk verband is met de betekenis die, we zagen het hierboven, het werkwoord *couler* heeft. Montéclair (1736, p. 78) zegt het zo : « Le Coulé est un agrément qui adoucit le chant et qui le rend onctueux par la liaison des sons ». [De *coulé* is een versiering die de melodie zoetvloeiend en rond maakt doordat de tonen met elkaar verbonden worden].

(wordt voortgezet)

## Kanttekeningen bij de Internationale Klavecimbelweek Brugge 1980

### TENTOONSTELLING

Driejaarlijks organiseert de Stad Brugge ter gelegenheid van de internationale Clavecimbelwedstrijd een tentoonstelling van Clavecimbels en andere oude toetsinstrumenten zoals Clavichorden, Spinnetten, Virginalen en Piano-Forte's, behalve orgels.

Het is onmogelijk, en wellicht ook niet zo belangrijk, om een volledig overzicht te geven van wie daar zoals exposeert en wat hij te bieden heeft. Dat zal de trouwe bezoeker wel min of meer bekend zijn. Behalve over de uiterlijke verschijning van de gepresenteerde instrumenten, is het telkenjare al een ondoenlijke zaak geweest om ook maar met enige fijngevoeligheid of kritische zin het klankresultaat van de diverse instrumenten te beoordelen of te vergelijken. Het gehoor van de aanwezigen wordt doorlopend geteisterd door een mengelmoes van Scarlatti's sonaten, Bach's suites en Couperin's Pièces de Clavecin, als er nog niet wat meer aan te pas komt. Wanneer voor één enkel ogenblik de massale gehoorbezoedeling even vermindert, is met betrekking tot de clavecimbels en piano-forte's althans het ogenblik aangebroken om snel de klankkwaliteit van de ge-exposeerde stukken in zich op te nemen. Van het beluisteren van een Clavichord komt op zo een tentoonstelling ronduit niets terecht.

Maar het weinige dat ons toelaat conclusies te trekken en zelfs een bescheiden bilan op te maken van waar wij met dit stuk instrumentenbouw staan, is wellicht binnen het bestek van een orgeltijdschrift belangrijker dan een relaas met veel namen, opsommingen en weinig inhoud.

Wij formuleren hier enkele vaststellingen die ons bij deze expositie bijzonder zijn opgevallen :

1. Er blijkt een gevoelige ontwikkeling geboekt te kunnen worden in de produktie van bouwpakketten (kits) allerhande. Vooral de Frank Hubbard-kits, in mindere mate de Zuckermann-kits en de Bédart-kits, maken een goede beurt, en kennen zowat in al de ons omringende landen een vertegenwoordiging. Verre van een oordeel te vellen over de waarde van het bouwpakketmateriaal, en nog minder met de bedoeling te besluiten dat een goed bouwpakket noodzakelijk tot een goed instrument moet leiden en omgekeerd, stelt men vast dat heden meer dan bij

vroegere tentoonstellingen een ruim aantal exposanten niet verder komt dan het in elkaar zetten van gehele of gedeeltelijke bouwpakketten of in serie vervaardigde onderdelen. Wij beweren niet dat het klankresultaat en zelfs de technische konstruktie daarom beneden de maat zouden zijn, maar waar het om gaat is het feit dat, met deze gang van zaken en in de mate waarin deze evolutie zich heden doorzet, een wezenlijk aspekt van de instrumentenbouw wordt aangetast, ja zelfs nog op een wijze die tot het besef van slechts weinigen doordringt.

Wanneer men er van uitgaat dat tot het wezen van de echte instrumentenbouwer behoort het volledig in eigen handen houden en het bestendig overzien van de kwaliteit en de selectie der gebruikte materialen, de beheersing van alle maatverhoudingen en het op elkaar afstemmen van maten en materialen met het oog op een bepaald artistiek klankresultaat, dan rijzen er toch vragen t.a.v. de geprefabriceerde bouwpakketten. Men kan zich moeilijk voorstellen dat de echte instrumentenmaker, die ook kunstenaar is, zich tevreden kan stellen met een situatie waarin hij is overgeleverd aan een bepaalde onbestendigheid in de kwaliteit der materialen, hetzij goed of slecht, aan de voorziene konstrukties, die, zoals insiders bekend is in vele gevallen (vooral bij klavecimbels) vereenvoudigd zijn tot een uitvoeringswijze die de amateur kan, en tenslotte aan een klankresultaat dat het gevolg is van bepaalde opties en konstruktiefetelijkheden.

Het gekke is dan nog dat bouwpakketten van grote en ingewikkelde instrumenten (zoals dan vooral 2-manualige klavecimbels) eigenlijk niet meer bestemd zijn voor de doorsnee-amateur. Zowel het benodigde gereedschap als de vereiste handigheid of inzicht vergt handen met hogere professie. Hierin ligt misschien een verklaring hoe het komt dat zovelen die zich in de klavecimbelhandel als professionelen hebben geplaatst, slechts aan het in elkaar zetten van bouwpakketten bezig zijn.

De achtergrond van deze evolutie is er allereerst één van financieel-economische aard. Het handwerk van hoog artistiek niveau wordt duur, zeer duur zelfs. De moderne mens heeft het wel voor elkaar gekregen zijn veelzijdigheid in vele behoeften om te zetten en zich dus wel een uitgebreid instrumentarium aan te schaffen, maar is minder bereid om voor echte kwaliteit de prijs te betalen. In de zo historisch gerichte wereld der<sup>~</sup>clavecijnisten, waarin zelfs pruikentijd-manieren op veler gezicht te lezen zijn,

heeft men klaarblijkelijk vergeten dat bouwpakketten in serie en op grote schaal geproduceerd een modern verschijnsel zijn en bijgevolg een regelrechte aanval op de ons uit de barok overgeleverde geestesgesteldheid van het instrumentenmaken. Deze situatie heeft een legertje semi-professionele instrumentenmakers in het leven geroepen, die wellicht ook in staat zijn wat fraais te maken, maar desondanks de markt der echte professionelen op onverkwikkelijke wijze verzuren. Want ieder weet dat een bouwpakket-clavecimbel veel goedkoper is dan een volledig ambachtelijk werkstuk. Maar hoevelen zien en horen het verschil en beseffen waar het om gaat?

Zoveel is duidelijk dat de concurrentie in de klavecimbel-wereld bijzonder scherp ligt, en dat jonge bouwers die naar de grond van het instrumenten-maken terug willen zo goed als de pas afgesneden zijn door wat zich in bouwpakketten met een uiterlijk gestroomlijnde afwerking als veel goedkoper en veel vlugger leverbaar aandient.

2. Er wordt veel aandacht besteed aan de uiterlijke verschijningsvorm der instrumenten. Vele instrumenten, en dat zijn beslist niet altijd de meest ambachtelijk vervaardigde, verschijnen met fraaie beschildering en decoratie. Aan menig instrument worden bewonderenswaardige staaltjes van versieringskunst, ja zelfs van moeilijke en bijna vergeten technieken, ten toon gespreid, zoals bv. marmerschildering.

De gestroomlijnde effen gladde afwerking die de moderne meubelkunst kenmerkt, valt hier ook waar te nemen. Zo maakt een door een amerikaans bouwer tentoongesteld 3-manualig klavecimbel, — weliswaar mooi afgewerkt —, als stunt-stuk bij een bepaald publiek veel indruk, maar doorheen dat fraaie uiterlijk, zijn vele bezoekers niet in staat de klankwaarde te toetsen. Het is immers zo dat bepaalde gevestigde bouwers hun vroeger toch wel erg gestandaardiseerd en serieel vervaardigd werk, thans, om met de tred van de mode mee te zijn, weten te kleden in een barok jargon, zonder dat het instrument wezenlijk aan de bij de oude heersende uitgangspunten werd aangepast.

Door allerlei toegevingen aan de onhandigheid in stemmen en bijregelen die vele moderne klavierspelers eigen is, aan de vele onverkwikkelijke omstandigheden waarin de kwetsbare instrumenten in onze oververwarmde moderne huizen terecht komen, en niet in 't minst door het modern gevoel dat onwrikbare stevig-

heid boven alles stelt, is vaak een stuk der warme diepe toongeving en alles wat dit vereist op het technische vlak, verloren gegaan. Maar slechts weinigen zag men de instrumenten op dit, naar ons gevoel toch allerbelangrijkste punt, toetsen.

