

driemaandelijks tijdschrift
zesde jaargang nummer 1
maart 1983

Orgelkunst

ORGELKUNST

Vide jaargang, nummer 1 — maart 1983

Driemaandelijks tijdschrift uitgegeven door de v.z.w. Vlaamse Vereniging ter Bevordering van de Orgelkunst.

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, 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

Agnès Dumon, Beiaardlaan 1, B-1850 Grimbergen
Rekeningnummer : 436-6204991-57 van « Orgelkunst » Grimbergen

Abonnement

België : 380 F.

Nederland : 400 B.F. (uitsluitend per postbewerking)
23 Gld (gironummer 891251 van Boeijenga, Kleinzand 89,
8601 BG Sneek NL.)

Andere landen : 450 B.F. (uitsluitend per postbewerking)

Steunabonnement : min. 500 F.

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.
De oorsprong van het kort octaaf	<i>N. Meeus</i>	3
Hedendaagse orgelbouw	<i>Gh. Potvlieghe</i>	13
Orgelforum te Roeselare	<i>A. Roose</i>	18
Wat speel ik op mijn orgel	<i>A.F. & R.D.</i>	19
Derde Cesar Franck-Concours	<i>K. D'H.</i>	22
Bouwstenen		24
Ter bespreking		28
Mededelingen		40
Agenda		45
Orgeltijdschriften		46
Prullaria		47

De oorsprong van het kort octaaf

Nicolas MEEUS

Er wordt vandaag nog vrij algemeen aangenomen dat het gebruik van het kort oktaaf ontstaan is bij vroege orgelklavieren¹. Men gaat er inderdaad niet ten onrechte van uit dat grote, kostbare pijpen voor de chromatische tonen van het laagste octaaf konden bespaard worden, vermits de basstem van de middeleeuwse en Renaissance orgelstukken gewoonlijk diatonisch verliep. De zaak is echter niet zo duidelijk. Zoals hierna zal blijken bestaat er maar één enkel document dat verwijst naar wat een 15de eeuwse vorm van kort octaaf zou kunnen geweest zijn. Op een paar, soms twijfelachtige uitzonderingen na blijkt het kort octaaf onbekend gebleven te zijn in de 16de-eeuwse orgelbouw. Hieruit moet men afleiden dat het kort octaaf is ontstaan in de klavecimbel- eerder dan in de orgelbouw, waar het pas na 1600 gebruikelijk is geworden.

Bij bewaarde klavierinstrumenten, klavecimbels of orgels, vindt men twee vormen van kort octaaf. De ene is het C/E kort octaaf, waar de E-toets klinkt als C, de Fis-toets als D en de Gis-toets als E. De andere vorm is het G1/B1 kort octaaf, waar B1 klinkt als G1, Cis als A1 en Es als B1. Naar analogie met het G1/B1 kort octaaf heeft men ook het bestaan verondersteld van een G/B kort octaaf met dezelfde stemming een octaaf hoger; in hoeverre dit G/B kort octaaf werkelijk bestond zal hierna duidelijker blijken.

Andere schikkingen van vroege klavieren moeten ook als kort octaaf beschouwd worden, bij voorbeeld wanneer de Fis- of de Gis-toets (of beiden) van een F-klavier waren gestemd om D of E te klinken, of wanneer de Cis-toets van een C-klavier klonk als A1. Het kort octaaf moet dus algemeen beschreven worden als een schikking waar één of meerdere toetsen van het laagste octaaf lagere tonen laten klinken dan die waarmee ze schijnbaar zouden overeenstemmen.

Het bekende traktaat van Arnaut van Zwolle is het enige 15de-eeuwse theoretische geschrift dat klaviertessituren beschrijft met enige nauwkeurigheid. De klavieren die er vermeld zijn beginnen ofwel bij B, ofwel bij F. Bij de B-klavieren zijn de laagste chromatische toetsen duidelijk aangeduid als cis, es, enz.,

zodat er geen sprake kan zijn van kort octaaf. Bij de F-klavieren is het ietwat anders omdat de toetsen voor Fis en Gis dikwijls ontbreken. Arnaut beschrijft echter het orgel van de *Dei custodientes*² met een F-klavier waar de twee eerste chromatische toetsen wel voorhanden zijn, aangeduid als Fis en Gis : hier ook is er dus geen sprake van kort octaaf.

Een ander 15de-eeuwse traktaat, de *Musica practica* van Bartolomeo Ramos de Pareja, moet hier vermeld worden. Otto Kinkeldey had gedacht er de eerste beschrijving te kunnen vinden van het C/E kort octaaf, maar dit is een mislezing van sommige Latijnse technische termen. De passage in kwestie gaat niet om het voorhanden of niet voorhanden zijn van chromatische toetsen in het laagste octaaf, zoals Kinkeldey het verstond, maar wel om het behoren of niet behoren van de noten onder A (de Griekse *proslambanomenos*) tot het systeem van Boethius³.

Michaël Praetorius vermeldt een zestal 15de-eeuwse orgels met B-klavieren⁴; verbazend genoeg werd er maar één 15de-eeuwse orgelkontraat bewaard dat een B-orgel beschrijft, namelijk dat van 23 februari 1445 (1446 nieuwe stijl) voor het orgel van de studenten in de theologie in Leuven⁵. Er bestaan anderzijds een twintigtal orgelkontraaten uit de 15de eeuw die F-klavieren beschrijven⁶. Uit de specificaties kan men dikwijls afleiden dat de twee eerste chromatische toetsen ontbraken. Aan de andere kant moet men vermoeden dat de vroege orgelkontraaten in het algemeen voorzichtig zijn geweest bij het bepalen van de langste pijp, die bepalend was niet alleen voor de toonhoogte van het instrument, maar ook voor zijn prijs. Het is daarom vrij onwaarschijnlijk dat een instrument beschreven als een B- of een F-orgel pijpen zou hebben gehad die lager klonken als respectievelijk B of F. Met andere woorden : als een orgel voorzien was geweest van een kort octaaf, zou dat waarschijnlijk ook vermeld staan in het bouwkontraat. Bij geen enkel 15de-eeuws kontraat is dit het geval.

Zoals hierboven vermeld bestaat er toch één document dat verwijst naar een mogelijke 15de-eeuwse vorm van kort octaaf, namelijk het kontraat van 7 oktober 1517 voor de vergroting door Geert Peetersz. van het orgel van St. Marie in Utrecht, waarschijnlijk het orgel dat hij er in 1482 had gebouwd⁷. Voor wat ons onderwerp betreft is de vergroting als volgt beschreven :

« ... hy zall die clawieren veranderen alzoec dat nu cefaut is dat zal gammaut wesen ende dat gammaut datter nu is, dat zall hy corten dat zal wesen effaut beneden dat cefaut, dan gammaut are navolgende met befabemy voort wtstrickende so lange als die clawieren nu zijn ... »⁸. Klaarblijkelijk betreft die passage het pijpwerk eerder dan « die clawieren » : vanzelfsprekend zijn het de gammaut- pijpen, niet de gammaut-toetsen, die moeten verkort worden ; bovendien wordt er verder in het kontraat bepaald dat de twee bestaande klavieren door twee nieuwe moeten vervangen worden.

De meest logische en aannemelijke uitleg van de beschreven transformatie is als volgt. De klavieren van het oorspronkelijke orgel begonnen schijnbaar bij B, maar de B-toetsen deden G- pijpen klinken. Er wordt geen vermelding gemaakt van pijpen voor A en B, zodat men kan vermoeden dat de twee eerste chromatische toetsen, als die voorhanden waren, wel cis en es te horen gaven. Na de verandering moesten de oorspronkelijke c- pijpen met de nieuwe G-toetsen overeenstemmen : de toonhoogte wordt hiermee verhoogd met een kwart. De vroegere G- pijpen, die mogelijk naast de c- pijpen stonden op de windladen, zullen na de verandering met de F-toetsen overeenstemmen : de verhoging in toonhoogte is hier maar een toon, omdat de vroegere stemming van het kort-octaaf-type wordt weggelaten. Daarom moeten de oorspronkelijke G- pijpen verkort worden, namelijk met een kleine tert. Na de vergroting moesten de klavieren bij F beginnen, waarschijnlijk zonder Fis.

In hoeverre de oorspronkelijke schikking van het orgel van St. Marie in Utrecht kan beschouwd worden als een vroege vorm van kort octaaf blijft evenwel te overdenken. De uitleg hierboven start met de hypothese dat de laagste noot, G (*gammaut*), werd gespeeld door de eerste toets van de klavieren, schijnbaar een B. Dit is niet de enige mogelijkheid. Het zou ook kunnen zijn dat de gammaut was gespeeld door een aparte toets, misschien in de aard van de toets die men kan zien links onder het klavier van het positief afgebeeld op het paneel van de musicerende engelen in het Lam Gods. Die tweede verklaring kan op een mogelijk verband wijzen tussen de schikking van het Utrechtse orgel en de traditie van de middeleeuwse grote bas- of bourdonpijpen, zichtbaar op verschillende afbeeldingen van vroege orgels. In elk

geval is het bestaan van het G/B kort octaaf niet verder gedocumenteerd.

Sommige 16de-eeuwse kontrakten blijken te verwijzen naar het C/E kort octaaf ; ze zijn echter opvallend zeldzaam en niet altijd duidelijk. Drie kontrakten betreffende orgels gebouwd in Zaragoza door leden van het geslacht de Córdoba zijn in dit verband van bijzonder belang. Gonzalvo de Córdoba heeft op 5 april 1522 een kontrakt getekend voor de Iglesia del Portillo in Zaragoza, waarin wordt bepaald dat het instrument moet zijn « *de ocho contras, reduzido* »⁹. Het spaanse woord *contra* verwijst hier hoogstwaarschijnlijk naar de tonen van het laagste octaaf : het orgel in kwestie moest dus « gereduceerd » worden, met maar acht noten in het laagste octaaf.

In het kontrakt waarmee dezelfde bouwer op 29 november 1524 aannam een orgel te bouwen voor de parochie van Villaroya wordt bepaald dat het laagste octaaf moet « gereduceerd » zijn, dat is, tot acht *contras* (« *sea reduzido, es asaber, de ocho contras* »)¹⁰. Op 16 december 1532 heeft Martin Ruyz de Córdoba aangenomen, een orgel te bouwen voor het klooster van Santa Maria de Santa Fe in Zaragoza, met onder andere de bepaling dat het zou « gereduceerd » zijn tot acht *contras*, en dat het tweeënveertig toetsen zou tellen, chromatische toetsen inbegrepen (« *reduzido que sea en ocho contras ; y que sea de quarenta y dos teclas y bemoles* »)¹¹. Als het zo is dat « gereduceerd tot acht *contras* » verwijst naar een schikking van het kort-octaaf type, dan is de meest waarschijnlijke tессituur voor het orgel van Santa Maria de Santa Fe, met tweeënveertig toetsen, van C/E tot a¹². Naar analogie kan men vermoeden dat de orgels van Gonzalvo de Córdoba ook van een C/E kort octaaf waren voorzien.

Het kontrakt van 16 februari 1565 voor het nieuwe orgel in Onze Lieve Vrouw van Antwerpen houdt een zeer interessante bepaling in, namelijk dat « *tot elcken claviere moeten zyn drie clavieren* [dat is, drie toetsen] *meer dan den ordinarys te wetene die octave van cfaut, dlasolre ende elamy. Ende also wordt die octave van cfaut op acht voet gerekend* »¹². Dit duidt onrechtstreeks aan dat de gewone tессituur van die tijd maar tot F reikte. Spijtig genoeg wordt er niet gezegd hoe de drie bijgevoegde toetsen moesten gerangschikt worden, met of zonder kort octaaf. Een klavier beginnend met C, D en E zonder Cis noch Es, maar

wel met Fis en Gis, is misschien niet zeer waarschijnlijk, maar zeker niet ondenkbaar : Pedro Cerone alludeert op die tессituur in zijn *Melopeo y Maestro* van 1613¹³.

G. Fock vermeldt dat het pedaal van het orgel in St.Jacobi in Hamburg, dat oorspronkelijk bij F begon, in 1569-1570 vergroot werd met drie toetsen, C, D en E¹⁴. Hieruit kan men echter niet afleiden of het om een kort octaaf ging. Hetzelfde probleem stelt zich bij het orgel in 1579 gebouwd in de Dom van Wiener-Neustadt¹⁵. Een aanvullende overeenkomst van 29 juli 1585 betreffende het orgel van de Dom in Trier bepaalt dat de *Oberlade* bij C moet beginnen¹⁶ ; volgens H. Klotz moest het klavier 41 toetsen hebben van C tot a¹⁷ : waarschijnlijk bedoelt hij van C/E tot a¹⁸ zonder gis¹⁷. Naast die enkele gevallen waar het kort octaaf misschien in aanmerking komt, werden ook orgels gebouwd met volledige C-klavieren (soms ook zonder Cis), zoals bij voorbeeld in het Marckt van Bernau (1576)¹⁸, in Saint-Gervais in Gisors (1580)¹⁹ of in Unser liebe Frau in Stendhal (1580)²⁰.

Na 1600 verdwijnen de F-klavieren bijna helemaal. Meerdere F-orgels werden toen vergroot door toevoeging van drie noten, E, D en C, waarschijnlijk met kort octaaf. Dit is het geval in de Chapelle de l'Hôpital du Saint-Esprit in Parijs (1602)²¹, in Saint-Leu-Saint Gilles²² en in Saint-Jean-en-Grève²³ in Parijs (allebei in 1603), in St. Gommaar in Lier (tussen 1618 en 1627)²⁴, in de Nieuwe Kerk te Delft (1633)²⁵, enz. De beschrijving van de nieuwe tессituur van het Delftse orgel is voor ons onderwerp van groot belang omdat zij wijst naar een verband tussen het kort octaaf en het klavecimbel : « De drye clavieren te maken in deser vouge te weten 't bovenste datter sal spreken onder vol uyt op c, d, e, f, g, a, b, h, c, etc, gelyck nu ordinairis gemaect worden de clavesimble, ende boven uyt op a ende soe licht ende bequaem te maken, alst doenlick is, om gemackelick te connen spelen »²⁶. Sommige orgels werden gedurende dezelfde periode van F naar C vergroot met volledige, chromatische klavieren : die hebben het stadium van het kort octaaf nooit gekend. Het zijn onder andere de orgels van Notre-Dame in Rouen (1606)²⁷, van Saint-Gervais in Parijs (1628)²⁸, van Notre-Dame in Chalons-sur-Marne (1634)²⁹, enz. Het kontrakt van 25 augustus 1636 voor de vergroting van het orgel in de Cathédrale van Cavaillon voorziet de toevoeging van vier toetsen, waarschijnlijk voor een uitbreiding

van C/E tot C chromatisch³⁰: het tekent het einde van een eerste periode in de geschiedenis van het C/E kort octaaf.

Het kort octaaf wordt in verschillende geschriften uit de tweede helft van de 16de eeuw beschreven, onder andere door Bermudo (1555)³¹, Tomas de Santa Maria (1565)³², Girolamo Diruta (1593)³³, enz. Het wordt ook vermeld in de inleiding van tabulaturen zoals die van Luis da Venegas (1557)³⁴ of van Elias Nicolaus Ammerbach (1571)³⁵. Op een paar uitzonderingen na zijn de bewaarde 16de-eeuwse besnaarde klavierinstrumenten allen voorzien van een kort octaaf. Het is waar dat de oorspronkelijke tessituur van sommige ervan in twijfel zou kunnen getrokken worden, maar dit volstaat niet om de algemene conclusie te weerleggen dat het vroege kort octaaf een eigenschap is geweest van de besnaarde klavierinstrumenten in een periode waar het weinig gebruikelijk was in de orgelbouw.

De meeste 16de-eeuwse klavierstukken geraken niettemin niet lager dan F. Op 138 stukken in de tabulatuur van Venegas, bij voorbeeld, zijn er maar 33 die gebruik maken van noten onder F; in het *Thomas Mulliner Book* (rond 1550-1575) zijn er maar 39 op 120. Vele bundels van de tweede helft van de 16de eeuw zouden in hun geheel op een F-klavier speelbaar zijn. Een mogelijke reden hiervoor zou zijn dat deze stukken voor orgel bedoeld waren evenals voor andere klavierinstrumenten. Het kan ook zijn dat het kort octaaf minder gebruikelijk is geweest dan de bewaarde instrumenten het zouden laten vermoeden: de bredere tessituur van de instrumenten met kort octaaf kan hun bewaring hebben begunstigd, terwijl de instrumenten met een F-klavier later veranderd werden of verdwenen.

Een verbazend aantal stukken van de tweede helft van de 16de eeuw maken gebruik van chromatische noten van het grote octaaf, gewoonlijk Fis, Gis of beide. Vele ervan geraken niet onder F en zouden dus op een F-klavier speelbaar zijn. Sommige daarentegen hebben ook noten onder F en zouden noch op een F-klavier, noch op een klavier met kort octaaf kunnen gespeeld worden. Zulke gevallen zijn reeds in de *Declaracion de instrumentos musicales* van Bermudo (1555)³⁶ te vinden, waar het kort octaaf voor het eerst was beschreven, en ook in het *Mulliner Book*³⁷, in de *Obras de musica* van Antonio de Cabezón (1578)³⁸, in het

Schön Nutz vnd Gebreüchlich Tabulaturbuch van Jacob Paix (1583)³⁹, enz.

