

driemaandelijks tijdschrift
vijfde jaargang nummer 1
maart 1982

Orgelkunst

ORGELKUNST

driemaandelijks tijdschrift — vijfde jaargang,
nummer 1, maart 1982

Hoofdredakteur

Kamiel D'Hooghe

Redaktieraad

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

Medewerkers

Jef Braekmans, 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

Agnes Dumon, 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.

Inhoud

		blz.
Intonering en Stempraktijk	<i>G. Hoornaert</i>	3-13
J.G. Albrechtsberger	<i>K. Stout</i>	14-20
Het orgelwerk van G. Ligeti	<i>Y. Knockaert</i>	21-30
Bouwstenen		30-32
Watervliet, 1699		
Lichtervelde, s.d.	<i>Gh. P.</i>	
Ter bespreking		
Boeken		33-37
Partituren		37-39
Grammofoonplaten		39-40
Mededelingen		40-43
Agenda		43-45
Orgeltijdschriften		46-47
Prullaria		48

Intonering en stempraktijk

Een blik op de evolutie tussen 1650 en 1750

G. HOORNAERT

Inleiding

Men kan het oktaaf nooit zodanig opdelen dat alle kwinten en/of alle tertsen rein zijn. Er treden steeds kleine restintervallen op, komma's genaamd, die bij het temperen van meerdere intervallen dienen opgeslorpt te worden.

Gelukkig heeft het menselijk oor een zekere inschikkelijkheid. Een interval dat kleine afwijkingen van de reinheid vertoont, wordt nog als dusdanig herkend en geïnterpreteerd. Het kan dus nog als akoestische bouwsteen gebruikt worden ten dienste van de muzikale boodschap.

Er is evenwel een verlies van toonkwaliteit. Kleine afwijkingen veroorzaken immers een zeer hoorbaar pulseren van de geluidssterkte: dit fenomeen heet men « zwevingen ». Getemperede intervallen zijn niet meer « haarscherp » afgelijnd maar vertonen « wazige randen ». De akoestische boodschap blijft begrijpelijk maar het beeld is enigszins vertroebeld.

Verantwoord intoneren en stemmen is dus voor de muziekpraktijk een nooit aflatend probleem.

In de loop der eeuwen zijn verschillende oplossingen bedacht elk met zijn voor- en nadelen. Zij werden beïnvloed door, en beïnvloeden op hun beurt het instrumentarium, de speelwijze, de gangbare mode en smaak en tenslotte de stijl- en kompositievormen.

In periodes van technische en kulturele stroomversnellingen zijn de inzichten in en de aanpak van het intonatieprobleem dan ook aan een snelle evolutie onderhevig.

De eeuw tussen 1650 en 1750 is een treffend voorbeeld van een dergelijke belangrijke omwenteling. Wij hebben het voordeel op deze merkwaardige honderd jaar te kunnen neerkijken met een voldoende historisch perspectief. Dit voordeel was de tijdgenoten onthouden.

Derhalve dient de intelligente lezer bij de studie van de historische bronnen niet na te laten ook eens « tussen de lijnen te lezen ». Daarom zijn na een bondige evaluatie van het historisch

materiaal, de kritische nabeschouwingen in deze bijdrage zeker even essentieel.

In 1739 publiceert de Bazelse wiskundige Leonhard Euler te Sint Petersburg een geschrift onder de titel « Tentamen novae theoriae musicae ». « Een proeve van een nieuwe muziektheorie » (1).

Euler is geboeid door het feit dat intervallen met éénvoudige getalverhoudingen zeer sterk in het gehoor liggen. Dit verklaart hij door het samensmelten van de boventonen. Uit dit gegeven leidt hij een konsonantietheorie af die poogt op ondubbelzinnige wijze de graad van konsonantie van akkoorden vast te leggen.

Strikt genomen bestaat er geen konsonantie en dissonantie in absolute zin. Er bestaat alleen een graad van konsonantie, en, zo gaat Euler verder, het oor beleeft een konsonantie ervaring die des te intenser is naarmate de intervalverhoudingen éénvoudiger worden, want dan smelten de boventonen meer en meer samen. Anderzijds, hoe ingewikkelder de verhoudingen worden, hoe minder de boventonen samensmelten en des te sterker wordt de dissonantieervaring.

Euler's muzikale inbreng is uiteraard beperkt. Hij is op de eerste plaats een wiskundige die het akoestisch materiaal tot zijn werkterrein heeft gemaakt. Zijn inzichten zijn evenwel sterk verhelderend om de essentie van de muzikale boodschap in een verdere stap te definiëren. Muziek wordt immers geboren uit het spanningsveld van konsonantie en dissonantie geweven op een ritmisch patroon.

Intoneren en stemmen is het bijwerken van het akoestisch materiaal ten dienste van de muziek. Het is een vakgebied, een toepassing van de fysische akoestiek en de algemene toonleer.

In de 18e eeuw valt dit vak een enorme belangstelling te beurt. Kelletat (2) drukt het als volgt uit :

« Für das 18ten Jahrhundert war die Frage der Temperatur eines der aktuellsten musikalischen Zeitprobleme, sozusagen sowohl ein Thema musikalischen Caféhaus-Gespräche als auch sorgsam gehütetes Bauhütten Geheimnis, das nur den schülern weitergesagt wurde ».

Stemmingen en temperaturen zijn dus een onderwerp dat zich in de interesse mag verheugen van alle musici met enige spekulatieve aanleg.

J. Murray Barbour (3) vermeldt dat Johann Nikolaus Bach, een neef van J.S. Bach, in 1706 in competitie gewikkeld was met Neidhardt in een poging het orgel te intoneren. De proef op de som was het begeleiden van een zanger in een koraal in Bb klein ! J.N. Bach die het orgel op het oor intoneerde won het van Neidhardt die zich met een monochord behielp.

Kirnberger (4), begaafd musicus en leerling van J.S. Bach wijdt in zijn « Die Kunst des Reinen Satzes in der Musik » een belangrijk deel aan de stemmingsproblematiek. Het rekenwerk dat hij zich daarvoor moest getroosten bestempelt hij in een brief aan Forkel van 1779 « eine Arbeit für einen Baugefangenen oder für einen Menschen ohne Genie » (Een laabeur voor een dwangarbeider of voor een mens zonder greintje genie).

Rameau (5) stelt een theorie der harmonie op die wortelt, zo meent hij in de « natuur der dingen ». De afleiding van zijn harmonische principes berust op het fenomeen der boventonen.

Tartini (6) zoekt naar de fundamentele opbouw der toonskala's. Hij ontdekte ondermeer het belangrijke psycho-akoestisch verschijnsel van de verschiltonen dat in onze moderne theorieën niet meer weg te denken is.

Rameau en Tartini zijn uitzonderingen. Zelden gaat de muzikale begaafdheid in zulke mate gepaard met een belangstelling voor de fysische en wiskundige aspecten der muziek. Hun denkwerk is fundamenteeler dan het louter ontwerpen van temperaturen, dat het favoriete terrein werd van de Noordduitsers Werckmeister, Kirnberger, enerzijds en Marpurg, Sorge en Neidhardt anderzijds. De eersten waren de grondleggers van het wohltemperierte klankidoom, de laatsten werden extreme voorvechters van de gelijkzwevende temperatuur.

Mattheson is een heel andere figuur, extrovert, driftig en fel gekleurd. Hij bezondigt zich ook wel eens aan het uitcijferen van temperaturen, maar heeft tenslotte een grondige hekel aan reken- en telwerk. Hij zweert bij de intuïtie van het muzikale gehoor : ... « Men moet vasthouden aan het principe dat een juist en intelligent gehoor alleen, en niet de wiskunde, het eerste als het laatste woord moet hebben in alle muzikale aangelegenheden » (7, vertaling van de steller). En in een verder citaat wordt hij beslist venijnig en mobiliseert zijn rijke woordenschat waarbij hij o.a. Euler die een lans had gebroken voor de invoering van de natuurseptime op de korrel neemt « daarom moet

het eens en voorgoed gedaan zijn met al die Pythagorische, Ptolemaïsche, Euklidische en dito oude scholen, en ook met die moderne tel-, meet- en gewichtskramers met hun tabellen, hun generaalbasmachineriën, met alle verzopen algebristen, verstarde contrapunctisten, versteende harmonisten, met die schoolvosachtige charlatans met hun skala's en proporties, met die kale temperatuurarrangeurs, die onmachtige deuntjeskleumers... enz.» (8).

Dit citaat illustreert de fanatieke partijdigheid en de passionele ondertoon waarmee de 18de eeuwse publicisten elkaar te lijf gingen en brengt de beruchte vete tussen Kirnberger en Marpur in herinnering waarvan de inzet niets minder was dan de aanspraak op het klankdiomatisch erfgoed van J.S. Bach (2) (9).

In hun ijver om nieuwe temperaturen uit te vinden zijn vele tijdgenoten zeker niet vrij te pleiten van enig amateurisme van bedenkelijk allooi, wiskundige « Spielereien », onkunde en zelfoverschatting.

Ernstige amateurs blijken even vruchtbaar in het uitdenken van nieuwe temperaturen als hun collega's die het niet zo nauw nemen. Hun vindingrijkheid schijnt wel recht evenredig met hun vermeend of waarachtig ongenoegen over het keer voor keer verkregen resultaat...

In plaats van in te gaan op de technische bijzonderheden van hun werk lijkt het mij lonender de rode draad te volgen die doorheen deze turbulente honderd jaar loopt.

Een aantal veelzeggende punten vallen dadelijk op :

1. De middentoonstemmingen hebben nog niet afgedaan. Vooral het orgel blijft nog lang na 1750 middentoons gestemd (2). Weliswaar is er een duidelijke neiging de middentoonstemming iets te ontspannen. Silbermann, naar Sorge ons meedeelt, evolueerde naar 1/6 komma stemming. Daardoor is het principe van de reine middentoonterts reeds losgelaten en de wolf is slanker geworden.
2. De meeste stemmingen evolueren van het middentoonspatroom weg door de wolf te ontspannen over een aantal reine kwinten in het plagale gebied (dit zijn de onderkwinten van C nl. F, Bb, Eb, enz.). De centrumtoonaarden blijven hun middentoonskarakter behouden. Bij de ver verwijderde toonaarden moeten onvermijdelijk Pythagorische tertsen in koop genomen worden.

Dergelijke stemmingen duidt men nu aan als « wohltemperiert » (9). Hun dubbel karakter met sommige toonaarden middentoons, wortelend in de Renaissance en andere pythagorisch, teruggaand op het Middeleeuwse klankidoom, doet Werckmeister verklaren : « ... onze stemmingen zijn niet zover verwijderd van deze onzer voorouders als men op het eerste zicht zou denken » (10).

Werckmeister wil waarschijnlijk de « drempelvrees » van zijn meer conservatieve tijdgenoten ten opzichte van deze nieuwigheid ietwat milder. Men kan evenwel aan het feit niet voorbij dat het principe van de reine natuurtertsen reeds volledig is opgegeven. Kirnberger III heeft tenminste nog een reine tert in het C-groot complex. Bij Werckmeister is deze tert 1/4 komma te groot. Tert en kwint in C-groot hebben dezelfde afwijking.

3. Kirnberger, Werckmeister, Silbermann waren alleszins niet onbekend met het principe van de gelijkzwevendheid. Sorge, Neidhardt en Marpur, daarentegen, iets jongere tijdgenoten zetten zich enthousiast voor deze stemming in. De uiterlijk steeds gereserveerde Kirnberger blijft afwijzend en kritisch staan : « Nachdem unzählige Temperaturen ausgedacht werden glaubten « einige Tonlehrer » in der gleichschwebenden Temperatus « das leichteste Mittel, aus der Sache zu kommen » gefunden zu haben » (4) (2). (Nadat ontelbare temperaturen uitgedacht werden, meenden « enige toonleraren » in de gelijkzwevende temperatuur het gemakkelijkste middel gevonden te hebben om uit de problemen te komen).

☆ ☆ ☆

Het principe van de gelijkzwevendheid is niet nieuw. De Chinezen hadden het waarschijnlijk reeds vóór Phytagoras (11). Simon Stevin berekende hier te lande deze stemming op het einde der zestiende eeuw (1585).

Reeds tijdens de 17de eeuw werd hier en daar met dergelijke stemming geëxperimenteerd maar het bleef bij pogingen die weer vlug in de vergeethoek belandden. Stemprocede's als voorgesteld door Lanfranco en Jean Denis (1650) waren misschien goed bedoeld als gelijkzwevend, doch zeker is dat niet (3).

De voornaamste kritiek die alle auteurs tegen deze stemming

uiten is dat dergelijke stemming wel de moeilijkste is om uit te leggen. Er vallen immers 11 tonen te temperen (met haast geen kontroleposities) tegenover 3 of 4 bij Kirnberger en Werckmeister.

Dit feit alleen al is een zeer ernstige aanwijzing dat destijds in de praktische muziekbeoefening de gelijkzwevende temperatuur bij toetsinstrumenten niet zo zeer aan bod « kon » komen. Er dient immers te veel moeite voor gedaan.

Mattheson drukt zich hierover heel gevat uit :

« Dat alle halftonen even groot zijn is geenszins doel van de muziek, wel dat ze mooi en lieflijk klinken, of ze nu groot zijn of klein. Maakt men ze alle gelijk dan klinken ze alle vals, waartoe dan de moeite ? » (13).



Bij de gelijkzwevende stemming zijn 11 tonen te temperen waarvan elke getemperde toon het uitgangspunt is van de volgende. Elke fout stapelt zich op de andere en is de aanzet voor een volgende mogelijke fout.

Mij is het niet bekend of er studies verricht zijn over de reproduceerbaarheid van stemmen gelegd volgens éénzelfde stemprocédé.

Wat evenwel bij voorbaat vaststaat is dat, hoe meer tonen te temperen vallen, des te breder de foutenmarge zal zijn. Een eenvoudige stemming als Kirnberger III relatief gemakkelijk te leggen door middel van reine kwinten, een reine tert plus de vier oude vertrouwde 1/4 komma middentoonkwinten, moet uiteraard kleinere foutenmarges opleveren dan moeilijker en meer ingewikkelde stemprocédés.

In Bach's tijd bij onstentenis van de kennis van het exacte verband tussen zweeffrekwentie en de graad van ontstemming — het enige middel dat enig houvast biedt — moet derhalve de foutenmarge bij pogingen gelijkzwevend te stemmen relatief groot zijn geweest.

Bijgevolg kan men zich terecht de vraag stellen of het wel mogelijk is een grens te trekken die het gebied van wat als gelijkzwevende temperatuur doorging, op een zinvolle manier afbakt.

Owen Jorgenson zegt hierover (14) :

« After reading early equal temperament instruction manuals, it becomes quite clear that the ideal of equal temperament was rarely reached in practice ».

(Bij het lezen van vroege stemprocédés voor de gelijkzwevende stemming, wordt het meteen duidelijk dat het ideaal van de gelijkzwevendheid via de praktijk nooit werd bereikt).

En verder zegt hij : « The lack of equal temperament instructions from the past makes one doubt that the Bachs or other great musicians who tuned their own instruments would be able to pass the modern test for tuning given by the Piano Technicians Guild ».

(Het gebrek aan richtlijnen uit het verleden voor de gelijkzwevende stemming doet ons twijfelen of de Bachs en andere grote musici die hun instrument zelf stemden, wel bekwaam zouden zijn te slagen in de moderne testen opgelegd door de Vereniging van Pianotechniekers).

Het leggen van de gelijkzwevende stemming is dus een moeilijke en onklare aangelegenheid. Bij een instrument als het klavecimbel dat frekwente stembeurten vereist is een éénvoudig stemprocédé met een goede reproduceerbaarheid van het allergrootste belang.

Auteurs als Neidhardt hebben weliswaar gepoogd de onpraktische aspecten van de gelijkzwevende stemming te milderden door middel van circulaire stemmen waarin de getemperde kwinten niet aanliggend maar op gelijke afstand worden gespreid in de kwintenketting. Aldus zijn maar een vier tot zes kwinten te temperen. Deze stemmen zijn eigenlijk pseudo-gelijkzwevende stemmen en verhelpen niet de esthetische bezwaren die tegen de gelijkzwevende stemming worden aangevoerd.

De echte gelijkzwevende stemming (beter geheten de 12 gelijke halve toonsstemming) kreeg pas haar kans met de opkomst van de moderne vleugel.

Veel stemvaster dan het klavecimbel, brachten de fabrikanten de gelijkzwevende stemming in dit instrument. Het stemmen van dit instrument, dat niet zo vaak dient te gebeuren, werd aan een specialist pianostemmen overgelaten. De zegetocht van de gelijkzwevendheid spaarde ook het orgel niet en de gelijkzwevende stemming werd, onbedachtzaam allicht, in het 19de eeuwse orgel binnengebracht.

