

driemaandelijks tijdschrift
zesde jaargang nummer 3
september 1983

Orgelkunst

ORGELKUNST

Vide jaargang, nummer 3 — september 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 : 438-6204991-57 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.
Aspecten van de hedendaagse orgelmuziek	<i>K. Hoek</i>	3
Het gerestaureerde Vermeersch-orgel (1870) in de Sint-Antoniuserk te Brasschaat	<i>P. Roose</i>	20
Sigfrid Karg-Elert (1877-1933)	<i>P. Cré</i>	27
Bouwstenen		35
Ter bespreking		38
Mededelingen		42
Agenda		44
Orgeltijdschriften		45
Prullaria		48

Aspecten van de hedendaagse orgelmuziek

KLAAS HOEK

Ontwikkelingen rond de orgelmuziek geschreven tussen ca. 1900 - ca. 1940

1. Compositorische ontwikkelingen tussen ca. 1900 - ca. 1920.

In het begin van deze eeuw is in de muziek en de literatuur erover een grote diversiteit te constateren in muziekstijlen en uitgangspunten van muziekmaken. Er zijn voortzettingen van de compositorische richtingen die in de 19de eeuw ontstaan zijn: een componeren vooral gericht op het klassieke erfgoed (Mozart, Beethoven), een componeren in de lijn van de vernieuwingen aangedragen door o.a. Wagner, Liszt, diverse nationale richtingen en — compositorisch minder belangrijk maar des te meer in het muziekleven door een muzikaal conservatisme — een sterk historiserend componeren, waarbij constructie-wijzen uit een voorbije periode als norm genomen worden.

Naast deze voortzetting van de 19de eeuwse richtingen is er een ontwikkeling, ingezet in het laatste decennium van de 19de eeuw, enerzijds naar een sterk geladen, zwaar expressieve muziek (vooral in Duitsland/Oostenrijk) en anderzijds naar een stemmingsvolle, niet-pathetische, impressionistische muziek (vooral in Frankrijk).

Binnen deze twee richtingen tekent zich in het begin van de twintigste eeuw een splitsing af. In de Duits-Oostenrijkse richting gaan naar een zeer sterke intensivering van de expressie met alle muzikale middelen die in die tijd ter beschikking staan door o.a. Mahler, Schönberg en een consolidatie van de laat-romantische expressie door o.a. Reger, Busoni. In de impressionistische richting manifesteert zich de opkomst van een stroming waarin de compositorische vernieuwingen gehandhaafd blijven, maar waarin gestreefd wordt naar grotere abstractie, helderder vormen (o.a. Ravel).

In deze twee richtingen — de laat-romantische, zwaar expressieve richting en het muzikaal impressionisme — is een aantal gemeenschappelijke compositorische elementen aanwezig, zij het dat deze elementen op geheel verschillende wijze gebruikt worden.

Bij beide is te constateren hoe geleidelijk aan de functionele tonaliteit verdwijnt. De functionele tonaliteit regelde niet alleen de directe klankopeenvolging, maar zorgde tevens voor grote vormen en spanningsopbouw middels verwijdering en versterking van de basistoonsoort door chromatiek en modulatie. Het verdwijnen van de functionele tonaliteit gaat samen met het belangrijker worden en verzelfstandigen van materiaal dat vroeger voor de vormgeving op de tweede plaats kwam (ritme, klankkleur, melos) en een zoeken naar nieuwe constructie-wijzen voor deze verzelfstandigde elementen in een zwevende functionele tonaliteit.

Enkele jaren na de eeuwwende, vanaf ongeveer 1907, is er een duidelijk streven onder een aantal moderne componisten (o.a. Schönberg) om bewust weg te gaan van de functionele, zwevende tonaliteit. Er heeft een sterke zwenking plaats.

Vanuit een niet-meer, een opgeheven tonaal denken en vanuit de nieuwe constructieprincipes op het gebied van melos, klankkleur en ritme wordt, op een sterk intuïtieve wijze, nieuwe muziek geschreven. Dit componeren gaat samen met een verandering van esthetiek. Niet meer is de expressie gericht op een ideale werkelijkheid maar is er een poging tot weergave van de innerlijke ervaring van dat wat is.