Chromatische C-klavieren zouden de chromatische noten van het grote octaaf hebben kunnen spelen, maar ze waren onbruikbaar voor de brede intervallen tussen bas en tenor, typisch voor het kort octaaf, die te vinden zijn in de werken van Cabezón, van Giovanni Gabrieli, van Ercole Pasquini, van Jacob Paix, van August Nörmiger, van Pieter Cornet, van Peter Philips, enz.⁴⁰. Orgels met een pedaal konden en de chromatische noten en de brede intervallen spelen, maar het probleem blijft bestaan bij besnaarde klavierinstrumenten. Het gebroken octaaf (het kort octaaf met dubbele toetsen voor D en Fis en voor E en Gis) zou een mogelijke oplossing bieden, maar het bestaan ervan is in de 16de eeuw niet gedocumenteerd. Op het eerste zicht lijkt het dus dat geen enkel 16de-eeuws besnaard klavierinstrument bruikbaar was voor het repertorium in zijn geheel.

De oplossing van dit probleem is in feite heel eenvoudig. Het kort octaaf is inderdaad maar een stemming en niets kon de eigenaar van een klavecimbel of virginaal met kort octaaf beletten zijn instrument te herstemmen volgens de noden van de werken die hij ging spelen. Een aandachtig lezen van het repertorium toont inderdaad dat de chromatische en de diatonische noten van het groot octaaf mekaar in de meeste gevallen uitsluiten, d.w.z. dat een stuk D of Fis zal hebben, bij voorbeeld, maar niet beide tesamen. Meer algemeen: het 16de-eeuwse repertorium maakt gewoonlijk geen gebruik van meer dan acht noten in het groot octaaf en is dus, met de nodige herstemmingen, in zijn geheel speelbaar op een klavier met E (schijnbaar) als eerste toets.

De stukken met acht noten in het groot octaaf zijn in feite eerder zeldzaam: de meeste hebben maar zeven noten of minder. Hieruit blijkt dat een groot deel van het repertorium ook op een F-klavier speelbaar zou geweest zijn na de nodige herstemmingen. Hoogstwaarschijnlijk is het kort octaaf zo ontstaan: de eigenaars van klavecimbels of virginalen met een F-klavier, vaststellend dat de Fis en Gis toetsen dikwijls ongebruikt bleven, hebben de overeenstemmende snaren lager gestemd om supplementaire diatonische noten, C, D of E, ter beschikking te krijgen. De oorspronkelijke bedoeling hiervan is misschien geweest mogelijkheden van

het orgelpedaal na te bootsen, onder andere het verdubbelen van sommige noten in het lage octaaf bij slotakkoorden¹. Op een orgel zouden zulke herstemmingen vanzelfsprekend onmogelijk geweest zijn, maar ze waren ook onnodig gemaakt door de aanwezigheid van het pedaal.

De reden waarom het kort octaaf bij besnaarde klavierinstrumenten is ontstaan wordt nu duidelijk. Oorspronkelijk was het in essentie een *scordatura*, een variabele stemming, misschien bedoeld om mogelijkheden van het orgel op de besnaarde klavierinstrumenten over te brengen. Het 16de-eeuwse repertorium wijst op allerlei kort-octaaf stemmingen, maar één ervan, de normale C/E, D/Fis, E/Gis stemming, is geleidelijk de regel geworden. Pas daarna kon ze in de orgelbouw overgenomen worden².

- 1 Cf. G. Kinsky, « Kurze Oktaven auf besaiteten Tasteninstrumenten », in *Zeitschrift für Musikwissenschaft* II 2 (1919), p. 66 : « Die « kurze Oktave » ist eine allgemein bekannte Eigentümlichkeit der alten Orgelklaviatur ». Zie ook C. Sachs, *Handbuch der Musikinstrumentenkunde*, Leipzig 1920, p. 370 ; R. Whitworth, art. « Organ » in *Grove's Dictionary of Music and Musicians*, 5de druk, vol. VI, London 1954, p. 296 ; J. Douillez, art. « Kort octaaf » in de *Algemene muziekencyclopedie*, deel IV, Antwerpen/Amsterdam 1960, p. 149a ; S. Marcuse, *Musical Instruments: a Comprehensive Dictionary*, New York 1975, art. « Short octave », p. 474 ; etc.
- 2 Ms. Paris, B.N., Latin 7295, f. 127 r^o-v^o ; cf. G. Le Cerf en E.R. Labande, *Instruments de musique du XVe siècle*, Paris, 1932, pl. IV-V.
- 3 Zie O. Kinkeldey, *Orgel und Klavier in der Musik des 16. Jahrhunderts*, Leipzig, 1910, p. 62, en N. Meeüs, « Bartolomeo Ramos de Pareja et la tessiture des instruments à clavier entre 1450 et 1550 », in *Revue des Archéologues et Historiens d'Art de Louvain* V (1972), pp. 148-172.
- 4 Het zijn de orgels van Halberstadt (1361 en 1495), van San Salvator in Venetië (rond 1420), van S. Sebald in Nürnberg (1441), van Onze Lieve Vrouw in Nürnberg (rond 1470), van Mildenberg (rond 1470) en van de Dom in Bamberg (1475 ?). Zie M. Praetorius, *Syntagma musicum*, vol. II, *De Organographia*, Wolfenbüttel, 1619, pp. 98ss. en 110s.
- 5 Zie F. van der Mueren, *Het Orgel in de Nederlanden*, Brussel, 1931, pp. 157 en 247, en M.A. Vente, *Bouwstoffen...*, Amsterdam, 1942, p. 155. Er wordt bepaald dat de eerste toets van het klavier « wesen sal bfabemy », wat onzeker laat of die toets B of Bes klonk.
- 6 Zie N. Meeüs, « Tessitures d'orgues du 14e au début du 17e siècle », in *Communications des archives centrales de l'orgue* (Instrumentenmuseum van Brussel), 1976/2.
- 7 Zie M.A. Vente, *op. cit.*, p. 78s.
- 8 *Ibid.*, p. 165. Vente schrijft : « ... dan gammaut arc (?) navolgende met befabemy ... » ; de verbetering spreekt voor zichzelf.

- 9 Zie P. Calahorra Martinez, « Los artesanos organeros de la familia zaragozana 'de Córdoba' (s. XVI-XVII) », in *Tesoro sacro musical* 58 (1975), 633, p. 79a.
- 10 *Ibid.*, p. 80a.
- 11 *Ibid.*, p. 83b.
- 12 Zie M.A. Vente, *Proeve van een repertorium...*, Brussel, 1956, p. 16. Het is opvallend dat de kontraktanten blijken geen naam te kennen voor de noten C, D en E, die ze moeten beschrijven als de octaven van c (cefaut), d (dlasolre, *recte* dsolre) en e (elamy). Het systeem van de solmisatie ging inderdaad niet lager als G (gammaut). F was dikwijls beschouwd als een bijvoegsel bij het systeem, en gekend als *retropollex* (« achter de duim ») omwille van zijn positie in de Guidonische hand. In de 17de eeuw werden de noten onder G los genoemd cfaut, dsolre, elami, enz., zoals die een octaaf hoger.
- 13 P. Cerone, *El Mellopeo y Maestro*, Napels 1613, p. 932s. : « Aduiertan pero, que algunos instrumentos ay, que tienen dos teclas blancas de mas ; y otros, que les faltan la primera tecla blanca, y las dos primeras teclas negras. Los que tienen las dos teclas blancas de mas, son de diez contras ; en los quales [vt tiene su asiento en la quinta tecla blanca : los que les faltan la primera tecla blanca, y las dos primeras teclas negras, son de cinco contras : y en estos, [vt tiene su asiento en la segunda tecla blanca : mas los que ni les falta ni isobre (que son los comunes que agora se vsan) son de ocho contras ; y en estos tales, [vt tiene su asiento en la tercera tecla blanca ». De normale klavieren beginnen dus volgens Cerone bij E (dat is, bij C/E, met kort octaaf) ; sommige hebben twee witte toetsen meer, namelijk voor C en D (en hebben dus waarschijnlijk ook geen kort octaaf), en anderen beginnen bij F zonder Fis noch Gis. Dit passage betreft « el monacordio », dat is, besnaarde klavierinstrumenten eerder dan orgels.
- 14 G. Fock, « Zur Geschichte der Schnitger-Orgel in St. Jacobi », in *Die Arp-Schnitger-Orgel der Hauptkirche St. Jacobi*, Hamburg, 1961, p. 10.
- 15 Cf. H.J. Moser, *Paul Hofhaimer*, Reprint Hildesheim, 1966, p. 107.
- 16 Cf. M.A. Vente, *Proeve van een repertorium...*, p. 190.
- 17 Zie H. Klotz, « Niederländische Orgelbaumeister am Trierer Dom », in *Mf* II (1949), p. 42.
- 18 Cf. M. Praetorius, *op. cit.*, p. 176.
- 19 Cf. N. Dufroucq, *Documents inédits relatifs à l'orgue français, I : XVe-XVIIIe s.*, Paris, 1954, p. 122s.
- 20 Cf. M. Praetorius, *op. cit.*, p. 176.
- 21 Cf. M.A. Vente, *Proeve van een repertorium...*, p. 197s.
- 22 Cf. N. Dufroucq, *op. cit.*, p. 139s, en M.A. Vente, *Bouwstoffen tot de geschiedenis...*, p. 193.
- 23 Cf. N. Dufroucq, « Recent Researches into French Organ Building From the Fifteenth to the Seventeenth Century », in *The Galpin Society Journal* X (1957), p. 77, voetnota 17.
- 24 Cf. M.A. Vente, *Proeve van een repertorium...*, pp. 115-120.
- 25 Cf. M.A. Vente, *Bouwstoffen tot de geschiedenis...*, pp. 117-119.
- 26 *Ibid.*, p. 118.
- 27 Cf. N. Dufroucq, *Documents inédits...*, p. 105 s.
- 28 *Ibid.*, p. 137s.
- 29 *Ibid.*, p. 147ss.
- 30 *Ibid.*, p. 187s.

- 31 *Declaracion de instrumentos musicales*, Ossuna, 1555 ; facsimile in *Documenta musicologica* XI, M.S. Kastner ed., Kassel, 1957. Zie onder andere f° xxvij r° en lxij r°-v°.
- 32 *Libro llamado Arte de tañer Fantasia*, Valladolid, 1565 ; facsimile uitgegeven door D. Stevens, 1972. Zie f° 29 v° - 31 r°.
- 33 *Il transilvano*, Venetië, 1593. Duitse vertaling door C. Krebs in *Vierteljahrschrift für Musikwissenschaft* VIII (1892), p. 318s.
- 34 *Libro de cifra nueva*, Alcalá, 1557 ; moderne druk in *Monumentos de la Música Española II : La Música en la Corte de Carlos V*, H. Anglés ed., Barcelona, 1944.
- 35 *Orgel oder Instrument Tabulatur*, Leipzig, 1571. De stemming die Ammerbach beschrijft is niet de normale C/E stemming : de E toets klinkt E, de Fis toets klinkt C en de Gis toets klinkt D. Zulke alternatieve stemmen zijn waarschijnlijk talrijk geweest, zoals hieronder zal blijken.
- 36 *Op. cit.*, zie onder andere f° lxxvij r°.
- 37 Moderne druk in *Musica Britannica* I, D. Stevens ed., Londen, 1951. Zie nrs. 30 (John Redford), 45 (Robert Johnson) en 104 (Thomas Tallis).
- 38 Moderne druk in *Monumentos de la Música Española XXVII*, H. Anglés ed., Barcelona, 1966. Zie nrs. LX en LXIII.
- 39 Zie het exemplaar in de bibliotheek van het Koninklijk Muziekconservatorium te Brussel ; een zesstemmig motet van Lassus (nr. 1) heeft een Es.
- 40 Cabezon, *op. cit.* : zie onder andere de nrs. XVIII, XLVIII en LXXI Giovanni Gabrieli, *Intonazioni d'organo* (Venetië, 1593), moderne druk in L. Torchi, *L'arte musicale in Italia*, vol. III, 1899, onder andere p. 132. Ercole Pasquini, klavierwerken in *Corpus of Early Keyboard Music* 12, W.R. Shindle ed. (1966), onder andere pp. 18 en 39.
Jacob Paix, *op. cit.*, onder andere f° Gij v°, Gvj v°, Iv v° en Qv r°.
August Nörmiger, *Tabulaturbuch auff dem Instrumente*, 1598 ; cf. W. Merian, *Der Tanz in den deutschen Tabulaturbüchern*, 1927, pp. 239 en 257.
Pieter Cornet, werken in *Corpus of Early Keyboard Music* 26, W. Apel ed. (1969), passim.
Peter Philips, zie de werken in het *Fitzwilliam Virginal Book*, moderne druk door J.A. Fuller Maitland en W. Barclay Squire (1894-1899), vooral nrs. LXXX en LXXXI.
- 41 Dit gebruik blijkt uit het repertorium, reeds in de tabulatuur van Johannes van Lublin, in de vroege 16de eeuw, waar lage noten zoals D en E de slotakkoorden komen versterken. Dit moet ook de bedoeling zijn geweest van sommige uitgebreide 16de eeuwse orgeltessituren, die tot aan C of zelfs F, geraakten. Bermudo verwijst naar een dergelijk gebruik op de harp, wanneer hij zegt dat de laagste snaren (C, D en E) bedoeld zijn « *para hazer las clausulas (de) los modos naturales co(n) octava* » (om de cadensen van de kerkmoden met octaaf te spelen) ; *op. cit.*, f° cx v°.
- 42 Dit artikel stamt uit mijn proefschrift *La naissance de l'octave ourte et ses différentes formes au 16e siècle*, Leuven, U.C.L., 1971, onder leiding van Prof. J. Robijns.

Hedendaagse orgelbouw

Ghislain POTVLIËGHE

Vraagt men de historicus zijn mening omtrent het begrip hedendaagse orgelbouw, dan zal hij, vermoed ik, al was het bij wijze van inleiding de diverse stijlrichtingen belichten in de orgelbouwhistorie. Met de uitgesproken commerciële, experimentele en geïnternationaliseerde aspecten van de orgelbouwerij sinds het eind van de vorige eeuw staat hij hulpeloos en verloren omdat deze verwezenlijkingen alleszins geen directe toekomstperspektieven bieden.

Stelt men nu dezelfde vraag aan de orgelmaker, dan zal die zich veiliger voelen met geloofsbrieven het hedendaagse gebeuren reliëf te geven omdat hij, in tegenstelling tot de historicus, zijn doen en laten als een springplank naar de toekomst ziet.

Het voorleggen van zijn geloofsbrieven is inderdaad een belangrijk onderdeel van de taak van de ambachtsman én van de schepper van kunstwerk. Het betekent het uitoefenen van controle van de geest op de arbeid, zoals K. D'Hooghe het onlangs ergens formuleerde, en evenzeer, de controle van de arbeid op de geest. Het verruimt ontegensprekelijk het bewustvolle arbeiden ; men gaat zichzelf rekenschap geven van zijn bevindingen en gedragingen.

Als uitgangspunt kan men stellen, dat muziekinstrumenten gebouwd worden met hetzelfde doel als dat waarmee de komponist muziek schrijft, nl. omwille van de artistieke boodschap. Elke artistieke boodschap houdt een artistiek engagement in. Mocht er een gedésengageerde kunst bestaan, dan zou niemand er een boodschap aan hebben, en kan de prestatie dan ook niet onder de noemer « kunst » vallen.

Sinds decennia echter wordt de markt overspoeld met instrumenten die gemaakt of geassembleerd zijn in bedrijven voor wie het commerciële doel primeert op het artistieke doel. Natuurlijk krijgt men dan al vlug de vraag gesteld : waar eindigt het ene en waar begint het andere. Het ene is uiteraard onlosmakelijk gekoppeld aan het andere, want elk produkt, van welke aard ook, dient te worden verspreid, ook kunst en wetenschap.

De bouwer dient bijgevolg bepaalde opties te nemen die determinerend zullen zijn voor zijn doen en laten. Hoe zal hij tot bepaalde opties komen? Er lijken me twee mogelijkheden te zijn; ofwel vanuit de lopende traditie en hier gaat het om een *direkte continuïteit*, ofwel vanuit de historie, en dan gaat het om een *indirekte continuïteit*.

Om een indirecte continuïteit gaat het wanneer een verloren gegane draad terug wordt opgenomen. En die neemt men op omwille van de historische boodschap die eraan verbonden is.

De inhoud die wij in deze kontekst aan het woord «kontinuïteit» geven is deze van het creëren op basis van een bekend gegeven. Bij het verschijnsel kopiëren daartegenover staat een welbekend voorbeeld model.