Kortom, voor het oog was er veel moois te zien, veel zelfs dat slechts secundair tot het domein van de clavecimbelbouw behoort, voor het oor echter valt het te betwijfelen of er veel vooruitgang is.

3. Wij zegden reeds dat de clavichorden er terug maar eens verweesd en stilletjes bijstonden. Dit belangrijke en zo gevoelige huisinstrument verovert nog steeds niet de harten. Is het omdat er in dat tentoonstellingsrumoer nooit wat fatsoenlijks van te beluisteren valt?

Toch traden enkele nieuwe type saan, waaronder enkele verzorgde uitvoeringen naar H.A. Hass uit Hamburg. Ook het eenvoudige gebonden clavichord wordt geregeld gebouwd. Maar in ons land wordt dit instrument bitter weinig bespeeld, ten onrechte overigens. Misschien is het de concertgedachte die het clavecimbelmilieu overwoekert, en daarom geen plaats gunt aan het clavichord. Ons komt het voor als een bepaald eenzijdige en betreurenswaardige ontwikkeling.

4. De appreciatie van het clavecimbel in zijn verschillende regionale types en stijlen is verscheiden, maar toch weinig evenwichtig. De belangstelling van veruit de meeste clavecimbelspelers gaat uit naar de 18de eeuwse exemplaren P. Taskin 1769, J.D. Dulcken 1745 en N. Blanchet ca. 1720, wat uiteraard ook verband houdt met een uitgesproken belangstelling voor de 18de eeuwse muziek. Door het in trek komen van de piano-forte (de tentoongestelde Weense piano-forte (Fr. Hubbard-kit) heeft ons niet erg overtuigd van haar bijzondere klankcapaciteiten), heeft de belangstelling op het 18de eeus repertoire en het daarmee parallel lopende instrumentarium nog geaccentueerd. Bij het doorlopen van de tentoonstelling kan men zich niet van de indruk ontdoen dat het 16de en 17de eeus clavecimbel weinig belangstelling geniet. Dat dit ook zo gesteld is met de muziek uit deze periode bemerkt men niet zelden, zelfs op het terrein van het orgel. Dit verklaart o.m. waarom bv. de clavecimbels en virginalen naar Jan Ruckers — en J. Couchet — voorbeelden van de Glan y Gors Workshop (Richard en Dominic Sham) uit North Wales (Engeland), die streng en zonder toegevingen

naar de oude ambachtelijke principes zijn vervaardigd en bovendien een fraaie toon lieten horen met een even preciese als aangename speelaard, door de meesten zo achteloos voorbij gelopen werden. De meeste aandacht gaat blijkbaar naar het eclatante, het spectaculaire, wat men niet in de richting van Ruckers-instrumenten moet zoeken. Ook enkele instrumenten naar oude italiaanse modellen, die vanzelfsprekend op een welbepaalde speelliteratuur zijn afgestemd, konden de aandacht van Jan publiek niet op zich vestigen. Een reden weliswaar om bezorgd te zijn over de verdere evolutie van deze toestand, want onwillekeurig wordt hiermee de uitstraling van het hoogtepunt der vlaamse clavecimbelkunst in de 16de en 17de eeuw verlamd.

5. Het zwaartepunt van de hedendaagse clavecimbelbouw, — en dit is nu een zeer persoonlijke mening —, lijkt ons te liggen bij de Engelse bouwers. De zin voor degelijkheid, afwerking en historische getrouwheid, hebben wij daar het best gerepresenteerd gezien, ook al blijft er t.a.v. deze bouwers ook nog heel wat in vele gradaties tegenover elkaar af te wegen. Goede resultaten werden ook geboekt bij de Nederlandse bouwers, bij één enkele Deense bouwer, en bij Amerikaanse bouwers, ook al weegt bij deze laatsten het spectaculaire en het glad gepolijste nogal sterk door.

Globaal gezien bracht deze clavecimbeltentoonstelling 1980 geen schokkende vooruitgang. Er was waardevol werk te zien, alhoewel niet door het grote publiek op zijn juiste waarde getaxeerd, maar anderzijds vertoont de evolutie van de clavecimbelbouw verontrustende tendenzen, die gaan in de richting van oogverblindende commercialisering en industrialisering. Het rechtgeaard kunstambacht echter treedt er o.i. wankelend en bedreigd uit te voorschijn. Handel, commercie en de oude Mammon spelen onvervaard hun rol, en wij weten wat 20 jaar terug in de grote tijd van het fabrieksclavecimbel, hiermee ten onder is gegaan. Het is hier zoals met de orgels: het kunstambacht wordt afgeroomd door zakenlui!

*A. Fauconnier*



## REFERATEN en RECITALS

Van 26 juli tot 2 augustus had te Brugge de Internationale Clavecimbelweek plaats. Hetzelfde stramien van de eerste Internationale Clavecimbelweek in 1965 werd behouden en aldus omvatte ook deze clavecimbelweek een tentoonstelling, een concours, diverse referaten, concerten en interpretatiecursussen. Ook het continuospel kwam aan de orde.

Hier volgt een verslag van enkele activiteiten van de clavecimbelweek.

### *HET CONTINUOSPEL — Referaat TON KOOPMAN*

Het belangrijkste uitgangspunt bij de realisatie van een basso continue is ongetwijfeld de compositorische analyse.

Als continuospeler moet men wel degelijk kennis hebben van stijldifferentiatie uit diverse era, m.a.w. een rijke muziekcultuur is noodzakelijk! De systematische studie van oude traktaten is heel zeker een stimulerende factor bij de ontwikkeling van die cultuur! (o.a. C. Ph. E. Bach: « Versuch über die wahre Art das Clavier zu spielen », J. J. Quantz: « Versuch einer Anweisung die Flöte traversière zu spielen », J. Mattheson: « Die grosse Generalbasschule », e.a.). Daarbij moet echter, dixit Ton Koopman, steeds grote voorzichtigheid aan de dag gelegd worden met wat men leest en hoe men het interpreteert. Er ontbreekt tenslotte altijd iets in oude bronnen!

Goede articulatie, het onderhouden van de tactus, de gepaste ligging van de akkoorden en een goede dynamiek zijn uitermate belangrijk bij het continuospel. Dynamiek op het clavecimbel en meer bepaald met betrekking tot het continuospel bekomt men enerzijds door het toucher aan te passen (zachte of harde toucher) en anderzijds door de akkoorddispositie te vergroten of te verkleinen.

Door toevoeging van versieringen (trillers, acciaccatura's, etc.) kan een dynamiek-differentiatie bekomen worden.

Tot slot van deze druk bijgewoonde lezing gaf Ton Koopman de raad goede, minder goede en zelfs eigen opnamen te beluisteren. Men leert tenslotte altijd iets bij.

### *DE PRAKTIJK VAN HET BASSO-CONTINUOSPEL — Interpretatiecursus JOHAN HUYS*

Elke klavierspeler die zich heden ten dage wil ontpoppen tot goede continuospeler heeft eerst en vooral nood aan goed verzorgde edities. Meestal wordt men als beginnend musicus ge-

confronteerd met minder goede, zoniet gepollutioneerde muziekuitgaven!

Het zal overduidelijk zijn dat men niet enkel in de praktijk van de basso-continuo met dit euvel te kampen heeft. Denken we maar aan de overvloedig gefraseerde (moderne) uitgaven van oudere muziek die thans nog steeds de markt overspoelen!...

Steeds een kritische ingesteldheid voor ogen houdend, moet men als 20ste-eeuwse interpreet echter voorzichtig zijn met het opsporen en als dusdanig betiteln van « errata » in de originele partituur. Muzikale tekstuitbeelding was soms aanleiding tot het noteren van « eigenaardigheden ». Dergelijke pikanterieën kunnen op 2 tegenstrijdige manieren opgelost worden: ofwel door er de nodige aandacht aan te geven, ofwel door dit juist niet te doen!

Bijzonder veel zorg moet besteed worden aan de partij van de linkerhand (basstem). De luisteraar moet deze basislijn goed kunnen herkennen. Daarom is het noodzakelijk dat men als continuospeler precies in de maat en ritmisch exact speelt. Het aanbrengen van « rubati » in de basstem verhoogt enkel de onduidelijkheid!