Er ontstaat een duidelijke scheuring in de laat-romantische richting. Componisten die rond 1900 vooruitstrevend waren op een of meer deelgebieden van de compositietechniek schrikken als het ware terug voor de consequenties, en gaan soberder schrijven (o.a. Reger, R. Strauss). Typerend is de volgende opmerking van Reger over Schönberg in een brief uit 1910 aan de pianist August Stradal :

« Die drei Klavierstücke von Schönberg kenne ich ; da kann ich selbst nicht mehr mit ; ob so noch irgend mit dem Namen « Musik » versehen werden kann, weiss ich nicht ; mein Hirn ist dazu wirklich zu veraltet ! Jetzt kommt die miss-verstandene Strauss und all der Kram heraus ! O, es ist zum konservativ werden » (1).

In de periode 1910-1920 breken op een zeer vitale wijze allerlei nieuwe ideeën door, wordt allerlei nieuw materiaal gehanteerd en wordt materiaal — aangedragen in een vorige periode — vanuit een nieuwe esthetiek anders gebruikt, zoals : verzelfstandiging van de dissonant, a-tonaliteit, micro-tonen, geruis, clusters, poly-ritmiek, poly-metriek, additief ritme, ketting-structuren,

variabel ostinato, nieuwe speelmannieren op klassieke instrumenten, spreekstem.

Veel van de ideeën en het gebruik van het nieuwe materiaal stuiten op grote weerstand. Bij sommige (eerste) uitvoeringen ontstaan rellen. Muziek van bepaalde componisten wordt zelden of nooit uitgevoerd (Ives).

Achteraf bekeken ontstaan op drie gebieden belangrijke vernieuwingen die in de loop van de volgende decennia worden uitgewerkt :

a. Melodisch-harmonisch : het omgaan met chromatisch materiaal, in een sterk contrapuntische schrijfwijze en in een klankgemiddelde dat niet meer bepaald wordt door de functionele tonaliteit, vereist doordat het chromatisch materiaal indifferent is, een voor-vorming. Dit inzicht ontstaat bij Schönberg en de groep rondom hem (de Weense School). Dit leidt tot een gelijk-schakeling van het harmonisch en melodisch materiaal en in ca. 1923 tot een beheersing van het chromatisch materiaal door middel van de twaalftoontechniek.

b. Ritmisch : er is een ontwikkeling naar twee zijden. Die waarbij gewerkt wordt met ritmische cellen, bestaande uit kleine eenheden, die aan elkaar worden gezet en als muzikale bouwstenen fungeren. Dit leidt o.a. tot muziek waarbij het ritme structureel van primair belang is (o.a. bij Messiaen). En die waarbij er een gaan is naar muziek waarbij in het ritme niet meer een kleinste eenheid waar te nemen is en waar de tijdsbeleving puur ritmisch is. Deze ontwikkeling — die vooral van belang is voor de muziek van na 1950 — loopt van Wagner, Liszt via Debussy, Schönberg naar Varèse, Cage.

c. De verzelfstandiging van de klank en de klankkleur. Alle klanken worden in principe gelijkwaardig geacht. De soorten klanken zijn bepalend voor de organisatie-wijze. O.a. bij de brüitisten, wat later bij Varèse en in een veel gematigder vorm in sommige werken van Schönberg, Cowell, Hindemith, Cage.

2. Geen nieuwe orgelmuziek tussen ca. 1900 - ca. 1920.

Welke van bovenstaande vernieuwingen vinden plaats in de orgelmuziek geschreven tussen ca. 1900 - 1920 ?

Het antwoord is : geen. Er worden in die tijd koraalbewerkingen, diverse stemmingsstukken, sonates, symfonieën gecomponeerd in een functionele tonaliteit en met een romantische esthetiek.