En hiermee hebben we meteen enkele aspecten van de hedendaagse muziek-instrumentenbouw aangeraakt, hoewel daarom nog geen verduidelijking omtrent het typische van de hedendaagse orgelbouw.

Wat is dat dan, hedendaagse orgelbouw?

Het antwoord is vooreerst te zoeken in hetgeen goed in de markt ligt, in het gevraagde, en in het aanbod.

Met het antwoord op deze vraag krijgt men plots af te rekenen met een vrij grote diversiteit aan wat men «stijlen» noemt. Er is daar om te beginnen het commerciële orgeltype, noem het maar, het fabrieksinstrument. Het is het sterkst verspreid, ligt het best in de markt. Relatief goedkoop. In éénieders bereik, zegt de commerciant. Tegen de zeer dure prijs van een grote hoop rommel, maar dat wordt er niet bij gezegd. Want het gaat er in wezen om een wegwerpproduct dat enkel is gemaakt om zoveel mogelijk mensen tevreden te stellen, waaraan de bouwer of monteur zoveel mogelijk verdient, en dat bijgevolg ook nog binnen een beperkte periode dient afgeschreven te zijn teneinde de handel draaiende te houden.

Het is te pijnlijk om voorbeelden te noemen, en helaas al te delikaat ook nog. Het betreft producten, gemaakt in de roes van de (voorbije) materialistische feesten: men waande zich feestvarkens te rijk maar thans komt men, stilaan, tot de vaststelling dat men er een verschrompelde varkensblaas aan overhoudt, nog geen tabakszak waard.

Een andere type dat het moet doen krijgt het etiket «studie-

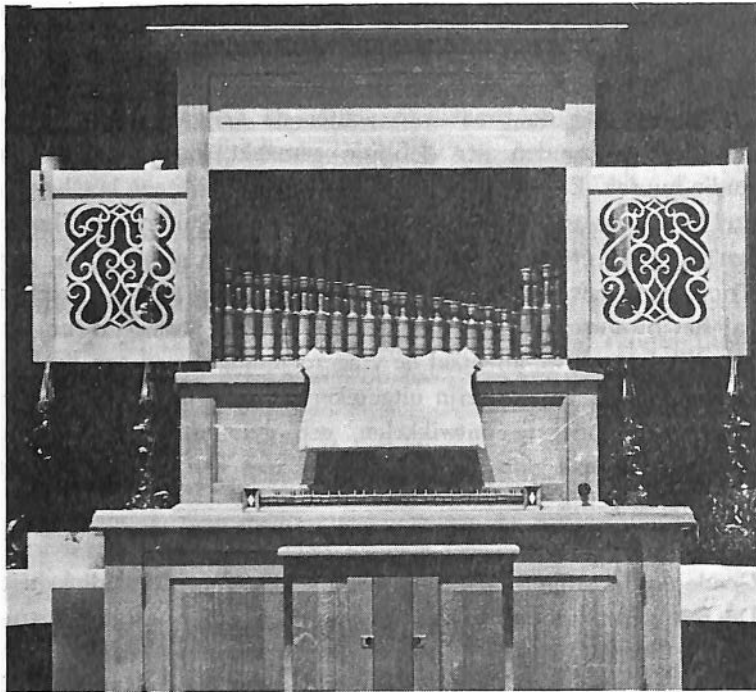
instrument». Wat voor een instrument is dat? Wat bedoelt men hiermee? Sluit dit in, dat het wel een goed instrument is maar toch niet zo heel goed maar toch wel nogal goed? Dat ruikt ook nogal naar de praat van achter de verkoopbank. Studie-instrumenten zouden per definitie gemaakt kunnen zijn voor studie-muziek. En wat is dat dan weeral? Dikwijls een bescheiden titel boven een schitterende partituur. Voor de Etudes van Chopin ken ik geen étude-piano's. En al schreef de grote Bach zijn Triosonates met een pedagogisch doel, men kan toch niet stellen dat het brouwseltjes zijn voor een zogenaamd studie-instrument. 'tuurlijk kennen we allemaal de vingeroefeningen van een Brahms en een Hânon, maar 't zijn uitgerekend studies om een degelijke vingervaardigheid te ontwikkelen, een gymnastiekoefening. En een degelijk spel ontwikkelt men niet met een instrument dat nog niet degelijk is.

Studemuziek is evenzeer goed of slecht, of weinig betekend. Goede études stijgen uit boven het alledaagse en de mediokriteit. De rest vervalt tot ordinaire notenkrakerij. Met «studie-instrument» bedoelt men een gericht nivelleren, naar beneden toe. Trouwens, door welke artistieke opties wordt dit type gedragen?

Een derde type valt te onderscheiden met het historisch gerichte orgeltype, meer bepaald, de kopie. Hier is het niet zozeer de bouwer die creëert, maar de wetenschapsmens die ontleedt. Het gaat hand in hand met de historische restauratie. Voor de ene betekent het een musikologische oefening, voor de andere het zoeken naar zekerheden in de wetenschap. Het kan ook en vooral betekenen, het aanvullen van een orgellandschap met een kenmerkend type waaraan nood blijkt te zijn, en dit lijkt me dan ook een verantwoorde reden tot kopiëren.

Toch is een periode van strikt kopiëren een noodzakelijk door te maken prospectie-tijd, en is op zijn plaats na de industrialisatie-tijd die in de artistieke opties van de 20-eeuwse orgelbouw een ware ravage heeft aangebracht.

Het gevaar is echter niet denkbeeldig dat men slaafs gaat kopiëren zonder daarbij te begrijpen wat de drijfveren van de oorspronkelijke bouwer zijn geweest. Dan wordt dat kopiëren een soort van wetenschap in de zin van «materialiseren». Men verwacht dan van de wetenschap dat die een veilige gids zou zijn. De veiligheid wil men laten primeren op spontaneïteit en



Renaissance positief (1979) — Gh. Potvlieghe

verbeeldingskracht. Merkwaardig, maar ook sociaal is dit konstateerbaar : men verwerft zekerheden (of dwingt ze af) en toch verbrokkelt het hele systeem en dreigt het zelfs uiteen te vallen, ondanks het systeem zelf.

Wie kopieert om het kopiëren als doel op zichzelf, verliest de kontekst uit het oog, verslijt intuïtie en instinkt, materialiseert omdat hij louter wetenschap bedrijft wat niet in functie staat van de creatie. De kunstenaar dematerialiseert. Wie kopieert om het kopiëren als bezigheid op zichzelf, doet aan gekonditioneerde bekrompenheid. Het zich louter verlaten op de wetenschap is geen kunst. Er is een visie en een inzicht noodzakelijk, zoniet probeert men maar wat, of gaat men historiseren om het historiseren, en komt men al vlug tot het kultiveren van louter theoriën.

Waarom kopieert men in feite zo graag. Gebeurt het niet al te vaak onder het mom van het ten dienste stellen van de oude muziek ?

Het komt me voor, dat het voor velen een zekerheidsoplossing is, maar dit is dan ook meteen een gemakkelijksheidsoplossing. De prestatie komt immers niet meer uit zichzelf, men neemt over.

Een vertakking van de historische prespektie is tenslotte nog een ander zgn « type », m.n. het in onderdelen verkrijgbare namaak-instrument. Men noemt dat ook « kit-bouw ». Kit of bouwpakket is te reduceren tot het mogelijk maken van gewiekt handel drijven. Dit produkt ontstaat niet uit de creatieve krachten van de artistieke belevenis. De bouwpakket-formule legt evenmin getuigenis af van een geestelijk-bewogen scheppingsdaad. Heel deze affaire past echter wel goed in de industriële mentaliteit. De kits zijn signalen die opzichzelf geen waarde hebben, leegte en tekort aan artistiek engagement en kunde verraden en daarenboven elke inspiratie missen. Stof en middelen zijn aanwezig, maar de geest die deze produkten moet valoriseren kan men er niet op inenten.

Ik heb de indruk dat de instrumentenbouw zelden zo treffend de economische situatie heeft weerspiegeld als dit sinds het einde van de vorige eeuw konstateerbaar is : welstand die opzwol tot bluf die thans uiteenspat. Omvangrijke orgels werden en worden beschouwd als status-symbolen terwijl elke artistieke norm is zoek geraakt. Grote produktie, prijzig-zijn, enz., men vindt het allemaal terug in onze huidige samenleving. Men verbruikt er overigens maar op los, maar wezenlijk bouwt men weinig of niets waardevast op. Daarom gelooft men ook graag in theorieën, in bouwpakketten die tenslotte maar bouwdoosjes zijn. Het heet dat ze prijzig zijn. Maar het is deze prijzenkonkurrentie die nogmaals industrialisering in de hand werkt.

Een fundamenteel tekort bij vrijwel de meeste hedendaagse bouwers is dat men zich weinig of geen empirisch werk op basis van een degelijke historische kennis, veroorlooft. Het is inderdaad een dure bezigheid en zeker voelt privé over het algemeen niet genoeg om de cultuur van de instrumentenbouw te aktiveren. Hetgeen betekent dat het onvoldoende daadwerkelijk en financieel mee-investeren wil (of kan) in de evolutie van deze kulturele beschavingsvormen van zijn tijd.

Waar staan we thans voor, is de vraag waarmee ik wil besluiten. Op dit ogenblik zijn de financiële bronnen serieus aan het opdrogen en dit staat een heropbloei van een ontwikkeling van een nieuw orgeltype lelijk in de weg.

Anderzijds maken we wel, sinds een tiental jaar, een nieuw verschijnsel in onze Belgische — zeg maar Vlaamse — orgelbouw mee, nl. de historische restauratie. Voor velen betekent het helaas nog een dwangmaatregel en als dusdanig een maat voor niets. Toch liggen hier zeer levenskrachtige wortels die betekenis kunnen of zullen hebben voor de verdere ontwikkeling van de orgelbouw.

Deze restauratie-periode in Vlaanderen dankt haar hartslag aan het beleid en het inzicht van de orgelkundigen van de Rijksdienst voor Monumenten- en Landschapszorg. Dat het hier om een waarachtige hartslag gaat blijkt wel uit het feit dat vroegere tegenstanders van deze Rijksdienst zich stilaan zijn gaan bezinnen, en de realisaties erkennen en zelfs graag als eigen prestaties gaan kenbaar maken. Een schuchtere vorm van erkennen is dat dan wel. Tenslotte betekent het, dat de ambachtelijke orgelbouw het geleidelijk-aan gaat winnen op de industriële, hetgeen vroeg of laat zijn weerslag zal hebben op de nieuwbouw.



Orgelforum te Roeselare op 3 november 1982

De « Roeselaarse Orgelkring », een pas vorig jaar opgerichte vzw, nam het initiatief tot het houden van een orgelforum, een studie- en concertdag voor orgelliefhebbers, orgelisten en orgelbouwers op woensdag 3 november 1982.

Het eerste deel van deze bijeenkomst vond plaats in de receptie van het Klein Seminarie. Enkele tientallen geïnteresseerden waren er op af gekomen, onder hen ook een paar Nederlanders.

Vooraleer aan het eigenlijk forumgesprek te beginnen, had het publiek de gelegenheid een boekenstand van de Brusselse muziekhandel ADAGIO, gewijd aan literatuur rondom het orgel, te bekijken.

De eerste spreker was Ghislain Potvlieghe, die voor de gelegenheid een renaissancepositief uit zijn atelier had laten overbrengen.

In zijn uiteenzetting, die geïllustreerd was met een reeks dia's over historische Vlaamse orgels, omschreef hij de orgelesthiek zoals hij die zag als orgelbouwer en organoloog. Op zijn exposé volgde een discussie waarbij niet alleen spreker maar ook deskundigen onder de aanwezigen de gelegenheid kregen hun visie op de orgelbouw van vroeger en nu, de restauratie en/of nieuwbouw uiteen te zetten.

Een tweede voordracht werd gehouden door musicoloog en organist Koos Van de Linde uit Utrecht. Hij sprak over de orgelliteratuur voor een éénklaviersinstrument en lichtte zijn voordracht toe met verschillende speelvoorbeelden, vooral genomen uit het oeuvre van Sweelinck.

In de rand van dit treffen waren contacten tussen orgelkenners en verantwoordelijken van kerkorgels even belangrijk. Concrete plannen voor het herstellen van sommige Roeselaarse orgels werden « in de wandelgangen » ter sprake gebracht.

A. Loose

Wat speel ik op mijn orgel ?

Over het liturgisch gebruik van het (al dan niet historisch) orgel is al heel wat te doen geweest. Welke plaats het orgel in de hedendaagse (katholieke) liturgie moet innemen is in veel gevallen een openstaande vraag. Wat men op het voorhanden zijnde instrument met goed (liturgisch) gevolg kan spelen is vele organisten onbekend. De bedoeling van deze rubriek is : mogelijkheden te bieden, en bruikbare muziek te propageren. Het gaat hierbij niet in de eerste plaats om nieuwe uitgaven, wel om soms over het hoofd geziene literatuur.

Het is hierbij nuttig na te gaan wat de tegenwoordige misviering liturgisch inhoudt. Veel van wat hier gezegd wordt zal vanzelfsprekend lijken, behalve misschien voor de mensen die wekelijks of dagelijks een aantal missen verzorgen.

Wij stellen dat een aansprekende en verheffende liturgie begint met de ernst, de eerlijkheid en de inzet van de voorganger. Wij stellen bovendien dat voor een bepaalde dienst een verantwoorde liedkeuze is gemaakt, en dat er inderdaad gezongen wordt. Buiten zijn intonerende, vóórspelende en begeleidende rol kan het orgel nog vóór en na de dienst, en nauwelijks tijdens de mis zijn stem laten horen. Wat te spelen tijdens de (zeer korte) offerande of (nauwelijks langere) communie ? De geschiedenis heeft ons hiervoor een schat aan korte stukjes overgeleverd : de versetten uit de vroegere alternatim-praktijk zijn hiervoor bijzonder aangewezen.

Eén der komponisten die hiervoor nauwelijks bekendheid heeft verworven, is J. E. Eberlin, met zijn werk : 65 Vor- und Nachspiele, Versetten und Fughetten in den 8 Kirchentönen für Orgel, ed. Doblinger (R. Walter), Diletto Musicale nrs. 568 & 569, 2 delen à ca 200 BF elk.

Johann Ernst Eberlin is geboren te Jettingen bij Burgau/Schwaben op 27-3-1702. Hij liep school bij de jezuiten te Augsburg. Van 1721 tot 1723 studeerde hij rechten aan de Benediktijner universiteit te Salzburg. Na 1724 volgde hij orgel bij Mattäus Gugl, de Domorganist te Salzburg. Hij werd 4de organist aan het hof te Salzburg in 1725. In 1729 werd hij 1ste hof- en domorganist in opvolging van zijn leraar Gugl. Van 1742 tot 1748

onderwees hij orgel aan het « Knapenkoorinstituut ». Van 1749 tot zijn dood op 21-6-1762 was hij kapelmeester van het hof en de kathedraal te Salzburg. Waarschijnlijk componeerde hij zijn versetten als voorbeelden en oefeningen voor zijn compositie- en orgelleerlingen.

Het hier besproken werk bevat 8 reeksen versetten, geschreven in de 8 bekende kerktoonarden ; elke reeks van 6 versetten, (behalve de laatste waar aan de 6 versetten nog een versus ultimus contrarius is toegevoegd), is voorafgegaan door een praeludium en gevolgd door een finale. De Praeludia en Finales zijn vrije fantasierijke compositievormen van toccata-achtige inslag, vaak zelfs homofoon en akkoordisch gezet. De uitdrukking is niet meer deze van de volle barok, maar van een overgangsstijl naar de klassiek toe.

De versetten daarentegen zijn in strenge fugatische vormen gezet. Hij contrapunt met zijn vele zet-technieken als omkering, dubbel contrapunt, en cum subjecto retrogrado (van achteren naar voren) komen veelvuldig voor, en worden zelfs tot de vierstemmigheid gebracht. Altijd echter overheerst de klaarheid in vorm en harmonie, de zangerigheid van de lijnen, de soepelheid van de schrijfwijze, kenmerken van de zuid-duitse componeertrant. Deze werkjes illustreren de behendigheid en het vakmanschap dat Eberlin nog aan de dag wist te leggen in een tijd die bezig was af te stappen van de strenge barokke compositiepatronen, een stielvaardigheid die het respect heeft afgedwongen van een Leopold en Wolfgang Amadeus Mozart. Deze orgelstukjes zijn vrijwel op zicht te spelen, omdat zij een gemiddelde moeilijkheidsgraad niet overschrijden. Behalve het houden van enkele basnoten als orgelpunt, zoals algemeen gebruikelijk bij zuid-duitse muziek, is er geen pedaalspel vereist. Deze muziek ligt oude vlaamse orgels vrij goed :

1° Omdat het pedaalgebruik beperkt blijft en de tessituur van C-g° niet overschrijdt. Een klein blok- of kist-pedaal kan hier ook nog uitstekende diensten bewijzen.