Vogel beschrijft treffend deze toestand in zijn «Die Lehre von den Tonbeziehungen» p. 249 als volgt :

«Die gleichstufige Temperierung konnte sich nur im Gefolge des Klaviers durchsetzen ; und Sie konnte sich mit dem Klavier nur deshalb durchsetzen, weil das Stimmen von Spielen abgetrennt und Spezialisten mit Handwerkersausbildung (Klavierbauern) übertragt würde, die sich der Problematiek ihres Tuns nicht bewusst sind. Genau genommen sind die heutige Klaviere, Flügel und Orgeln ungleichschwebend temperiert. Auch in den vergangenen Jahrhunderten, noch bis ins 19ten Jahrhundert hinein, stimmte man ungleichschwebend temperiert, nur dass man sich damals Rechenschaft ablegte, welke Halbtöne grösser oder kleine zu nehmen sind. Man stimpfte absichtlich ungleichschwebend und machte sie dadurch die in den reinen Stimmung liegende Möglichkeiten der enharmonische Verwechslung, des Austauschens von Quint- und Terztöne zunutze. Heute dagegen bleibt das Stimmungsproblem dem Stimmer überlassen, der sich für Musiktheorie und Akustik nicht weiter interessiert. Der Theoriker hat mit dem Stimmer, der Berufstimmer hat mit der Theorie nichts zu schaffen, eine ungute Situation, die nicht ohne Folgen blieb ».

(De gelijkzwevende temperatuur kon maar dank zij het klavier doorbreken, en wel juist door het klavier omdat bij dit instrument het spelen en het stemmen van elkaar werd losgehaakt. Stemmen werd overgelaten aan specialisten met een handvakopleiding (klavierbouwers) die zich de problematiek van hun daden niet bewust zijn. Strikt genomen zijn alle tegenwoordige piano's, vleugels en orgels ongelijkzwevend gestemd. Ook in de voorbije eeuwen, tot in de 19de eeuw, stemde men ongelijk zwevend, alleen gaf men zich daarbij rekenschap welke halftonen groter en welke kleiner dienden genomen te worden. Men stemde intentioneel ongelijkzwevend en benuttigde de mogelijkheden van enharmonische gelijkstelling die in de reine stemming voorhanden zijn, nl. door het enharmonisch verwisselen, het uitwisselen van kwint- en tertstonen. Tegenwoordig echter blijft het probleem aan de stemmer overgelaten, die zich voor de akoestiek verder niet meer interesseert. De theoreticus heeft met stemmen niets meer te maken, de stemmer niets meer met theorie, een onzalige toestand, die niet zonder gevolgen bleef).

En zo bleef de toestand tot de vernieuwde interesse voor de «oude muziek» de vraag naar de authentieke stempraktijk weer op het voorplan heeft geplaatst.

Tegen de enthousiaste voorvechters van de gelijkzwevende stemming werden ook esthetische bezwaren aangebracht.

Vogel (11) citeert Tempelhof 1775 die in zijn «Gedanken über die Temperatur der Herrn Kirnberger, nebst einer Anweisung, Orgeln, Klaviere, Flügel usw. auf eine leichte Art zu stimmen» schrijft.

«Denn ausser den Octaven is kein einzige Intervall rein, sie ist ausserordentlich schwer zu stimmen, und der Unterschied der Töne fällt ganz und gar weg, folglich auch das, was die Tonarten in Rücksicht auf den Musikalischen Ausdruck wesentlicher sich haben. Sie ist daher die schlechteste welche gedacht werden kann ».

(Buiten de oktaven dus is geen enkel interval rein, het valt buitengewoon moeilijk te stemmen en het onderscheid der tonen valt gans weg met het bijkomend verlies aan het specifieke van de verschillende toonaarden dat ten dienste van de muzikale uitdrukking kan aangewend worden).

Op een moderne manier zou men de opwerpingen tegen de gelijkzwevende stemming kunnen samenvatten als volgt :

- geen enkel rein interval,
- verlies van de toonaardkarakteristiek,
- geen enkele proportioneel zwevende drieklank,
- moeizaam en tijdrovend stemmen met gebrek aan controle intervallen,
- slechte reproduceerbaarheid.

Moderne auteurs als Jorgenson (14), Kellner (15) hebben de aandacht gevestigd op stemmingen van het wohltemperierte type waarbij de onderscheiden intervallen van de voornaamste groot- en klein drieklanken zodanig gestemd worden dat hun zwevingsfrequenties in eenvoudige verhoudingen tot elkaar staan. Dergelijke drieklanken zweven als het ware in kadans.

Enig rekenwerk toont aan dat het interessante gebied voor zulk effect zich bevindt in de regio's van de 1/5 komma stemmingen met minstens vier aanliggende getemperde kwinten.

Men kan zich vergewissen van het fraaie resultaat dat de karakteristieke stroefheid van Kirnberger enigszins mildert. Het

uitspreiden van de komma over vijf en naderhand ook zes (zie ook Barnes 16) aanliggende kwinten ligt ten andere in de lijn van Silbermann's evolutie. Het is niet onwaarschijnlijk dat dergelijke varianten op Kirnberger en Werckmeister, in Bach's tijd, her en der in de praktijk werden toegepast. De argumenten die zowel Kellner (15) als Barnes (16) aanvoeren om « hun » stemming als de Bachse te doen doorgaan zijn evenwel verre van overtuigend.

Kellner steunt zijn hypothese op de getallensymboliek bij Bach. Barnes op aanvechtbaar statistisch materiaal uit het Wohltemperierte Klavier (zie Rudolf Rasch 9).

Besluit

In Bachs' tijd is een evolutie gaande in het « temperen » van de toetsinstrumenten. Het middentoonse erfgoed wordt omgebouwd met inbreng van Pythagorische elementen tot de zogenaamde wohltemperierte temperaturen die op hun beurt evolueren tot de gelijkzwevende stemmingen.

De verschillende fasen van deze evolutie zetten geleidelijk in terwijl de nieuwere vormen langzamerhand de oudere verdrongen.

Praktisch komen de drie grondvormen, middentoons, wohltemperiert en gelijkzwevend in een bepaalde tijdsperiode naast elkaar voor alnaargelang de instelling van de musicus en zijn muzikale omgeving.

Gans veréenvoudigend zou men kunnen stellen :

1. Conservatieve musici hielden het bij de oude 1/4 komma middentoonstemming.
2. Gematigde conservatieve als Silbermann ontwikkelden middentoonstemmingen met hogere kommaverdeling.
3. Gematigd progressieven als Werckmeister, Kirnberger ontwikkelden de wohltemperierte stemmingen. Varianten van deze met hogere kommaverdelingen zijn een verdere evolutiestap. Het gestelde doel, namelijk « passabel » spelen in alle toonaarden was bereikt. Er was een veelheid van affektrijke toonaardkarakteristieken.
4. Zeer progressief was de gelijkzwevende stemming met haar voorvechters Neidhardt, Marpurg, Sorge. Het voordeel van het spelen in alle toonaarden bleef behouden, doch de toonaardkarakteristieken werden afgevlakt.

Dient men Bach te situeren, dan is de meest plausibele plaats

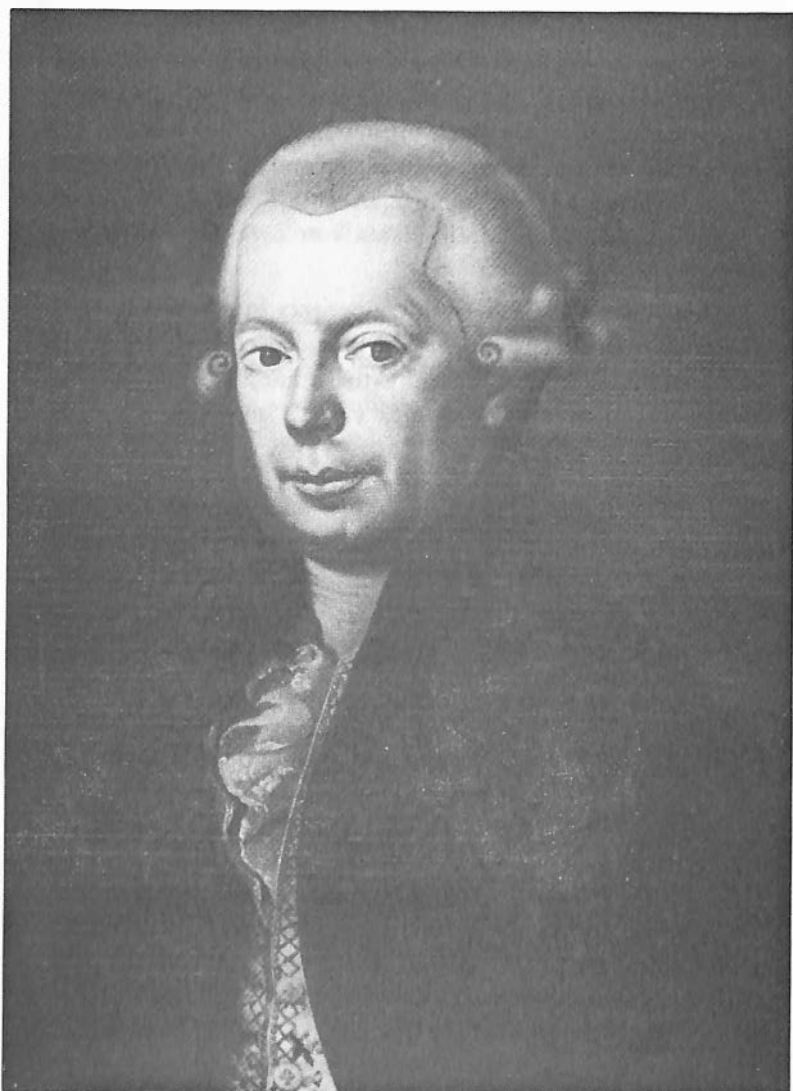
die men hem kan toekennen gelegen in het gematigd progressief kamp, omringd door figuren als Buxtehude, Werckmeister, Silbermann, en zijn leerling Kirnberger, niet door zijn jongere tijdgenoten Sorge, Marpurg, Neidhardt. Heel waarschijnlijk wendde Bach één of andere variëteit op het wohltemperierte stemming aan, die hem geschikt leek voor het « Wohltemperierte Klavier ». Het is ook mogelijk dat de Bachse stemming een evolutie heeft doorgemaakt. Aldus zou Bach bij het tweede deel van het Wohltemperierte een meer ontspannen stemming gebruikt kunnen hebben. Hierin zou de komma over vijf tot zes aanliggende kwinten worden gespreid in plaats van over vier (Kirnberger, Werckmeister).

De hypothese dat Bach « wohltemperiert » in plaats van « gleichschwebend » stemde heeft het bijkomende voordeel dat zij Bach het voorrecht niet ontzegt de affektrijke karakteristiek der onderscheidene toonaarden ten dienste van de muzikale expressie te stellen.

Deze hypothese is dus de meest waarschijnlijke, maar het is volkomen illusoir te menen dat wij hierover ooit voldoende zekerheid zullen verwerven.

LITERATUUR :

- (1) Euler, L. : Opera omnia, III 1, 249. Leipzig 1926, 515.
- (2) Kelletat, H. : Zur Musikalischen Temperatur insbesondere bei Johann Sebastian Bach, 1960. J.G. Onckenverlag Kassel.
- (3) Murray Barbour, J. : Tuning and Temperament A Historical Survey Michigan State College Press 1951.
- (4) Kirnberger, J.Ph. : Die Kunst des reinen Satzes in der Musik, Berlin, 1779.
- (5) Rameau J.Ph. : Traité de l'Harmonie réduite à ces principes naturels, Paris 1726 (en andere werken).
- (6) Tartini G. : Trattato di Musica. Padova, 1754.
- (7) Mattheson, J. : Die neue Zahl Theorie 1739 in Plus ultra 3 Vorrath Hamburg 1755.
- (8) Mattheson, J. : Plus ultra III 545 ff. id.
- (9) Rasch, R. : Wohltemperiert en Gelijkzwevend Mens en Melodie nr. 6 juni 1981, 36e jaargang.
- (10) Werckmeister, A. : Erweiterte und Verbesserte Orgel Probe Quedlinburg, 1698.
- (11) Vogel, M. : Die Lehre von den Tonbeziehungen Bonn-Bad Godesberg, 1975.
- (12) Neidhardt, J.G. : Sectio canonis harmonici, Königsberg 1724.
- (13) Mattheson, J. : Der vollkommene Capellmeister, Hamburg 1739.
- (14) Jorgenson, O. : Tuning the historical Temperaments by Ear, The Northern Michigan University Press Marquette, 1977.
- (15) Kellner, H.A. : Eine Rekonstruktion der Wohltemperierte Stimmung von Johann Sebastian Bach. Das Musikinstrument, 26, 1977.
- (16) Barnes, J. : Bach's keyboard temperament. Early Music, 7, 1979.



Johann Georg Albrechtsberger

Johann Georg Albrechtsberger

° 1737 - † 1809

K. STOUT

Het hiernavolgende artikel werd voor ons neergeschreven door Kathleen Stout.

Mevr. K. Stout is momenteel bestuurster van de muziekafdeling op de Surrey Campus van de scholen der Amerikaanse Gemeenschap te Londen. Daarbij is ze privaat orgel- en pianolerares. Tijdens haar verblijf in Engeland bestudeerde ze kathedraalmuziek alsook de technieken der knapenkoren, vooral in de St.-Paul's kathedraal.

K. Stout studeerde aan het Westminster College, Pa., met muziekcollege-conservatorium van de Universiteit van Cincinnati, Ohio, aan het Lemmensinstituut te Leuven, aan de Universiteit te Indiana, en privaat te Kopenhagen.

Naast haar leeropdracht gaf mevr. Stout recitals in de U.S.A. en in Europa, en deed dienst als organist-koorleider in verschillende kerken.

Vertaling : P. Roose.

Johann Georg Albrechtsberger, Oostenrijks organist en componist, werd geboren te Klosterneuburg bij Wenen. Zijn eerste muzikale stappen zette hij onder toezicht van Leopold Pittner, diaken van de abdij te Klosterneuburg. Wanneer hij de vereiste leeftijd (?) bereikt had, werd hij opgenomen in de benedictijnerschool te Melk, waar hij zijn humaniora- en muziekstudies deed. Van 1753 tot 1754 was hij student aan het oefencollege der Jezuiten te Wenen, en het is daar dat hij zijn eerste werken toondichtte.

In 1755 begon Albrechtsberger zijn carrière als organist door het aanvaarden van een post te Győr (Raab), Hongarije. Na twee jaar te Győr gebleven te zijn, keerde hij terug naar Oostenrijk en deed dienst als organist in de kloosters der provinciestadjes Maria-Taferl van 1757 tot 1759, en Melk van 1760 tot 1766. (1).

Te Melk studeerde hij verder onder leiding van Robert Kimmerling (1737-1799), componist van kerkmuziek en muziekleraar aan de abdijschool en tevens een excellent klavierspeler. Gedurende deze vroege jaren van creativiteit te Melk maakte Albrechtsberger kennis met de kroonprins (de latere Jozef II) die, onder

de indruk van het talent van de jonge musicus, hem uitnodigde om de plaats van hoforganist in te nemen van zohast deze betrekking vacant zou worden.

Getuigenissen aangaande Albrechtsberger's leven tussen 1767 en 1775 zijn eerder schaars ; zijn huwelijksakte gedateerd « 1768 Wenen » (2) bestempelt hem als « organi fabricator », wat zou inhouden dat hij eerder een orgel- of klavierbouwer zou zijn. En het is ook nog mogelijk dat hij organist was in de Karmelietenkerk te Wenen in 1771. (3).

In 1772 werd Albrechtsberger aangesteld als tweede organist aan het hof te Wenen. Zijn volgende promotie, in 1791, was die tot eerste organist en adjunct-kapelmeester in de Sint-Stephanskathedraal. Twee jaar later werd hij er kapelmeester, een functie die hij voor de rest van zijn leven behield.

Albrechtsberger was een gedegen contrapuntist en onderwees een indrukwekkende groep leerlingen. Onder de meest beroemde bevinden zich Ludwig van Beethoven, Johann Nepomuk Hummel, Joseph Eybler en Ignaz Von Seyfried die later zijn biograaf zou worden.

Niet minder belangwekkend dan het aantal van zijn leerlingen is het getal zijner composities voor instrumentale ensembles, toetsinstrumenten, kerkmuziek, en theoretische werken waaronder « Gründliche Anweisung zur Composition » en « Methode de l'accompagnement ». Een groot aantal van zijn werken, waaronder een dertigtal gedrukte, bevinden zich in de bibliotheek van het Gesellschaft der Musikfreund te Wenen.