In functie van deze vooropgestelde duidelijkheid worden liefst niet te veel versieringen bijgevoegd. Het aanbrengen van versieringen hangt nauw samen met de dynamiek van het geheel, bij crescendo-momenten kan meer versierd worden dan bij decrescendo-momenten (crescendo-momenten: een opgaande beweging; m.a.w. geleidelijk aan drukker wordend).

Ook wordt de versieringspraxis aangepast aan het continuo-instrument.

Een orgel vraagt melodische versieringen (o.a. triller, mordent etc.), terwijl een clavecimbel dat eerder een slaginstrument is, ook typisch harmonische versieringen verdraagt (o.a. arpeggio's).

Tenslotte behandelde J. Huys het arpeggiëren van akkoorden. Naargelang de aard van de harmonie kan men breder of minder breed arpeggiëren. Deze twee tegengestelde uitvoeringswijzen zijn afhankelijk van de al dan niet dramatische eigenschappen van een bepaald akkoord, gezien in zijn context. Ter verduidelijking: een dissonant akkoord en een andere aanpak dan een consonant. Ook de opbouw kan tegenstrijdig zijn: ofwel neemt men de basnoot als keerpunt, waaruit het arpeggio zich ontwikkelt, ofwel streeft men naar het hoogste punt van het akkoord.

Op bepaalde momenten hoort men de clavecinist en continuo-speler een akkoord uiterst lang en toch boeiend arpeggiëren. Het is duidelijk dat dergelijk arpeggio's meer noten bevatten dan enkel akkoordnoten. Akkoord-vreemde noten, zoals o.a. acciatura's zijn in dit geval uiterst geschikte uitbreidingsmiddelen.

*THE NEW RAMEAU EDITION AND THE INDES GALANTES — transcriptions: referaat Kenneth Gilbert*  
*De nieuwe Rameau-editie*

Het tot stand komen van een nieuwe Rameau-editie onder de supervisie van K.G. was een heuglijk feit.

Doorslaggevende argumenten hierbij waren: de voorkomende fouten in vroegere uitgaven, de nood aan een recente Franse editie en de ontdekking van 30 nieuwe clavecimbelcomposities toegeschreven aan Rameau. Kenneth Gilbert was bij deze heruitgave zeker niet aan zijn proefstuk toe, vroeger verzorgde hij reeds kritische uitgaven (o.a. het oeuvre van Fr. Couperin en D. Scarlatti).

*Les Indes Galantes: transcripties voor het clavecimbel*

In 1745 werd de gereduceerde versie van de ballet-opera « Les Indes Galantes » gepubliceerd. De volledige uitgave verscheen slechts later. Deze reductie wordt aangezien als de clavecimbelversie, transcriptie als men wil, van de opera. Reden hiervoor zijn de typische stijlkenmerken van Rameau's klaviermuziek, o.a. — de « *pièce croisée* » techniek (deze techniek gebaseerd op het kruisen van de handen was reeds bekend in Rameau's tijd. Waarschijnlijk worden hierbij de 2 klavieren aangewend).

- de grote afstand tussen de 2 handen bij een 2-stemmige realisatie.
- het gebruik van parallelle octaven in de bas. (N.B. Deze parallelismen moet men niet aanzien als harmonische fouten, maar veeleer als een orkestrale verdubbeling van de basnoot).

Wat nu met de andere opera's van Rameau? M.a.w. kan men hun reducties eveneens interpreteren als clavecimbelliteratuur? Waarschijnlijk niet, aldus Kenneth Gilbert, want andere gereduceerde partituren bevatten geen gelijkenissen met die van « Les Indes Galantes ». De omgekeerde werkwijze (clavecimbelstuk aan de basis van een latere opera) was wellicht eerder het geval, o.a. bij « Les Sauvages »).

*SWEDISH HARPSICHORD MUSIC DURING THE 18th CENTURY: referaat-recital Eva Nordenfelt.*

Gedurende de 15de en 16de eeuw was Zweden muzikaal geïsoleerd van de rest van Europa. Ook de 17de eeuw had weinig te bieden, de zeldzame literatuur was Frans georiënteerd.

Begin 18de eeuw echter kwam een dominante figuur op het voorplan, met name J.H. Roman (1694-1758). Hij beoogde een eigen Zweedse muziekcultuur gebaseerd op en geput uit de Zweedse volksmuziek. Hij was het ook die startte met *publieke concerten*; vroeger was het totale culturele leven bestemd voor het hof en de bourgeoisie.

Thans wordt hij als de vader van de Zweedse muziek betiteld.

Een ander illustere personaliteit was J. Agrell (1701-1765); zijn buitenlandse concertreizen zijn kenschetsend voor de faam welke hij gencot. (Nürnberg, Amsterdam, London...).

Hij liet het nageslacht 30 symfonieën, 6 sonates en 3 concertina. Gelijkenissen tussen Agrell en de latere Mannheimerschool vallen te bespeuren.

De nationalistisch strevende ideologie van J.H. Roman ten spijt, kan men slechts vanaf halfweg de 18de eeuw gewagen van een Zweeds muziek-idioom.

Vertegenwoordigers hierbij waren o.a. H.Ph. Johnson (1717-1779) en I. Wikmansson (1740-1800).

Zelfs dan nog ontstaan de eerste opera's door compilatie van Franse aria's, weliswaar op Zweedse tekst.

Eva Nordenfelt heeft een internationale studieopleiding achter de rug:

- van 1952-1954: studies aan « The Academy of music » in Stockholm.
- van 1954-1957: studies te Basel aan de Schola Cantorum.
- tenslotte verdere studies bij Ruggero Gerlin, Gustav Leonhardt en Kenneth Gilbert.

Als soliste is ze een graag geziene gaste in Zweden. We kunnen haar voornamelijk beschouwen als een propagandiste van de Zweedse Barok-muziek.

Haar recital in het concertgebouw te Brugge lag volledig in die lijn. Met de nodige charme — misschien niet altijd even overtuigend — bracht zij achtereenvolgens een suite in d van G. Düben (1628-1690), een suite in D nr. 4 van J.H. Roman: de 6de sonate in g van J. Agrell, de sonate in a van H. Ph. John-

son (1717-1779) en tot slot de 1ste sonate van F. Kellerei (1690-1757).

*BACH-SCARLATTI-RECITAL door Scott Ross.*

Een figuur als Scott Ross hoeft wellicht niet meer voorgesteld te worden. Ondermeer door zijn opname van het integrale oeuvre voor clavecimbel van J. Ph. Rameau geniet hij van een internationale faam als uitvoerend musicus.

Zijn concert gegeven in het Memlingmuseum, getuigde dan ook van een groot vakmanschap. De partita in e van J.S. Bach werd met de nodige virtuositeit gebracht, de zin voor het detail die aanwezig was belemmerde bij Scott Ross geenszins de continuïteit van de globale compositie. Met evenveel brio werden zeven sonaten van D. Scarlatti uitgevoerd. Als toemaatje kregen de toehoorders enkele composities van François Couperin geserveerd.

*Eric HALLEIN*

## Bouwstenen

Kontrakt voor de bouw van een nieuw orgel te Aaigem, door Pierre Charles Van Peteghem en broeder (Gent) : 1818.

*« Copie van het Orgel = contract.*

*Contract aengegaen met den Eerw<sup>den</sup> Heer Mynheer Ost Pastor der Prochie van Ayghem, ende heeren J., B., Baeten, J., B., Schoupppe De Wassenhove, J B., Peelman. — C., De Backer D., Van Londerseele alle Insetene der Prochie van Ayghem met P., Ch<sup>s</sup> Van Peteghem en Broedere Orgelmaekers binnen de stad Gend, tot het Nieuw Maeken ende Stellen Van Een Nieuwe Orgel met Een Positif Voor de Geseyde Kerke tot Ayghem en met de Registers als volgt. —*

- 1 *Prestant sprekende vier voet,*
- 2 *Bourdon Luydende acht voet,*
- 3 *Fluyte Luydende vier voet,*
- 4 *Cornet a Vyf Pypen ider touche begint c<sup>s</sup> alf clawier,*
- 5 *Doublet a twee voet,*
- 6 *Flûte traversiere begint C<sup>+</sup> alf clawier,*
- 7 *Nazart ofte Quint,*

- 8 *Tierce a La Doublette ,*
- 9 *Fourniture à Vier Pypen per touché,*
- 10 *Trompet Bas acht voet,*
- 11 *Trompet Sùperius,*
- 12 *Clairon Bas vier voet,*
- 13 *Oboi Superius,*
- 14 *Basson Bas acht voet,*
- 15 *trablant,*
- 16 *Couple Clauwier,*