2° Omdat voor orgels zonder pedaal met enig aanpassingsvermogen makkelijk een alternatieve oplossing kan worden uitgewerkt. Immers de meeste verdubbelingsnoten in het pedaal zijn slechts accenten die het klankvolume van de bas onderlijnen, maar nauwelijks harmonisch vereist zijn.

3° Zuid-duitse en Oostenrijkse orgels hebben in de 18de-eeuw graag strijkers en fluiten in grote verscheidenheid opgenomen, een ontwikkeling die in Vlaanderen in het begin van de 19de-eeuw doorgang vindt. Vele Vlaamse orgels van het begin der 19de-eeuw, de onbegrepen instrumenten voor tal van organisten, vertonen die classicistische trekken die wij daar in het rijk der zuidelijke Habsburgers reeds veel vroeger terug vinden.

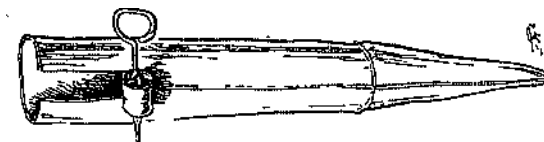
4° Deze muziek zelf laat zich door zijn klaarheid het best verklanken op orgels met een helder klankbeeld, en zelfs een wat geprononceerde discant,... wat vele Vlaamse orgels toch eigen is.

Een opmerkelijke geest zal het opvallen dat in al deze orgelstukken slechts één enkele keer een Fis en Gis gr. oktaaf aangeraakt wordt, hetgeen bewijst dat ze zijn geschreven met bedachtzaamheid t.a.v. het nog veelvuldig voorkomend verkort groot oktaaf bij vele 18de-eeuwse orgels in Oostenrijk. Ook hier weer motieven om oud vlaamse orgels waarbij dit nog het geval is, niet af te schrijven als onbespeelbaar ; het is goed te bedenken dat daarvoor ook een enorm uitgebreide literatuur ter beschikking staat.

Te midden van al dat luchtige uit de echte rococo-literatuur, wordt hier nog vast voedsel geboden dat goede verbindingen legt tussen de melodieuze italiaanse stijl en de gecompliceerde duitse.

Ter afwisseling van de andere bekende bundels, waarop dit werk van Eberlin voortbouwt, zoals deze van J.K. Kerll, J. Speth, Gottlieb Muffat en J.K.F. Fischer, worden de beide hier voorgestelde uitgaven van R. Walter ten zeerste aanbevolen.

R.D. & A.F.



Derde Cesar Franck-concours te Haarlem

In de kathedrale basiliek St.-Bavo te Haarlem ging van 19 tot en met 23 oktober 1982 het derde Cesar Franck-concours door.

Het Willibrordus-orgel, beschermd door de Stichting Sint-Willibrordusorgel, oorspronkelijk geplaatst in de gelijknamige kerk te Amsterdam, heeft sedert 1971 zijn bestemming gevonden in de nieuwe kathedrale basiliek.

Het instrument werd in 1921-'23 gebouwd door Adema, heeft een uitgesproken Frans-romantische dispositie en intonatie en is uitermate geschikt voor de Franse laat-romantische, symfonische orgelstijl en zijn uitlopers in de 20ste-eeuw.

Op 1 oktober 1978 werd nog een vierde klavier bijgebouwd. Het telt thans 75 registers.

In de maand oktober 1976 werd voor de eerste maal een Cesar Franck-concours georganiseerd door de Stichting Kathedrale Basiliek St.-Bavo te Haarlem, om jonge organisten te stimuleren zich in de interpretatie van Francks orgelwerken te verdiepen. Na de goede respons werd in 1979 een tweede wedstrijd georganiseerd.

Daarnaast werd de noodzaak ervaren om studiedagen in te richten naar aanleiding van opmerkingen van de jury van het eerste concours. In 1978 werd door 8 deelnemers intensief gestudeerd onder de leiding van Louis Toebosch en Bernard Bartelink. In 1981 werden wederom studiedagen georganiseerd, deze maal gevolgd door negen deelnemers en geleid door Albert De Klerk en Kamiel D'Hooghe.

Men streeft ernaar om in 1984 andermaal studiedagen te organiseren, dit om het volgende concours op een nog hoger niveau te kunnen optillen.

Het derde concours in 1982 vond plaats met de steun van het Ministerie van Cultuur, Recreatie en Milieu, de provincie Noord-Holland, de gemeente Haarlem, het Anjerfonds en de Nederlandse Organisten Vereniging.

De wedstrijd bestond uit twee voorselecties en een finale. Verplichte werken van C. Franck werden afgewisseld met vrij te kiezen werken van enkele componisten na Franck.

De jury werd gevormd door Louis Toebosch, Bernard Bartelink en Kamiel D'Hooghe. Zeven kandidaten hebben zich aangemeld. Het waren allen jonge organisten uit Nederland. De organisatoren hadden een meer internationale deelname verhoopt, met name zeker uit België.

Het programma bestond:

in de eerste ronde uit: *Pièce héroïque* van C. Franck en vijf te kiezen werken van Dupré, S. Saens en/of Vierne.

In de tweede ronde uit: *Fantaisie en la* van C. Franck en vrij te kiezen werk van Tournemire, Alain en/of Messiaen.

In de finale uit een opgave van zes werken w.o. drie van C. Franck — waaronder minstens één « choral » — en drie vrij te kiezen werken uit het Franse romantische, laat-romantische of moderne repertoire. De avant-garde en de werken van M. Duruflé waren uitgesloten.

De volgorde van het optreden der deelnemers gebeurde bij loting. De wedstrijd verliep anoniem, zowel voor de jury als voor het

publiek. De finale vond plaats op zaterdag 23 oktober onder grote belangstelling.

Ton van Eck uit Voorburg werd winnaar, de tweede en de derde prijs ging respectievelijk naar Piet Hulsbos uit Amsterdam en Ronald Stolk uit Voorburg.

In een korte toespraak maakte Louis Toebosch de complimenten van de jury over aan al de deelnemers en prees hij het niveau waarop gemusiceerd werd, ook in de voorronden. Hij wees tevens op het moeilijk programma en op het boeiend gebeuren. Burgemeester J. Reehorst van Haarlem reikte de prijzen uit.

Op vrijdag 22 oktober werd ter gelegenheid van de 80ste verjaardag (op 11 januari) van Maurice Duruflé een juryconcert gegeven waarin de gepubliceerde werken integraal vertolkt werden. De ontmoeting met deze poëtische en eclectische wereld, kritisch gewikt en gewogen, gekneet en neergeschreven met stielkennis, werd een boeiende belevenis. Het prelude, de toccata, het prelude en fuga, de variatievorm en de paraphrase grégorienne zijn qua vorm en stijl telkens meesterwerken geworden. Dit alles gebeurt op de meest natuurlijke en volmaakte manier.

Het programma, zowel als het orgel, stelt zijn zeer specifieke eisen. Het orgel is vrij complex. Het opmaken van de registratieplannen vereist aldus heel wat tijd. Daarenboven zijn enige aanpassingen en de registratie wenselijk; aldus klinkt de hobo van het reciet zo doordringend dat hij best de trompet kan vervangen, deze laatste is dan weer wat te grof. De *Voix humaine* klinkt ook erg direkt en open.

De kandidaten hadden de meeste last met de Franckwerken die soms onbeheerst of teveel per noot, of met te weinig spanning in lyrische zangerige bogen neergezet werden. Het inzicht in de architecturale opbouw, de harmonische spankracht en de instrumentale kleuren faalden nog. De assimilatie van deze specifieke lyriek kan slechts groeien na een jarenlange vertrouwvolle omgang met deze muziek en met deze eigen orgelwereld.

De Viernewerken werden meestal met verzorgde techniek gespeeld. De vlijmscherp afgelijnde ritmiek kan bij de meeste kandidaten nog bijgewerkt worden.

De Tournemirecomposities zijn soms visionair boeiend, soms saai vervelend. De kandidaten gaven meestal geprofileerde vertolkingen.

De composities van Dupré werden behoorlijk begrepen. Toch blijft ook hier een tekort aan puntige ritmiek voelbaar.

De Alain- en Messiaenwerken kwamen er het beste van af. Zo gaf Ton van Eck in de finale een zeer goede verklanking van de *Trois Danses*, met uitmuntende registratiecombinaties en goede balans.

Tijdens een zulkdanige week wordt een panorama van Franse kathedraalklanken geëvoceerd in een steeds wisselend spectrum van kleuren waarbij enerzijds de romantische orgelmystiek in wierookgeuren opstijgt en anderzijds « le style mondain » inspireert tot sonore « Grands Chœurs ». Hier kan men zich beroezen aan de grote Franse symfonische orgelschool. Was het niet J. Lemmens die ze mede boven de doopvont hield?

Deze orgeldagen te Haarlem hebben een eigen doelstelling, een eigen programma en een eigen estetik. Hieruit kunnen vonken overslaan naar de steeds zoekende jongeren die hier aansluiting vinden bij een grote laat-romantische stijl die de laatste decennia wat minder voor het voetlicht kwam. Waarom zouden onze Belgische kandidaten zich niet aanmelden op de volgende studiedagen in 1984 en op het daaropvolgend concours?

K. D'H.

Bouwstenen

Deftinge

(Rijksarchief Gent, M 35 Fonds bisdom Gent, gemeente Deftinge)

Op heden den 7 vande maendt van November 1779 bekennen de Proviseurs der parochiale kercke van Deftinghe gelegen ontrent de Stadt Geeraertsberghe veraccordeert te syn met Monsieur van Peteghem orgelmaeker binnen de Stadt van Gendt ter causa van te maeken een nieuwe orgel ten dienste van de voorseyde kercke van Deftinghe volgens het naervolgende project

voor eerst tot dit Orgel sal gemaectt worden een nieuw Secreet van vyftigh tenuren om het orgel te kunnen doen spelen tot D la Re boven de vierde octave van ut ende dit secreet sal gemaectt worden van seer deughdelyck spiesschen hout

Ten tweeden een klauwier van vyftigh touchen de geheele toonen van wit been ende halve toonen van swert Ebbenhout

Ten derden dry blaesbalcken van vier geheel en twee halve ployen naer proportie van het werck

Ten vierden de Registers van dit orgel syn dese naervolgende

- 1 *Prestant vier voeten*
- 2 *Bourdon sprekende acht voeten*
- 3 *Fluyte vier voeten*
- 4 *Cornet a vyf pypen par touche*
- 5 *Doublette twee voeten*
- 6 *Nazart*
- 7 *Tierce*
- 8 *Fourniture a twee pypen*
- 9 *Cimbal a twee pypen*
- 10 *Trompet*
- 11 *Trompet superius*
- 12 *Clairon bas viervoeten*
- 13 *Cromhoren superius*
- 14 *Tramblant, Rossignol ende ventill*

eyndelyck alle de pypen sullen gemaectt worden van seer deughdelycke stoffe oft materie te weten van loot ende engels tin t' saemen gemengelt, immers alles naer den eysch van het werck, ende tot preuve van mannen dit verstaende.

eyndelyck dit orgel sal zeer gelyck syn aen het orgel van de

eerweerdighe Paters Minimien tot Geersraetberghe

Voorders den orgelmaeker belooft dit orgel te stellen korts naer beloken Paesschen 1780 soodat op sixen anno 1780 het spel van het orgel in completen en volle staet sal syn

eyndelyck den orgelmaeker sal de twee naervolgende iaeren naer het stellen van het orgel, dit orgel op synen kost in goeden staet onderhouden, ende de proviseurs beloven aen Monsieur Peteghem eens te betaelen negen hondert guldens courant, dit is alles geschiet onder belofte en verbondt als naer rechte datum 7 Novembris 1779

L B Van Peteghem

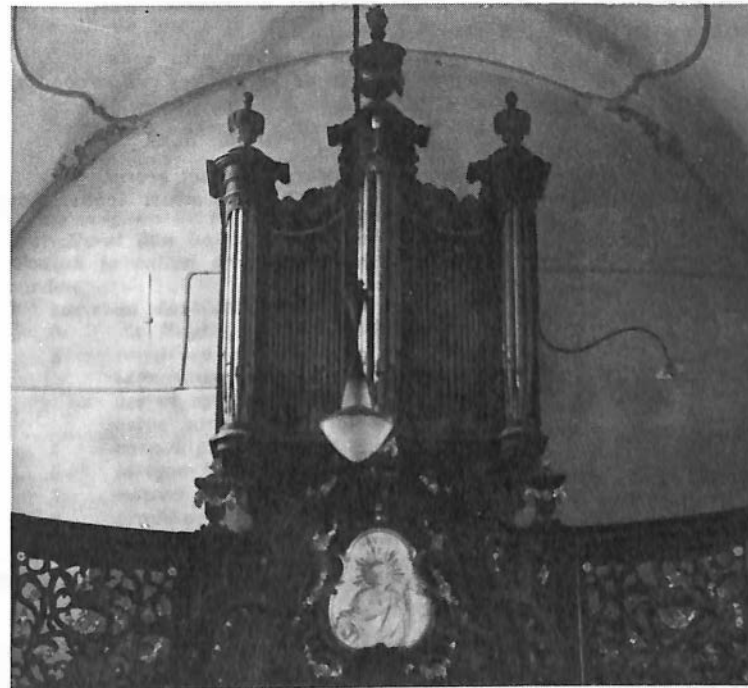
Wij onderschreven bekennen gevisiteert ende naukeurigh ge-examineert te hebben desen voorschreven geprojecteerden orgel, ende hebbe de selve bevonden alles volgens contract ende const soo het verheyst

Actum desen 3 May 1780

Romanus Bataille

Jacobus Merckaert

A.F. en G.P.



Deftinge (foto A.C.L.)

Aanvullende nota

In een van de vorige afleveringen van deze rubriek Bouwstenen (zie Orgelkunst, Ve jg., nr. 1, p. 31-32) publiceerden wij een archiefstuk « Lichtervelde — Jacobus van Eynde, s.d. ».

Het was ons op dat moment ontgaan dat dit archiefstuk wel degelijk te dateren was, n.l. aan de hand van een nota van A. Deschrevel in het tijdschrift De Schalmei, IVe jg. (1949), p. 14, die luidt als volgt :

« Op 20 September 1707 gaat hij (= J. van Eynde) de verplichting aan een nieuw orgel te bouwen voor de St.-Annakerk te Brugge.

Het oud orgel uit deze kerk werd door Van Eynde in 1710 verplaatst naar de kerk van Lichtervelde ».

P. R.

Ruddervoorde, Sint-Eligiuskerk, orgel P. van Peteghem sr., 1756

Volgende archieftekst, opgetekend door G. Potvlieghe, is noch gedateerd noch genaamtekend. Doch uit het hiernavermeld werk van E. Gregoir weten we dat het een project betreft door P. van Peteghem sr., dat in 1756 effectief uitgevoerd werd.

*Rijksarchief Brugge, Kerkarchief Ruddervoorde, nr. 33 :
Project tot het maecken van eene
Nieuwe orgel in de kercke tot ruddervoorde*

*Eerst 3 Blaesbalcken met 4 gehele ende 2 halve ployen
een secreet van 48 touchen van deughelick spischen houdt,
exemt van alteraetie ofte deurspraecke.
Item een clavier van 48 touschen conform aen het secret
geheele thoonen van wit been ende de halve van swart hebben hout*

- 1° Prestant 4 voet dienende voor Montre
- 2 Bourdon 8 voet
- 3 cornet 5 pypen a jder touche
- 4 flutte 4 voet
- 5 doublette 2 voet
- 6 nazart
- 7 tierce
- 8 fourniture, 2 pypen a jder touche
- 9 cïmbal, 2 pypen a jder touche
- 10 Larigo ofte petit Nazart
- 11 trompet bas 8 voet, gesneden met
- 12 trompet superius
- 13 Claron bas 4 voet gesneden met
- 14 Sexquialtra superius
- 15 tramblant rossignol

E.G.J. Gregoir : Historique de la facture et des facteurs d'orgue, Antwerpen, 1865

Zie bladz. 196, op de werkljst van VAN PETEGHEM (Pierre), als 7de orgel : « Ruddervoorde, 1756, 15 rég., fl. 900 ; ... »

P. R.

Brugge, voormalig klooster der Rijke Klaren - Urbanisten ; overeenkomst met Jacobus Berger, 1731

Het klooster der dames Rijke Klaren - Urbanisten was gelegen in de parochie Sint-Gillis, in de omgeving van de Boeveriestraat. De kloosterorde werd opgeheven tijdens het bewind van Jozef II. In 1867 zijn de gebouwen in gebruik geweest door de Capucijnen die hun klooster verlieten wegens de aanleg van een spoorweg. De gebouwen zijn dan gesloopt in 1970.