Albrechtsberger's orgelwerken, waarin contrapuntische en improvisatorische elementen vaardig gecombineerd zijn, illustreren niet enkel de geavanceerde compositietechniek van hun auteur, maar wijzen ook op zijn inzicht in het instrument. Gedurende zijn organistenloopbaan had Albrechtsberger het geluk goede instrumenten ter beschikking te hebben. De twee orgels waar Albrechtsberger mee te maken gehad heeft, als ook het instrument in de Karmelietenkerk te Wenen, waren gebouwd gedurende de heerschappij van Maria-Theresia en verenigen allebei stijlkenmerken van barok en rococo. Het orgel in de Wallfahrtskirche te Maria-Taferl, bij Herzogenburg, was gebouwd door Johann Hencke in 1760. Zijn meubel heeft een typisch rococo-design met goud-filigraan, en er is een ruime verscheidenheid aan 8' en 4' registers. De dispositie luidt (4) :

<i>I. Manual</i>	<i>11 (12) Stimmen</i>	<i>II. Manual</i>	<i>6 Stimmen</i>
Prinzipal	8'	Koppel	8'
Waldflöte	8'	Prinzipal	4'
Quintadena	8'	Flöte	4'
Salizinal	8'	Oktave	2'
Oktave	4'	Quint	1 1/3'
Spitzflöte	4'	Mixtur	3 fach
Quint Major	2 2/3'		
Oktave	2'	<i>Pedal</i>	<i>6 Stimmen</i>
Quint Minor	1 1/3'	Subbass	16'
Mixtur	5 fach	Quintadena	16'
Zimbel	3 fach	Prinzipal	8'
vorgesehenen Gambe	8'	Oktavbass	8'
		Quint	5 1/3'
<i>III. Manual</i>	<i>4 Stimmen</i>	Mixtur	4 fach
Koppel	8'		
Flöte	4'		
Oktave	2'		
Sedez	1'		

Het tweede orgel dat Albrechtsberger goed gekend heeft was dat in het belangrijk en befaamd Benedictijnerklooster te Melk. Dit klooster, gelegen ten westen van Wenen, was gesticht in 1089. Veel werk in deze abdij werd geleverd door Jacob Prandtauer in de jaren 1702-1736 met de hulp van abt Berthold Dietmayer, die er ook voor zorgde dat er beroep gedaan werd op de bekende orgelmaker Gottfried Sonnholz. De bouw van het orgel werd aangevat in 1731. (Sedertdien zijn er verscheidene verbouwingen geschied, vooreerst in 1834 wanneer het registraantal opgevoerd werd tot 38 ; in 1970 werden er herstellingen gedaan van mechanische aard, en Gregor Hradetzky bracht het aantal registers op 46). De dispositie van Sonnholz was als volgt (5) :

Nemblichen in das gross Werckh :

1. *Ein Principal 8 fuess von gueten Zin in das Gesicht*
2. *Ein Octav 4 fuess ebenfahls von gueten Zin*
3. *Ein Quint 3 fuess von Zin*
4. *Eine Octava 2 fuess von Zin*
5. *Eine Mixtur 8 fach von Zin*
6. *Ein Zimbl 3 fach von Zin 1/2*
7. *Ein Salicenal 8 fuess von gueten Zin*

8. Eine Fugara oder Dulciana 4 fuess vin Zin
9. Eine Sesquialtera 3 fach, 1 fuess von Zin
10. Ein Nachthorn 4 fuess von Zin, gedechkt
11. Ein starckhe Copel 8 fuess von Zin gedechkt
12. Ein Angelica oder Piffera 8 fuess thon von Zin

In das Positiv :

1. Ein Principal 4 fuess von gueten Zin in das Gesicht
2. Ein Octav 2 fuess von Zin
3. Ein Quinta $1\frac{1}{2}$ fuess von Zin
4. Eine Mixtur 6 fach von Zin
5. Eine Copel 8 fuess thon von gueten Holz
6. Eine Floten 4 fuess thon ebenfahls von gueten Holz
7. Ein Fagott 8 fuess. Also das Corpus von gueten Zin das Mundstuckh aber von feinen Messing

In das Pedal :

1. Ein grosser Principal 16 fuess von gueten Zin
2. Ein grosser Suppass 16 fuess offen von Holz
3. Ein Suppass 16 fuess gedecht von Holz
4. Ein Octava 8 fuess offen von Holz
5. Ein Plockfleten 8 fuess von Zin
6. Eine Quintasexta 6 fuess von Zin
7. Eine Octava 4 fuess von Zin
8. Eine starckhe Mixtur 10 fach von Zin
9. Eine Cornet 4 fach von Zin

Friedrick Blume beweert dat Albrechtsberger mogelijk organist geweest is in de Karmelietenkerk te Wenen. Indien dit juist is, dan had hij daar toch een kleiner orgel dan op zijn twee voor-melde posten. De orgelbouwer is niet bekend, maar in de kronieken van de Karmelietenorde vindt men een nota die stelt dat het St.-Jozef-orgel, zoals het genoemd wordt, voltooid werd in de zomer van 1744.

In de dispositie zijn enkel de registers van het Positief naar pijplengte geschikt. De originele samenstelling :

Hoofdwerk (49 tonen)

Principal	8'	Spitzflöte	4'
Quintadena	8'	Quint	$2\frac{2}{3}'$
Waldflöte	8'	Octav	2'
Salicional	8'	Mixtur 4 fach	$\frac{2}{3}'$ (eertijds 2')
Octav	4'	Cimpel 2 fach	1'

Pedal (12 tonen/18 toetsen)

(in 1965 op 27 tonen/C-d' gebr.)	
Subbass	16'
Octavbass	8'
Quintbass	$5\frac{1}{3}'$
Cornetbass 5 fach	4'
(4' in hout, open	
2', $1\frac{3}{5}'$, $1\frac{1}{3}'$ & 1' in metaal)	
HW-Ped.-koppeling.	

Positiv (49 tonen)

Copula	8'
Principal	4'
Flöte	4'
Dulciana	4'
Octav	2'

Ofschoon Albrechtsberger niet verbonden was met het orgel dat we hierna vermelden, weten we dat hij biezonder gesteld was op de klank ervan. De kerk van Altenburg in Horn, Noord-Oostenrijk, bezit een historisch instrument dat het werk is van Anton Pflieger uit Reisach, Beieren. Het belang van dit instrument in deze kontekst is, dat het het type is dat zowel Haydn als Mozart bespeeld hebben. Het is niet bekend of Albrechtsberger speciaal werken voor dit orgel schreef, maar we mogen aannemen dat hij een heel aantal van zijn werken geschreven heeft met de klankkleur van dit orgel in gedachten.

De dispositie van het Altenburg-orgel, gebouwd in 1772-73 is als volgt (7) :

Hoofdwerk

Praestant	16'	Tin, open	Spitz Flauten	4'	Tin
Coupl.	8'	Hout, gedekt	Quint Major	3'	Tin
Principal	8'	Tin	Super Octav	2'	Tin
Spitz Flauten	8'	Tin, open	Quint Minor	$1\frac{1}{2}'$	Tin
Salicional	8'	Tin	Mixtur 5 fach	2'	Tin
Octav Major	4'	Tin	Cimbal 3 fach	1'	Tin

Positief

Coupl.	8'	Hout, gedekt
Quintadena	8'	Tin
Principal	4'	Tin
Flotten	4'	Hout, gedekt
Dulciana	4'	Tin
Octav	2'	Tin
Quint	$1\frac{1}{2}'$	Tin
Mixtur	1'	Tin
	3 fach	

Pedaal

Portun Pass	16'	Hout, open
Sub Pass	16'	Hout, gedekt
Quint Pass	16'	Hout, open
Princip. Pass	8'	Hout, open
Cornet Pass	4'	Tin
	4 fach	

Albrechtsberger was een knap toondichter. Dat hij bedreven was in klavier- en pedaalspel is te zien in de orgelwerken die in druk verschenen. Zijn preludes en fugas verschillen hierin met die van vroegere meesters, dat ze eerder apart staan dan als paren. Het thematisch materiaal is divers van inhoud, nu eens ontleend aan de baroktijd, andere zijn dan weer in de *galante* stijl die populair was in zijn tijd, terwijl nog andere stukken themas ontleenen aan het gregoriaans en kerkliederen.

Albrechtsberger besteedde veel aandacht aan de vorm. Zijn *Concerto in Bes* is een prima voorbeeld van Albrechtsberger's meesterschap in klare vormstructuur met een gedetailleerde stuwkracht die de nadruk legt op de expressiviteit van afzonderlijke maten. Bezienswaardig in dit concerto zijn de cadenza's, improvisatorisch van nature, die voordien behandeld thematisch materiaal bevatten — een zeldzame praktijk in de achttiende eeuw. Andere compositietechnieken die door de Oostenrijkse meester aangewend werden zijn het gebruik van het coloreren, dynamische accenten, variërende figuraties en timbre-wisselingen door het stemmen-aantal of door de orchestrale kleur zoals in het concerto.

Het is wenselijk dat meer orgelwerk van Albrechtsberger bereikbaar gemaakt worde voor de kerk- en concertorganist, daar zijn stijl van muzikaal vakmanschap een man reveleert die begaafd was als musicus, die verbeelding had en die inzicht had in het instrument waarvoor hij schreef, — een instrument dat thuis was en vreugde verschaft bij de Oostenrijkse aristocratie en algemeen gelijkend voor vele jaren, doch een instrument dat nu begon overschaduwde te worden door de opmars van de *piano*.

Voetnoten :

- 1) Friedrich Blume, ed. « Die Musik in Geschichte und Gegenwart, Allgemeine Enzyklopedie des Musik », Band I, (Kassel und Basel, Bärenreiter Verlag, 1949-1951), p. 303.
- 2) *ibid.*, p. 303.
- 3) *ibid.*, p. 303.
- 4) Alois Forer, « Orgeln in Osterreich », (Wien, Anton Schroll & Co, 1973), p. 90.
- 5) *ibid.*, p. 82.
- 6) *ibid.*, p. 50.
- 7) Karl Schutz, « Der Wiener Orgelbau in der zweiten Hälfte des 18. Jahrhunderts », (Wien, Nörting der Wissenschaftlichen Verbands Osterreiches, 1969), p. 62.

Het orgelwerk van György Ligeti

Y. KNOCKAERT

Op het ogenblik dat György Ligeti in 1957 uit Hongarije in Keulen aankwam, stond hij versteld van wat componisten als Stockhausen, Kagel en Koenig in de elektro-akoestische studio's realiseerden. Ligeti zelf heeft slechts twee elektronische werken gemaakt : « Glissandi » (1957) en « Artikulation » (1958). Een derde werk uit 1957 : « Pièce électronique » bestaat wel in partituurvorm, maar werd tot nu toe niet gerealiseerd. Deze elektronische werken en de werkwijze van de andere componisten zijn grotendeels bepalend geweest voor de componeertechnieken en het totale klankresultaat van Ligeti's onmiddellijk daarop volgende instrumentale werken : « Apparitions » (1959), « Atmosphères » (1961), beide voor orkest en « Volumina » (1961-'62), zijn eerste werk voor orgel na het verlaten van Hongarije. Later schreef hij nog twee orgelcomposities : « Zwei Etüden » : n° 1 « Harmonies » (1967) en n° 2 « Coulée » (1969). Deze drie werken worden hierna van nabij bekeken.

« Volumina » is een werk voor één organist, die geassisteerd wordt door één of twee registranten (met behulp van enkele zware staven kan hij het ook zonder helpers uitvoeren). De duur van het stuk kan variëren van 11 tot 21 minuten, naargelang van het soort orgel (mechanisch of elektrisch), het aantal manualen en de registratiemogelijkheden. Het hele werk bestaat uit een aaneenrijging van « volumes », die de titel vermeldt. Deze volumes worden bekomen door clusters te spelen, die sterk gevarieerd worden. Elk melodisch element is bijgevolg uit het werk geweerd. De partituur is grafisch genoteerd : de verticale richting van de blokken bepaalt de omvang en de toonhoogteband van de clusters, horizontaal is de evolutie binnen elke cluster en van de verschillende clusters weergegeven. De notatie gebeurt op drie systemen : één voor de rechter- en één voor de linkerhand (soms worden de twee handen voor eenzelfde cluster gebruikt) en een derde systeem voor het pedaal.

De aaneenschakeling van de clusters gebeurt op een zeer continue manier, waardoor « Volumina » in zijn geheel, uit een doorlopende timbre- en dynamiekbeweging bestaat, waarbij noch

melodie, noch ritme een rol spelen. Op de ogenblikken, waar een zekere ritmische beweging kan ontstaan, vraagt Ligeti uitdrukkelijk om deze beweging zo onregelmatig mogelijk te laten gebeuren, zodat het idee van regelmatig ritme en zeker dat van metrum bij de luisteraar absoluut niet opgewekt wordt. Door deze beperking tot timbre- en dynamiekverschuivingen, heeft de componist gezocht naar een grote verscheidenheid in de clusteropbouw en in het clusterverloop.

Naar opbouw kunnen volgende clusters onderscheiden worden. Hierbij wordt nog een onderscheid gemaakt tussen de inhoud en de omvang van de clusters.

a) *inhoud of dichtheid* :

1. *chromatische cluster* (de witte en zwarte toetsen cluster) : waarbij alle toetsen of chromatische halve tonen gebruikt worden. Deze wordt genoteerd door de zwarte blokken op de partituur.
2. *diatonische cluster* : waarbij uitsluitend witte toetsen gebruikt worden, met een vermenging van hele en halve toonsafstanden. De notatie gebeurt met witte blokken, waarin de letter « W » (weiss) genoteerd is.
3. *pentatonische cluster* : hier worden uitsluitend zwarte toetsen bespeeld, binnen de cluster komen geen halve tonen voor, wel afstanden van hele en anderhalve tonen. De naam pentatoniek wijst op het feit, dat binnen één oktaaf slechts vijf zwarte toetsen zijn. De notatie bestaat hier uit witte blokken, waarin de letter « S » (schwarz) genoteerd is.

b) *omvang* : de vertikale dimensie van de pagina's van de partituur geeft de toonhoogtes aan, die in een bepaalde cluster moeten aanwezig zijn. Het stuk opent met een enorm brede cluster van C tot a", dit zijn de twee uiterste noten, waarbinnen alle toetsen moeten ingedrukt worden, want het gaat hier om een chromatische cluster.

Naar verloop kan men een theoretische onderscheid maken tussen statische en dynamische clusters. Statische klankopeenstapelingsen komen eigenlijk niet voor in Ligeti's « Volumina » : steeds is er één of ander element in de cluster in beweging. Het komt wel voor dat de cluster in het pedaal onveranderd aangehouden blijft, maar tegelijk zal heel zeker een wijziging plaats vinden in minstens één van de manualen.

De bewegende of dynamische elementen zijn zeer verscheiden, alle bewegingen kunnen zeer geleidelijk en langzaam of zeer snel en grillig, a-periodisch verlopen, maar toch niet discontinu. Volgende bewegingen komen voor :

a) *verandering van toonhoogte* :

verhogen, verlagen, verbreden (dus tegelijk verhogen en verlagen) en versmallen, waarbij op geen enkel ogenblik een chromatische of diatonische toonladderindruk mag verwekt worden.

b) *verandering van toonsterkte* :

door het gebruik van zwelkasten en andere middelen (Ligeti somt Walze, Jalouzie en Schwellen op). De dynamiek is uiteraard eveneens afhankelijk van de registratie.

c) *verandering van timbre* :

door allerlei registratiemogelijkheden en registratiecombinaties. Geleidelijke manueelverwisselingen, met registerovergangen komen ook voor.

d) *onregelmatige ritmie* binnen de cluster : interne beweging ontstaat door afzonderlijk toetsenspel binnen de aangegeven omvang. Het aanslaan gebeurt zeer snel en onregelmatig, met accelerandi en ritardandi ad libitum. Dit wordt bovendien nog geïntensifieerd door verschillende speelwijzen : legato, non legato, quasi staccato en staccato in korte of in zeer korte noten. Ligeti gebruikt voor de cluster, die intern moet bewegen, de naam « labyrint-continu klankweefsel ». Hij definieert het als « een snelle, continue, a-periodische, zeer dichte labyrintische beweging in een onregelmatig ritme ».

Deze interne beweging kan bij het versmallen van de clusterbreedte overgaan in een onregelmatige tremolo of triller.

Bij de clusters met interne ritmische beweging, gaat de typische eigenschap van de continuïteit, die in de andere clusters bekomen wordt door het ononderbroken aanhouden van de klanken (het stilhouden van de handen dus) verloren. Er ontstaan bijgevolg discontinuïteit momenten : de staccato-speelwijze kan immers geen continuïteit in het klankenverloop verzekeren. Ligeti vraagt hier eigenlijk iets onmogelijk, of spreekt zichzelf tegen : hij stelde namelijk in het voorwoord van de partituur, dat het hele

stuk continu moet zijn. Daar hij nu staccato-clusters tegelijk in de twee manualen en in het pedaal vraagt, zal in deze passage (voor de juiste plaats van de passage, zie verder, in de bespreking van het verloop van het stuk) het klankencontinuum door onregelmatig voorkomende stiltes van ongelijke duur verbroken worden. Bij deze clusters komen ook de grootste tессituurtegenstellingen voor, want binnen een beperkende toonhoogteband zijn de mini-clusters, van twee tot ongeveer acht noten samen, op sterk contrasterende hoogtes genoteerd.

Tenslotte zijn er nog enkele zeer speciale clusters, die slechts één maal voorkomen: bij het begin van het stuk moet de organist eerst de zeer brede cluster aanslaan, en dan pas wordt de motor van het orgel op gang gebracht, zodat de luchttoevoer slechts geleidelijk op volle kracht komt, waardoor de aanzet van het stuk een erg onzekere indruk geeft. De variërende registratie, die hier reeds voorgeschreven is, kan er ook voor zorgen, dat de pijpen onvoldoende luchttoevoer krijgen, wat dan weer een onzuivere klank als gevolg heeft. Ook kunnen zich schokken voordoen bij deze aanzet, door de registratie en de in gebreke blijvende luchttoevoer, wat dan weer een discontinuïteit zal veroorzaken. Analoog verloopt het einde van het stuk: de motor wordt afgezet, de speler houdt de laatste cluster (in een hoge tессituur en een smalle toonhoogteband), tot alle lucht opgebruikt is en de klank uitgestorven is. Bij diepe tonen zou dit effect onbestaande zijn, daar de resterende luchtvoorraad onmiddellijk zou opgebruikt zijn. Een laatste unieke cluster wordt door Ligeti « Stummes Spiel » genoemd: de organist raakt de manualen of het pedaal niet aan. Alleen de registrant speelt zeer onregelmatig met alle knoppen. Accidenteel zal nu en dan een klank ontstaan. Maar eigenlijk wordt enkel de mechaniek van het orgel op dit ogenblik gebruikt en gehoord.