*Keert*

*Dit voor het Positif,*

- 1 *Bourdon Luydende acht voet,*
- 2 *Fluyte dito vier voet,*
- 3 *Doublet a twee voet,*
- 4 *Cornet a dry pypen per touche,*
- 5 *Fourniture a dry pypen per touche,*
- 6 *Cromhoorn Bas sprekende acht voet,*
- 7 *Cromhorn Superius,*
- 8 *Rossignol & Ventille,*

- 1 *Item Een Nieuw Secreet voor Groot Orgel, van seer deugdelyk spiesschen haut en van 54 renieren,*
- 2 *Een dito secreet voor het Positif ook van 54 renieren,*
- 3 *Dry Blaesbalken naer Proportie van het werk,*
- 4 *Twee Nieuwe clauwieren voor groot Orgel, En Positif, en de zelve gekoppelt zynde de twee Orgels te gelyk zullen kunnen Bespeelt worden tot de ja boven de Vierde octave van Csolut.*
- 5 *Voorders dat al het Moverende Werk, soo van Abregée, Register = Stokken, Wintbuysen, haute Pypen, moet zyn al van Deugdelyk hart haut,*
- 6 *Zal Ook gemaakt worden Een Voet-Clauwier ofte tiras van Derthien touchen met zyn abregée,*
- 7 *Alle het Pypwerk zal zyn van Deugdelyke stoffe, te weeten Loot vermingelt met Engelsch Thin.*

*Alle Welke voorschrevene Werken zijn Aengenomen te maeken voor de somme van Twee Duzent en Veertig Guldens Brabants Courant Geldt; — Welke Somme zal betaelt worden in dry Payementen het Eerste van Vyf hondert Guldens, soo haest het*

werk zal geariveert zyn ter Plaetse, het tweede van Een duyzent Guldens, soo haest het groot Orgel zal gedaen zyn; — en het Derde van vyfhondert en veertig Guldens soo haest het Positif zal gesteldt zyn; —

Dit alles boven den transport die ten Laste blijft van D'heeren aenbesteders om het voorschreven werk naer Gend per Overdekte Waegen te doen afhaelen, en in het stellen van D'orgel aen den aennemer en medehülpe de taefel ende Logement; Welke Orgel hy zal Garanderen Geduerende dry Jaeren gereserveert heyerkracht, — tot Onderhouden Deezer zullen Wy hier van maeken twee Gelyken en van wedersyts onderteekenen. Ayghem Dezen 16 April achthien=hondert=en Aghien. —

En was Onderteekent J.,B Ost Pastor,  
J.,B., Baeten,  
Wassenhove,  
D., Londersele,  
J.,B., Peleman.

Kerkarchief (niet geïnventariseerd) van de St.-Niklaaskerk te Aaigem (deelgemeente van Erpe-Mere, arr. Aalst).

G. POTVLIEGHE

## Ter bespreking

A. CAVAILLE-COLL. Complete theoretical works. Facsimile edition with introduction and notes by Gilbert Huybens. Buren, Frits Knuf, 1979 (Bibliotheca Organologica).

Aan de facsimile-uitgave van de volledige theoretische geschriften van de Franse orgelbouwer Aristide Cavallé-Coll (1811-1899) heeft uitgever Frits Knuf alle zorg besteed. De inleiding en verklarende nota's zijn van de hand van Gilbert Huybens, die op het terrein van de orgelgeschiedenis verdienstelijk werk heeft verricht. De volgende acht geschriften van Cavallé-Coll, tussen 1856 en 1895 verschenen, werden in de facsimile opgenomen (waarvan vijf in originele uitgave in de Koninklijke Bibliotheek te Brussel aanwezig): *De l'orgue et de son architecture*; *De la détermination du ton normal ou du diapason*; *Du diapason officiel*; *Projet d'orgue monumental pour la basilique de St.-Pierre de Rome*; *Etudes expérimentales sur les tuyaux d'orgues (I)*: Mémoire présenté à l'Académie des Sciences le 24 février 1840, Edition 1895.; *Etudes expérimentales sur les tuyaux d'orgues (II)*: Note lue par l'auteur à l'Académie des Sciences dans sa séance du 23 janvier 1860.; *Etudes expérimentales sur les tuyaux d'orgues (II)*, Edition 1895.; *Note sur une soufflerie de précision*.

Tegenwoordig is er een hernieuwde belangstelling ontstaan voor de man die G. Lhôte « le symbole de la facture d'orgue romantique française » heeft genoemd. Te Parijs spant de Association A. Ca-

vallé-Coll zich in om alle mogelijke documenten te verzamelen aangaande het werk van Cavallé-Coll. Van zijn kant heeft de h. Huybens een indrukwekkende lijst van 699 door Cavallé-Coll gebouwde orgels kunnen opstellen die hij eerlang in Zeitschrift für Orgelbau - 150 Information zal publiceren.

Cavallé-Coll werd zo beroemd als orgelbouwer dat zijn theoretische geschriften erdoor in de schaduw gesteld werden. Meestal verschenen ze slechts in beperkte oplage zodat ze heden ten dage uiterst zeldzaam zijn. Hun heruitgave in de reeks Bibliotheca Organologica verdient derhalve alle lof.

Reeds in 1978 heeft de h. Huybens in Organ Yearbook de publikaties van Cavallé-Coll bestudeerd. Daarbij heeft hij een aantal anonieme geschriften, verkeerdelijk op naam van Cavallé-Coll geplaatst, weten te identificeren als zijnde van M.-P. Hamel, P.-H. Lamazou, A. Dupaigne en Ch. M. Philbert.

In feite is de inleiding van de facsimile een samenvatting van dat artikel.

Hoogstwaarschijnlijk zal de h. Huybens tijdens de voorbereiding van deze facsimile-uitgave niet op de hoogte geweest zijn van het in aanmaak zijnde monumentale werk van Fenner Douglass (1535 blz.!), in 1980 gepubliceerd: « Cavallé-Coll and the musicians; a documented account of his first thirty years in organ building » (Raleigh, At the Sunbury, 1980, 2 vol. 4°, 1535 blz.). Het bevat o.m. de oorspronkelijke Franse tekst met Engelse vertaling van brieven, contracten, verslagen en mededelingen, e.a.).

Bernard HUYS

Mélanges d'organologie (Volume I), Bruxelles 1979. 232 pag. Jean-Pierre Félix.

Allerlei gegevens over het orgel bijeenbrengen tot een « Mélanges d'organologie » is als formule een vondts geweest voor Jean-Pierre Félix die in eigen beheer zo'n eerste volume uitgaf in quarto formaat (getypte vellen die dan werden gefotocopieerd). Het gevaar dat echter achter zo'n soort publicaties steekt is dat het een opeenstapeling van gegevens wordt. De lezer moet er dan maar zelf studie van gaan maken wil hij verbanden vinden in deze stapel organografische ertsen. Slechts zelden komt de auteur er toe de gegevens uit te diepen.

De vraag die men bij het doornemen van Félix' werk stelt is, of het niet interessanter ware geweest zich meer te houden aan de studie van de orgelbouw in een bepaalde streek, of het groeperen van gegevens uit een bepaalde tijdspanne of rond een bepaalde orgelbouwschool. Al vlug zou blijken dat een en ander zou kunnen afgeleid worden terwijl de publicatie er als voordeel zou bij hebben, niet zo verbrokkeld naar voren te komen. Nu blijven de artikelen van Félix losse gegevens, vaak interessante bouwstenen weliswaar, maar allemaal toch schijnbaar vrijblijvende feiten, ertsen die slechts gevaloriseerd worden na een (kundige) bewerking.

De notice over de orgelmaker Lachapelle blijkt nogal wat haastig geschreven en ook het artikeltje over het historische Van Peteghem-orgel te Marcq-lez-Enghien. Constateren dat het hier gaat « d'un orgue de type positif, c'est-à-dire qu'il ne compte qu'un seul clavier » is nogal gratis. Tenslotte is deze bijdrage niets meer dan een gedeeltelijk geslaagde proeve tot inventarisatie van het instrument.