De hiernavolgende archieftekst werd opgetekend door Gh. Potvlieghe in het Bisschoppelijk Archief van Brugge, reeks C, nr. 228.

project, ofte voorstel tot het vermaecken vanden orghel in het clooster der Eerweerde Religieussen urbanisten binnen brughe den meester orghelmaecker sal veroblgert syn den orghel dry Jaeren goet te houden, ende den selven orghel sal hy op den tydi van twee Jaer moeten maecken op pyne van het contractt van geender werden, den datum hier onder vermeld

- ten 1sten de vanture gheEel nieuwe
- 2den de doublette gheEel nieuwe
- 3 trompet gheEel nieuwe
- 4 claron gheEel nieuwe
- 5 de furniture gheEel verandert
- 6 den cïmbal gheEel verandert
- 7 het cornet te vermeerderen, is 't moghelyck, een pype op ider touse
- 8 de teerce te veranderen in een sexquialtere
- 9 de fluytte inden bas moet verandert syn van apason
- 10 larigot vermaeckt
- 11 nasart in staete te stellen
- 12 bourdon, gheEel vermaeckt, ende Eenighe pypen, is 't noodigh nieuwe te maecken, als oock het secret vanden orghel te visiteren ende is het noodigh het selve te vermacken

nu volghen de register vanden cleenen orghel

Voor Eerst den bourdon moet gheEel vermaeckt syn ende soo het noodigh is sullen daer andere ofte nieuwe inde platse ghemaeckt worden

- 2den de doublette gheEel nieuwe
3. de fluytte, in staete stellen
- 4 furniture gheEel nieuwe ghemaeckt, van dry pypen, op ider touse ist dat den cleynen orghel moet een nieuw secret syn, sal verobligeert het selve te maecken voor de selve somme hier onder vermeld
- 5 cornet gheEel nieuwe
- 6 larigoe in staete te stellen
- 7 nasart gheEel te vermaecken
- 8 cromhooren gheEel nieuwe als oock het secret van het kleen orghelken te visiteren de blaespalcken, wintbuysen ende alles het gheene dat dipendeert aen de orgel, behalvens de casse te vermaecken, ende als deesen orghel sal vermaeckt wesen, soo sal hy van twee meester gheaprobeert worden, ende als dan sal hy ontfanghen de somme van tachghentigh pont swaer wisselgelt

actum desen 20 Maerte 1731

(getekend) Jacobus Berger

P. R.

Ter bespreking

JEAN FERRARD: «ORGUES DE BELGIQUE EN CARTES POSTALES ANCIENNES — BELGISCHE ORGELS IN OUDE POSTKAARTEN», Brussel 1982.

Uitg. SIC, Rue du Trône 200, 1050 Brussel, Franse en Vlaamse parallel-tekst, 24 prentkaarten, 60 blz., formaat 18x18cm, met een korte inleiding door Gustav Leonhardt.

De SIC (Sauvegarde des Instruments de musique à Clavier) waarachter, zoals geweten, hoofdzakelijk J. Ferrard schuilt als bezieler, bracht zopas deze tweede publikatie op de markt. Waar het de eerste keer om een uitgebreide wetenschappelijke studie ging, in inventarisvorm, werd hier — wellicht bewust en om begrijpelijke commerciële beweegredenen — gekozen voor een algemeen documentair boek-deeltje dat ongetwijfeld niet enkel onder de organologen een koperspubliek zal vinden.

Er werd ingespeeld op de populaire interesse die er bestaat voor oude postkaarten: parallel met de vele prentboeken die de laatste 10-15 jaar in de handel verschenen met postkaarten van stadsgezichten, treinen en trams, molens e.d.m., krijgen we hier een verzameling in handen van 24 postkaarten die orgels tonen op Belgisch grondgebied, gefotografeerd tussen 1900 en 1914.

We vinden resp. 13 Vlaamse, 9 Waalse en 2 Brusselse historische orgels in beeld, voorzien van een korte nota, omvattend een beknopte historiek, een dispositie (soms de oorspronkelijke), een bondige evaluatie, een notitie i.v.m. uitgever en datum van de postkaart en een bibliografie, die allen zeer summier blijven gezien de beperkte omvang van dit boekwerkje.

Een buitenbeentje in de organologie: een boek dat zowel in de bibliotheek van de vakman als bij wijze van geschenk zijn dienst kan bewijzen. Een paar drukfoutjes en/of manke Vlaamse zinswendingen (van de vertaler) zijn schoonheidsvlekjes die onze algemene waardering voor het opzet niet kunnen bederven.

P. R.

BOEKEN

Cécile & Emmanuel Cavallé-Coll:

ARISTIDE CAVAILLE-COLL — ses origines — sa vie — ses œuvres
Librairie Fischbacher — Paris; 184 blz.

Dit boek is de exacte heruitgave van een biografisch werk dat door de kinderen van de beroemde orgelbouwer werd samengesteld en uitgegeven in 1929.

Men mag zich bij het lezen van dit boek niet verwachten aan een ooggetuige-verslag vanwege de kinderen: het werd eerder gebaseerd op getuigenissen van derden en op brieven uit het familie-archief. De reden hiervan wordt duidelijk als men leest dat Aristide Cavallé-Coll pas huwde in 1854, zodat zeer veel feiten en gebeurtenissen zich afspeelden vooraleer zijn kinderen «tot de jaren van verstand» gekomen waren.

Dit neemt niet weg dat een groot aantal interessante biografische gegevens worden naar voor gebracht. Het boek is geschreven in een goed leesbare, zij het wat hoogdravende stijl; er is ook een zekere hang naar «grandeur» aanwezig: doorheen de bladzijden defileren dan ook een indrukwekkend aantal prominenten uit artistieke, wetenschappelijke en politieke kringen.

Een aantal facetten van het werk en de persoonlijkheid van Cavallé-Coll worden duidelijk naar voor gebracht:

In de eerste plaats zijn enorme persoonlijke inzet en passie voor het orgel, met daarbij een onbedwingbare drang tot vernieuwing («verbetering»), ook van het eigen werk. Deze karaktertrek vindt wellicht zijn oorsprong in zijn grote belangstelling voor de exacte wetenschappen en de techniek.

Er is ook een duidelijke evolutie in de persoonlijke muzikale smaak van de Meester: van de wat holle virtuositeit en zelfs vulgariteit van een Lefébure-Wély, naar een artistiek veel hoogstaander muziek, zoals die vooral gepropageerd werd door Jacques Lemmens en de Ecole Niedermeyer. Op zeker moment komt het zelfs tot een definitieve breuk met Lefébure-Wély!

Een aantal realisaties van de orgelbouwer worden vrij uitvoerig belicht: St.-Denis, St.-Sulpice, Notre Dame, Trocadéro, St.-Ouen te Rouen, enz. Verder kan men het treurige verhaal lezen over het project voor een mammoet-orgel in de St.-Pieterbasiliek te Rome.

Tenslotte blijkt ook duidelijk dat Aristide Cavallé-Coll ondanks zijn roem en de hoge kostprijs van zijn orgels, zichzelf nooit heeft verrijkt, en zelfs in relatieve armoede is gestorven.

Zeer interessant zijn ook de feiten die in dit boek nauwelijks aan bod komen, of al dan niet bewust worden verzwegen:

De naam van Ch. S. Barker wordt nauwelijks vermeld: men weet dat hij reeds na vrij korte tijd de firma verlaat om zich aan te sluiten bij Ducroquet, opvolger van het huis Daublaine-Callinet, en dus in feite concurrent van Cavallé-Coll. Toch zou Cavallé-Coll zonder het Barker-systeem zijn grote instrumenten nooit hebben kunnen realiseren, zelfs zijn eerste groot project, nl. St.-Denis, was in feite onuitvoerbaar zonder dit systeem.

Eind 1848 wordt de firma «Cavallé-Coll, père & fils» ontbonden: vader Dominique en broer Vincent trekken zich terug uit het bedrijf, Aristide zal voortaan alleen de zaak leiden. In 1862 overlijdt vader, en vestigt Vincent zich in Zuid-Frankrijk, waar hij verder als orgelbouwer actief blijft. Of Vincent en Dominique zich in deze tussenperiode van 13 jaar ook met orgelbouw bezighielden, komen we uit het boek niet te weten, evenmin trouwens als de eigenlijke reden van hun vertrek uit de firma: ging het hierbij alleen om persoonlijke conflicten, dan wel om een verschillende stijlopvatting inzake orgelbouw?

Over de manier waarop in het atelier wordt gewerkt op het hoogtepunt van de carrière van Cavallé-Coll, komt men niet veel te weten. In 1878 zou de firma ongeveer 75 personeelsleden tellen. Over hun bekwaamheid en taakverdeling, alsmede over de technische uitrusting van de «Manufacture d'orgues» wordt echter niets gezegd. Wanneer men de indrukwekkende werkklijst ziet aan het einde van het boek (10 bladzijden met dubbele kolom), dan kan men zich afvragen of vele van die honderden instrumenten geen «confectie-orgels» zijn die op industriële wijze werden geproduceerd.

Aristide Cavallé-Coll heeft tot op hoge leeftijd zelf zijn bedrijf geleid. Stafmedewerkers of leidende figuren uit de werkplaats worden in het boek slechts sporadisch met naam vernoemd, en blijven steeds in de schaduw van de Meester.

Nergens treedt de figuur van Ch. Mutin op de voorgrond, hoewel hij toch de man is die de firma later zal overnemen.

Bij lezing van dit boek krijgt men de indruk dat tijdgenoten-orgelbouwers in Frankrijk de feitelijke superioriteit van Cavallé-Coll duidelijk erkennen (wellicht was dit ook wel zo). De relaties met de meeste collega's-orgelbouwers schijnen — althans volgens het boek — vrij goed te zijn geweest, alleen Merklin krijgt bij herhaling een stevige veeg uit de pan.

Wellicht het meest boeiende aspekt van dit boek zijn de persoonlijke opvattingen van Cavallé-Coll over het orgel. Zeer instruktief op dit punt is het verslag van een studiereis door Europa in 1844, waarbij hij geconfronteerd wordt met het werk van andere orgelbouwers, al dan niet tijdgenoten. Hij bezoekt achtereenvolgens de Elzas, Zwitserland, Duitsland, Nederland en Engeland, waarbij de keuze van steden en orgels op zichzelf al de richting van zijn interesse aangeven.

Uit zijn brieven leren we het volgende: Andreas Silbermann en zoon vallen niet bijzonder in de smaak. Callinet is traditioneel maar degelijk, doch blijft op regionaal (« provinciaal ») niveau. In Zwitserland valt het werk van Haas, leerling van Walcker, nogal in de smaak (grote orgels, degelijk vakmanschap). In Duitsland wordt het Zuiden (Weingarten) wegens tijdsgebrek overgeslagen, evenals het Noorden... Uiteindelijk wordt alleen het werk van de Fa. Walcker (Ludwigsburg) bezocht en geapprecieerd, vooral omwille van zijn industriële aanpak, veel minder omwille van de klankschoonheid. In Nederland worden 3 orgels bezocht: Haarlem valt niet bijzonder in de smaak, Utrecht (Dom) is uitstekend werk maar traditioneel, en tenslotte Rotterdam: grandioos, tenminste wat het uiterlijk betreft (er worden op dat ogenblik juist verbouwingswerken uitgevoerd). Aan het einde van de reis wordt Engeland bezocht, maar blijkbaar gold het hier een blitzbezoek: we komen er niet veel van te weten.

Uit dit alles blijkt dat Aristide Cavallé-Coll praktisch uitsluitend geïnteresseerd was in het werk van zijn tijdgenoten. Voor de vroegere meesters vinden we slechts weinig waardering, noch in het woord, noch in de daad: bij de ombouw van een bestaand orgel door Cavallé-Coll worden grote delen van het pijpwerk opgeofferd; hetgeen behouden blijft, wordt rijkelijk van steminsnijdingen of expressions voorzien, en flink ge-herintoneerd: het eindresultaat is gewoonlijk wel een goed orgel, maar dan een échte Cavallé-Coll.

We beleven op dit ogenblik een hernieuwde belangstelling voor het werk van Cavallé-Coll, een soort « rehabilitatie » na de ravages die het neo-classicisme in zijn werk heeft aangericht. Daarbij wordt graag benadrukt hoezeer zijn werk in de traditie zou wortelen. Dit aspekt mag echter niet overdreven worden: het geldt uiteindelijk alleen voor zijn afstamming en opleiding, en voor sommige constructorische principes (gebruik van sleepladen, afwijzen van tubulaire pneumatiek...).

Deze man was boven alles bezielde door een onblusbare vernieuwingsdrang, wat dank zij zijn talent geleid heeft tot een aantal meesterwerken uit de orgelbouwgeschiedenis.

Het is echter eveneens dit grote talent dat ertoe geleid heeft dat een groot aantal belangrijke historische instrumenten drastisch werden omgebouwd: enorm veel grote historische orgels in Frankrijk zijn door zijn handen gegaan, met alle gevolgen vandien. Zo is bv. het orgel van de kathedraal van Poitiers, dat nog heden geldt als een van de belangrijkste instrumenten van F.H. Clicquot, slechts op het nippertje — door geldgebrek — aan een dergelijke ombouw ontsnapt.

Daar waar minder vaardige orgelbouwers, door gebrek aan eigen inzicht en kunnen, vaak meer conserverend te werk gingen, en dus in feite meer respect oprachten voor het werk van hun voorgangers, kon Cavallé-Coll door zijn sterke persoonlijke visie en technische know-how grote vernieuwingen doorvoeren in ieder orgel dat hij onder handen kreeg. In die optiek betekende het optreden van Cavallé-Coll voor het Franse orgelpatrimonium van de vorige eeuw tegelijkertijd een zegen en een gesel.

De ironie van het noodlot wil echter dat, slechts enkele decennia na de dood van Cavallé-Coll, ook zijn instrumenten worden « aangepast » aan de heersende smaak, opnieuw onder impuls van zeer gerenommeerde organisten, doch ditmaal door wel ambitieuze maar heel wat minder bekwame orgelmakers, met als resultaat dat slechts een handvol van zijn grootste instrumenten volledig gaaf bewaard zijn gebleven.

De lectuur van dit boek kan in belangrijke mate bijdragen tot een beter begrip van de figuur van Cavallé-Coll in zijn historische context. Zonder zich teveel om de historische exactheid der feiten te moeten bekommeren — dit is wellicht niet de bedoeling van het boek — krijgt de lezer een goed beeld van de denk- en leefwereld van deze geniale orgelbouwer. Hij leefde in een tijd toen de inhuldiging van een orgel nog frontpaginanieuws was en duizenden nieuwsgierigen aantrok, toen rijke orgelfans zich een groot 16-voetsinstrument als huisorgel aanschafte, toen er intense contacten waren tussen de wereld van de exacte wetenschappen en de muziek, en toen er waarschijnlijk evenveel touwtrekkerij en lobbying rond benoemingen en opdrachten bestond als vandaag...

Dit boek is een « must » voor eenieder die zich voor het orgel interesseert: de amateur krijgt op 147 bladzijden een goed overzicht van het leven en werk van een der grootste orgelbouwers uit de geschiedenis; de ingewijde zal misschien eerder tussen de regels lezen en geïntegreerd worden door de vragen die dit boek bij hem oproept.

Jos De Bie

CHR. AD. WAUTERS: MUZIEK: KLASSIEK.
Lannoo, Tielt, Bussum
Prijs 595 F. (501 blz.).

In een verzorgd uitgegeven breviarum van 500 bladzijden wordt ten gerieve van de basisdiscotheek van de muzikliefhebber een lijst van honderd werken vanaf het gregoriaans tot Stockhausen besproken.

Hoofdstukken over « De luistergroei » en « Muziekgeschiedenis voor de luisteraar » gaan eraan vooraf. Addendum 1 handelt over de « Technische Aspecten van het Muziekbeluisteren » en addendum 2 geeft een verklaring van « Muziektechnische Begrippen » terwijl een index met ongeveer 330 componistennamen het geheel afrondt.

De inleidende hoofdstukken beogen niet enkel een goed voorbereide klankbodem te creëren « maar vóór alles ook een rijke aanvullende discografie te bieden » (blz. 11).

De muzikliefhebber krijgt de wenk om zich voor alles op de « bezetting » en de stijlperiode te richten (blz. 15).

De elementaire muziekbenadering gaat uit van een evolutie van: — grote naar kleine samenstellingen, — programma — naar absolute muziek, — de romantische stijlperiode naar de vroegere en de latere perioden, — religieuze koorfresco's als missen, oratoria en cantaten die « vaak zwaar ideologisch geladen zijn » (blz. 16) en moeten boeien vanuit

hun ideologie «tenzij men uiteraard de religieuze geladenheid zoveel mogelijk probeert te negeren... iets wat vrijwel onmogelijk is zonder ook de muzikale geladenheid af te vlakken» (blz. 17),

— opera's die in een welbepaalde volgorde kunnen geassimileerd worden. Aldus wacht Wagner totdat de luisteraar «Fidelio en de Freischütz» verteerd hebben (blz. 16).

— De kamermuziek die de goed onderlegde muzikliefhebber boeit. «Het orgelwerk heeft zijn eigen fanaten...» solowerk voor niet-klavierinstrumenten is veelal erg moeilijk te benaderen en vergt wel het uiterste» (blz. 19).