Er is na 1910 een begin met de opname van enkele technieken ontwikkeld door de impressionistische componisten in de late 19de en begin 20ste eeuw. Maar afwezig zijn elementen als verzelfstandiging van de dissonant, klank, ritmische celtechniek, atonaliteit. Er werden geen consequenties getrokken uit de zwevende tonaliteit die Reger bereikt in sommige orgelwerken geschreven rond 1900 in de richting van een opheffen van de tonaliteit. Er wordt geen enkel orgelwerk geschreven vanuit een expressionistische esthetiek.

Het milieu rond het orgel is in zoverre partij in de nieuwe ontwikkelingen dat het de vertragende, tegenwerkende kracht is. Omdat het muzikaal conservatisme een belangrijk kenmerk is van de orgelwereld in de 20ste eeuw is het van belang om wat dieper in te gaan op de redenen waarom binnen de orgelwereld de aansluiting met de nieuwe muziek gemist wordt.

Ten eerste is er binnen de kerkmuziek rond 1900 een versterkte voortzetting van de 19de eeuwse restauratieve bewegingen, waarbij een verschijnsel, een compositie-techniek tot norm wordt verheven en een specifiek soort muziek als de *musica sacra*, als de liturgische muziek wordt beschouwd. De werking van deze muziek berust er op dat ze de kerk-gemeente in een verheven, stemmingsvolle, serene sfeer moet brengen. Dit gebeurt dan wanneer compositie-technieken uit de bloeitijd van de kerkmuziek worden gehanteerd. Dat zijn, al naar gelang confessie en ideeën over liturgie : technieken aanwezig in het Gregoriaans, de muziek van Palestrina, Eccard, Bach, Schütz. Volgens Paus Pius X geldt : *« een compositie voor de kerk is te meer kerkelijk en liturgisch, naarmate zij in bouw, in inspiratie en in zoetheid de gregoriaanse muziek meer nabij komt, en zij is de kerk te minderwaardig naarmate zij van dat hoogste model afwijkt »* (Motu proprio, 22 nov. 1903).

In de praktijk betekent dit dat liturgische muziek van b.v.b. Reger, Diepenbrock te ver staat van het hoogste model en niet in de liturgie mag worden uitgevoerd.

Aan de protestantse zijde is er een iets grotere openheid, althans bij de liturgievernieuwers Smend, Spitta. Voor hen en voor het gehele vernieuwingsgezinde gedeelte van de organisten is de orgelwereld en de muziek voor de liturgie van Reger het meest verre punt waar muziek in de kerk naar toe kan gaan. Voor velen was Reger een « rode anarchist », een gevaarlijke « linksrijder ».

Ten tweede is er, in de katholieke zowel als in de protestantse kerken, een sacralisering van de kerk als gebouw. In de kerk wordt een mysterie gevierd, Gods Woord verkondigd.

Dit vieren en verkondigen, dit heilig gebeuren, heeft een bepaalde omgeving nodig. Datgene wat in die ruimte tot klinken wordt gebracht, niet alleen in de eredienst maar ook erbuiten, moet hieraan aangepast zijn. Een concert in zo'n geheiligde of als heilig ervaren ruimte kan, als het al mag, alleen plaatsvinden indien zo'n concert geestelijk nut heeft voor de gemeente. Muziek met geestelijk nut is in wezen liturgische muziek of muziek die dicht bij datgene ligt wat in de kerkdienst gespeeld en gezongen wordt. Ook dit heeft afwijzing tengevolge zowel van nieuwe compositieprincipes als van een esthetiek waarin geen plaats meer is voor een stichtende, opbouwende, idealiserende werking.

Ten derde is er binnen de orgelwereld in het begin van de 20ste eeuw een stroming die steeds sterker gaat worden, tegen de laat-romantische orgelbouwontwikkelingen met name in Duitsland. Voor aanhangers van deze stroming, o.a. Rupp, Schweitzer, wordt de muziek van Bach en vooral diens fuga's norm voor het toetsen van een orgel. Dit betekent een verandering in inzicht van waaruit het orgel ontwikkeld moet worden. Niet meer vanuit compositorische ontwikkelingen, maar vanuit een normstelling van oude compositie-vormen opdat het ideaal — het ware, toon-schone, vrome orgel — moge bloeien.