Meer aandacht besteedde de auteur aan de historie van het Aimé-Joseph Carlier-orgel te Leuue (Henegouwen) maar wat zijn « Lignes directives pour une restauration » in deze orgelhistorische

studie komen doen mag Joost weten. Joost kan dan wel raden dat Félix er veel moet voor voelen om een eventuele restauratie ervan te dirigeren. De oude orgelkast bergt momenteel een recenter en waardeloos instrument en daar wil Félix, begrijpelijkerwijs, liefst van af en stelt een reconstructie voor op basis van het François-Joseph Carlier-orgel van de kathedraal te Arras (1844) dat méér dan 40 registers telt. Het Carlier-orgel te Leuze telde er in origine, steeds volgens Félix, een dertigtal verdeeld over twee klavieren en een echo. De tessituur wil hij van de oorspronkelijk 49 toetsen uitgebreid zien tot 56 toetsen. Bij dit alles wil hij drie nieuwe windladen: één voor het G.O. (hoewel er 15 registers op moeten waaronder twee 16-voets!), één voor het rugwerk en één voor de Echo. Over de pedaalade(n) is geen sprake. Allicht vergeten.

Met zulke hiaten komt men wel tot curieuse restauratieprojecten!

Félix: « mais comme une restauration au sens strict n'est pas possible et qu'une reconstitution au sens strict ne l'est guère davantage, nous optons pour des claviers à 56 touches, comme aujourd'hui, ce qui élargit les possibilités ». En voor het pedaal: « En toute apparence, l'orgue de Carlier ne disposait pas de pédalier, ou tout au plus une pédale accrochée. Nous proposons cependant un pédalier indépendant, pour les mêmes motifs que ci-dessus » (p. 61-62). Dit is dan ook een subjectieve benadering van de zaak. Dergelijke werkmethode stond men in Vlaanderen ook voor tot een tiental jaar geleden. Tot men tot de conclusie was gekomen dat men op die wijze meer instrumenten naar de bliksem had geholpen dan de twee wereldoorlogen samen dit vermochten.

Félix houdt er ook geen bepaalde constructie op na om de instrumenten te beschrijven: uitvoerigheid en persoonlijke visie, er zich bondig van af maken. Te weinig systematisch!

Bijdragen als « Un organiste au XVIIIe siècle en Brabant Flamand. Liste de ses prestations et quelques détails sur le jeu de l'orgue » en « Procès des menuisiers namurois contre le facteur d'orgues Claude Bernabé Goynaut en 1752 » zijn daarentegen zeer belangwekkende vondsten. Ze betekenen wezenlijke bijdragen tot de opbouw van de Zuidnederlandse orgelgeschiedenis en geven er zelfs sporadisch een nieuw reliëf aan. Om die reden is dit verzamelwerk van J.-P. Félix dan toch onmisbaar in de bibliotheek van wie zich inlaat met het orgel in onze contreien.

J. BRAEKMANS

Nieuwe reeks: *Incognita Organo*, Harmonia uitgave / Hilversum. Uitgave verzorgd door Dr. E. Kooiman.

Tot nu toe zijn 10 delen verschenen.

Deel 7: Johann Nicolaus Hanff (1665-1711), Koraalbewerkingen.

De 6 koraalvoorspelen van deze bundel vormen het enige wat van het orgelœuvre van J.N. Hanff tot ons gekomen is. Deze werken waren reeds eerder in 1907 verzameld en uitgegeven in Karl Straube's « Choralvorspiele alter Meister ». Zonder het belang van Straube's uitgave op dat ogenblik te willen relativeren, bleek een algehele revisie van de notentekst nodig. Partituren, zwart van alle slag fraseringsbogen, dynamische en agogische tekens en emotionele explosies liggend tussen ppp tot ffff, kan de kritische organist vandaag nog moeilijk verteren. De uitgave van Dr. Ewald Kooiman brengt een verantwoorde notentekst voor praktisch gebruik, maar zonder subjectieve hineininterpretiering. In bepaalde werken, zoals bij het koraal « Erbarm dich mein, o Herre Gott » vers 2, is zelfs tot een juistere maatindeling moeten overgegaan worden, waardoor de metrische accenten duidelijk anders liggen dan in Straube's versie.

Over het belang van Hanff's koraalbewerkingen hoeft niet uitgeweid te worden; in de kring van orgelkomponisten rond Dietrich Buztehude onderscheidt Hanff zich door de diep bezieldede uitdrukking als een meester van het expressief versierd koraal.

Kooiman's uitgave is goed verzorgd, overzichtelijk en betrouwbaar. Overbodige luxe is in alle opzichten vermeden, een aspect dat — naast de lage aankoopprijs — er kan toe bijdragen dat deze degelijke muziek beter haar weg mag vinden naar de orgellessenaar. Zeer aanbevolen.

Deel 8: Georg Andreas Sorge (1703-1778), 11 orgeltrios.

Van de muziektheoreticus G.A. Sorge worden deze 11 orgeltrios voor het eerst gepubliceerd. Hiermee is een nuttige aanvulling geleverd bij het barokke trio-repertoire, dat voor vele organisten met de Trio-sonates van J.S. Bach en enkele losse trios van J.L. Krebs afgesloten scheen. Bij het exploreren van oude bronnen is gebleken dat de tijdgenoten van Bach en velen na hem, tot ver in het Classicisme — denken we slechts aan J.T. Krebs, J.L. Krebs, J.P. Kellner, J.F. Reichardt, Rembt, J. Vierling en A.W. Bach — deze compositievorm hebben beoefend.

Deze trios van Sorge vormen niet het belangrijke deel van het trio-repertoire: het zijn slechts goed gezette stukjes van eerder beperkte muzikale inspiratie. Van veelvuldige terts- en sextparallelbevingen in de bovenstemmen — niet zelden een gemakkelijheidsoplossing in vele klassicistische trios — is er wel eens een overzadiging te ondervinden. Als didactisch materiaal voor beginnenden in het trio-spel kunnen zij uitstekende diensten bewijzen, vermits de moeilijkheidsgraad laag ligt. Het notenbeeld is opgezet op 3 systemen overeenkomstig de praktische hedendaagse gewoonte bij trio-partituren (in het manuscript slechts 2 notenbalken).

Deze eveneens verzorgde uitgave hoort het best thuis in handen van orgelpedagogen, maar kan ook aan de geoefende kerkorganist dankbare stof bieden voor zichlezing, waarmee men niet onverwacht in de sloot rijdt.

A. FAUCONNIER

## Mededelingen

Orgelvesper in *Deerlijk, Kapel Onze Lieve Vrouw ter Ruste*.

Joost Marechal, medepastoor van de St.-Columbaparochie heeft een positief laten bouwen door de jonge orgelbouwer Philippe Busschaert. Het staat opgesteld in de bovenvermelde historische kapel.

Samenstelling:

Gedekt 8' bas en diskant  
Roerfluit 4' bas en diskant  
Prestant 2' bas en diskant  
(x) Larigot 1 ½ bas en diskant  
(x) Cornet 2 st 2 ½ - 13/5 diskant  
(x) Vox humana bas en diskant  
(x) = nog te plaatsen  
Deling bas en diskant tussen c' en cis'  
Omvang: manuaal: CDE tot f''' (52 toetsen)  
Pedaal (aangehangen): CDE tot g (18 toetsen)

De inspelning ging door op 31 augustus 1980 en bestond uit Maria-vesper en Orgelwijding.

Medewerkenden : Parochiaal Gemengd Koor Sint-Cecilia ; Jan Naessens, jongenssolist ; Bas van der Meyden, Orgel ; Frieda De-paemelaere en Jan Busschaert, blokfluit.

Lektor : Egied Vandommele en Voorganger medepastoor Joos Marechal.

Op 14 september ging een gregoriaanse vesperdienst door. Andere vesperdiensten zijn gepland.

*Projekt « Affectenleer en Rhetorica » in het Conservatorium van Maastricht.*

Op uitnodiging van de vakgroep « Oude Muziek » zal de Utrechtse musicoloog Peter van Dijk van 28 t/m 31 oktober een cursus geven over het onderwerp « Affectenleer en Rhetorica in de Barokmuziek ».

Het programma luidt als volgt :

*Dinsdag 28 oktober 1980* — 10.00 - 13.00 uur,  
— wereld- en muziekbeschuwing in de barok.  
— inleiding tot de Affectenleer.