De «Muziekgeschiedenis voor de Luisteraar» wordt in 140 bladzijden samengedrukt en gaat vanaf de vroege west-christelijke zang tot Boulez.

Uiteraard komen hierbij vele namen, stijlperioden en werken aan de orde.

De auteur, — waarvan een biografische levensschets ontbreekt —, geeft blijk van veel literatuurkennis en luisterervaring. Veel wetenswaardigheden en materiaal worden aangebracht.

Uitgaand van zoveel eruditie zou men kunnen hopen op een heldere luistergids met goede structuur, stijl en inhoud. Zoveel kennis zou op een eenvoudige wijze kunnen uitnodigen tot bewuste luisterervaring.

De kans om dit waar te maken werd niet op de juiste wijze aangegrepen. Het lijkt mij het boek van de gemiste kans te worden.

Het muziekbeluisteren wordt per kilogram aangevoerd, met zinnen als: «Globaal gezien kunnen we stellen dat een muziekwerk begrijpelijker blijkt naarmate het voor een grotere bezetting geschreven werd, maar dit dan wel binnen één stijlperiode of zelfs één compositorisch oeuvre» (blz. 15).

Het boek richt zich tot de «beginnende en minder onderlegde liefhebber» (blz. 18). Het gebeurt door het plaatsen van een barrière tussen de doorsnee-muzikliefhebber en de kamermuziek, met het benadrukken van de drempelvrees.

«Solowerk voor niet-klavierinstrumenten (bv. sonates voor vioolsolo) is veelal erg moeilijk te benaderen en vergt wel het uiterste».

De paragrafen die over het orgel handelen zijn: «Het orgelwerk heeft zijn eigen fanaten. Ook hier duikt weer de meer gespecialiseerde liefhebber op... de instelling waarbij men het orgel (vooral dan het laat-romantische) als een gesublimeerd orkest beschouwt doet de waarheid soms geweld aan, maar is vaak een prima weg voor de liefhebber...» (blz. 16).

De auteur bevestigt de foutieve gedachtengang dat «Die Kunst der Fuge» een abstrakt werk is. Waarom zijn de «Fiori Musicali» van Frescobaldi dan minder abstrakt?

Van Nicolas de Grigny worden «Orgelmissen» vermeld (blz. 82). De originele titel luidt duidelijk «Premier Livre d'Orgue contenant une messe et les Hymnes...».

Jan Pieterszoon Sweelinck blijkt een «Koraal» en Variaties op «Mein junges Leben hat ein End» geschreven te hebben voor fluit en strijkers. Wat denken de klavierspelers hiervan?

Dat de boodschap van het Gregoriaans grotendeels museumkunst en consumptiegoed geworden is stemt ons droevig.

«Uiteraard kan ik niet ontkennen hoe voortreffelijk het wel is bij Beethoven, Schumann... te zweren (mijns inziens) maar toch moet ik wel even boude taal spreken. Uit mijn ervaringen met muziek-liefhebbers is welhaast elke keer gebleken hoe slecht zij thuis zijn in de Romantische muzikliteratuur...».

«Ik zie me dus wel verplicht aan dit hoofdstuk enorm veel belang te besteden. Ik heb er niets op tegen dat de luisteraar de Romantiek als de grote era ziet».

Hoewel goed bedoeld, klinkt dit alles pedant. Het nederlands is allesbehalve correct en vloeiend.

De auteur beperkt zich bij Bach tot één enkele «must»; «het werk is immers al te uitgebreid».

De addenda lijken mij interessant.

De auteur weet veel, kent veel. Het is des te jammer dat meermaals de juiste toon gemist wordt om deze veelheid aan kennis te ordenen en op passende wijze over te dragen.

K. D.

BLARR OSKAR GOTTLIEB en KERSKEN THEODOR: ORGELSTADT DUESSELDORF, Instrumente Spieler Komponisten. Trütsch Verlag Düsseldorf 1982.

196 bladzijden, 68 afbeeldingen w.o. 4 in kleur. Prijs: 45,— D.M.

Dit boek wordt inleidend een «Monographie über die Düsseldorfer Orgelszene» genoemd. Het is opgedragen aan Professor Gerhard Schwarz, de grondlegger van het moderne orgelgebeuren in Düsseldorf, ter gelegenheid van zijn 80ste verjaardag op 22 augustus 1982 en werd gepubliceerd naar aanleiding van de «Internationale Orgeltagung» van 1 tot 7 augustus 1982. Het is de 105de publikatie van de «Gesellschaft der Orgelfreunde e.V.».

Het is een vulgariserende publikatie. Zij geeft in de eerste helft een blik op 500 jaar orgelcultuur. Het tweede deel is volledig gewijd aan het actuele orgelleven en aan moderne instrumenten.

Orgelgeschiedenis is levensgeschiedenis (blz. 94). Beiden hebben een wonderbaar verloop.

Zo vergaat het ook de orgelgeschiedenis van Düsseldorf, waar het eerste orgelspoor leidt naar een afbeelding van een engel met portatief, daterend uit de tweede helft van de 15de eeuw.

Het orgelmakersduo Johann Graurock en Hieronymus Ruprecht uit Keulen, de Weidtmannfamilie, een orgelbouwersgeslacht van drie generaties, de legendarische J.E. Teschemacher, de grote Christian Ludwig König, de «Orgelfabriken» Ibach uit Barmen, Sauer uit Frankfurt/Oder, Walcker uit Ludwigsburg en Klais uit Bonn hebben de orgelbouwgeschiedenis ingevuld.

Na de tweede wereldoorlog hebben grote Duitse orgelhuizen hier vele grote instrumenten neergezet.

De afbeelding van een koperets uit 1628 verwijst naar het eerste grote orgel in de St.-Lambertuskerk. Anderhalve eeuw later blijken er minstens twaalf belangrijke nieuwe instrumenten bijgekomen te zijn.

Over de historische documenten, de geschiedenis, de invloedssferen, de orgelstijlen, de muziekpraktijk wordt beknopte informatie verstrekt.

Hieruit leren wij o.m. dat:

de historische instrumenten verdwenen en vernietigd zijn. Het orgelprospekt van St.-Maximiliaan blijft evenwel getuigenis afleggen van het indrukwekkend König-orgel, gebouwd in 1755.

er te Eberfeld een merkwaardige ontmoeting plaats had tussen Goethe, Teschemacher e.a., waarover een tekstfragment gepubliceerd is.

Felix Mendelssohn-Bartholdy op 14 januari 1834 aan het stadsbestuur van Düsseldorf schreef: «Jeder, der die Kirchenmusik liebt, muss es wissen, wie wichtig eine gute Orgel zur Erbauung der Gemeinde mitwirken kann».

de organoloog Hans Henny Jahn — voorheen in 1925 te Hamburg en te Lübeck voorvechter van de «Orgelbewegung» en redder van het Schnitgerorgel — het Königsorgel totaal liet verminken, niettegenstaande de oproep van Wilhelm Sauer (gezagvol organist, orgelhistoricus en muziekfilosoof, blz. 91) in 1928 om «zijn» orgel te redden van vernieuwingsoperaties.

Het regionale orgellandschap weerspiegelt de tendenzen van de «Rheinischbergischen» en de Kurkölnisch-niederrheinischen» (blz. 24) orgelbouw, met o.m. gedeelde registers.

Het romantische spotlied «Da droben auf dem Berge steht eine Fabrik» (blz. 56) gold tijdens de tweede helft van de 19de eeuw ook voor de orgelbouw.

Instrumenten van reusachtige afmetingen werden gebouwd. Architekten tekenden niet functionele orgelfronten die aansluiting zochten bij o.m. de gotische orgelmeubels en de Jugendstil.

Een aangrijpende foto toont het König-orgel van de St.-Maximiliaan waaruit in 1917 de frontpijpen geroofd zijn voor oorlogsdoeleinden.

De «Orgelbewegung» en de «Orgelreform» heeft zich aangemeld en doorgezet vanaf 1930.

Na de brutale vernietiging gedurende de tweede wereldoorlog is men aan een indrukwekkende wederopbouw begonnen. Omzeggens al de nieuwe instrumenten zijn in hun algemene stijlbenadering onder te brengen in de zogenaamde neo-barok. Orgelcycli, orgelwerken, Kirchenmusiktage, jubileumconcerten en creaties van vele nieuwe composities worden vermeld. De biografie van organisten en componisten geeft een indrukwekkend beeld van vitaliteit en activiteit. De lijst van de plaatopnamen bevestigt de dynamiek van vele organisten.

De entoesiaste organist, dirigent, componist, organisator en publicist Oskar Gottlieb Blarr heeft de titel «Orgelstadt» de wereld ingezonden. Met zijn vloeiend geschreven boek wil hij bewijzen dat dit niet onverdiend gebeurd is.

K. D'H.

PARTITUREN

PIET KEE : «Gedenck-clanck 76 ; ode aan Adrianus Valerius (1575-1625)» — 3 oud-nederlandse liederen bewerkt voor orgel, aansluitend bij de klanken van Valerius' tijd en de onze, in 1982 uitgegeven bij Harmonia - Hilversum.

Het betreft bewerkingen op de liederen «O Nederland! let op u saeck», «Hoe groot, o Heer, en hoe vervaerlic» en tenslotte «Merck toch hoe sterck».

Deze compositie is ontstaan naar aanleiding van de 350ste verjaardag van het verschijnen van Valerius' «Nederlandsche Gedenck-Clanck». Het is treffend dat deze schat van volksliederen ook de hedendaagse orgelcomponist nog kan inspireren. Naar zijn eigen woorden is het Piet Kee te doen om het slaan van een brug tussen verleden en heden; het oude is het uitgangspunt, het hedendaagse is de klankwereld waar de compositie uiteindelijk in uitmondt. Benevens deze bedoeling, neemt P. Kee ook nog een oude traditie over uit Sweelinck's tijd, nl. dat wereldlijke muziek, samen met religieuze muziek, en vaak vermengd ermee, ook zijn weg vindt naar het orgel in de kerk. Of Kee's opzet geslaagd is, is minder gemakkelijk in één pennetrek te verwoorden. Uit de compositietrant komt

een gedegen vakman in de orgel improvisatie te voorschijn, geen man van grote omslachtige componeervormen maar wel iemand die handige, vindingrijke en goed gezette korte formules weet te verwerken tot een gestructureerd geheel. Vele formules blijken inderdaad vaak nieuwe wijn in oude zakken, maar wat dan bij de wijn niet lukte, leidt hier toch tot een niet onaardig resultaat. Wat echter de beoogde verbinding tussen oud en nieuw niet steeds natuurlijk maakt, is het soms arbitrair of los van het klankmilieu van het lied optredend eigentijds klankmateriaal, dat menigmaal een imprcissionistische gebondenheid niet kan ontgaan. Op dit punt wordt lineaire stemvoering, waartoe de oude liederen aanleiding geven, geregeld ingeruild voor moderne klankkleur.

Bij Piet Kee hebben bepaalde pedagogische bedoelingen voorgezeten in het neerschrijven van deze composities; er is in een modern kled een bewuste keuze gemaakt van oude speel- en articulatietechnieken, in 't bijzonder omdat voor uitvoering de aandacht gaat naar het Nederlandse 3 manuaals (barok-) orgel met vrij pedaal en dan in 't bijzonder, zoals Kee dat noemt, met een knipoog naar het grote orgel van de Laurens-kerk te Alkmaar, waarvan enkele technische bijzonderheden alsmede de dispositie tot nut van de gebruiker bij het voorwoord vermeld staan. De opgegeven registraties zijn dus nadrukkelijk tegen die achtergrond te plaatsen en doen een verantwoord keuze tot stand komen.

Of bij het inscherpen van een op oude grondslagen gevestigde articulatietechniek, ook zoveel zelf gekozen en met een inhoud geladen tekensymbolen nodig zijn, betwijfelen wij. Het bewijst alvast hoe de componist, wellicht vanuit eigen ervaring, beducht is voor het toepassen van een orgelspeltechniek, waarvoor het Nederlandse (barok-)orgel ten overvloede aversie betoont.

Maar gelet op de weliswaar eigentijdse en bewust vanuit evenredigzwevende temperatuur gedachte harmonie, vrezen wij dat de knipoog naar het Alkmaarse Laurens-orgel, indien het tenminste bij de recent voorgenomen restauratie ook op dit punt naar zijn eigen aard recht gedaan wordt, wel eens zou kunnen weerkaatsen tot een grijns. Niettemin bevat deze partituur goed speelbaar materiaal voor wie ver doorgetrokken lijnen en vaste aanknopingspunten ziet doorheen de vele perioden van de orgelliteratuur.

A. F.

GRAMMOFOONPLATEN

HET GROTE ORGEL VAN DE SINT-GUMMARUSKERK TE LIER. Uitgave: Orgelcomité St.-Gummarus Lier, m.m.v. het Ministerie van Ned. Cultuur en Vlaamse Aangelegenheden. Organist: Jos. Van Looy. Werken van C. Franck, F. Peeters, J. V. Looy en L. Boëllmann.

Deze plaat is uitgebracht ter gelegenheid van het eerste lustrum van het grote orgel in deze kerk, dat in 1972 door de fa. Stevens gebouwd werd naar een ontwerp van Flor Peeters. Het instrument, dat 53 stemmen, verdeeld over drie klavieren en pedaal telt, is volgens de hoestekst het eerste grote concertorgel in deze kerk. Voor die tijd had men het moeten stellen met «kleine orgels, die niet aangepast waren aan de kerkruimte waarvoor ze moesten dienen» (!).

Daar deze plaat in de eerste plaats bedoeld is om het grote orgel in de schijnwerpers te zetten, lijkt het zinnig ook aan het instrument op zich enige aandacht te besteden. Het orgel is bedoeld als een concertinstrument, op zich een wat vage term maar waarschijnlijk wordt hiermee een instrument bedoeld waarop een zo groot mogelijk deel van de orgelliteratuur vertolkt moet kunnen worden.

Zoiets is altijd een hachelijke onderneming omdat de verschillende stijlen vaak dermate tegenstrijdige eisen stellen aan de klank, dat deze eisen nooit binnen één orgel gerealiseerd kunnen worden. Een karaktervol instrument zal daarom altijd zijn duidelijke beperkingen in dit opzicht houden en het opheffen van deze beperkingen zal dan ook leiden tot een vlak, karakterloos instrument. Het Lierse orgel is hier helaas een duidelijk bewijs van: een kleurloos, neutraal instrument dat in feite getuigt van een gebrek aan visie op orgelklank. Oppervlakkig gezien sluit het geen enkele stijl uit maar in feite is het ook voor geen enkele stijl werkelijk geschikt. De intonatie van de grondstemmen is glad en onbenullig, de aanspraak ervan is doods en kennelijk niet te nuanceren, de vulstemmen mengen slecht in het plenum en de tongwerken missen grond en zijn soms nogal onafgewerkt. Vooral in « Abdijvrede » zijn enkele zeer lelijke registers te horen (o.a. een « blikkerige » en nogal snerpende Voix Humaine).

Het is mij dan ook niet duidelijk wat ontwerper Flor Peeters bedoelt als hij het zo bescheiden heeft over de « grootse tonale architectuur van het orgel » en de « grote verscheidenheid in de evenwichtige samenstelling van de registerfamilies ».

Het spel van Jos Van Looy op deze plaat is over het algemeen zeer degelijk en verzorgd, maar mist fantasie en is stylistisch gezien nogal éénvormig. Alle stukken worden in een Dupré-achtige eenheidsstijl uitgevoerd, waar Franck en Boëllmann nogal onder te lijden hebben.

De uitvoering van het *III^{me} Choral* van Franck is erg strak metronomisch en rationeel, waardoor de snelle gedeelten te weinig allure hebben en de langzame te oppervlakkig zijn. Het meest storend is dit in de snelle, toccata-achtige inleiding, die hierdoor zijn vrije, improvisatorische karakter geheel mist en bij het wel erg nuchter gespeelde adagio, waarin van Francks aanwijzing « dolce espressivo » niets te horen is. Juist met zo'n lelijk onafgewerkt tongwerk als hier gebruikt is, is een veel expressievere voordracht vereist om de bedoelingen van de componist te benaderen. Een ander bezwaar van deze benadering is dat het lijkt of Van Looy het dynamische verloop van de muzikale lijnen niet echt beleeft, waardoor de crescendo en decrescendi vaak gedegradeerd worden tot puur technisch werk met zwelkast en registers zonder dat hier in de voordracht iets van te merken is. Dit laatste is vooral storend in de grote climax die op het Adagio volgt en uitsluitend in de klanksterkte tot uiting komt.