Ten vierde is er in de 19de eeuw een split sing opgetreden in het muziekleven. Er ontstaan deelgebieden met een eigen concertpraktijk, eigen componisten, eigen waarden en normen. Deze deelgebieden staan min of meer los van elkaar en de algemene compositorische vernieuwingen vinden er ongelijktijdig plaats. Enkele van die deelgebieden zijn : operette, opera, kamermuziek, muziek voor de kerkdienst, muziek voor het orgel.

Vooral kerkmuziek en muziek voor orgel zijn vrij geïsoleerde zwaar conservatieve gebieden in het 19de-eeuwse muziekleven. De kerkmuziek is een provincieplaatsje binnen het totale muziekgebeuren. Een plaatsje waar af en toe min of meer toevallig een belangrijk componist verblijft (Mendelssohn, Reger, Bruckner, Franck, Liszt). Voor het orgel geldt dat in mindere mate. Dit instrument staat in een spanningsveld tussen de eisen gesteld aan de kerkmuziek en de ontwikkelingen binnen de religieuze muziek, een van de centrale gebieden in het 19de-eeuwse muziekgebeuren.

Doordat het kerkelijke zo vaak overheerst, verzucht Reger in 1900 : « *Ist denn ganz vergessen worden, dass die Orgel nicht nur ein Kircheninstrument ist, sondern auch ein Konzertinstrument ersten Ranges* » (2).

Aan het einde van de 19de en begin 20ste eeuw is te zien hoe vanuit en samen met een religieus denken dat veraf staat van het kerkelijk-christelijk denken, nieuwe compositie-technieken ontstaan (o.a. bij Debussy, Skrjabin, Mahler). Tekenend voor dit verschil in denken is het feit dat aan katholieken op straffe van excommunicatie verboden wordt de uitvoering van Debussy's *Le Martyre de Saint-Sebastien* (1911) bij te wonen.

Doordat er een koppeling is tussen compositie-techniek en kerk-muzikaal, kerkelijk-christelijk denken is het niet mogelijk om deze nieuwe compositietechnieken te realiseren binnen de orgelliteratuur. Dit is dan pas mogelijk wanneer door andere ontwikkelingen het materiaal en de materiaalbehandeling los is komen te staan van een bepaalde esthetiek.

Een gevolg is dat de opkomst van de nieuwe muziek rond 1913 voor de kerkmusici het karakter krijgt van een revolutie en dus van een on-christelijke beweging. Voor hen ontbreekt elk zicht op een overgang naar deze muziek toe.

Door bovengenoemde oorzaken — sterk historiserende tendensen binnen de kerkmuziek en de orgelwereld, sacralisering van de kerk als gebouw, een specifieke werking van de muziek en een specifieke stijl als de echte *musica sacra* te zien, afwezigheid van een aantal laat-19de-eeuwse vernieuwingen binnen de orgelmuziek die van belang zijn als overgang naar de nieuwe muziek rond 1913 — is er binnen het orgelmilieu geen enkele opening voor de nieuwe muziek.

Twee vertegenwoordigers ervan, Charles Ives en Schönberg, hadden belangstelling voor het orgel. Ives stopt in 1902 met het organist-zijn omdat hij een toenemende spanning ervaart tussen datgene wat hijzelf vindt dat hij moet schrijven en spelen en dat wat de kerk-gemeente vindt dat moet klinken. Tevens stopt Ives met het schrijven voor orgel, want voor orgel schrijven is in grote mate hetzelfde als voor de kerk-gemeente schrijven. Het merendeel van zijn orgelwerken wordt bij een verhuizing van de kerk waar hij werkzaam was weggegooid. Schönberg begint in ca. 1905 met een geschrift over de toekomst van het orgel, waarin hij probeert aan te geven waarom moderne componisten niet

meer voor orgel schrijven en hoe het orgel gewijzigd zou moeten worden. Het is gebleven bij een fragment. Pas in 1941 schrijft Schönberg in opdracht van een uitgeversmaatschappij een werk voor orgel. Dit is het enige werk in de orgelliteratuur waarin de zwevende tonaliteit die Reger af en toe bereikt in zijn orgelwerken, voortgezet en uitgebouwd wordt.