*Woensdag 29 oktober 1980* — 09.30 - 12.30 uur,  
— de leer van de muzikale Rhetorica :  
— de arbeidsfasering van de komponist  
— de indeling van de kompositie  
— de muzikale stijlfijguren

*Donderdag 30 oktober 1980* — 15.00 - 18.00 uur (Lutherse kerk),  
— Konsekwenties voor de uitvoering aan de hand van analyses van door studenten gekozen en voorgespeelde komposities.

*Vrijdag 31 oktober 1980* — 09.30 - 12.30 uur,  
— Praktiseren d.m.v. het zingen van motetten van Schütz en Schein etc.  
— Samenvatting.

*Vermeulen, 250 jaar Orgelmakers*

Ter gelegenheid van de herdenking van Vermeulen, 250 jaar orgelmakers, zal er begin november a.s. hierover een boekwerk verschijnen.

Vanaf 1730 is, tot op de dag van vandaag, de traditie van het orgelmakersambacht steeds van generatie op generatie doorgegeven. Voorts bestonden in de loop der geschiedenis vennootschappen en familiebindingen met de orgelmakers Beerens, aanvankelijk te Nederweert en later te Weert (1730-1816), en met de orgelmaker Mathieu van Dinter, te Weert (1850-1869), terwijl Jos. Vermeulen zich in 1899 in Alkmaar vestigde, alwaar hij werkzaam was bij de firma L. Ypma & Co., een vennootschap, die na de dood van Lodewijk Ypma tot stand was gekomen, en die zou bestaan van 1887-1900. Na de dood van L. Ypma's weduwe nam Jos. Vermeulen het bedrijf over, en was de Fa. Jos. Vermeulen Alkmaar, een feit. In 1914 werd, na het overlijden van Frans Vermeulen (Weert) een combinatie gevormd met de naam « Gebrs. Vermeulen, Alkmaar en Weert ». Tot ca. 1938 bestond er een samenwerking, nadien ontwikkelden de beide firma's zich onafhankelijk.

*Orgelpunt ; 3de kwadrimester 1980.*

*Samenstelling en presentatie : Jos Meersmans. Productie : Luc Van Gool.*

*Tien uitzendingen Belgische Orgelmuziek.*

*11 oktober : François-Joseph Fétis : Kyrie- en Gloriversetten uit de « Messe des Semi-Doubles ». Orgel : Kamiel D'Hooghe.  
Jaak Lemmens : De Storm. Orgel : Arthur Wills.  
Jaak Lemmens : Creator alme siderum. Orgel, Jozef Sluys.*

*18 oktober : Edgar Tinel : Sonate. Orgel, Chris Dubois.  
Arthur Meulemans : Dodenklacht. Orgel, Willy Clkman.  
Arthur Verhoeven : Preludium en fuga in Es. Orgel, Herman Verschraegen.*

*25 oktober : Flor Peeters : Symfonische Fantasia op. 13. Orgel, Flor Peeters.*

*Flor Peeters : Vlaamse Rhapsodie, op. 37. Orgel, Flor Peeters.*

*1 november : Werken van Flor Peeters : Modale Suite op. 53. Orgel, Richard Galloway.*

*Nun ruhen alle Wälder, op. 68 nr. 3. Wie schön leuchtet der Morgenstern, op. 68 nr. 7 ; Pange lingua gloriosi, op. 75 nr. 7 ; O Filii et Filiae, op. 100/11/7 ; Schepherd of Tender Youth op 100/XV/6.*

*8 november : Lieven Duvoel : Triptiek voor orgel : Preludium, Scherzo, Fuga. Orgel, Jozef Sluys.*

*Karel De Brabander : Cryptograffiti, variaties voor orgel. Orgel, Jozef Sluys.*

*15 november : Norbert Rosseau : Interludio op 81 nr. 2. Orgel, Heinz Roland Schneeberger.*

*Marinus De Jong : Fantasie en fuga. Orgel, Lode Van Dessel.  
Lode Van Dessel : Adagio en Toccata uit de « Suite voor Orgel » gespeeld door de componist.*

*22 november : Joseph Jongen : Toccata. Orgel, J. Sluys.*

*Pierre Froidebise : Diptique pour orgue, Méditation-Louanges. Orgel, Anne Froidebise.*

*Pierre Froidebise : Sonatine pour orgue, Choral varié-Cantilène-Capriccio. Orgel, Anne Froidebise.*

*29 november : Paul de Maleingreau : Suite voor orgel. Orgel, Chris Dubois.*

*Alex Paepen, gespeeld door Chris Dubois.*

*6 december : Werk van Mestdagh en André Laporte, gespeeld door Werner Jacob.*

*Raymond Schroyens : Adeste Fideles. Orgel, Chris Dubois.  
Chris Dubois : Partita sopra Ave Maris Stella. Orgel, Istvan Ella.*

*13 december : Gabriel Verschraegen : Partita per octavo Tono super « Veni Creator ». Orgel, Roland Schneeberger.*

*Herman Roelstraete : Sonate per organo, op. 76. Ouverture alla Francese, Canon trio - Finale allegro. Orgel, Kristiaan Van Ingelgem.*

*K. Van Ingelgem : Fantasie en fuga op een dodecafonisch thema, gespeeld door de componist.*

*20 december : César Franck : Eerste en Derde Koraal. Orgel, René Saorgin.*

*27 december : Pierre Froidebise : Noël flamand « Laet ons met herten reyne », Noël Liégeois « Djans è foû d'Jérusalem », Noël flamand « Herders hij is geboren ». Orgel, Anne Froidebise.*

*Fl. Peeters : Zehn Orgelchoräle, op. 39 ; Een kint gheborn in Bethlehém, Herder, hij is gheborn. Orgel, Fl. Peeters.*



## Orgeltijdschriften

ORGLET, is het ledenblad voor het Deense orgelgezelschap.  
1/1980.

- Per Kynne Frandsen : Paul-Gerhard Andersen 1904-1980.
- Svend Prip : Naar aanleiding van de 10 jaar (jubileum van 10 jaar Orgelgezelschap).
- Henning Riiser : Het perenhoutorgel in Graeshave.
- Hendrik Jorgensen : Was het Charlotteburg-orgel een Kastens-orgel ?
- Thor Korber : Het vrije woord.
- Ib Bindel : Met het Orgelgezelschap naar Parijs.
- Niels Morsing : Exkursie naar Thy.
- Nieuwe platen.
- Deense orgels op plaat.
- Jorgen Haldor Hansen : Nieuwe orgels 1979.
- Nieuwsmededelingen.

HET ORGEL, Uitgave van de Nederlandse Organistenvereniging.  
76° Jg. nr. 10 1980.

- Wim Kloppenburg : Echt of namaak ? (II)
- Hans van der Harst : Het orgel in de Sint-Lucaikerk te Ravenstein.
- Piet Meijer : De amateurorganisten en de N.O.V.
- Congresreferaten II : Bas Blank en Jan Keijzer.
- Berichten, Agenda, Verenigingsnieuws, Verslag van de Algemene Vergadering, Organistenspel.

L'ORGANISTE, Organe de l'Union Walonne des Organistes, a.c.b.l.  
12me Année n° 2 — Numéro spécial.

- J.P. Felix : Du nouveau à propos de l'orgue de Grez (1668).
- G.M.I. Quaadvlieg : Le facteur d'orgue Binvignat, à Maastricht.
- A. Froidebise : Edouard Senny.
- Supplements musicaux : « Vitrail » pour Jeanne d'Arc, Ed. Senny.
- 12me Année N° 3.
- J.P. Felix : Le grand orgue de l'église royale Notre Dame à Laeken.
- Sommaire de « l'Organiste » de 1969 à 1979.

KERK EN MUZIEK, Maandblad van de Vereniging van Organisten der Ger. Gemeenten (VOGG).

- 29 Jg Nr. 6 juli-augustus en Nr. 7 september 1980.
- W.J. Eradus : Orgel en Gemeentezang 1 en 2.
  - A.M. Alblas : NieuwOrgel voor Geref. Gemeente Benthuisen.
  - A.M. Alblas : Haarlemse Orgelmaand 1980.



## In memoriam

### HAROLD GLEASON 1892-1980

Harold Gleason, een vooraanstaand organist, leraar en schrijver, stierf op 27 juni j.l. in Zuid-Californië.

Deze gezagvolle, intelligente musicus is geboren in Jefferson, Ohio, op 26 april 1892. Hij studeerde orgel bij L. Farnam in New York en J. Bonnet in Parijs. Orkestdirectie volgde hij bij E. Goossens en A. Coates, compositie en orkestratie bij H. Inch in de Eastman School.