Via deze reeks ongewone manipulaties van het toetsenspel en van het pedaal, maar vooral ook van het registreren, wil Ligeti proberen timbre-continuïteit op het orgel te bekomen, iets, wat tot nu toe voor onmogelijk gehouden werd, wat trouwens blijkt uit het uitsluitend gebruik van timbrecontrasten in orgelregistratie. Men kan zich hierbij natuurlijk de vraag stellen, of Ligeti niet beter een nieuw instrument zou uitwerken, of op een bestaand type orgel de mogelijkheid voorzien, dat continue registratie-

veranderingen mogelijk worden, waardoor perfect geregelde timbreovergangen zouden kunnen bekomen worden. Om dit te verwezenlijken zou hij waarschijnlijk weer met elektronische apparatuur moeten gaan werken, wat een terugkeer in de richting van het hierboven gegeven vertrekpunt (de elektro-akoestische muziek) in zich houdt.

« Volumina » is ingedeeld in 40 in elkaar overlopende deeltjes, die elk een bepaalde handeling voor de orgelist en zijn registrant (en) voorschrijven. Vanaf het begin van het werk is er nagenoeg bij elk nummer een registratieverandering. Maar de cluster zelf heeft aanvankelijk (nrs. 1-17) enkel een tессituur- en dichtheidsverandering. De tессituurveranderingen gebeuren geleidelijk (nrs. 1-6, 8-9, 13-14) of onregelmatig (nrs. 7, 10, 15-17). In de dichtheid is de chromatische cluster meer aanwezig dan de diatonische en de pentatonische.

In het vervolg zal binnen de cluster toetsenspel of beweging aanwezig zijn (vanaf nr. 18). De interne beweging ontstaat zeer geleidelijk, maar neemt steeds toe (nrs. 19-24), wat gepaard gaat met vlugge tессituurwisselingen, om een eerste hoogtepunt te bereiken in de reeds beschreven staccato-passage (nrs. 25-30), die onderbroken is door het « Stummes Spiel » (nr. 27).

Een plots en fel contrast, wat Ligeti vaak gebruikt in continu gedachte werken, komt ook hier voor. Na de felle beweging worden de smalste clusters (tессituur H-d) van het werk lang aangehouden met verdunning tot één enkele noot (nr. 31). Daarna voert een meer dynamische passage tot een tweede hoogtepunt (nr. 35), waarna een tессituurcontrast (plotse diepte van nr. 37), geleidelijk het uitsterven van het slot (nrs. 39-40) aankondigt.

De bouw van het stuk is op deze manier volledig afgestemd op het zo continu mogelijk laten verlopen van de timbreschakeringen.

Dezelfde continuïteitsgedachte ligt aan de grondslag van de Etude « Harmonies ». Zoals de titel zegt, gaat het dit keer echter niet zozeer om het timbre, zoals in « Volumina », maar wel om de gevormde samenklanken. Hier moet aan toegevoegd worden, dat volgens Ligeti, de samenklanken wel het vertrekpunt en het doel van dit werk vormen, maar dat bij de beluistering toch een indruk van ononderbroken timbreuancering en timbreverandering aanwezig is. Weer is de organist geholpen door een registrant.

« Harmonies » bestaat uit een aaneenschakeling van 224 samenklanken, elk bestaande uit 10 tonen, die de organist met de twee handen op één manueel moet spelen. Het pedaal wordt enkel vanaf de derde laatste samenklank gebruikt. Bij elke overgang van een samenklank naar een volgende is steeds hetzelfde principe toegepast: 9 noten zijn gemeenschappelijk en blijven aangehouden, slechts één noot wordt met een halve of een hele toon gewijzigd. De organist hoeft dus telkens slechts één vinger te verplaatsen, de volle klankopeenstapeling blijft van het begin tot het einde behouden.

Ligeti gebruikt hier de traditionele notenbalknotatie, maar het klankresultaat heeft weinig te maken met het genoteerde notenbeeld. Alle noten van de klankagglomeraten zijn zwart genoteerd, met uitzondering van één witte noot: de noot, die gewijzigd wordt tegenover het vorige agglomeraat. De zwarte of witte notatie houdt geen ritme-aanduiding in zich: Ligeti vraagt, dat de verschillende samenklanken een ongelijke duur zouden hebben, zodat de luisteraar als het ware de indruk krijgt van enkele aangehouden akkoorden, die verbonden zijn door doorgangsakkoorden.

Ook de toonhoogtes zijn niet strikt zoals genoteerd uitgevoerd. Het werk heeft als uitersten in het manueel *g* en *e*'''. Maar de registrant is volledig vrij in het beïnvloeden van de oktaaflijging, zodat ook andere, hogere en diepere tessituren kunnen aangesproken worden. De enige aanduiding die hij heeft, is dat de dynamiek steeds zacht tot zeer zacht moet zijn. Bovendien moet de registrant vooral zoeken naar ongewone timbres, door alle registerveranderingen zeer voorzichtig uit te voeren, maar ook door opzettelijk « ongevallen » te veroorzaken, zoals half uitgetrokken registers, of het verzwakken van de luchttoevoer, zodat een bepaald register onvoldoende lucht krijgt om duidelijk zijn tonen uit te spreken. Hiervoor mag men bijvoorbeeld ook vooraf een paar pijpen van het pedaal wegnemen, maar die pedalen toch ingedrukt houden tijdens gans het stuk, zodat zeer veel lucht langs die weg ontsnapt, zonder de door het manueel aangesproken pijpen te bereiken of van de nodige lucht te voorzien. Hierdoor gaan sommige registers (vooral de tongwerken) fluktuëren in dynamiek en in toonhoogte en kunnen micro-intervallen en glissandi ontstaan. De registrant heeft eigenlijk als taak de orgeltechniek zoveel mogelijk te « bedriegen ».

De bouw van de samenklanken is zeer verscheiden. De 10 gebruikte toetsen brengen klankopeenstapelingen voort van 6 verschillende noten (met oktaaf- of unisonoverdubbelingen) tot het maximum van 10 verschillende klanken. Dit toenemen en afnemen van de complexiteit van de samenklank gebeurt geleidelijk en regelmatig. Ook wat de intervalstructuur betreft, is er een regelmatig open- en dichtschiiven van de akkoorden per hand, op sommige ogenblikken heeft elke hand bijna een chromatische cluster; op andere plaatsen treden zuivere terstopeenstapelingen op.

In het midden van het werk breekt de tessituur zijn grootste uitgestrektheid: van *c'* tot *cis*'' in het begin, naar *g* tot *e*'' in het midden, daarna verengt de tessituur weer tot *fisis'-fes*''', om in de laatste 12 akkoorden te verijlen, door telkens één noot weg te nemen, tot de combinatie van drie noten *bes'-c''-des*''', waaronder het pedaal *C'* zet. Het aanzetten van het pedaal heeft als gevolg, dat de weinige lucht vooral hier gebruikt wordt, zodat de bovenliggende samenklank zeer snel verstilt, waardoor Ligeti een prachtig einde voor zijn werk gevonden heeft: de samenklank *bes'-c''-des*'' wordt in de centrale noot *c* (*C'* van het pedaal) opgelost, wat ook in de dynamiek het einde van het werk betekent, doordat de manueel-samenklank vanzelf verdwijnt.

In dit werk is de orgelist nagenoeg volledig aan de beslissingen van de registrant overgelaten. Deze laatste heeft de volledige vrijheid om te beslissen over het klankresultaat van het spel van de organist. Dat klankresultaat zal erg verschillen van het genoteerde notenbeeld. Een kleine vergelijking met Cages techniek van de « prepared piano » kan hier gemaakt worden. Cage bracht voor het eerst in zijn pianowerk « Bacchanale » (1938) allerlei preparaties (materialen zoals rubber, plastic, schroeven en bouten) tussen de snaren van de piano aan. Deze preparaties waren nauwkeurig beschreven qua materiaal, plaats van het aanbrengen tegenover de drie gelijkklinkende snaren en afstand tot de demper van de snaren. Hierdoor ging vaak het toonhoogte-idee van de snaar zelf verloren: een doorklinkende beventoon ontstond, of een klank, die enkel nog als kleur belang had, maar waarbij het begrip toonhoogte onbestaande was. Cage verandert op die manier een toonhoogte-klavier in een timbre- of klankkleur-klavier. De notatie blijft traditioneel, maar het notenbeeld komt absoluut niet overeen met het klankresultaat. Voor Ligeti's « Harmonies »

moeten we enkel het woord preparatie (van de piano) vervangen door een experimentele registratie (van het orgel). Het is in feite een bestaande techniek, die Ligeti op een ander instrument toepast. Het resultaat komt hierop neer, dat « Harmonies » een ononderbroken continuïteit heeft, waarin samenklank en timbre elkaar gaan overlappen, met elkaar gaan versmelten.

De tweede Etude « Coulée » vertoont een totaal ander karakter. In het notenbeeld komt een zeer regelmatige, weer ononderbroken stroom van achtste noten in de twee handen, op twee manualen te spelen. Het tempo van het werk is « zo snel mogelijk », wat Ligeti gelijkstelt met 3'30" als maximale duur. De registratie is dit keer gedurende het ganse werk ongewijzigd : er moeten kleuren gekozen worden, die mogen verschillen voor de twee handen, maar de twee manualen moeten in evenwicht zijn met elkaar. Ook met het feit, dat de aanslag van elke zeer korte en snelle noot goed hoorbaar zou zijn, moet bij het registreren rekening gehouden worden.

De trilling van de doorlopende achtsten vormt ook hier een continu klankbeeld, maar elke noot moet gehoord blijven en kunnen onderscheiden worden van de andere. Het dynamische spel mag niet in een statische klank overgaan. Deze stilstaande klank is echter wel aanwezig in het pedaal, waar één, twee of drie noten aangehouden worden. Een nieuwe noot in het pedaal is meestal een noot die ongeveer gelijktijdig als nieuwe klank in het manuaalspel opduikt.

De melodiebouw van het manuaal bestaat uit korte motieven van twee tot vijf noten, die alle enkele keren herhaald worden, wat de indruk van repetitieve muziek oproept. De twee handen kunnen motieven hebben met een gelijk aantal noten, in gesynchroniseerde tegenbeweging (vb. in het begin van het stuk : beide handen es' en as ; de rechterhand begint met es', de linker met as. Zo bekomt men de gelijklopende of gesynchroniseerde tegenbeweging). Verder in het stuk hebben de twee handen soms totaal verschillende noten in hun motieven en hebben ze ook soms motieven met een verschillend aantal noten (vb. dri-noten motief tegen vier-noten motief), wat doet denken aan de techniek van de abrupte faseverschuiving van Steve Reichs repetitieve muziek, zodra deze motieven enkele malen herhaald worden. In de herhaling ontstaan steeds andere tweeklanken, doordat de twee motieven hetzelfde ritme hebben, maar het éne

één noot meer telt dan het andere. Het pedaal vormt hiertegen een galmende achtergrond, waarin men weer op een bepaalde plaats een zeer grote tessituursprong kan vinden : de samenklank b-c'-d' wordt « legato possibile » overgenomen door C (32', 16').

De tessituur van de manualen blijft gelijk in de eerste helft van het stuk (nagenoeg binnen het oktaaf g-g'). Net vóór het pedaal wegvalt, begint de tessituur te stijgen en krijgen de twee handen aaneengesloten toonladdermotieven, die in tegenbeweging verlopen. Als het pedaal dan definitief zwijgt, stijgt de tessituur in een steeds versnellende beweging om in de sfeer van c'''-a''' abrupt te eindigen. De luisteraar kan zelf de stijging voortzetten in de hogere onhoorbare tonen.

Deze tokkeltechniek aan een enorm hoge snelheid, paste Ligeti reeds toe op het clavecimbel, een instrument dat zich er op het eerste gezicht beter toe leent, in het werk « Continuum » (1968). De iets langere klank en langere nagalm van het orgel zorgen er zeker voor, dat de indruk van continuïteit in « Coulée » nog beter verwezenlijkt is dan in « Continuum », waar het tokkelen niet overgaat in een doorlopende stroom, maar steeds als felle ritmiek en goed hoorbare techniek van het clavecimbel, behouden blijft.

In het werk van Ligeti is het zoeken naar continuïteit een constant aanwezige leidraad, misschien wel bijna een obsessie. We vertrokken van de vaststelling, dat deze grondgedachte uit de elektro-akoestische muziek overgeplaatst wordt in solistische of grote instrumentale of vokale (Lux aeterna, Requiem) werken. Maar de grote waarde en de esthetische vernieuwingen van het bereiken van deze continuïteit liggen hierin, dat bepaalde eigenschappen van de klank in relatie met elkaar gebracht worden en zelfs in andere of in elkaar overgaan. De continuïteit wordt in de drie besproken werken telkens vanuit een ander vertrekpunt benaderd : vanuit het timbre en het registreren in « Volumina », waarbij de cluster in plaats van een dissonerende, een kleurende betekenis krijgt en waarbij de traditionele contrastregistraties vervangen wordt door een continue kleurverandering in de registratie. In « Harmonies » vertrekt de componist vanuit de samenklanken en het registreren samen : die elementen gaan versmelten in het « overstijgende » resultaat : een timbre-harmonie. In « Coulée » wordt het ritme, dat door de nagalm in het pedaal

opgevangen wordt, in versmelting gebracht met een statisch element, vanuit een dynamische stuwung.

Deze continuïteiten door versmelting komen mede tot stand door een grondige studie en door een gevoelige uitbreiding van de technische mogelijkheden van het orgel, niet doordat het instrument van nieuwe snuffjes voorzien wordt, maar doordat de componist onbestreden domeinen van de orgeltechniek gaat benutten.



Bouwstenen

In deze aflevering twee overeenkomsten met orgelmakers tot herstel/herbouw van de orgels resp. te

— Watervliet (orig. orgel van B. Ledou, 1643), door Lucas Brunswick, 1699

— Lichtervelde, door J. van Eynde, s.d.

De teksten werden uit de archieven genoteerd door G. Potvlieghe.

Watervliet (Rijksarchief Gent, Kerkarchief Watervliet, nr. 37)

Conditien ende bespreck raeckende het vermaecken vanden orgel der Stede vryhede ende heerlykh. van watervliedt besteedt by d'heeren regierder der kercke van selve watervliet aen m(ijnhe)re Lucas bruynswijck

den XIen April 1699 soo volcht

Itm de Blaesbalcken wel ende getrauwel. te repareren

Item het Secretet vanden grooten Orgel ende vanden Cleynen Orgel wel te suyveren ende wel dichte te maecken

Item de trompetten vanden grooten orgel wel te vermaecken ende te versekeren dat de selve niet onverenvaldt, ende op de tonghen vande trompetten, ende van gelycken alle de andere Riet wercken ofte trompet spelen Inde plaetse van het yser draet cooper draet te doen.