3. *Ontwikkelingen ca. 1920 - ca. 1940.*

Nadat tussen ca. 1910 en ca. 1920 allerlei nieuw materiaal en nieuwe constructieprincipes intuïtief en rationeel aangedragen en uitgetoetst werden, ontstaat in de jaren twintig langzamerhand een versoering in de esthetiek en het gebruik van het muzikaal materiaal. Dit is te zien in de « *Groupe des Six* » die ageert tegen de overdaad van de impressionistische chromatiek van Debussy en tegen de overdaad van composities als *Le Sacre du printemps* van Strawinsky ; bij Schönberg die de vrije atonaliteit consolideert door middel van de twaalftoonstechniek, die klassieke vormen gaat hanteren en muziek gaat schrijven met een veel soberder expressiviteit ; bij Strawinsky door een componeerwijze gebaseerd op helderheid van klank, lineaire bouw, neutrale expressie, een vereenvoudigde ritmiek en in het gebruik van oude muziek als model voor nieuwe composities (neo-klassicisme) ; bij Hindemith in het hanteren van een contrapuntische lineariteit en met een esthetiek tegen de uitdrukkingwijzen van de laat-romantiek en de Weense School.

Tot ca. 1930 is er nog een verder aftasten van nieuwe mogelijkheden en vinden er nog experimenten plaats — o.a. muziek van Varèse waarbij de klank centraal staat, muziek voor mechanische instrumenten (o.a. door Antheil, Hindemith), compositorisch gebruik van micro-tonen, elektronische muziekinstrumenten — maar in het algemeen vindt de oude en nieuwe generatie componisten genoeg mogelijkheden in datgene dat aangedragen is in de voorafgaande jaren.

Een andere tendens na 1920 is de groeiende belangstelling voor religieuze onderwerpen in de nieuwe muziek. Dit is te constateren bij Schönberg en Webern die tengevolge van hun ervaringen tijdens de eerste wereldoorlog belangstelling krijgen voor de verhouding muziek/religie (Webern : o.a. lied 1 uit *Vier Lieder* op. 12, 1915-1917, *Fünf geistliche Lieder* op. 15, 1917-1922, *Drei geistliche Volkslieder* op. 17, 1924 ; Schönberg : o.a. *Die Jakobsleiter*, *Der biblische Weg*, 1925, *Mozes und Aron*, 1930-1932).

Enkele jaren later ook bij componisten als Honegger (*Le roi David*, 1921 ; *Judith*, 1925), Milhaud (*La création du monde*, 1923), Kodaly (*Psalmus Hongaricus*, 1923), Strawinsky (*Pater Noster*, 1926 ; *Psalmensymfonie*, 1930) en Messiaen (*Le banquet céleste*, 1928 ; *Offrandes oubliées*, 1930).

Een derde tendens in de muziek tussen ca. 1920 en ca. 1940 is een verdere opsplitsing van het muzikleven. Met de opkomst van de nieuwe muziek wordt het muzikleven zeer verwarrend. Voor Reger was het al moeilijk om composities uitgevoerd te krijgen, nog veel moeilijker wordt dat voor de vertegenwoordigers van de nieuwe muziek en in het bijzonder de componisten van de Weense School, Varèse en diegenen die in de jaren twintig blijven experimenteren en nieuwe mogelijkheden onderzoeken.

Er wordt in de jaren 20 en 30 gepoogd om de kloof die er was ontstaan tussen de nieuwe muziek en diegenen die alleen maar luisterden naar amusementsmuziek of oude muziek te overbruggen door het schrijven van « *Gebrauchsmusik* » (Hindemith en volgelingen), door toelichtingen te geven bij nieuwe muziek, door onderwijs, maar tot aan de huidige dag is de praktijk dat het concertleven is toegespitst op muziek geschreven tussen globaal genomen 1700 en 1900.