Als kerkorganist en leraar was hij achtereenvolgens werkzaam in New York, Pasadena en Riverside. Hij kreeg de leiding van de Boston Music School en van « The Organ Department » in de Eastman School of Music. Hij was eveneens de persoonlijke organist van George Eastman. Vandaar uit vertrok hij naar Rochester.

Het was mij persoonlijk gegeven hem te ontmoeten, samen met zijn vrouw, de bekende organiste Catherine Crozier in Winter Park, Florida.

Op hun uitnodiging speelde ik een orgelrecital in de Knowles Memorial Chapel van het Rollins College, op 31 januari 1968.

Dr. H. Gleason was een zeer actief musicus die o.a. werkte aan de publikatie van een grootse orgelrepertoriumlijst.

Reeds in 1931 gaf hij lezingen en recitals met orgelwerk van Gabrieli, Palestrina, Frescobaldi, Du Mage, Scheidt, Muffat en Buxtehude.

Van zijn publikaties is de « Method of Organ Playing » (1937 ; 6de editie in '79) het meest bekend en verspreid. Deze orgelmethode werd gepubliceerd door Appleton-Century-Crofts in New York en is opgedragen aan zijn vrouw. Het is wellicht de allereerste moderne methode die gebaseerd is op de vroegere orgelliteratuur. « The compositions for manuals, and for manuals and pedal have been selected for their musical value as well as their pedagogical value. They include works from the time of Conrad Paumann (1452) to contemporary composers » (H. Gleason, Method of Organ Playing, Fifth Edition).

*De registratiepraktijk en de ornamentiek wordt er reeds bestudeerd vanuit de gedifferentieerde stijleigenheid van elk land en elke periode. De verschillende speelwijzen zijn aan de orde.*

*Naast het degelijk oefenmateriaal voor manuaal- en pedaaltechniek zijn er boeiende afbeeldingen van belangrijke orgel-documenten. Repertoriumlijsten worden vermeld naast overzichtelijke disposities van belangrijke historische orgels.*

*Deze orgelmethode is richtinggevend voor het orgelonderricht en dient aanbevolen te worden.*

*Gevormd vanuit een degelijke basis en uitgegroeid tot een zeer belezen musicus met open geest en wakkere blik is in zijn leven de synthese te vinden van de evolutie van de orgelcultuur in de twintigste eeuw.*

*Zijn werk wordt verder gezet door de Harold Gleason Memorial Fellowship Fund dat gehuisvest is in het Pomona College. Als eerste projekt wordt de afwerking en publikatie van Dr. Gleason's « History of Organ Music and Performance » in het vooruitzicht gesteld.*

K. D'H.

## **CHRISTHARD MARENHOLZ**

**Adelebsen 1.8.1900 - Hannover 15.3.1980**

*Met het heengaan van Prof. D. Dr. Christhard Marenholz verliest de Duitse kerkmuziek en de organologie in het algemeen een harer markantste wetenschapsmensen van de voorbije decennia.*

*Bij een bezoek in 1977 ten huize in de Kerstingstrasse te Hannover, betreffende Christhard Marenholz, weliswaar nog zeer helder van geest, reeds in verzwakte gezondheidstoestand.*

*Terecht met enige fierheid, toonde hij ons bij deze gelegenheid een exemplaar van de onder zijn leiding tot stand gekomen heruitgave van Samuel Scheidts driedelige « Tabulatura Nova », de bekroning zijner laatste levensjaren.*

*Graag vertelde hij over zijn Leipziger tijd, over de twee onverenigbare Thomascantors, Gunther Ramin en Karl Straube, de ene een echte rasmuzikant, de andere een verfijnd technicus.*

*Een der gespreksonderwerpen was ook de onuitvoerbaarheid van Regers waanzinnig snelle tempoaanduidingen, waarvan hij onmiddellijk stelde deze met een korrel zout te nemen — dat Reger altijd overdreef in die zaken, zodat Straube zich terecht genoodzaakt voelde deze aan te passen bij uitgave.*

*Met belangstelling informeerde hij naar onze huidige stand van zaken en luisterde aandachtig naar de artisanale evolutie op historische leest geschoeid.*

*Hijzelf had heel wat kritiek op een aantal projekten uit zijn omgeving, vb. het compromisorgel van de Marktkerk te Hannover, waarvoor zijn advies achteloos de wind werd ingeslagen.*

*De nu volgende biografische gegevens zijn ontleend aan het artikel « Christhard Mahrenholz » van Johannes Heinrich Siegen in Ars Organi — jaargang 28, nummer 2, juni 1980.*

*Opgegroeid in een predikantengezin was Mahrenholz van jongsaf vertrouwd met liturgie en Duitse kerkmuzikale traditie. Zijn theologie- en musicologiestudies te Göttingen en te Leipzig sloot hij af met een promotie over Samuel Scheidt in 1923. Vervolgens werd hij dominee in het Hannoverse en bekleedde tegelijk talrijke ereambten waaronder: Rijksvoorzitter der evangelische kerkkoren van Duitsland, voorzitter van de luthersche liturgische conferentie, voorzitter van de « Neue Bach-Gesellschaft », lid van de Duitse muziekraad, Ereprofessor van de Göttingse universiteit.*

*Mahrenholz grote verdienste op orgelbouwkundig terrein lag in het medeoprichten van de Duitse « Orgelbewegung » na de eerste W.O. In een tijd van open opstelling, stijlloosheid en pneumatiek proklameerde hij dat orgelbouw historische samenhang moest hebben, een aanknopingspunt moest zoeken waar men nog op de goede weg was, vanop die basis verder zoeken, met dien verstande dat een ideaal orgel, « nie gegeben hat, und dass sie nie geschaffen werden kann ».*

*Deze thematiek van herbronning beheerst een van zijn opgemerkte referaten: « Der heutige Stand der Orgelbouws » gehouden tijdens het Congres der Nederlandsche Organistenvereniging te Amsterdam in 1931, en werd later nog verder uitgediept in een ander belangrijk schriftstuk: « Fünfzehn Jahre Orgelbewegung - Rückblick » (Kassel, 1938).*

*Door zijn kennis van de fysische en architectonische wetten der instrumentenbouw, de grondige studie van de orgelgeschiedenis, ontwierp hij reeds op 25-jarige leeftijd het orgel van de O.-L.-Vrouwkerk te Göttingen (Marienorgel), een eerste realisatie in neo-barokke richting. Vier jaar later verscheen het tot heden nog niet achterhaalde standaardwerk « Die Orgelregister ». Zijn adviezen getuigden steeds van vernieuwend denken, vooral bij*



verstarring in een of ander dispositieschema.

Zijn benadering van het orgel was er een van de theoloog-liturgist. Voor hem hoorde het thuis in een kerkgebouw; een kunstwerk in functie van de godsdienstoefening, waarvoor het kunstzinnige niet hoefde in te boeten, integendeel: voor de liturgie is alleen « das Beste gut genug ».

Als liturgist had hij trouwens grote verdiensten met het samenstellen van de agenda der evangelisch lutherse kerken en het « Evangelische Kirchengesangbuch ».

Van de ettelijke wetenschappelijke theologische en musicologische publikaties die op zijn naam staan vermelden we volgende: — hij was medestichter en heruitgever van het tijdschrift « Musik und Kirche », medeauteur en of -uitgever van « Handbuch der deutschen evangelische Kirchenmusik », « Neue Bach-Ausgabe », « Handbuch zum Evangelischen Kirchen-gesang », « Jahrbuch für Liturgik und Hymnologie »;

— hij is auteur van « Die Orgelregister », Barenreiter Kassel (1929) en van « Berechnung der Orgelpfeifenmessungen » (1938) Barenreiter Kassel.

Hij verzorgde in 1963 een facsimile heruitgave van het beroemde orgelhandboek: *L'art du facteur d'orgues*, van Dom Bédos de Celles.

Ook al zijn bepaalde van zijn ideeën voor sommigen onder ons niet meer aktueel, een feit is dat indien de orgelkunde staat waar ze nu staat, dit o.m. te danken is aan de gedegen bijdrage van Christhard Mahrenholz.

JAN VAN LANDEGHEM

### POUL-GERHARD ANDERSEN (1904-1980)

Op 5 juni 1980 na een periode van ziekte overleed één der grote pijlers van de Deense Orgelreformbeweging: Poul-Gerhard Andersen.