De uitvoering van Boëllmanns *Suite Gothique* is eveneens weinig overtuigend. In het eerste deel (Introduction-Choral) worden de accoorden zo los gezet, dat de notenwaarden in feite gehalveerd worden. Het geheel wordt daardoor nogal houterig en mist de breedte die het maestoso vereist. Dit wordt nog versterkt door het feit dat bij Van Looy ritmisch spelen vrijwel geheel gelijkgesteld wordt met metronomisch spelen, waardoor er in de beweging te weinig een gevoel van spanning en ontspanning ontstaat. Door dit gebrek aan ritmische souplesse en vitaliteit missen het Menuet Gothique en de Toccata de nodige lichtheid en spiritualiteit en worden soms bijna gezapig in hun beweging. Bij de toccata komt dit boven-

dien door een te langzaam tempo (Boëllmann schrijft een tempo voor van MM.132 voor de kwartnoot!). Waarschijnlijk is hier, m.i. ten onrechte, het karakter van het stuk opgeofferd aan een grotere duidelijkheid. Pas tegen het eind krijgt deze toccata werkelijk overtuigingskracht.

Flor Peeters' *Abdijvrede* en een *Inventie* van Jos van Looy zelf zijn beter van uitvoering ook al blijven ze een beetje het beeld bevestigen van een degelijke maar wat fantasieloze speler.

Uit het spel van Van Looy krijgt men de indruk dat hij schoonheid teveel gelijkstelt met gaafheid, duidelijkheid en netheid. Mooi spelen komt dan teveel neer op het spelen volgens bepaalde regels die dan (zoals o.a. bij Dupré en Peeters) onveranderlijk voor alle muziek de enige goede manier van spelen voorschrijven. Dat deze regels historisch (ook voor Franck en Boëllmann) geen enkele fundering hebben is op zich al een serieus bezwaar, maar het ergste is dat op deze manier de intuïtie en goede smaak vervangen worden door een aantal schoolmeesterachtige dogma's die de speler zo weinig vrijheid laten, dat een levendig musiceren er ernstig door bemoeilijkt worden. Het resultaat is dan ook een weinig interessante plaat. Het is niet voor niets dat de barokke methodes, bij alle regels die ze geven, altijd de speler genoeg ruimte lieten onder verwijzing naar « de goede smaak ».

K. v.d. Linde

PIERRE FROIDEBISE — L'ŒUVRE D'ORGUE

gespeeld door Anne Froidebise op het historische orgel van Clermont-sur-Berwinne en het Klais-orgel van het Lemmensinstituut.

Deze plaat, uitgebracht onder het label Monumenta Belgicae Musicae, is geheel gewijd aan composities van de organist en kerkmusicus Pierre Froidebise (1914-1962). Opgenomen zijn een viertal noëls en twee voor een groter orgel bedachte werken: *Dyptique pour orgue* (1936) en *Sonatine pour orgue* (1939).

De noëls (uit het « Petit livre d'orgue en style ancien », 1957) vullen de eerste plaatkant en worden op het historische orgel van Clermont-sur-Berwinne uitgevoerd, een mooi klinkend instrument waarop de noëls goed tot hun recht komen. De uitvoeringen door Anne Froidebise van deze stukken zijn over het algemeen goed verzorgd en boeiend. De langzame delen overtuigen vaak wat minder dan de zeer vlot gespeelde snelle delen. Dit komt waarschijnlijk doordat zij vaak te weinig gebruik maakt van de natuurlijke afwisseling van zware en lichte tijden in een maat waardoor de beweging vaak wat onduidelijk is en het verloop van spanning en ontspanning te vlak. Ook de dansachtige delen (in « Herders, hij is geboren ») hebben hier wat onder te lijden. Het is in dit verband interessant dat in deze noël de musette het lichtst gespeeld wordt, doordat de regelmatige beweging van de tremulant een goede cadans daar noodzakelijk maakt. Over het geheel genomen is deze plaatkant echter plezierig om naar te luisteren.

De grotere stukken op de tweede plaatkant worden uitgevoerd op het Klais-orgel in het Lemmensinstituut. Dit is m.i. een ongelukkige keus: het instrument is dermate glad en doods van klank dat het reeds halverwege de plaatkant gaat vervelen en de composities komen hierdoor niet volledig tot hun recht. Het lijkt mij dat er in België toch wel betere orgels te vinden zijn om deze composities op uit te voeren, ook al zal de vereiste klavieromvang dit misschien wat bemoeilijken. Een boeiende klank lijkt mij deze moeite echter ruimschoots waard.

De uitvoering van de *Dyptique* is zeer overtuigend: de *Méditation* is mooi van sfeer, terwijl de spanning in de soms lange muzikale lijnen goed wordt vastgehouden, het virtuose «*Louanges*» (toccata con *allegrezza*) wordt met de nodige allure gebracht. De uitvoering van de *Sonatine* kan mij minder overtuigen. Het geheel maakt, hoewel niet slecht gespeeld, een beetje verbrokkelde indruk, mede doordat het Anne Froidebise hier niet steeds lukt de spanning vast te houden. Het geheel wordt vaak een beetje eentonig, mede door de kleuren-armoede van het bespeelde instrument. Het laatste deel (Capriccio) mist door de vaak wat vage ritmiek de stevigheid die het zou moeten hebben en komt wat slordig over. De *Cantilène* (2de deel) is eigenlijk het beste gespeeld en weet ondanks de mufte klank van het orgel steeds te boeien.

Deze kritiek neemt niet weg dat de plaat als geheel niet oninteressant is en dat de opgenomen composities zeker een plaat-opname waard zijn.

K. v.d. Linde

«*AFTENLAND*»,
Jan Garbarek (*Saxofoon en Woodflute*)
Kjell Johnsen (*Pijporgel*)

ECM Records, Gleichmannstrasse 10 - 8000 Munchen 60

De Noorse organist Kjell Johnsen kreeg een veelzijdige klassieke vorming te Oslo, München, Kopenhagen, New York en Parijs. Buiten zijn concertactiviteiten neemt hij momenteel Bach's integrale op bij ECM (München), het label van deze plaat.

Jan Garbarek, vooraanstaand jazzmusicus bezit reeds een ruime discografie bij deze firma.

Geboeid door elkaars improvisaties vonden beide musici het de moeite waard hun muzikale ideeën te gaan vereeuwen.

Uit deze toenaderingspoging tussen jazz en klassiek de L.P. *AFTENLAND* (Noors: letterlijk vertaald: avondland).

Dit is meteen de titel van het eerste werk dat gebaseerd is op een pentatonische reeks in een rustgevend ritme. De vrije chromatiek geeft het geheel een donkere tint.

SYN (verschijning) zou men kunnen beschouwen als hommage aan Olivier Messiaen, ware het niet dat de saxofoon op zo'n banale wijze de typische subtiele akkoorden verstoort met glissandi en glijdende toonaanzetten. De nagalm in de kerk werkt deze overdrijvingen alleen maar in de hand.

LINJE (lijn) is een modern organum met «*valeurs ajoutées*». Voor het eerst gaan saxofoon en orgel met elkaar vermengen.

BUE (gewelf, boog): met kleurrijke registratie (t.e.m. klokken-spel) wordt een rotatiebeweging ontwikkeld. Buiten het klankenspel een weinig zeggend stuk.

ENIGMA (raadsel): na een dialoog van het tutti met de saxofoon, krijgen we een solo van deze laatste met begeleidende jazzakkoorden. Het geheel klinkt best overtuigend.

KILDEN (bron): weer een Messiaen-evokatie. Deze keer een soort klimax à la «*Prière montante vers son Père*» uit *L'Ascension*. In tegenstelling tot Messiaen is eentonigheid blijkbaar niet te vermijden.

SPILL (spel): is een speels stuk in de stijl van *Litanies* van Jehan Alain. Garbarek speelt hier woodflute. Boeiende en virtuose improvisatie.

ISKIRKEN (ijskerk): Statische akkoorden begeleiden een klagende (zanikende) saxofoon. Tot vervelens toe worden dezelfde

motieven herhaald. Misschien is dit wel de bedoeling van de titel, maar in ieder geval amper houdbaar voor de nog steeds hongerige luisteraar.

TEGN (teken): Tot slot van de show komen we in de Middeleeuwen terecht. Op een bourdon (open kwint) in de linkerhand dialogueert de rechter met de solist op een kleurrijke soloregistratie. De saxofoon neemt a.h.w. de rol over van een schalmei. Een grappig stuk met Byzantijnse inslag.

De instrumentale combinatie lijkt ons best mogelijk, maar achten we hier, ondanks interessante fragmenten, niet te best geslaagd.

In de traditioneel geïnspireerde stukken zou menig klassiek opgeleid saxofonist een betere toonaanzet en -vorming kunnen hebben. Het improvisatietalent zou misschien in andere stukken minder boeiend over komen.

Het komt gewoon karikaturaal over als een reeks Messiaen akkoorden uit «*la Nativité*» een saxofoontirade voorafgaan à la Duke Ellington. Een soort utopisch huwelijk tussen kerk en danstent, zo komt het over. Of gaat het hier om een gewild experiment van muzikale humor? Hoe overtuigend beiden in hun stijl musiceren doet er dan niet toe. Een stijlcollage, een staalboek van het repertorium van beide musici, waarbij het orgel zorgt voor het leeuwen-aandeel en de saxofoon hopeloos gaat vervelen na 1 plaatkant, is onze slotindruk.

Het orgel klinkt in ieder geval mooi, wel wordt er met geen woord over gerept op de hoes. De opnamen hadden plaats in de Engelbrektskyrkan te Stockholm.

J. V. L.



Mededelingen

IN MEMORIAM JEAN-JACQUES GRUNENWALD (1911-1982)

Op 19 december j.l. is Jean-Jacques Grunenwald te Parijs overleden op 71-jarige leeftijd. Hij was een leidinggevende vertegenwoordiger van de Franse orgelschool. Hij studeerde orgel bij Marcel Dupré, behaalde eerste prijzen in orgel en compositie aan het conservatorium van Parijs en bekwam op 28-jarige leeftijd de Rome-prijs. Voorheen organist aan St.-Pierre de Montrouge, van 1961 tot 1966 leraar aan het conservatorium van Genève, was hij sedert 1973 organist aan de St.-Sulpice te Parijs. Hij componeerde talrijke orgelwerken.

Het was mij persoonlijk gegeven hem te ontmoeten en te beluisteren op 21 augustus 1965 te Brugge, waar hij in de kathedraal een orgelrecital gaf met werk van Frescobaldi, Daquin, Marchand, Bach, Mozart, Franck, Milhaud en van hemzelf, nl. « Jubilate » uit de « Diptyque liturgique », en een improvisatie.

Het was een orgelgebeuren met grote stijl, Franse glans en virtuositeit in een schitterend opgebouwd programma.

De herinnering aan een ernstige voorname man met rijke cultuur is mij bijgebleven.

K. D.

Nieuwe doctorthesis over Flor Peeters' œuvre in de V.S.A.

Dr. Charlotte Wallace behaalde in de Brigham Young University in Provo (Utah) haar Master of Art titel met een dissertatie over « *A pedagogical study of Flor Peeters opus 100 : Hymn Preludes for the liturgical year* ». Dit is meteen de vierde maal dat Flor Peeters deze eer te beurt valt.

De dissertatie van Dr. Wallace behandelt de ontwikkeling en de stijl van Opus 100, de geschiedenis van de teksten en van de koraal-melodieën, de muzikale vorm en de harmonische ontleding, de pedagogische waarde en interpretatieve problemen. Een groot aantal muziekvoorbeelden voorzien van commentaar werd in het boek opgenomen. In een appendix geeft de auteur een overzicht van de stylistische categorieën van de koraalvoorspelen.

Een zeer verzorgde en quasi volledige bibliografie van boeken en tijdschriftartikelen over het onderwerp — waaronder 15 van Flor Peeters zelf — besluit deze belangrijke Amerikaanse uitgave.

BRABANTSE ORGELDAG 1983

In 1983 is het 25 jaar geleden, dat Flentrop Orgelbouw Zaandam in Brabant twee orgels bouwde: in de Sacramentskerk te Breda en in de Ned. Herv. Kerk te Klundert.

Om dit heuglijke feit te vieren zal rond deze twee instrumenten op zaterdag 7 mei a.s. een *Brabantse orgeldag* worden gehouden.

Er worden op deze dag twee nieuwe orgeluitgaven gepresenteerd: een grammofoonplaat met opnamen van beide Flentroporgels (uitgevoerd door Anton van Kalmthout en Lambert van Eekelen) en het Repertorium van orgels en orgelmakers in Noord-Brabant tot omstreeks 1900 (samengesteld door de befaamde orgelkenner Frans Jespers).

Medewerking wordt o.a. verleend door: Louis Toebosch (twee concerten in Breda); Jaap Hillen (twee concerten in Klundert); Jozef Sluys, organist aan de St.-Michielkathedraal Brussel (lunchconcert); Frans Jespers (een causerie over Hollandse orgels in Brabant); verschillende orgelkringen; Het Noordbrabants Genootschap; V.V.V. Breda; en diverse bedrijven gespecialiseerd in orgelbouw en orgelmuziek en -literatuur.

Vertoond worden o.a. diaserieën over de Sacramentskerk Breda en over Westbrabantse orgels. Te beluisteren valt een klankbeeld over 250 jaar Garrelorgel te Maassluis (in Klundert stond indertijd een Garrelorgel als voorloper van het nu jubilerende orgel).

Aanmelden vóór 20 april a.s.: Het Noordbrabants Genootschap, Postbus 1104, 5200 BD 's-Hertogenbosch, tel. 073-13.94.84.

ORGELWANDELING DIEST

Diest, de oude Oranjestad, blijkt het Belgische record voor het grootste aantal geklasseerde monumenten per vierkante km te hebben. Er zijn dan ook een aantal bijzonder merkwaardige instrumenten te bezoeken die vlak in elkaars buurt liggen. Om dit vergeten patrimonium in het licht te stellen wordt er een *Orgelwandeling* georganiseerd op vrijdag 13 mei 1983.

De situatie van deze orgels is niet beter dan elders in België, d.w.z. die van een grondige verwaarlozing. Met dit verschil dat de rage der elektrificering van enkele decennia geleden nauwelijks tot hier is doorgedrongen. De meeste instrumenten staan er dus nog in hun oude toestand, maar uiteraard moeilijk bespeelbaar. Zij zullen bij de gelegenheid zo goed en zo kwaad mogelijk worden nagezien om toch te komen tot een herkenbaar klankbeeld.

Orgelisten zijn Jan Van Mol en Edward De Geest. Ook de Diestse klavecbiniste Paule Van Parys zal haar medewerking verlenen. De programma's zullen vele premières bevatten en er wordt gestreefd naar een zo sluitend mogelijke historische samenhang met het bespeelde orgel. De deelnemers krijgen gratis een uitgebreide brochure aangeboden met een bespreking van alle instrumenten waarin, naar we hopen, een aantal historische vraagtekens zullen worden opgelost.

Programma:

1. St.-Sulpicius: 1671 B. Bremser / 1828 Smet-Van Tienen
2. St.-Sulpicius: beiaard P. Hemony, Amsterdam 1671
3. Kruisherenkerk: ca 1780 (?) Robustelly (?) na 1860: Vermeersch en Drijvers
4. Middagmaal
5. Onze-Lieve-Vrouw: 1828 J.J. Delhayé
6. Begijnhofkerk: 1732 Penceler / 1835 Th. Smet
7. Kliniek St.-Annendael: ca 1900 (?) auteur (?)

Tussendoor verlenen de Diestse stadsgidsen hun medewerking en bespeelt A. Vlaeyen de beiaard.

Deelname in de onkosten: 500 F. (eventueel warm middagmaal: 250 F.) te storten op Postrek. 001-125552-60 met vermelding « Orgelwandeling Diest ».

Programma (tevens inschrijvingsbewijs) en maaltijdbon worden opgestuurd.

Afspraak: 13 mei om 10u. aan de Sint-Sulpiciuskerk op de Grote Markt van Diest.

Einde rond 18u.30.

Secretariaat: « Geesthuys » 3930 Zelem - Halen.

Vide Albert Schweitzer orgelfestival, Deventer 29 juni - 1 juli 1983

Aan dit festival wordt een interpretatiewedstrijd voor orgelstudenten aan een muziekwakinstituut verbonden.

De jury is samengesteld uit Wim van Beek, voorzitter, Gisbert Schneider (BRD) en Jan Kleinbussink.

Op basis van de gegevens, ontleend aan het aanmeldingsformulier, zullen in principe 6-10 kandidaten worden uitgenodigd tot deelname.

De eerste ronde vindt plaats op donderdag 30 juni. Hiervoor gelden volgende verplichte werken :

a) op orgelpositief :

J.P. Sweelinck : Psalm 140 — O mijn Godt, wilt mij nu bevrijden (Nr. 12 uit Sweelinck — Opera omnia volume I, band II. Ed. Ver. voor Ned. Muziekgeschiedenis)

b) op het hoofdorgel :

J.S. Bach : Koraalvoorspel : « O Mensch, bewein'dein'Sünde gross » BWV 622.

na 1750 : werk naar eigen keuze van ca 5-7 minuten.

Voor de finale :

a) op orgelpositief : een werk naar eigen keuze (niet Psalm 140 van J.P. Sweelinck)

b) op het hoofdorgel :

J.S. Bach : Koraalvoorspel : « Allein Gott in der Höh'sei Ehr » (g-dur, Cantus firmus im Tenor). BWV 663.