Naast dit opsplitsen van de concert-praktijk is er ook een opsplitsing binnen de nieuwe muziek. Er is daar geen eenheid, geen universele techniek meer, zoals dat nog min of meer het geval was in de 19de eeuw. Wel zijn er componisten die sterke invloed uitoefenen in hun omgeving (Schönberg, Satie, Strawinsky, Hindemith). De aanhangers van deze componisten staan soms fel tegenover elkaar.

De opsplitsing van het muzikleven in het algemeen wordt nog versterkt in de jaren twintig en dertig, door een sterk nationalisme ook binnen de muziek. Voorbeelden hiervan zijn: uitingen binnen de « *Groupe de Six* » (de echte Franse tradities moeten hersteld worden ; deze berusten op schroom voor het nadrukkelijke en voor overdrijving van gevoelens, en op een juist evenwicht tussen verstand en gevoel) ; het bewust benadrukken van het nationale zoals bij Jehan Alain, « *musiciens français* » ; de roep binnen de Duitse kerkmuziek om Afro-Amerikaanse en Wit-Joodse « *nicht-bodenständige* » invloeden in de (orgel)-muziek tegen te gaan (Gurlitt, 1928), in het weren van buitenlandse (niet-Duitse) orgelmuziek in de kerk.

Het benadrukken van het nationale in de muziek, het onderdrukken en verbieden van nieuwe muziek door de totalitaire regimes in de jaren dertig heeft grote invloed op het muzikleven. De ontwikkelingen worden in Europa sterk verstoord, veel belangrijke componisten wijken uit naar de Verenigde Staten van Amerika.

4. *Ontwikkelingen rond het orgel tussen ca. 1920 - ca. 1940.*

4.1. *Duitsland*

In Duitsland is er na de Eerste Wereldoorlog een beweging — de Orgelbeweging — die het moderne orgel wil aanpassen aan de nieuwe muzikale en liturgische inzichten. Deze beweging die afwijzend staat tegenover het evolutionistisch denken dat voor de oorlog sterk aanwezig was in Duitsland, gaat uit van het principe dat iedere tijd een eigen stijl en klankideaal heeft, dat alle stijlen gelijkwaardig zijn en dat het klankideaal van de (orgel)-muziek na de oorlog zeer veel overeenkomsten heeft met het klankideaal van de barok.

Hierbij komt een besef op dat niet de muziek van Bach maatstaf moet zijn voor het nieuwe orgel, zoals Schweitzer, Rupp e.a. dat voor de oorlog propageerden, maar het barokke orgel.

Was er bij Schweitzer maar één ideaal-type orgel mogelijk, deze opvatting wordt gerelativeerd en omgebogen : het barokke orgel in zijn diversiteit wordt het ideaaltype en wordt als wezen van het orgel in zijn algemeenheid beschouwd.

Een gevolg van deze belangstelling voor orgels uit de 17de en 18de eeuw is de bouw van het Praetorius-orgel in 1921 door de fa. Walcker. Het is een orgel dat op aandrang van W. Gurlitt gebouwd is met een dispositie die Praetorius in de *Syntagma Musicum* (1618) geeft en verder een pneumatische tractuur en registercancelladen heeft.

Betroffen voor Schweitzer en de Orgelbeweging in de beginfase de veranderingen van het orgel vooral de dispositie, in mindere mate het type lade en in nog mindere mate de tractuur, snel wordt de opvatting veel radikaler. Norm voor het nieuwe type orgel wordt in de loop van de jaren twintig : mechanische tractuur, sleeplade, een werkopbouw waarbij de werken niet zozeer in klanksterkte dan wel in karakter verschillen, een mensurering en een dispositie gericht op klankversmelting. Tevens gaat de opvatting sterk leven dat het eigenlijke orgel het orgel in de christelijke cultus is.