Item alle andere registers vanden groote ende cleynen orgel de pijpen die niet bequaem en zyn ende van ouderdom vanden tijdt beginnende te mancqueren, jae de selve beynaer geplettert zyn de selve te vermaecken

Item alle de Registers vanden grooten Orgel ende cleynen orgel de registers wel ende suyver te accorderen ende de clynen orgel met de groote moeten tsaemen accort wesen datter niet op te seghen en is ende den orgel beyden sal meester vermaeckt synde sullen d'heeren regierders vande kercke moghen meesters ontbieden om den selve orgel te visiteren ende in cas het aen het selve orgelwerck mancquierde sal den selve m(eeste)re alle deffecten moeten supplieren tsynen coste

Ten leste sal den selve meester moeten leveren tsynen coste t'leir lijm tein loot souduersel ende nieuwe pypen soo vele als noodich sal wesen hier in begrypende het vertinnen vande pypen vanden grooten ende cleynen orgel

Alle welcke wercken den voorn. meester Lucas Bruijnswyck heeft aengenomen op de voors.e conditien voor de somme van achthien pon. groot. vlaems te betaelen als het selve werck sal gedaen zyn Ingevolghe van. voorschr. conditien alles met belooft van te volcommen van wedersyden aen tgonne voorschreven

Thoircon. deser XI^e April 1699

Depost synder eenighe registers in het secretet die op ghegheten worden vande wormen daer andere registers in te steken ende dat om dese redenen, waer het saecken eenighe registers quaemen te mancquieren dat de geheelen orgel soude moeten vuytgenomen worden Actum als vooren

Ph. le beuf

P. vanhee 1699

coudebier pastor

Jan de vleeschauwer 1699

Lucas brunswick

Lichtervelde

(Rijksarchief Brugge, Gemeentearchief Lichtervelde, nr. 76)

Accoort met Monseur van Eynde ende de heren Regeders vande prochie van lichtervelde aengaende den orghel te vermaecken ende te stellen in goeden staet gelyck de selve moet syn

Inden eersten de blaesbalcken te vermaecken datter inde dry blaesbalcken het minste locht daer niet en is het secretet

wel over sien datter gheen fouten in syn ende datter gheen locht in en is, het clawier te verlanghen tot veyfenveertigh toutsen daer en boven een nieuwe clawier daer en boven moet desen van Eynde den orgel stellen ende vermaecken al oft zy nieuwe waere met dese hiernavolghende registers genaemt

Bourdon
vanture oft Prestant
Doublette
Cornette van vyf peypen
Nazart
Fluyte
forniture
Trompette, en sal niet gesneden zyn
Larijgot
tierse jegens doublette
Nachtergael
trablant

Alsoo sal desen m^r van Eynde desen orgel stellen met de voor-
nomde registers, ende in goet accoort brenghen ende op eenen
goeden diapason brenghen, ende daer bey hebbende een goede
resonantie ofte goede armonie, op dat den selven orgel magh
geprobeert worden naer de verdienste van de Eeren

De heeren bestieders sullen verobligeert seyn te gheven het defroy
aen monseur van Eynde met seynen knecht in het op stellen
vanden voorschr. orgel daer en boven sullen sey eenen waeghen
seynden naer Rousselaer om het nieuwe werck te halen als den
voorschr. van Eynde dal sal laeten weeten.

de Eeren regeders sullen betaelen aen Mos. van Eynde volghens
het Accoort veertich pont groot courant geldt als den orgel sal
geheel in staet seyn, alsoo verobligeert desen van Eynde desen
orgel twee Jaeren lanck te onderhouden ende twee jaeren daer
naer de ander veertich pont. Daer en boven moet hij noch
hebben twee pistoolen in specie voor seyn vrouwe ende twee
pattacons voor seyn knecht

Boven dit moet noch betaelt wesen het Yserwerck aende
casse bedraeghende.

tsamen tachentigh pont groot
courant gelt twee pistoolen in
specie ende twee pattacons

Ter bespreking

BOEKEN

JEAN FERRARD: «ORGUES DU BRABANT WALLON, INVENTAIRE CRITIQUE», uitgegeven door SIC, pvba ('Sauvegarde des Instruments à Clavier'), Troonstraat 200, B-1050 Brussel-Elsene; prijs BF 1900 (incl. BTW); form. 17x24cm, 448 blz., 195 illustraties.

Tien jaar nadat in Vlaanderen de inventarisatie van het orgel-
patrimonium in parochiekerken werd aangevat, komen nu ook de
eerste resultaten van over de taalgrens op tafel. Met het verschijnen
van deze inventaris van Waals Brabant (zijnde het arrondissement
Nijvel) is nu gans de Belgische provincie Brabant (met uitzondering
van de 19 gemeenten die het hoofdstedelijk gebied van Brussel
vormen) in kaart gebracht; de beide arrondissementen van Vlaams
Brabant, nl. Halle-Vilvoorde en Leuven, werden immers door de
Rijksdienst voor Monumenten- & Landschapszorg (in opdracht van
de Vlaamse Minister van Cultuur) beschreven in «Het Historisch
Orgel in Vlaanderen», delen IIa en IIb (resp. 1975 en 1977). Het
spreekt vanzelf dat het naast mekaar leggen van deze drie boek-
banden een onverbidelijke «must» is voor de organoloog die iets
zinnig wil bijeengaren over orgelmakers als de Vlaming P.H. An-
neessens, de Brusselaar H. De Volder of de Waal Ch. Riffart.
Vermits ondergetekende medeauteur is van de Vlaamse inventarissen
zou men allicht verwachten dat hier een vergelijking zal gemaakt
worden tussen de pennevruchten die aan beide zijden van de taal-
grens werden geleverd. Doch — afgezien van de vraag of het erg
passend zou zijn dat uitgerekend ondergetekende een oordeel zou
uitspreken over het verdienstelijke werk van een antipode — het
is slechts in beperkte mate dat er een vergelijking te maken is
omdat het reeds bij een eerste inzage van het werk moet opvallen
dat er veel meer verschilpunten dan overeenkomsten zijn. Ik verkies
me dan ook te beperken tot een aantal algemene beschouwingen.

— Vooreerst is er het feit dat het samenstellen en uitgeven van
de Waalse inventaris een privé-initiatief is, wat meteen als misschien
de grootste verdienste van het hele opzet mag geprezen worden
(er bestaat in Wallonië geen overheidsdienst die zich met de zaak
inlaat); dit werk moet jaren van verbeten inzet gevergd hebben,
om van de financiële beslommingen i.v.m. druk en verkoop nog
maar te zwijgen.

— Het feit dat de uitgave een privaat-onderneming is houdt ander-
zijds voor zijn auteur in dat hij zich vrijelijk van appreciaties en
depreciaties kan bedienen om zijn reflexies om wat hij onder ogen
kreeg in een persoonlijke vorm te gieten; het spreekt vanzelf dat
dit vanuit een ambtelijke status niet mogelijk zou geweest zijn
(iets wat men wel kan merken aan de veel koelere terminologie
in de Vlaamse inventarissen). Als illustratie een kleine bloemlezing:
p. 260: «Instrument massacré par Lemercinier. Valeur historique
anéantie».

p. 290: «L'instrument a été saccagé par les modifications apportés
en 1942» (Dhondt).

p. 296: «Instrument en état satisfaisant; valeur artistique négligeable» (Thunus).

p. 251: «Archives. Non recherchées (curé non coopérant)».

Ook op bladzijden als 116, 158, 184, 188, 209, 212 en 274 staat er
nog van dat liefs dat me vaak amuseerde, maar me soms ook wat

pathetisch toescheen ; dat is dan wellicht toe te schrijven aan de machteloosheid waarmee men in Wallonië achterblijft wegens het ontbreken van een waterdichte toepassing van de wet. Het is terzake een niet onaardige vinding van Ferrard deze « zwarte bladzijden » uit de Waals-Brabantse orgelhistorie letterlijk op een zwarte fond te laten drukken. Toch vind ik anderzijds dat b.v. de opruiming van het Wauters-orgel te Jodoigne (Geldenaken), dat vervangen werd door een Collon-orgel, nogal braafjes afgehandeld wordt in enkele regels met een foto, nota bene van de getransformeerde toestand hoewel er naar hij zelf meedeelt een foto bestaat van vóór 1929, waarop de voormalige toestand zichtbaar is.

En tenslotte komt de vaak terugkerende zin « doit être conservé tel quel ... sans y rien modifier » me eerder over als een betutteling van het lezerspubliek ; men mag toch verwachten dat de in dit boek geïnteresseerde koper ook de evolutie in de monumentenzorg van de laatste jaren gevolgd heeft.

— Een ander groot verschil met de Vlaamse inventarissen is dat Ferrard hier vooral een mooi lees- en kijkboek heeft op de markt gebracht voor een breder lezerspubliek, daar waar de Vlaamse inventarissen in hoofdzaak bedoeld zijn als basis of als werkdocument dat achteraf dienstig zal zijn voor de organoloog die een evaluatie b.v. per gebied of per orgelmaker wil maken, voor de administratieve opmaak van een balans over wat bij prioriteit moet beschermd worden, en voor de orgelontwerpers die er een goed geïntereerd vertrekpunt in kunnen vinden. Het is dan ook vooral op het gebied van de technische uitdieping dat de Waalse inventaris naar mijn aanvoelen nogal wat achterblijft op de Vlaamse ; het is net die technische uitdieping, b.v. het gedetailleerd beschrijven van het pijpwerk, die één der meest veeleisende doch ook meest bruikbare aspecten van een inventaris vormt. Ik laat dan maar de vraag open of dit door Ferrard gewild is, ofwel dat er niet voldoende plaats was om alle genoteerde gegevens door te geven (Ook in de Vlaamse inventarissen moeten noodgedwongen een aantal notities, b.v. mixtuursamenstellingen, achterwege gelaten worden).

In de Waalse inventaris vindt men anderzijds meer randinformatie, wat bij een eerste kennismaking met de Waalse orgelcultuur zeer passend kan zijn. Ik denk hier aan de situatieschets na het voorwoord, het originele grondplan-bladwijzer, de fotodocumentatie over de types voetklavieren en over de mechanische systemen, het repertorium, de bibliografie en vele andere handige (doch m.i. niet allemaal onmisbare) tabellen.

— Dat dit boekwerk duidelijk meer wil zijn dan een inventaris bemerkt men bij de lectuur van de inleiding (p. VIII-XXIII), die zowaar een stellingname blijkt te zijn aangaande de situatie in Wallonië. Op de linkerbladzijden wordt de actuele situatie beschreven, op parallelle hoogte op de rechterbladzijde de toestand zoals de auteur die als ideaal ziet. Ook op deze materie is de visie in Wallonië nogal verschillend met die in Vlaanderen. Hoewel het hier niet de beste plaats is om er dieper op in te gaan, wil ik toch bij één punt nl. de aanbestedingen (p. XVII, 4) even stilstaan. Niettegenstaande we in Vlaanderen ook niet allergelukkigst zijn met de bestaande procedures, krijgen we er de laatste tijd in groeiende mate de bewijzen van, dat er meer en direct resultaat te halen valt uit het optimaal toepassen van de huidige wetgeving dan uit het Don Quichote-achtige ten strijde trekken deze wetgeving. En wat het opstellen van lastenboeken door orgelmakers zelf aangaat : daar wensen wij — gezien de resultaten in het verleden — glansrijk van gespaard te blijven tot de tijden er rijp voor zijn.

— Het ronde bedrag dat men dient neer te tellen voor deze inventaris is niet gering, maar is ten volle verantwoord, in aanmerking genomen dat het hier om een fraai en luxueus uitgegeven boekwerk gaat (andermaal een tegenstelling met de Vlaamse inventarissen). De vraag of een dergelijke overdaad nodig was terzijde gelaten, blijft het een feit dat, wanneer men alle onbaatzuchtige arbeid, de talrijke verplaatsingen, de vele archiefonderzoekingen, het fotomateriaal, de hulp van medewerkers en het zich op alle gebieden documenteren zou dienen door te rekenen, men een afgewerkt product zou bekomen dat eerder in een bankkluis dan in een bibliotheek zou moeten ondergebracht worden ; en dat is wel het laatste wat we onze orgelcultuur mogen toewensen.

— Tot slot van deze bespreking, die gezien het belang van het onderwerp wat uitvoeriger geworden is, kan ik niet nalaten enkele kleine slordigheden te signaleren, niet uit betweterigheid, maar omdat de auteur zelf hierom uitdrukkelijk verzoekt op blz. IV.

p. 90 : eerst staat er J.B. Bernabé Goynaut, en ernaast « Pierre Bernabé Goynaut ».

p. 263 : abdij Heylisseem : « Un nouvel orgue fut bien commandé mais en 1773. Il passa ensuite à l'église de Neerlinter ». Deze formulering is verwarrend : het is niet het Goynaut-orgel van 1773-78 dat naar Neerlinter verhuisde, maar het oude orgel (dat 17de eeuws is).

p. 347 : Zele, de patroonheilige is niet St.-Lutgardis maar St.-Ludgerus.

p. 389 (en 125) : moet zijn J. Anneessens-Ruyssers, later J. Anneessens-Tanghe.

p. 395 : Peter Goltfus ca. 1646, † 28 febr. 1697. (zie « Goltfus », door G. Potvlieghe in Winkler Prins voor Vlaanderen, naar J. Cools in Eigen Schoon & De Brabander, 1940, p. 88-106).

p. 398 : Hippolyte Loret, ° 1810, † 1879 (zie De Praestant XIe jg. 1962, p. 41).

Er rest ons nu niets anders meer dan de heer J. Ferrard een welgemeende gelukwens toe te sturen voor deze realisatie.

P.R.

STUIFBERGEN L. en SCHOUTEN H. : VOORDRACHT EN REGISTRATIE DER ORGELLITERATUUR.

A.J.G. Strengholt's Boeken
B.V. Oud-Bussem Flevolaan-Naarden

Hennie Schouten publiceerde in 1938 de eerste uitgave van het gelijknamig boek. In 1947 volgde een tweede uitgave. De derde herschreven en uitgebreide druk verscheen in 1980.

Wij realiseren ons nu met enige moeite de evolutie « waarin niet alleen muzikale inzichten en voorkeuren zich op alle terreinen sterk hebben gewijzigd » (voorwoord L. Stuifbergen).

De huidige organist wordt niet alleen op het conservatorium gevormd. Zijn vorming moet doorlopen. Om tot volle ontplooiing te komen dient hij bestendig te studeren. Deze studie bestaat in het verbeteren van zijn techniek, het kennen, bestuderen en doorgronden van zijn instrument, het inzicht in stijldifferentiatie, de zeggingskracht in de vertolking, de verruiming van het repertorium en van de muziekliteratuur in het algemeen en het leren denken en leven « in en met de muziek ».

De leraar dient boven dit alles nog de nodige methodiek te beheersen om al deze punten aan te snijden, te herwerken, te stimuleren en door te geven.

De organisten moeten uitgroeien tot echte musici en niet enkel tot de technici van het instrument.

Het volstond hierbij tot voor kort om met een goede technische en muzikale opleiding de orgelmuziek te benaderen vanuit één stijl-concept. Dit was dan tot voor enkele decennia de symfonische orgelstijl. Aldus werd de passacaglia van Bach benaderd vanuit dezelfde uitgangspunten als deze van Reger. Men begon bv. in een pp sonoriteit en eindigde met een ff registratie.

Door de grotere vertrouwdheid en het beter inzicht in de instrumentenkunde, in de verschillende orgeltypen en de verschillende orgellandschappen in de verschillende perioden van de orgelgeschiedenis is de organist verplicht zijn inzichten te verdiepen in de benadering van de zeer uiteenlopende orgeltypen.

Door de evolutie van de muziekwetenschap staan veel publikaties ter beschikking om de inzichten in de uitvoeringspraktijk te differentiëren.

Door de uitgebreide literatuurverspreiding wordt veel muziek bekend, ontdekt of opnieuw ontdekt. Hierdoor ontstaat een grote verruiming in de breedte en de diepte.

Door de ontwikkeling van de muziekpedagogie worden andere eisen gesteld aan de orgelpedagogen.

Het boek «Voordracht en Registratie der Orgelliteratuur» heeft enigszins de bedoeling om hierop in te spelen. Het is uitgegroeid tot een handboek voor de orgelstudent en voor de orgelleraar. Het geeft aan de conservatoriumstudent nuttige informatie op overzichtelijke wijze geordend. De uitleg gebeurt op een duidelijke en niet moeilijk te bevattende wijze. Het zou een aanzet moeten zijn die stimuleert tot verder onderzoek.

«Gelukkig zijn er ook in ons land enkele organisten die zich op veelzijdige wijze hebben gedocumenteerd in verband met de problemen welke de vertolking der orgelliteratuur biedt en het is wel overbodig te zeggen, dat ik mijn boek niet voor hen heb geschreven. De meeste organisten hebben omtrent deze problemen echter geen gefundeerde opvatting» (voorwoord H. Schouten in 1938. Zou het vandaag anders zijn dan 45 jaar geleden?).

De voordrachtskunst wordt belicht vanuit het metrum en het ritme, het tempo en de agogiek, de frasering en de articulatie, de ornamentiek, de stemmingen, de nieuwe speelmannieren en notatievormen. De orgelkunst wordt geperiodiseerd vanaf 1300 tot vandaag en behandelt alle Europese scholen. Hierbij wordt gebruik gemaakt van historisch bronnenmateriaal betreffende de vingerzettingen, de registratiepraktijk, de versieringskunst, de orgelbouw en de orgelliteratuur. Een uitgebreide literatuurlijst en namenlijst verhogen de bruikbaarheid van dit boek.

Inhakend op de uitnodiging om eventuele opmerkingen en suggesties naar voor te brengen meen ik dat de beschrijving van de karakteristieken van de orgelklank en het meesterschap over de toonduur licht uitvalt (blz. 13). Over de verschillende wijzen van het loslaten van de toon wordt niet gerept, over het bespelen van het ventiel evenmin. Het is nogal negatief gesteld. In hoofdstuk drie «frasering en articulatie» zijn deze begrippen onduidelijk gebleven. «Tot 1750 wordt de frasering zelden in de muziek aangegeven» (blz. 39). Het begrip frasering, fraseringsboog, zin, zinsboog is voor velen erg gebonden aan de weidse structuur van de melodiebogen in de 19de eeuw en komt in het voorliggend boek niet duidelijk genoeg naar voor. Hoe werd voorheen over frasering gedacht en in welke termen? Er was geen legato in de betekenis die wij eraan geven. Er waren wel articulatie tekens die meestal het ritme onderlijnen.

Bij de Nederlandse orgelkunst (blz. 62) kan ook desgevallend het orgelwerk van P. Cornet en A. van den Kerckhoven vermeld worden.

De werkzaamheden van Jan (Hans) Brebos in Denemarken kunnen geciteerd worden (blz. 120).