Samen met Sybrand Zachariassen heeft hij van de Orgelbouw-firma Marcussen en Son te Aabenraa, waar hij van 1926 tot 1963 werkzaam was, het sleutelbedrijf gemaakt dat in de orgelher-nieuwing van het tweede kwart van deze eeuw de terugweg heeft gevonden naar de funktionele orgelkas, de sleeplade, de mechanische traktuur en de klankarchitectuur naar barokke, zij het vooral noord-duitsse principes. Meer nog, in een periode van industriële serieproductie, ja, van decadente orgelmachienerie, heeft Andersen de weg gebaad naar de eenheid van het orgel als muziek-

instrument, door kunstambachtelijk werk ontstaan. Vandaag weten wij dat de inhoud van die « kunstambachtelijke » orgelbouw niet meer dezelfde is als toen.

Poul-Gerhard Andersen's bijzondere bijdrage tot de orgelbouw lag op het vlak van de orgelarchitectuur, echter niet louter als meubelontwerp in de kerkruimte, maar ook als klankarchitectuur. Hij is één der eerste geweest die de oude getallen-verhoudingen, terug te vinden in alle takken van de oude kunst en tenslotte inherent aan de menselijke verhoudingen zelf, heeft herontdekt en opnieuw toegepast.

Hij ontwierp talrijke nieuwe orgelfronten, waardoor menige verworvenheid van de moderne meubelkunst in de orgelarchitectuur toepassing vond. Onder Andersen's hand werd echter steeds de wetmatige opbouw van het instrumentale binnenwerk op strenge wijze gekoppeld aan de uiterlijke verschijning, een verband dat rond en na hem door vele orgeltekenende architecten volkomen over het hoofd wordt gezien. Doorheen zijn terugkeer naar oude orgelkonstruktie-principes heeft hij een nieuw en modern orgel-type ontworpen, het « neo-barokke » synthese-orgel, dat, alhoewel op heden nog omringd door een ruim aantal aanhangers in Denemarken en de rest van Skandinavië en aldaar nog steeds voorzien van een omvangrijke produktie, in 't licht van de jongste evoluties schijnt gedoemd om op een dood spoor te belanden.

De heden levende verdieping in de historie van het orgel-maken, schijnt zijn orgelmakerspraktijk niet zeer beïnvloed te hebben. Sinds 1963 vestigde hij zich als zelfstandig orgelmaker te Bagsvaerd en distantieerde zich van de eenzijdige Marcussen-orgelklank, in die periode gekenmerkt door intonatie met open pijpvoet en een wat ruige toongeving naar Schnitger-model, dacht men. Andersen vond met zijn eigen orgels meer aansluiting op de mildere klank van Zuidduitse en Italiaanse instrumenten. Een schaduwzijde zou kunnen zijn dat bij dit soort pioniers niet het besef is gegroeid dat Marcussenklank en Schnitgerklank niet hetzelfde zijn en dat de gedroomde mildheid niet steeds in het zuiden is terug te vinden.

Andersen was een man met een grote esthetische begaafdheid, iemand die zowel de visuele als de auditieve fysionomie van een orgel kan opzetten, en daarbij zowel de orgelwetenschap in haar vele facetten als het experiment kan benutten. Zijn opvattingen, evenals de veelzijdigheid van zijn persoonlijkheid liggen vervat

in zijn boek « Orgelbogen » dat in 1956 verscheen en in 1969 in Engelse vertaling in bredere kring werd verspreid onder de titel: « Organ builing and design ». Alhoewel in onze dagen zeer veel in een ander daglicht staat en nodig aanvulling behoeft, bevat dit werk nog voortreffelijke materie voor de leergierigen. Ondanks zijn wegebben uit de Marcussen-stroming, lijkt zijn meest baanbrekende werk toch te vallen in die Marcussen-periode. In die tijd, of kort daarna schiep hij zijn meest karaktervolle fronten, zoals het assymetrische front der Lieve-Vrouwkerk te Vordenborg (Denemarken) (1958), het orgel der Nicolaï-kerk te Utrecht (1956), wellicht nog steeds het meesterwerk van de Fa. Marcussen, het orgel der kathedraal van Skara (Zweden) (1964), en het front van de Cathédrale de St.-Pierre in Genève (1965).

P.G. Andersen was in zijn stiel een groot vakman. Het is te betreuren dat er in het Skandinaafse neo-barokke-orgelparadijs geen enkele te vinden is die het niveau van P.G. Andresen weet te handhaven, laat staan één nieuwe impuls te verlenen aan wat hij op het terrein van het orgelontwerp heeft opgezet. Met betrekking tot onze eigen Vlaamse orgelcultuur is het evenzeer te betreuren dat op het gepaste ogenblik rond de jaren 1955-60, zijn uitstraling niet zuidelijker is gegaan. Hij had op dat ogenblik bij ons velen kunnen genezen van de nefaste naweëen tot op de huidige dag voelbaar.

A. Fauconnier



Het Festival van Vlaanderen i.s.m. de vzw Kunst en Cultuur organiseerde op 13 september 1980 een orgeltrip langs 6 historische orgels in Oost-Vlaanderen. Een loflijk initiatief zou men zeggen, ware het niet dat het programma er bij nader toezien nogal verdacht uitzag. Wij hebben voor onze waarheidslievende lezers even nageteld hoeveel werkelijk historische orgels — wij zeggen niet orgelkassen — er bezocht werden :

GENT : St.-Michiels-kerk : *nieuw* orgel, behalve een 5-tal oude spelen van J.P. De Volder 1821-1822.

WATERVLIET : O.-L.-Vrouw-Hemelvaart-kerk : *nieuw* orgel, behalve een weinig onherkenbaar vernieuwd en getransformeerd historisch materiaal.

EVERGEM : O.-L.-Vrouw ten Troost-kerk : betiteld als een 18de eeuws anoniem instrument, maar sinds 1974 bekend als een orgel van Lovaert uit 1865.

Thans een *nieuw* orgel met integratie van ongeveer de helft van het bestaande originele pijpwerk in ingrijpend getransformeerde toestand.

SINT-NIKLAAS : St.-Andreas en Ghislenus-kerk te Belsele : een hard en ingrijpend gerestaureerd Van Peteghem-orgel, waarvan slechts één van de 2 bewaarde historische windladen de restauratie overleefde, en van het historisch pijpwerk dat gespaard bleef, zo goed als alle kernen vernieuwd werden. Wat te horen is, is een *nieuw* orgel.

BEVEREN-WAAS : Kapel O.-L.-Vrouw van Gaverland te Melsele (Spaans orgel) : *historisch orgel*.

GENT : St.-Baafs-kathedraal : *nieuw* orgel met slechts een 5-tal ernstig beschadigde en slecht gerestaureerde oude registers.

Resultaat van onze calculatie : 1 echt historisch orgel van Spaanse herkomst ; 5 nieuwe of nieuw-klinkende orgels van Vlaamse oorsprong.

Op al deze instrumenten vonden bespelingen plaats, met een verrassende, uiteraard historisch gerichte apotheose in de Sint-Baafs-kathedraal.

En lekker oud dat die vijf Vlaamse orgels klonken !

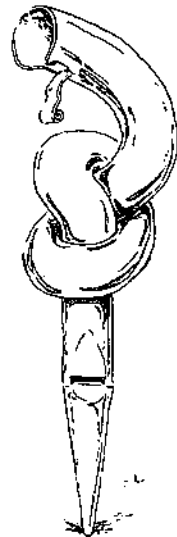
Even verbijsterend dat er dan nóg gedaan kan worden alsof de waarheid over die vlaamse instrumenten niet al jaren in een inventaris « Het historisch Orgel in Oost-Vlaanderen, deel I » staat te lezen.

Wat blijkbaar zijn historisch karakter verloren heeft, moet dienen om het historische aan te tonen, wat echter zijn historisch karakter bewaard heeft, moet het inruilen voor nieuw.

Men moet Belg zijn om deze paradox te begrijpen !

En stil nu maar... of de Hollanders krijgen weer stof voor een gore belgenmop.

*A. F.*



- Verantwoordelijke uitgever : Kamiel D'Hooghe
- Voor de inhoud van de ondertekende artikels zijn alleen de auteurs verantwoordelijk.
- Drukkerij Van Geertruyen — Asse