Na 1750 : Werk naar eigen keuze, verschillend van dit van de eerste proef, en met een duur van ca 8-10 minuten.

De wedstrijd gaat door op een positief van Reil en op het drie-klaviersorgel in de grote of Lebuinuskkerk te Deventer.

Secretariaat : Achterberggaarde 66, 7414 VA Deventer Holland.

IXème Académie Internationale d'Orgue de Saint-Donat, 19-26 juli 1983

Van 19 tot 26 juli e.k. geeft Marie Claire Alain in het kader van een J.S. Bachfestival een zomercursus, gewijd aan het orgeloeuvre van J.S. Bach.

De lessen worden gegeven op het orgel, gebouwd door Schwenkedel 1969, van de Collegiale van Saint-Donat.

Secretariaat : Académie Internationale Orgue, 26260 Saint-Donat, France.

Festival du Comminges — Académie Internationale, juli-augustus 1983

Saint-Bernard de Comminges ligt in de Middenpyreneeën, op 100 km van Toulouse.

Hier worden interpretatiecursussen gegeven ; van 25 tot 30 juli door André Isoir en van 1 tot 6 augustus door André Stricker. De lessen gaan door op het historisch orgel van de kathedraal van Saint-Bertrand te Comminges en op het orgel van Saint-Just te Valcabrère.

Van 25 juli tot 6 augustus geeft Jean-Patrice Brosse een meester-cursus op clavecimbel.

De cursussen kunnen ook door luisteraars bijgewoond worden.

Secretariaat : Académie Internationale. BP5-31260 Mazères-sur-Salat. Fr.

Zomercursus — Orgelacademie Eupen, 22-27 augustus 1983

Van 22 tot 27 augustus 1983 wordt door Gerard Habraken en Hans-Georg Reinertz een orgelcursus gegeven op het orgel van de St.-Niklaaskerk te Eupen en op het historische Le Picardorgel te Gronsveld.

Het programma is gewijd aan :

— Uittreksels uit de Fiori Musicali 1635 van G. Frescobaldi (Ed. Bärenreiter 2205)

— Suite du Sixième Ton van L. Chaumont (Ed. Ferrard/Heugel, Paris)

— Brahmskoralen

— Hommage à Frescobaldi van J. Langlais

Inlichtingen : Sommerkurse für Musik - Eupen

c/o Gans-Georg Reinertz, Hostert 16. 4700 Eupen Tel. 087-740 778.

Brugge — 20ste internationale muziekdagen

29 juli - 13 augustus 1983

Onder de Hoge Bescherming van H.M. Koningin Fabiola van België wordt in het kader van het Festival van Vlaanderen van 29 juli tot 6 augustus 1983 een clavecimbel- en pianoforte-week georganiseerd.

Voor inlichtingen omtrent de 7de internationale clavecimbelwedstrijd en de pianoforte concours, gewijd aan Mozart, kan men terecht op volgend adres : Festival van Vlaanderen, Brugge, C. Mansionstraat 30, 8000 Brugge.

Innsbruck — Zevende prijs Paul Hofmaier — 2-8 sept. '83

De eerste eliminatieproef van deze Internationale Orgelwedstrijd wordt gespeeld op de beide orgels van de kerk van Wilten, met volgende verplichte werken :

a) koororgel : Toccata IV Toni, Jakob Hassler
een Canzona (vrije keuze van de kandidaat),
Jakob Froberger

b) groot orgel : drie werken van J.S. Bach, nl. :

— Allein Gott in der Höh'sei Ehr' BWV 662

— Allein Gott in der Höh'sei Ehr' BWV 663

— Trio super : Allein Gott in der Höh'sei Ehr' BWV 664

De tweede eliminatieproef gaat door op het Italiaans renaissance-orgel in de Zilveren Kapel, met volgende verplichte werken :

— Toccata del 1° Tono (Ed. G. Zanibon), Annibale Padovano

— All' Elevazione (II) (W. Müller, Süddeutscher Musikverlag, Bd I),
Domenico Zipoli

— Een capriccio uit « Il primo libro di Capricci ecc » (vrije keuze met uitzondering van Nrs. 7 en 8), Girolamo Frescobaldi

De finale wordt gespeeld op het Ebert-orgel in de Hofkirche. De verplichte werken zijn :

— Salve Regina (Salve Regina / Ad te clamamus / Eia ergo, advocata / O pia / O dulcis Maria), Arnolt Schlick

— Eén of meerdere werken naar keuze (tijdsduur 9-12 min.),
Joh. Buchner

— In tabulatuur brengen van een vokaal werk.

De « Prijs Paul Hofmaier » en de « medaille Paul Hofmaier » worden naast een diploma en de prijs van 30.000 Sch. door de stad Innsbruck aan de winnaar uitgereikt. Een tweede en derde prijs van respectievelijk 20.000 en 10.000 Sch. worden benevens een diploma aan de tweede en derde laureaat toegekend.

De juryleden zijn G. Leonhardt, L.F. Tagliavini, J.C. Zehnder, M. Radulescu en H. Tachezi.

Inlichtingen te bekomen op het : Städtisches Konzertbüro, Herzog Friedrich-Strasse 21/1, 6020 Innsbruck, Oostenrijk.

Interpretatiecursus van romantische muziek 23-25 september 1983

Onder het motto « Romantische orgelmuziek op het romantische orgel » geeft professor Dr. Hermann J. Busch een interpretatiecursus van 23 tot 25 september. Hij behandelt hierin interpretatieproblemen van de 19de-eeuwse orgelmuziek. Weinig gekende orgelmuziek, en orgelmuziek voor kleinere romantische orgels wordt eveneens behandeld.

Het programma vermeldt een excursie naar historische orgels in de Eifel en een slotconcert, verzorgd door de deelnemers, op het Schorn-orgel (1895, in 1982 gerestaureerd door J. Weimbs, Hellenthal) van de katholieke kerk te Kuchenheim (bij Euskirchen), waar ook de cursus gegeven wordt.

De prijs bedraagt 50 DM voor actieve en 30 DM voor passieve deelnemers.

Inlichtingen : Kurt-Ludwig Forg, Alfred-Nobel-Str. 11, 5350 Euskirchen, Dl.

Orgelmuseum Borgentreich

Borgentreich ligt ongeveer halverwege Paderborn en Kassel (Duitsland). Ruim een jaar geleden is in het stadhuis aldaar een orgeltonstelling ingericht. Onder supervisie van professor Reuter is er naar gestreefd, ook voor niet-ingewijden, een overzichtelijk beeld te geven over de bouw en de werking van een pijporgel.

Men kan er o.m. opengewerkte modellen van een sleeplade, van tremulanten, cymbelster en nachtegaal bezichtigen. Pijpen met gelijke toonhoogten, maar verschillend gemensureerd, kunnen uitgeprobeerd worden. Diverse orgelbouwwerktuigen zijn tentoongesteld. Een fraaie fotogalerij en diaprojecties illustreren deze tentoonstelling.

Als slot kan men het barokorgel (Möller 1730) in de Pfarrkirche, tegenover het museum nog bezichtigen.

Het museum is geopend van donderdag tot zondag tussen 14.30 en 17.30 uur. ('s vrijdags van 9.30-11.30u.).

(naar Pieter Meijer)



Agenda

APRIL :

- 26 20u Leuven, kapel paters Dominikanen ; Jos. Meersmans, orgel, virginaal en clavectimbel m.m.v. Dirk Snellings, zang
28 20u St.-Niklaas, St.-Jozefskerk, Jan Van Landeghem, orgel, m.m.v. het gemengd koor Canteclaer o.l.v. Johan De Meester

MEI :

- 3 20u Leuven, Kapel Paters Dominikanen ; Guido Dedene, orgel m.m.v. Jos Stroobants, orgel en poëzie en solisten van het Leuvens Universitair Koor
10 20u Wezemaal, St.-Martinuskerk ; Joris Verdin, orgel
13 Diest ; Orgelwandeling

JUNI :

- 11-12.6 Darmstadt : Darmstadter Graupner Tage (T.g.v. de 300ste verjaardag van de komponist.)
(Presse- und Informationsamt, Luisenplatz 5 - 6100 Darmstadt, D.)
23.6-3.7 Nürnberg : 32. Internationale Orgelwoche Nürnberg - Musik und Martin Luther.
Nürnberg 20)
(Intern. Orgelwoche Nürnberg, Bismarckstr. 46. D.8500

JULI :

- 3 16u30 Postel, Abdijkerk ; Edward De Geest, orgel m.m.v. Dirk Brossé, trompet
6-10.7 Berlin : Bach - Tage Berlin : Bach und Rameau (VDMK, Bismarckstr., 17 D. 1000 Berlin 12)
7 20u Gent, St.-Baafskathedraal : Prof. Manuel Duella (It.)
8 20u30 Veurne, St.-Walburgakerk ; Daniel Roth (Fr.)
10 20u30 De Panne, O.-L.-Vrouwkerk ; orgelconcert
10 15u Kall-Steinfeld (Eifel), Klosterkirche ; Edward De Geest
14 20u Gent, St.-Baafskathedraal ; Stefan Klinda (A.)
17 namiddag Lo, orgelconcert
18-23.7 Veurne : Zomercursus Kamiel D'Hooghe « Muziek voor Zuid-Nederlandse orgels » (Veurne, Haringe, Millam, Ekelsbeke)
21 20u Gent, St.-Baafskathedraal ; Jan Van Mol
22 20u30 Veurne, St.-Walburgakerk ; Hermann Busch (D.)
23 11u Veurne, St.-Jansgasthuis ; recital door de curststen
24 20u30 De Panne, O.-L.-Vrouwkerk ; orgelconcert
26 20u30 Nieuwpoort, O.-L.-Vrouwkerk ; Franky Rosseel
28 20u Gent, St.-Baafskathedraal ; Karol Golebtowski

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 45 — Hiver 1983

- P. Hardouin : *Lexique : Flûtes (classiques)*
- D. Proust : *Le nouveau sommier à ... disques*
- B. Baërd & D. Proust : *Visites à Villiers-le-Bel et St.-Jean de Montmartre*
- P. Hardouin : *Le livre d'orgue Français (N. Dufourcq) tome V*
- J. Carouge : *Facteurs d'orgues parisiens au XVIIe*
- *Orgues neufs*

HET ORGEL, Uitgave van de Nederlandse Organistenvereniging

79e jaargang — Nr. 1 — januari 1983

- E. Kooiman : *Bachs Klaviertechniek*
- D.A. Flentrop : *Sleeplade en Rugpositif (Referaat orgelcongres 1984 - Utrecht)*

79e jaargang — Nr. 2 — februari 1983

- J. v. Oortmerssen : *Onderwijsbevoegdheid Orgel Muziekschool (II)*
- H. Brink & P. Peeters : *Het orgel van C. Franck in de St.-Clotilde*
- Chr. Verburg : *Een zilversmid als psalmensmid*

79e jaargang — Nr. 3 — maart 1983

- Kl. Hoek : *Tierkreis (12 Melodien der Sternzeichen) van Karlheinz Stockhausen*
- J. Jongepier : *Het orgel in de N.H. kerk te Daarle*

WURTEMBERGISCHE BLATTER FÜR KIRCHENMUSIK, Mitteilungsblatt — Verband der Chöre und Kirchenmusiker — e.V.

50. Jahrgang — Nr 1 — Januar-Februar 1983

- G. Soergel : *In memoriam KMD D. Walter Kiefner (2)*
- W. Kiefner : *« Die bedeutung der Singbewegung für das kirchliche Leben » (1929)*
- *Inhaltsübersicht Jan.-Dez. 1982*

ORGELFORUM — Information Feb. 1983

- A.H. Troje : *Orgelstemming — een verwaarloosde zaak*
- G. Grahn : *Schwanorgels in Mariefred gereconstrueerd door Mats Arvidsson. Ernstige bedreiging voor onze historische orgels — een antwoord*
- B. Andreas : *'s Werelds oudste bespeelbaar orgel (antwoord)*
- O. Walcker : *Mijn herinneringen aan Zweden*
- O. Oleson : *Karl Straube's favorietorgel in Denemarken gerestaureerd*
- G. Menger : *Livre d'orgue de Montreal*

Prullaria

Het orgel... en zijn meesters

In de historie defileren deskundigen die zich meer dan eens nogal laatdunkend uitlaten over het orgel, zijn organen enzomeer. Hoe peuterde daar niet Van Heurn die vieze zwarte wormpjes uit het beenbeleg op de klavieren, terwijl hij de pen diep in de vitriool moest plonzen om te verduidelijken wat voor 'n notoire knoeiers die Franse orgelmakers wel waren.

De orgelmakerij, dat was een deprimerend gedoe in de oude tijd, zelfs onze Vlaamse Van Peteghem krioelde het om de oren van « orgelmoorders », « ravaudeurs » en « de onkundigste der wroetelaars ».

Organografen en orgelmakers hebben achter de hand nog altijd wel wat schone woorden als het om het lievelingsinstrument gaat, dus, wetenschappelijk onderzoek bij de componisten. En ziedaar, Grétry zet er het mes nog maar eens wat dieper in : amputeer die grote fluitketel tot op enkele 24-voeters na en laat die knapen dan maar toeteren achter een gordijn of onder de plankenvloer, dan heb je er tenminste nog wat aan. Trouwens, achter al dat bakkeleien en gesofistikeerd gedoe, nu een dubbele maatstreek : hoe meesterlijk dat instrument ook wordt bespeeld, verschrompelen van verveling moet je.

De orgelwerken van Bach, da's dus duidelijk iets voor neuten, trunten en kwezels, en jaren vóór mijn vriend Beethoven de Vijfde aan zijn deur hoorde bonken kreeg hij het al op de zenuwen van die orgelklanken.

Met al dat geklets verwacht ondergetekende niet veel volk meer op zijn orgelrecital.

Tot overmaat van ramp voor « Orgelkunst », volgend organologisch dribbelpasje van Gretry (1748-1813) :

« *Le bâton de mesure est cependant nécessaire au théâtre de l'Opéra, où souvent, dans la coulisse, on exécute de grands chœurs, quand la situation dramatique l'exige. Il ne faut pas croire qu'un groupe de chanteurs ainsi éloigné puisse entendre l'orchestre, quelque nombreux qu'il soit : chacun chante à l'oreille de son voisin, et je me suis quelquefois surpris chantant contre mesure et conduisant à faux le chœur qui m'entournoit. Le maître des chœurs peut s'avancer et jeter un coup d'œil sur le bâton, direz-*

vous ; c'est ce qu'il fait : mais si c'est un chœur dansé et chanté si une foule de danseurs occupent l'avant-scène, le bâton n'est plus visible. Le batteur de mesure frappe alors sur son pupitre, ce qui est très-désagréable à entendre ; car il vous rappelle sur-le-champ que vous êtes à la comédie.

J'ai souvent songé aux moyens de remédier à cet inconvénient ; je crois qu'on le pourroit, en plaçant quelques gros tuyaux d'orgues derrière la scène, ou sous le théâtre même, en ouvrant le plancher par des trous aux endroits des tuyaux ; le clavier seroit dans l'orchestre, un organiste y toucheroit pour accompagner, pour guider les chœurs et les empêcher de sortir du ton.

D'ailleurs, ces excellentes basses de vingt-quatre pieds, en renforçant l'harmonie, ajouteroient singulièrement à l'effet.

L'on cherche les moyens de diriger les aérostats ; cherchons donc aussi à perfectionner le plus beau, le plus noble instrument de musique que nous avons. L'orgue en effet seroit à lui seul un orchestre superbe, si l'on pouvoit donner au son la gradation du doux au fort, à la volonté de l'organiste. J'en ai parlé à M. Charles, et il n'a pas cru cette découverte impossible : c'est, lui ai-je dit, l'étude de l'organe humain qui peut vous y conduire. La manière dont nous formons les sons, le développement ou le retrécissement que nous observons naturellement pour nuancer le chant ; la manière dont un joueur d'instrument à vent modifie les sons par les mouvements des lèvres et le ménagement du souffle, etc., sont ce qu'il faut approfondir et imiter pour y parvenir.

Je ne puis supporter longtemps le meilleur orgue, touché par le plus habile organiste ; j'ai cherché la cause de cet ennui ; il provient sans doute de l'uniformité des sons ; l'artiste a beau changer de jeu, il retrouve par-tout des sons pleins et sans nuances.

Un parleur monotone peut avoir un bel organe et dire de bonnes choses ; il vous fait éprouver à la longue un malaise insupportable. J'ai remarqué comme tout le monde, plusieurs sortes de monotonies ; celle qui est produite par un son filé sans nuances ; celle qu'occasionne la lecture des grands vers... ».

A.E.M. GRETRY, Mémoires ou Essais sur la Musique. Tome Premier, Œuvres complètes de Grétry publiées par le Gouvernement Belge. Bruxelles, 1924, p. 32-33.

Gh. P.

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