De hedendaagse Belgische orgelbouw blijkt onbekend bij de schrijver. Hoe is het anders te verklaren dat H. Laureys en zonen bij de orgelbouwers vermeld staat (blz. 217) terwijl Loncke, D'Hondt, Pels, Verschueren, Draps en Potvlieghe met geen vergrootglas te vinden zijn. Bij de bibliografie ontbreekt E.G.J. Gregoir, *Histoire de la facture et des factuurs d'orgues*, Antwerpen 1865; Facsimile-uitgave Knuf Amsterdam 1972. Deze opmerkingen gaan uit van mijn belangstelling voor het boek dat een en ander aanbrengt maar dat laat wachten op meer diepgang.

K. D'H.

PARTITUREN

SERIE «INCOGNITA ORGANO», verzorgd door Dr. E. Kooiman, uitg. Harmonia, Postbus 126, 1200 AC Hilversum.

Deze handige reeks, die blijkbaar reeds een levendige populariteit geniet, wordt onstuitbaar verdergezet. Nadat we reeds een bespreking gaven van de nrs. 7 en 8 (*Orgelkunst* IIe jg., 1980, nr. 3) en van de nrs. 1-6 en 9-12 (id. IVe jg., 1981, nr. 4), werden ons thans de delen 13, 14 en 15 aangeboden ter recensie.

— *Deel 13 — Koraalvoorspelen en -zettingen door Samuel Sebastian Wesley (1810-1876) en W.Th. Best (1826-1897).*

Deze muziek is reeds geschreven voor het romantisch groot orgel, dat vanaf 1850 in Engeland zijn intrede deed. Het betreft hier fantasieën met cantus firmus (waarvan sommige vergezeld zijn van een koraalzetting die als begeleiding bruikbaar is) over drie anglicaanse korale. Deze melodieën zijn terug te vinden in het Liedboek voor de Kerken. (Voor de Vlaamse kerkmusici: spijtig genoeg komt geen van de drie voor in Zingt Jubilate).

Met het English Hymnal zijn de concordanties als volgt:

LvdK 447 — melodie genaamd «London new» — EH 394

LvdK 397 — melodie genaamd «St.-Anne» — EH 450

LvdK 470 — melodie genaamd «Hanover» — EH 466

Een vermeldenswaardige anekdote is dat de 7 eerste tonen van gezang 397 het thema vormen van Bach's grote orgelfuga in Es (BWV 552b), die daardoor in de angelsaksische landen «St.-Ann's fugue» genoemd wordt.

Doorgaans is een ietwat gevorderde speeltechniek vereist vanwege de soms vol-greppige akkoorden met wisselend stemmen aantal en de eerder beweeglijke pedaalpartij.

— *Deel 14 — Twee werken van Samuel Wesley (1766-1837)*

Slechts één generatie verschil is er tussen S.S. Wesley (cfr. Supra) en vader S. Wesley. Maar een hemelsbreed verschil is er in muzikale stijl tussen de twee periodes.

Om te beginnen hebben we hier al af te rekenen met het totaal verschillende type van orgel. Het Engelse orgel uit de tijd van S. Wesley was een 2- of 3-klaviers instrument dat zo goed als nooit een zelfstandig pedaal had; enkele orgels beschikten over een aangehangen pedaal van anderhalf oktaaf. Vaak begon het Hoofdwerk op G-contra (dus een kwart lager dan de huidige gangbare tessituur). Wesley maakt hiervan regelmatig gebruik in zijn partituur, wat betekent dat de organist die over een standaardklavier beschikt min of meer ongelukkige aanpassingen zal moeten doen. Daarenboven zijn de twee orgelwerken die hier een herdruk beleven ook onderling nogal verscheiden. De «Introduction and Aria cantabile» leunt nog

moelijk te bevatten wijze. Het zou een aanzet moeten zijn die stimuleert tot verder onderzoek.

« Gelukkig zijn er ook in ons land enkele organisten die zich op veelzijdige wijze hebben gedocumenteerd in verband met de problemen welke de vertolking der orgelliteratuur biedt en het is wel overbodig te zeggen, dat ik mijn boek niet voor hen heb geschreven. De meeste organisten hebben omtrent deze problemen echter geen gefundeerde opvatting » (voorwoord H. Schouten in 1938. Zou het vandaag anders zijn dan 45 jaar geleden ?).

De voordrachtskunst wordt belicht vanuit het metrum en het ritme, het tempo en de agogiek, de frasering en de articulatie, de ornamentiek, de stemmingen, de nieuwe speelmannieren en notatievormen. De orgelkunst wordt geperiodiseerd vanaf 1300 tot vandaag en behandelt alle Europese scholen. Hierbij wordt gebruik gemaakt van historisch bronnenmateriaal betreffende de vingerzettingen, de registratiepraktijk, de versieringskunst, de orgelbouw en de orgelliteratuur. Een uitgebreide literatuurlijst en namenlijst verhogen de bruikbaarheid van dit boek.

Inhakend op de uitnodiging om eventuele opmerkingen en suggesties naar voor te brengen meen ik dat de beschrijving van de karakteristieken van de orgelklank en het meesterschap over de toonduur licht uitvalt (blz. 13). Over de verschillende wijzen van het loslaten van de toon wordt niet gerept, over het bespelen van het ventiel evenmin. Het is nogal negatief gesteld. In hoofdstuk drie « frasering en articulatie » zijn deze begrippen onduidelijk gebleven. « Tot 1750 wordt de frasering zelden in de muziek aangegeven » (blz. 39). Het begrip frasering, fraseringsboog, zin, zinsboog is voor velen erg gebonden aan de weidse structuur van de melodiebogen in de 19de eeuw en komt in het voorliggend boek niet duidelijk genoeg naar voor. Hoe werd voorheen over frasering gedacht en in welke termen ? Er was geen legato in de betekenissen die wij eraan geven. Er waren wel articulatie tekens die meestal het ritme onderlijnen.

Bij de Nederlandse orgelkunst (blz. 62) kan ook desgevallend het orgelwerk van P. Cornet en A. van den Kerckhoven vermeld worden.

Wesley (1810-1876) en W.Th. Best (1826-1897).

Deze muziek is reeds geschreven voor het romantisch groot orgel, dat vanaf 1850 in Engeland zijn intrede deed. Het betreft hier fantasieën met cantus firmus (waarvan sommige vergezeld zijn van een koraalzetting die als begeleiding bruikbaar is) over drie anglikaanse koralen. Deze melodieën zijn terug te vinden in het Liedboek voor de Kerken. (Voor de Vlaamse kerkmusici : spijtig genoeg komt geen van de drie voor in Zingt Jubilate).

Met het English Hymnal zijn de concordanties als volgt :

LvdK 447 — melodie genaamd « London new » — EH 394

LvdK 397 — melodie genaamd « St.-Anne » — EH 450

LvdK 470 — melodie genaamd « Hanover » — EH 466

Een vermeldenswaardige anekdote is dat de 7 eerste tonen van gezang 397 het thema vormen van Bach's grote orgelfuga in Es (BWV 552b), die daardoor in de angelsaksische landen « St.-Ann's fugue » genoemd wordt.

Doorgaans is een ietwat gevorderde speeltechniek vereist vanwege de soms vol-greppige akkoorden met wisselend stemmen aantal en de eerder beweeglijke pedaalpartij.

— Deel 14 — Twee werken van Samuel Wesley (1766-1837)

Slechts één generatie verschil is er tussen S.S. Wesley (cfr. Supra) en vader S. Wesley. Maar een hemelsbreed verschil is er in muzikale stijl tussen de twee periodes.

Om te beginnen hebben we hier al af te rekenen met het totaal verschillende type van orgel. Het Engelse orgel uit de tijd van S. Wesley was een 2- of 3-klaviërs instrument dat zo goed als nooit een zelfstandig pedaal had ; enkele orgels beschikten over een aangehangen pedaal van anderhalf oktaaf. Vaak begon het Hoofdwerk op G-contra (dus een kwart lager dan de huidige gangbare tессituur). Wesley maakt hiervan regelmatig gebruik in zijn partituur, wat betekent dat de organist die over een standaardklavier beschikt min of meer ongelukkige aanpassingen zal moeten doen. Daarenboven zijn de twee orgelwerken die hier een herdruk beleven ook onderling nogal verscheiden. De « Introduction and Aria cantabile » leunt nog

sterk aan bij de 18de-eeuwse Engelse « Voluntary » ; na een reciterend largetto volgt een hups en toch feestelijk andante in gavotte-ritme. Het « Largetto, Introduction and Fugue » verenigt reeds veel stilistische elementen uit classicisme en vroeg-romantiek ; de Introduction biedt enkele momenten bewogen bravoure-werk.

Deze stukken zijn volledig manualiter, maar een zekere vingervaardigheid is vereist, vooral in de beide laatste bewegingen. De fuga zet in met een Händeliaanse ritmische stuwkracht ; er dient mijns inziens een stevig tempo aangehouden te worden, zoniet gaan de tweede en derde bladzijde misschien vervelen ; de voorlaatste drie maten vragen een flinke inspanning van de rechterhand.

Een schaduwvlekje op deze reeks Incognita Organo (ook bij sommige vorige delen) is dat er af en toe onwelkome fouten opduiken ; zo moet hier op blz. 10, laatste maat, de bes^o in de alt duidelijk b^o worden, om maar één voorbeeld aan te halen.

— Deel 15 — Chr. H. Rinck (1770-1846), Trio's.

De bedenkingen die hier werden neergeschreven n.a.v. de publicatie van deel 8, trio's van Sorge, zijn grotendeels ook van toepassing op deze trio's van Rinck, met dat verschil dat het hier niet om een eerstuitgave gaat. Dr. Kooiman publiceert hier slechts 12 van de oorspronkelijke 24 nummers ; deze « morceaux choisis »-praktijk is vanuit wetenschappelijk standpunt te betreuren, maar is wel te verantwoorden wanneer men de doelstellingen van de reeks Incognita Organo in aanmerking neemt.

Het is dan ook vooral op het vlak van de orgelstudie dat deze kleine bundel goede diensten kan bewijzen : E. Kooiman heeft getracht een zekere progressiviteit aan te brengen in de volgorde waarin hij zijn keuze rangschikte. Alle articulatie-aanduidingen alsmede de metronoomgetallen zijn origineel. Deze trio's zijn iets moeilijker dan die van Sorge, maar de muzikale inhoud is dan ook — de sporadische tertsen en sextparallellen ten spijt — beduidend rijker.

Voor de geschoolde organist zijn ze zeer bruikbaar als charmante korte interludia die prima vista te realiseren zijn (wel even op voorhand uitkijken naar sommige versieringen).

P.R.

A. GUILMANT : LAMENTATION OP. 45,

uitgegeven door Dr. E. Kooiman bij Harmonia nr. 3264, 9 blz.

Uit het « Woord vooraf » van Dr. E. Kooiman vernemen wij dat deze herdruk van Guilmant's Lamentation zich baseert op de tekst die te vinden is in deel 12 van de « Pieces dans différents styles pour Orgue », Nouvelle édition avec Textes Français et Anglais (Schott). Deze compositie is gedateerd Sèvres, Août 1875. Guilmant was toen enkele jaren organist in de Trinité te Parijs waar in 1869 door Aristide Cavallé-Coll een groot drie klaviersorgel gebouwd werd waarvan de dispositie tweemaal is afgedrukt.

De « Lamentation » klinkt vanuit een pizzicato-ostinaatbas in zachte donkere tinten die na twee maten aangevuld wordt met een klagende, chromatisch dalende unisono-melodie. Na 8 maten volgt een gesloten stijgende melodie die sterkte, kracht en weerstand oproept. Later steunt een opstandig gesyncopeerd ritme in de linkerhand de neerbuigende melodische lijn op de « trompette » van het reciet. Via een gekleurde doorwerking groeit dit klaaglied steeds meer naar een dramatische spanning in een immer aanzwellende sonoriteit naar een fff om terug weg te vloeien tot pp op de « Voix célestes » en uiteindelijk in majeur te besluiten met de gregoriaanse

melodie « Jerusalem Jerusalem convertere ad Dominum Deum tuum ».

Het is een huldecompositie ter nagedachtens aan Mr. l'Abbé Henri Gros, gesneuveld op 31 jaar tijdens het « Bombardement de Paris » op 27 december 1870.

Deze compositie is een groot crescendo-decrescendostuk dat een pregnant effect geeft op grote orgels. Soortgelijke werken zijn eveneens : Dupré ; Le Chemin de la Croix, IIIième Station, Jésus tombe sous le Poids de sa Croix. Peeters ; Elégie. Messiaen ; Apparition de l'Eglise Eternelle.

K. D'H.

A. GUILMANT : PREMIERE SONATE (SYMPHONIE) OPUS 42.
Herdruk van de editie 1898 met de varianten van de eerste druk 1875.
Ed. Harmonia

Ewald Kooiman verzorgde deze uitgave. In zijn voorwoord licht hij toe dat deze herdruk gebaseerd is op de Durand-uitgave van 1898 met als aanduiding « Nouvelle Edition ». De eerste publicatie verscheen in 1875 bij Schott. Later werd door A. Eaglefield Hull in 1912 nogmaals bij Schott een gewijzigde versie gepubliceerd. Het is in deze versie dat ik persoonlijk dit werk als 14jarige organist heb leren kennen in de dorpskerk van Vrasene-Waas waar Jos De Smet, de toenmalige koster-organist, nu nog in leven, dit werk speelde op een pneumatisch dorpsorgel dat nu gerestaureerd wordt en een van Peteghemorgel is !!

Ewald Kooiman drukte naast de « Nouvelle Edition » van 1898 ook het eerste deel van de oorspronkelijke versie (1875) af. Dit biedt aan alle geïnteresseerde organisten boeiend vergelijkingsmateriaal temeer dat er in het eerste deel heel wat verschillen zijn. De vroegste versie is voor een drie klaviersorgel, de tweede versie maakt vanaf de eerste maat een effectvol gebruik van het Solo- of bombardeklavier en is voor een vier klaviersinstrument geschreven.

Het moet ons als goede Belgen interesseren dat dit werk opgedragen werd als « Hommage respectueux à sa Majesté Léopold II ».

Dat de muziek brilant en heroïsch klinkt in de grote stijl van deze belangrijke leerling van Jacques Lemmens maakt het spelen en luisteren van deze muziek op de passende instrumenten tot een belevenis. Daarom is deze heruitgave dan ook zeer zinvol.

K. D'H.

GRAMMOFOONPLATEN

Grammofoonplatenreeks « BRABANTSE ORGELCULTUUR »
uitgegeven door het « Provinciaal Genootschap van Kunsten en Wetenschappen in Noord-Brabant ».

Besteladres : Het Noordbrabants Genootschap, Postbus 1104, 5200 BD 's-Hertogenbosch. Verkoopprijs f. 23,50 (excl. verzendkosten)

De sectie muziek van het Noordbrabants Genootschap rekent het tot haar belangrijkste taken de Brabantse orgels te inventariseren, te behouden en tot klank te brengen. De resultaten van het tot klank brengen worden vastgelegd in de grammofoonplatenreeks Brabantse Orgelcultuur. Zojuist is in deze reeks de derde plaat verschenen : Het Van Hirtum-orgel te Hilvarenbeek. De LP wordt uitgebracht in een dubbele vierkleurenhoes met tekst en uitleg door drs. F. Jespers. Deze plaat is bedoeld als klankbijlage bij het boek « De Orgelmakers Van Hirtum » (Hilvarenbeek, 1976) door F. Jespers en A. van Sleuwen, en bij het artikel van dezelfde auteurs « Kronyk of gedenkenis van Nicolaas van Hirtum » in De Mixtuur nr. 22, juli 1977. De beide vorige afleveringen (De Smits-orgels / De Vollebregt-orgels) zijn in Orgelkunst besproken in IV^e jg., 1981, nr. 3.

Bernard van Hirtum (1792-1875) bouwde het orgel voor de kerk te Hilvarenbeek, waar hij zelf gedurende vijftig jaar (1816-1866) organist was. Het orgel dat door de jaren heen een aantal transformaties had ondergaan, die niet al te ingrijpend moeten geweest zijn, werd in 1969 nauwkeurig gerestaureerd door orgelmaker Vermeulen uit Weert onder advies van H. van der Harst, H. Houët, P. de Bruijn, dr. Oussoren en C. Edskens.

Het programma dat door de organisten Ad van Sleuwen en Gerard Habraken gespeeld wordt ligt in chronologisch en stilistisch opzicht ruim gespreid. Ter beoordeling hier de namen: Cornet, Van den Kerkhoven, Boutmy, Lebègue, Boëly (door Van Sleuwen) en J.S. Bach, Marpurg, de Seixas, D. Scarlatti (door Habraken). Op het eerste zicht vervulde dit lijstje me met een begrijpelijk scepticisme, maar bij het beluisteren van het resultaat valt een ander best mee; het Van Hirtumorgel met zijn b.v.b. on-romantisch heldere prestanten blijkt in deze zeer compatibel te zijn. Ook de interpretaties en registraties (die nauwkeurig opgegeven worden) stemmen volledig overeen met wat ik me erover kon voorstellen. Deze plaat is dus een waardevolle aanwinst voor de diskotheek van de orgelliefhebber.

P.R.

Mededelingen

Onderscheiding voor Professor Dr. Michael Schneider

De Vereniging van de Evangelische Kerkmusici van Duitsland reikte de «Karl Straube-Plakette» uit aan Professor Dr. M. Schneider.

Deze onderscheiding wordt verleend aan personen die zich bijzonder verdienstelijk hebben gemaakt op artistiek, pedagogisch, creatief of wetenschappelijk gebied ten aanzien van de Evangelische kerkmuziek.

Franse Onderscheiding voor Almut Rössler

Almut Rössler, cantor aan de Johanneskerk en orgellerares aan de Landeskirchenmusikschule, beiden te Düsseldorf, bekwam de onderscheiding van Ridder in de «Ordre des Palmes Académiques» van de Franse regering; en dit omwille van haar vertolkingen en haar inspanningen ter bevordering van het orgelœuvre van Olivier Messiaen.

Deze eervolle onderscheiding wordt slechts zelden aan een niet-Fransman uitgereikt.

Historische platenreeks: Franse Orgels en Organisten

De Franse orgelschool van het begin van de 20ste eeuw heeft een eigen plaats in de orgelgeschiedenis.

E.M.I. geeft hierover een merkwaardig platenalbum uit. (C153-16411/5).

In deze uitgave kan men bv. Widor zijn eigen Toccata horen spelen, Tournemire horen improviseren.

Deze verzameling van ongewone en meestal ongekende uitvoeringen

werd samengesteld door M. Nectoux, van de Nationale Bibliotheek van Parijs. Dit album brengt hulde aan belangrijke componisten en organisten uit de jaren 1930, en ook A. Cavallé-Coll wordt bij deze hulde betrokken.

De ingesloten brochure geeft toelichting over de historiek van elk instrument, en over het opnamemoment van elke compositie.

«Les Grands Maîtres de l'Orgue» heeft volgende inhoud:

Charles Tournemire: Œuvres de Charles Tournemire

Louis Vierne: Œuvres de J.S. Bach et Louis Vierne

Eugène Gigout: Œuvres de Gigout et Boëllmann

Charles-Marie Widor: Œuvres de Widor

Edouard Commette: Œuvres de Clérambault, J.S. Bach, Mendelssohn, Pierné, Gigout, Boëllman.

Marcel Dupré: Œuvres de Clérambault, Franck, Saint-Saëns, Dupré, Mendelssohn, J.S. Bach.

André Marchal: Œuvres de Franck, J.S. Bach, Vierne, Jehan Alain.

Gustave Bret: Œuvres de J.S. Bach.

Joseph Bonnet: Œuvres de Grigny, Marchand.

«Cesar Franck en Tijdgenoten»

De NCRV gaf tegelijkertijd met, en ten geleide van de uitzendingenreeks «Cesar Franck en zijn Tijdgenoten», een brochure uit onder dezelfde titel.

De bedoeling van deze brochure is, de belangstellende luisteraar informatie te geven bij de negen uitzendingen van de serie orgelconcerten, verzorgd door de NCRV-radio in de maanden februari en maart 1982.

De speciaal voor de serie vervaardigde foto's van orgels en speeltafels nemen een belangrijke plaats in dit tweeëndertig bladzijden-tellende boekje. Daarnaast zijn er artikelen over verschillende aspecten van Franck's leven, over de ontwikkelingsgang van de grote orgelbouwer Aristide Cavallé-Coll, en wordt er aandacht besteed aan de tijdgenoten van Franck. De auteurs zijn Klaas Baltema en Ewald Kooiman.

Zomercursus Veurne - Haringe

Van maandag 19 tot zaterdag 24 juli 1982 geeft Kamiel D'Hooghe een cursus over «Muziek voor Zuidnederlandse Orgels».

Het programma omvat werken van Van den Kerckhoven, Van den Gheyn, Raick, Boutmy, Van Helmont, Robson, De Gruyter, Fétis e.a. De lesorgels zijn de Van Peteghemorgels van Veurne en Haringe.

Het aantal actieve deelnemers is beperkt tot 15 personen.

Van maandag 9 tot zaterdag 14 augustus geeft Hedda Szamosi (Wenen) een cursus over «Adem- en ontspanningstechnieken voor organisten».

Het programma is vrij. Op verzoek wordt evenwel een programma-voorstel toegestuurd.

Omwille van het bijzonder karakter van deze cursus, en de grote persoonlijke inzet die van cursisten en lesgeefster gevraagd wordt, is het aantal deelnemers beperkt tot 10 personen.

Inschrijvingsrecht per cursus: 500 BF.

Lesgeld per cursus: 2.500 BF.

Verblijfkosten (overnachting, ontbijt, middagmaal en avondmaal, excl. drank): 610 BF per dag.

Tijdens de cursussen is er gelegenheid om op verschillende instrumenten te studeren.

Van de deelnemers wordt verwacht dat zij actief musiceren op het niveau van een hoger onderwijsinstelling.

Inlichtingen en inschrijvingen: Documentatiecentrum voor orgel, Vleeshouwersstraat 23, 8480 Veurne.

Orgelfestival Stockholm, 13-21 maart 1982

Tijdens deze periode zijn er in Stockholm dagelijks drie tot vier orgelconcerten in verschillende kerken. Vanaf 15 maart wordt iedere dag een seminarie gegeven, waarvan er drie gewijd zijn aan J.S. Bach en één aan de Amerikaanse orgelkunst.

Zuidnederlands Orgelconcours voor Amateurs - Boxtel 1982

Tussen 15 en 18 april gaat de finale van deze concours door op het Smits-orgel van de Sint-Petruskerk te Boxtel.

Op 15 april (20u.15') heeft het openingsconcert plaats met uitvoering van de Hohe Messe van J.S. Bach.

Op 16 april hebben de tweede selectieproeven plaats.

Op 17 april is een excursie gepland voor de deelnemers. 's Avonds geven de juryleden (E. Kooiman, K. D'Hooghe, K. Van Ingelgem) gezamenlijk een concert.

De finale, die door de KRO wordt opgenomen, vangt aan op zondag 18 april om 14u.

3de Internationale Anton-Bruckner-Orgelconcours 1982

Deze orgelconcours heeft plaats te Linz (Oostenrijk) van 14 tot 25 juni 1982.

Inlichtingen : Wettbewerbsbüro, Untere Donaulande, 7 (Brucknerhaus), A 4010 Linz.

5de Albert Schweitzer Orgelfestival

Ook in 1982 organiseert het Comité Albert Schweitzer Orgelfestival in samenwerking met de commissie « Kerk en Muziek » van de Grote Kerk te Deventer voor de vijfde maal een orgelfestival in de Grote of Lebuïnuskerk te Deventer, van 23 tot en met 25 juni 1982.

Aan dit festival is een interpretatiewedstrijd verbonden. Piet Kee, Daniël Roth en Folkert Grondsma zijn de juryleden.

Secretariaat : Albert Schweitzer Centrum, Postbus 15, 7400 AA Deventer NL.

Zomeracademie Toulouse 1982

Deze academie is gewijd aan het orgel en aan het clavecimbel. Van 12 tot 17 juli geeft Xavier Darasse analyses en interpretatie-toelichting van het oeuvre van Olivier Messiaen.

Van 19 tot 24 juli geeft enerzijds Jean Langlais cursus over César Franck en Charles Tournemire en anderzijds Ewald Kooiman, die J.S. Bach en zijn voorgangers benadert.

De clavecimbelacademie handelt enerzijds over het klassieke clavecimbel. Scott Ross is hiervoor de docent. Elisabeth Chojnack behandelt het hedendaags clavecimbel in een 20ste-eeuws repertorium. Er wordt aan de kandidaten een voorkeur van gekende werken opgegeven.

Inlichtingen : Secrétariat « Semaines de l'orgue et du clavecin 1982 », 54, Rue des Sept-Troubadours, 31000 Toulouse F.

Meester cursus voor Muziek - Zurich 1982

De « Stiftung für Internationale Meisterkurse für Musik Zürich » organiseert een uitgebreide reeks meester cursussen voor zang en verschillende instrumenten, waaronder clavecimbel en orgel.

Zuzana Ruzickova heeft aldaar van 31 mei tot 12 juni een interpretatie cursus voor clavecimbel.

Van 14 tot 24 juli geeft Jean Guillou cursus waarbij de ganse orgelliteratuur aan bod komt. Het programma omvat ook initiatie in registratie evenals improvisatie.

Deze cursus gaat evenwel door te Parijs, op het orgel van de Saint-Eustache, waar Guillou titularis is.

Inlichtingen : Stiftung für Internationale Meisterkurse für Musik Zürich, Boite Postale, 150, 8044 Zurich Schw.

Academie Internationale d'Orgue de Saint-Donat

Het « Centre Musical International J.S. Bach » organiseert van 16 tot 23 juli 1982 een zomercursus gewijd aan J.S. Bach. Gedurende deze week geeft Marie-Claire Alain dagelijks cursus. Twee sessies van twee uur per dag, worden deels individueel, deels collectief gegeven.

De lessen gaan door op het orgel (Schwenkedel '69) van de Collegiale van Saint-Donat.

Inlichtingen : Académie Internationale d'Orgue, 26260 Saint-Donat Fr.

Académie Internationale de Musique - Restival du Comminges

Michel Chapuis (orgel) en Jean-Patrice Brosse (clavecimbel) zijn de docenten van de interpretatie cursus van 26 juli tot 7 augustus.

Er is een toelatingsexamen vereist. De kandidaten die niet slagen, kunnen als toehoorder de cursus bijwonen.

Inlichtingen : Académie Internationale, PB 5, 31260 Mazères sur Salat Fr.

Agenda

MEI :

- 4 20u Leuven, Lemmensinstituut, Clavecimbelconcert Erica Canepa, m.m.v. het orkest van het Lemmensinstituut
- 4 20u30 Antwerpen, St.-Jozefskerk, Karol Golebiowski (P)
- 5 20u15 Brussel, Instrumentenmuseum, Jean Ferrard m.m.v. A. von Ramm, sopraan
- 7 12u30 Brussel, St.-Michielskathedraal, Elisabeth Thornburn
- 7 20u30 Belsele-Waas, H.H. Andreas & Ghislenukerk, Bastiaens Luk m.m.v. G. De Mey, tenor en P. Denecker, blokfluit
- 8 20u Goes (NL), Grote of M. Magdalenakerk, Jan Kleinbussink
- 11 20u Maastricht (NL), Lutherse kerk, leerlingen Conservatorium Maastricht
- 11 20u30 Antwerpen, St.-Jozefskerk, Stefan Klinda (O)
- 13 20u Leuven, Lemmensinstituut, Peter Pieters
- 20u30 Brussel, N.D. des Grâces, N. Kynaston
- 14 12u30 Brussel, St.-Michielskathedraal, Paul Sprimont
- 15 20u IJzendijke (NL), Ned. Herv. Kerk, Edward De Geest m.m.v. W. Spitael, hobo
- 18 20u30 Antwerpen, St.-Jozefskerk, Josef Buchner (Zw)
- 21 12u30 Brussel, St.-Michielskathedraal, Elisabeth Emond
- 22 18u Oudergem, O.-L.-Vrouw van Blankedelle, Jean Ferrard
- 22 20u Goes (NL), Grote of M. Magdalena kerk, Addie de Jong
- 23 16u Averbode, Abdijkerk, Maurice Truyers m.m.v. het Gemengd koor « Cantate » o.l.v. F. Lambrechts
- 25 20u30 Brussel, N.D. de Grâces, Bernard Focroulle
- 28 12u30 Brussel, St.-Michielskathedraal, Johan Moreau

JUNI :

- 4 12u30 Brussel, St.-Michielskathedraal, Marcel De Broeck
 20u Hulst (NL), Basiliek H. Willibrordus, Kees de Wijs
 20u30 Belsele-Waas, HH. Andreas & Ghislenukerk, Johan Laleman m.m.v. R. Broux, gitaar
 20u Asse, Hoofdkerk, Kamiel D'Hooghe
 5 20u Goes (NL), Grote of M.Magdalenakerk, Bram Beekman
 6 12u15 Jette, H. Clarakerk, Marie-Ange Boost
 8 16u Semmerzake, St.-Pietersbandenkerk, inspeling, Edward de Geest
 8 20u15 Geleen (NL), St.-Augustinuskerk, Huub Wolfs m.m.v. E. Ksoll, zang
 9 20u30 Brussel, N.D. des Grâces, Lionel Rogg
 11 12u30 Brussel, St.-Michielskathedraal, Lambert van Eekelen
 18 12u30 Brussel, St.-Michielskathedraal, Bert Lassing (NL)
 20u Hulst (NL), H. Willibrordusbasiliek, Jo Ivens
 19 20u Goes (NL), Grote of M.Magdalenakerk, Arie J. Keyzer
 25 12u30 Brussel, St.-Michielskathedraal, Stéphane Zech
 26 20u Lokeren-Daknam, O.-L.-Vrouwekerk, Edward de Geest
 20 20u Maastricht (NL), Basiliek O.-L.-Vrouw, Thieu Leyen

JULI :

- 1 20u Gent, St.-Baafskathedraal, Wilhelm Precker (BRD)
 2 20u Hulst, H. Willibrordusbasiliek, Haite Van der Schaaf
 20u30 Antwerpen, O.-L.-Vrouwekathedraal, Stanislas Deriemaeker
 3 20u Goes (NL), Grote of M.Magdalenakerk, Wim van Beek
 4 20u30 De Panne, O.-L.-Vrouwkerk, Robert Deleersnyder, m.m.v. H. Prins, zang
 6 12u30 Goes (NL), Grote of M.Magdalenakerk, Geert Bierling
 20u Maastricht (NL), O.-L.-Vrouwebasiliek, Jozef Bucher (Zw)
 8 20u Gent, St.-Baafskathedraal, Marie-Claire Alain
 9 20u Middelburg (NL), Lutherse kerk, Kees van Houte
 20u30 Antwerpen, O.-L.-Vrouwekathedraal, Albert De Klerk (NL)
 20u30 Veurne, St.-Walburgakerk, Karol Golebiowski
 11 16u30 Postel, Abdijkerk, T. Mertens-Gautier m.m.v. Theo Mertens, trompet
 13 12u30 Goes (NL), Grote of M.Magdalenakerk, Piet van der Steen
 20u Maastricht, O.-L.-Vrouwebasiliek, Wolfgang Oehms (BRD)
 15 20u Gent, St.-Baafskathedraal, John Winter (GB)
 16 20u Middelburg (NL), Lutherse kerk, Henk van Putten
 20u30 Antwerpen, O.-L.-Vrouwekathedraal, Rudolf Meyer (Zw)
 20u Brugge, St.-Salvatorskathedraal, Kristiaan van Ingelgem
 17 20u Goes (NL), Grote of M.Magdalenakerk, Gert Oost
 18 20u30 De Panne, O.-L.-Vrouwkerk, Gerard Close
 20 12u30 Goes (NL), Grote of M.Magdalenakerk, Willem van Twillert
 20u Maastricht (NL), O.-L.-Vrouwebasiliek, Jean Wolfs
 22 20u Gent, St.-Baafskathedraal, Roland Muhr (BRD)
 20u30 Veurne, St.-Walburgakerk, Wilhelm Precker (BRD)
 23 20u Middelburg (NL), Lutherse kerk, Jos van Immerseel
 20u30 Antwerpen, O.-L.-Vrouwekathedraal, Bernard Coudurier (F)
 20u Brugge, St.-Salvatorskathedraal, Wilhelm Precker (BRD)
 25 16u30 Postel, Abdijkerk, Chris Dubois
 27 12u30 Goes (NL), Grote of M.Magdalenakerk, Kees van Eersel
 20u Maastricht (NL), St.-Petrusbanden kerk, Theo Theunissen
 29 20u Gent, St.-Baafskathedraal, Hans Faglius (Zweden)
 20u30 Nieuwpoort, O.-L.-Vrouwkerk, Franky Rosseel

- 30 20u Middelburg (NL), Lutherse kerk, Gert Oost
 20u30 Antwerpen, O.-L.-Vrouwekathedraal, Harry Bicket (GB) m.m.v. Christ Church Cathedral Choir Oxford o.l.v. F. Grier
 31 14u Brugge, St.-Gilliskerk, preselecties J.S. Bach orgelconcours
 20u30 Brugge, O.-L.-Vrouwekerk, Ton Koopman m.m.v. Christ Church Cathedral Choir Oxford, o.l.v. F. Grier

AUGUSTUS :

- 1 20u30 De Panne, O.-L.-Vrouwkerk, orgelconcert
 1,2 14u Brugge, St.-Gilliskerk, preselecties J.S. Bach orgelconcours
 2 20u30 Haringe-Roesbrugge, St.-Martinuskerk, Johan Huys
 21u30 Beauvoorde-Veurne, Michael Radulescu (O)
 3 12u30 Goes (NL), Grote of M.Magdalenakerk, Edward de Geest
 14u Brugge, St.-Gilliskerk, preselecties J.S. Bach orgelconcours
 20u Maastricht (NL), Lutherse kerk, Kamiel D'Hooghe
 4 14u Brugge, St.-Gilliskerk, preselecties J.S. Bach, orgelconcours
 20u30 Brussel, St.-Michielskathedraal, Eberhard Kraus (BRD)
 5 14u Brugge, Provinciaal Hof, preselecties concours orgelpositief
 20u Gent, St.-Baafskathedraal, Arie J. Keyzer (NL)
 20u30 Ichtegem, hoofdkerk, Odile Bailleux (F)
 21u30 Moere-Gistel, Jean-Claude Zehnder (Zw)
 6 17u Brugge, St.-Gilliskerk, Halve finale orgelconcours
 20u Middelburg (NL), Lutherse kerk, Jan Kleinbussink
 20u30 Veurne, St.-Walburgakerk, Herman Verschraegen
 7 17u Brugge, Provinciaal Hof, Finale concours orgelpositief
 20u Goes (NL), Grote of M.Magdalenakerk, Stoffel Gunst
 20u30 Brugge, St.-Gilliskerk, Finale Orgelconcours
 10 12u30 Goes (NL), Grote of M.Magdalenakerk, Albert Moerman
 20u Maastricht (NL), O.-L.-Vrouwebasiliek, Ulricke Ackerman (D) en Janka Hekimowa (Bul)
 12 20u Gent, St.-Baafskathedraal, Edward de Geest
 13 20u Hulst, H. Willibrordusbasiliek, Chris Dubois
 20u Middelburg, Lutherse kerk, Jos Verpoorten
 15 20u30 De Panne, O.-L.-Vrouwekerk, Kristiaan Van Ingelgem m.m.v. Robert Deleersnyder
 17 12u30 Goes (NL), Grote of M.Magdalenakerk, Kees van Eersel
 20u Maastricht (NL), O.-L.-Vrouwebasiliek, Hannes Kästner (DDR)
 19 20u Gent, St.-Baafskathedraal, John Stansell (USA)
 20 20u Middelburg (NL), Leen de Broekert
 20u30 Veurne, St.-Walburgakerk, Kamiel D'Hooghe
 21 20u Goes (NL), Grote of M.Magdalenakerk, Klaas J. Mulder
 24 12u30 Goes (NL), Grote of M.Magdalenakerk, Bert Wisgerhof
 20u Maastricht (NL), O.-L.-Vrouwebasiliek, Martin Haselböck (Oost.)
 25 20u30 Brussel, St.-Michielskathedraal, Konrad Philipp Schuba (D)
 26 20u Gent, St.-Baafskathedraal, Jozef Shuys
 27 20u Middelburg (NL), Lutherse kerk, Gustav Leonhardt
 27 20u Hulst (NL), H. Willibrordusbasiliek, Jan Van Mol
 29 16u30 Postel, Abdijkerk, Johann Lemckert m.m.v. R. Delnoye, fluit
 31 20u Maastricht (NL), O.-L.-Vrouwebasiliek, Jozef Serafin (USSR)

Orgeltijdschriften

CONNOISSANCE DE L'ORGUE, Revue de l'Association Française pour le Sauvegarde de l'Orgue Ancien, 25, Rue des Coulmiers, 75014 Paris Fr.

Numéro 41 — Hiver 1981

- P. Hardouin : *De Restauration*
 - D. Proust, P. Hardouin, G. Perrisol : *Livre Blanc ; Albi*
 - P. Hardouin, C.W. Lindow : *Livre Blanc ; Mitry*
 - C.R. Muess : *L'Orgue du Temple de Penthemont*
 - P. Hardouin : *Facteurs Parisiens ; A. Thierry (V)*
- Revue, Livres

THE DIAPASON, An International Monthly devoted to the organ, the harpsichord and Church Music, 380 Northwest Highway, Des Plaines III, 60016, U.S.A.

72nd Year — N° 11 — November 1981

- J. Bunker Clark : *American Organ Music before 1830 — A critical and descriptive survey*
 - B. Owen : *A Moussorgskian Delight at Methuen*
 - J. von Glatter-Götz : *How to Buy an Organ (III)*
- Reviews — News — New organs

72nd Year — N° 12 — December 1981

- W. & Ph. Kiraly : *The New Brombaugh Organ at Oberlin College*
 - W.D. Gudger : *Performing the Händel Concertos as Keyboard Solos*
 - D.L. Beyer : *The 1981 Scranton Organ Week*
 - W. Porter : *The Meaning of Mean-Tone Temperament*
- Reviews — News

KERK EN MUZIEK, Maandblad van de Vereniging van Organisten der Ger. Gemeenten, VOGG, Roestmos 22, 3069 AR Rotterdam NL.

31ste jaargang, nr. 1 — januari 1982

- P.J. Wols : *Nieuwjaar 1982*
- Ds A. Snoep : *Meditatie*
- W.J. Eradus : *Het nieuwe Van den Heuvel-orgel in Bodegraven*
- A.M. Alblas : *Onder de loupe*

Verenigingsnieuws, Berichten

31ste jaargang, nr. 2 — Februari 1982

- *Het hoofdorgel van de Nieuwe Kerk te Amsterdam*
- P. den Wil & A.M. Alblas : *De Duivel en Beëlzebub*
- A.J. Klei : *Een wulps werkje voor Bonders*
- T. Stolk : *Op de zwarte schijf*
- P. Van Amstel : *Kroniek*
- R. Hol : *Uit de oude doos*

Verenigingsnieuws, Orgelnieuws

HET ORGEL, Uitgave van de Nederlandse Organistenvereniging

78ste jaargang, nr. 1 — Januari 1982

- F. Jaspers : *Groeten uit Noord-Brabant*
- W. Kloppenburg : *Hedendaagse Orgelmuziek*
- G. Wielenga : *Enkele kanttekeningen (op hedendaagse muziek)*
- P. van Dijk : *Twee gerestaureerde orgels in de Vechtstreek (II)*
- P. Peeters : *Naar een opleiding tot orgeladviseur ?*

Berichten

78ste jaargang, nr. 2 — Februari 1982

- Cesar Franck en tijdgenoten - *Een cyclus radiouitzendingen*
- P. Peeters : *Naar een opleiding tot orgeladviseur (II)*

— P. van Dijk, J. van Oortmerssen : *Het Koororgel in de Sint-Servaaskerk te Maastricht*

Berichten, Agenda

78ste jaargang, nr. 3 — Maart 1982

- W. Kloppenburg : *De Omgang met het Liedboek (XI)*
 - K. Hoek : *Etude nr. 1 « Harmonies » van György Lygeti*
 - K. Bom : *Globale Schets voor een mogelijke opleiding voor muziekinstrumentenbouwer in Nederland*
 - P. van Dijk : *Besprekingen*
- Orgelbouwnieuws, Verenigingsnieuws, Berichten

ORGLET, ledenblad van het Deens orgelgezelschap, Henrik Jorgensen, Mosevangen 46, DK-3460 Birkerød.

2/1981

- A. Schönstedt : *Marcussen & Son op de 175ste verjaardag*
- S. Prip : *Het kerkorgel van Osby (Firma Marcussen en Reuter (1828))*
- A. Jensen : *De jaarvergadering 1981 van het Deense Orgelgezelschap*
- *De werkzaamheden van het Deens Orgelgezelschap 1980/81*
- *Deense orgels op plaat*
- *Boekbesprekingen*
- *Plaatbesprekingen*
- *Mededelingen*

ORGELFORUM, ledentijdschrift van het Zweedse orgelgezelschap, Box 5022, 20071 Malmö.

2/1981

- F. Raugel : *Franse orgels uit de renaissance en barok*
- F. Forsman : *Vogels en waterbronnen — een terugblik op de orgelmuziek van Messiaen*
- St.-A. Carlsson : *Het orgel in Saint Quen te Rouen (vervolg)*
- R. Falcinelli (vert. van het referaat : Torvald Torén) : *Over de interpretatie van Marcel Dupré's orgelwerk*
- D. Edholm : *Een bladzijde uit de geschiedenis van de zweedse dorpsorgelbouw*
- G. Wahlström : *Mijn huisorgel*
- O. Vatanen : *de Finse orgelreformatoren Aarn Wegelius*
- *Een nieuw Hollands orgelboek : Bespreking van het boek van Frans Bouwer : « Orgelbeweging en Orgel tegenbeweging ».*
- E. Wiklander : *Weergave van Orgelmuziek via de luidspreker.*
- B. Andreas : *Informatie over de Elsass-reis.*

1/1982

- E. Lundkvist : *Het Orgel van het concertgebouw van Stockholm*
 - B. Andres : *Souvenirs de Paris (II)*
 - R. Falcinelli : *Marcel Dupré's orgelwerk (II)* (Vertaling ref. T. Torén)
 - G. Nyman : *Stockholms concertgebouworrel, — vroeger en nu*
 - J. Künkel : *Het wedervaren van het orgel in de Slotkapel van Jönköping*
 - B. Andreas : *De orgelbouwersfamilie Silbermann (2)*
 - B. Andreas : *Nieuwe ontdekking van klassieke franse muziek*
 - J.-L. Coignet : *'s Werelds grootste huisorgel ?*
 - B. Andreas : *Montreal — nieuw orgelcentrum*
 - G. Wahlström : *Internationale Orgelweken in Utrecht*
 - O. Walcker : *Straatsburg in het jaar 1897*
 - E. Kooiman : *Over ongelijkheid in de franse barokmuziek*
 - A. Flach : *Geslaagde ekskursie naar Van en Landskrona*
- Besprekingen, Orgelnieuws

Orgeltijdschriften

CONNOISSANCE DE L'ORGUE, Revue de l'Association Française pour le Sauvegarde de l'Orgue Ancien, 25, Rue des Coulmiers, 75014 Paris Fr.

Numéro 41 — Hiver 1981

- P. Hardouin : *De Restauration*
 - D. Proust, P. Hardouin, G. Perrisol : *Livre Blanc ; Albi*
 - P. Hardouin, C.W. Lindow : *Livre Blanc ; Mitry*
 - C.R. Muess : *l'Orgue du Temple de Penthemont*
 - P. Hardouin : *Facteurs Parisiens ; A. Thierry (V)*
- Revue, Livres

THE DIAPASON, An International Monthly devoted to the organ, the harpsichord and Church Music, 380 Northwest Highway, Des Plaines III, 60016, U.S.A.

72nd Year — N° 11 — November 1981

- J. Bunker Clark : *American Organ Music before 1830 — A critical and descriptive survey*
- B. Owen : *A Moussorgskian Delight at Methuen*
- J. von Glatter-Götz : *How to Buy an Organ (III)*

Reviews — News — New organs

72nd Year — N° 12 — December 1981

- W. & Ph. Kiraly : *The New Brombaugh Organ at Oberlin College*
 - W.D. Gudger : *Performing the Händel Concertos as Keyboard Solos*
 - D.L. Beyer : *The 1981 Scranton Organ Week*
 - W. Porter : *The Meaning of Mean-Tone Temperament*
- Reviews — News

KERK EN MUZIEK, Maandblad van de Vereniging van Organisten der Ger. Gemeenten, VOGG, Roestmos 22, 3069 AR Rotterdam NL

31ste jaargang, nr. 1 — januari 1982

- P.J. Wols : *Nieuwjaar 1982*
- Ds A. Snoep : *Meditatie*
- W.J. Eradus : *Het nieuwe Van den Heuvel-orgel in Bodegraven*
- A.M. Alblas : *Onder de loupe*

Verenigingsnieuws, Berichten

31ste jaargang, nr. 2 — Februari 1982

- *Het hoofdorgel van de Nieuwe Kerk te Amsterdam*
- P. den Wil & A.M. Alblas : *De Duivel en Beëlzebub*
- A.J. Klei : *Een wulps werkje voor Bonders*
- T. Stolk : *Op de zwarte schiff*
- P. Van Amstel : *Kroniek*
- R. Hol : *Uit de oude doos*

Verenigingsnieuws, Orgelnieuws

HET ORGEL, Uitgave van de Nederlandse Organistenvereniging

78ste jaargang, nr. 1 — Januari 1982

- F. Jaspers : *Groeten uit Noord-Brabant*
- W. Kloppenburg : *Hedendaagse Orgelmuziek*
- G. Wielenga : *Enkele kanttekeningen (op hedendaagse muziek)*
- P. van Dijk : *Twee gerestaureerde orgels in de Vechtstreek (II)*
- P. Peeters : *Naar een opleiding tot orgeladviseur ?*

Berichten

78ste jaargang, nr. 2 — Februari 1982

- Cesar Franck en tijdgenoten - *Een cyclus radiouitzendingen*
- P. Peeters : *Naar een opleiding tot orgeladviseur (II)*

— P. van Dijk, J. van Oortmerssen : *Het Koororgel in de Sint-Servaaskerk te Maastricht*

Berichten, Agenda

78ste jaargang, nr. 3 — Maart 1982

- W. Kloppenburg : *De Omgang met het Liedboek (XI)*
 - K. Hoek : *Etude nr. 1 « Harmonies » van György Lygeti*
 - K. Bom : *Globale Schets voor een mogelijke opleiding voor muziekinstrumentenbouwer in Nederland*
 - P. van Dijk : *Besprekingen*
- Orgelbouwnieuws, Verenigingsnieuws, Berichten

ORGLET, ledenblad van het Deens orgelgezelschap, Henrik Jorgensen, Mosevangen 46, DK-3460 Birkerød.

2/1981

- A. Schönstedt : *Marcussen & Son op de 175ste verjaardag*
- S. Prip : *Het kerkorgel van Osby (Firma Marcussen en Reuter (1828))*
- A. Jensen : *De jaarvergadering 1981 van het Deense Orgelgezelschap*
- *De werkzaamheden van het Deens Orgelgezelschap 1980/81*
- *Deense orgels op plaat*
- *Boekbesprekingen*
- *Plaatbesprekingen*
- *Mededelingen*

ORGELFORUM, ledentijdschrift van het Zweedse orgelgezelschap, Box 5022, 20071 Malmö.

2/1981

- F. Raugel : *Franse orgels uit de renaissance en barok*
- F. Forsman : *Vogels en waterbronnen — een terugblik op de orgelmuziek van Messiaen*
- St.-A. Carlsson : *Het orgel in Saint Quen te Rouen (vervolg)*
- R. Falcinelli (vert. van het referaat : Torvald Torén) : *Over de interpretatie van Marcel Dupré's orgelwerk*
- D. Edholm : *Een bladzijde uit de geschiedenis van de zweedse dorpsorgelbouw*
- G. Wahlström : *Mijn huisorgel*
- O. Vatanen : *de Finse orgelreformer Aarn Wegelius*
- *Een nieuw Hollands orgelboek : Bespreking van het boek van Frans Bouwer : « Orgelbeweging en Orgeltegenbeweging ».*
- E. Wiklander : *Weergave van Orgelmuziek via de luidspreker.*
- B. Andreas : *Informatie over de Elsass-reis.*

1/1982

- E. Lundkvist : *Het Orgel van het concertgebouw van Stockholm*
 - B. Andres : *Souvenirs de Paris (II)*
 - R. Falcinelli : *Marcel Dupré's orgelwerk (II)* (Vertaling ref. T. Torén)
 - G. Nyman : *Stockholms concertgebouworrel, — vroeger en nu*
 - J. Künkel : *Het wedervaren van het orgel in de Slotkapel van Jönköping*
 - B. Andreas : *De orgelbouwersfamilie Silbermann (2)*
 - B. Andreas : *Nieuwe ontdekking van klassieke franse muziek*
 - J.-L. Coignet : *'s Werelds grootste huisorgel ?*
 - B. Andreas : *Montreal — nieuw orgelcentrum*
 - G. Wahlström : *Internationale Orgelweken in Utrecht*
 - O. Walcker : *Straatsburg in het jaar 1897*
 - E. Kootman : *Over inegaliteit in de franse barokmuziek*
 - A. Flach : *Geslaagde eekskursie naar Van en Landskrona*
- Besprekingen, Orgelnieuws

Prullaria

Hoe een pastoor van een orgel droomde... en belandde bij de electronica

In 1979 verscheen een artikel over het Cacheux-orgel te Sint-Eloois-Vijve uit 1731. De auteurs van dit schrijfstuk, twee orgelmelomanen die in de West-Vlaamse orgelbedoening geen onbekenden zijn, hebben ons verrast met een merkwaardige slotparagraaf. Het verhaal luidt als volgt :

« Het Cacheux-orgel kwam op droevige wijze aan zijn einde. Tussen 23 en 26 mei 1940 werden dorpskom en kerk van Sint-Eloois-Vijve beschoten door de Belgische soldaten die zich aan de overkant van de Leie teruggetrokken hadden. Een obus viel in het pijpwerk en het orgeltje was naar de vaantjes. Door pastoor Joye werd dan maar voorzien in een harmonium dat nog altijd op het doksaal aanwezig is. *Pastoor A. Eggermont had echter grootsere plannen, betokkelde de gevoelige snaar en de geldbeugel van zijn parochianen en op 29 juni 1952 werd zijn droom werkelijkheid. Om 2 uur in de namiddag werd het nieuwe Hammond-orgel plechtig gewijd en gaf de heer Gerard Mertens, laureaat en grote prijs van uitmuntendheid van het Lemmens-instituut, een groots orgelrecital ten beste ».*

En zo werd te Sint-Eloois-Vijve de draad (de elektrische draad wel te verstaan), met Sr Cornil Cacheux terug opgenomen.

Sindsdien zijn er aldaar geen orgelproblemen meer vastgesteld, wel electriciteitsproblemen, maar dit maakt voor de orgelkunst beoefening in de « Gaverstreke » blijkbaar niets uit.

A.F.



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