Naast deze radicale beweging is er een meer gematigde stroming die een compromis voorstaat tussen de 19de-eeuwse verworvenheden en de nieuwe inzichten; een compromis dat moet leiden tot het zgn. universele orgel waarop zoveel mogelijk literatuur stijlgetrouw weergegeven kan worden. En verder een stroming die de laat-romantische orgelbouwtradities wil voortzetten. Deze richting vindt de terugkeer tot de mechanische tractuur orgelbouwtechnisch, liturgisch en kunstzinnig een stap terug. De nieuwe richting blijkt het sterkst en het meest dynamisch en beïnvloedt in grote mate de orgelbouw in de jaren dertig en erna, niet alleen in Duitsland maar ook o.a. de Skandinavische landen en Nederland. Vanuit de nieuwe beweging is er een stroom van heruitgaven van oude muziek, publikaties over de geschiedenis van de orgelmuziek, de bouw van historische instrumenten, historische uitvoeringspraktijken enzovoort.

De Orgelbeweging is in eerste instantie een beweging die zich richt op orgelbouwkundige vraagstukken en de verbinding orgel-liturgie. In tweede instantie (chronologisch gezien) wordt voor de nieuwgebouwde orgels nieuwe orgelmuziek geschreven.

Vanaf ca. 1927 toen er in de nieuwe muziek al een duidelijke opkomst was van muziek met religieuze onderwerpen, ontwikkelt zich in Duitsland ook een nieuwe kerkelijke muziek. Het merendeel bestaat uit koraalgebonden werken zoals koraalpartita's, koraalbewerkingen. Belangrijke componisten zijn o.a.: H. Kaminski, W. Burkhard, J.N. David, G. Ramin, W. Fortner, H. Distler, E. Pepping, H. Bornefeld, S. Reda.

Over de waarde en de plaats van deze muziek wordt sterk van mening verschild. Vanuit het orgelmilieu, met name vanuit de aanhangers van de Orgelbeweging, wordt geroepen dat er een renaissance is van de kerkmuziek en dat deze kerkmuziek aansluiting heeft gevonden bij de beste werken van de avant-garde tussen 1910 en 1940 (o.a. door O. Söhngen en in Nederland door W. Mudde). Muziekwetenschappers en componisten die niet of slechts zijdelings verbonden zijn met de kerk en het orgelmilieu zijn sterk relativerend over de waarde en de plaats van de nieuwe kerkmuziek binnen de algemene compositorische ontwikkelingen en wijzen op de archaïserende en historiserende ontwikkelingen nieuwe kerkmuziek (o.a. Dahlhaus en Eggebrecht).

Dit verschil in inzicht is hoofdzakelijk terug te voeren op het gegeven dat voor de kerkmusici het koraal en de bewerkingen ervan centraal staan. Zoals binnen de Orgelbeweging voor de orgelbouw het mechanisch orgel de absolute norm is, zo is het koraal dat voor de kerkmuziek.

Mahrenholz, 1928: Binnen de eredienst is het orgel « *ein zur selbständigen Ausführungen gottesdienstliche Funktionen befähigtes Instrument, nur so weit sie an den Cantus Firmus gebunden ist. Erst wenn der Orgel ihre eigentliche Aufgabe, der Dienst am Wort, am Cantus Firmus, am Orgelchoral zurückgegeben ist, wird einer neuen Blüte der Orgelkunst, des Orgelbaues wie der Orgelcomposition kultischer Ausprägung des Boden bereitet sein* » (3).

Soortgelijke uitspraken doen o.a. Gurlitt (1928), Söhngen (1932), Klotz (1933), allen belangrijke vertegenwoordigers van de Orgelbeweging.

Het koraal is niet alleen bepalend voor de liturgie, maar ook voor het kerkconcert. Datgene wat in het kerkconcert kan en mag, wordt in grote mate bepaald door datgene wat toegestaan is in de kerkdienst. Door dit betrokken zijn op de kerkdienst en in de kerkdienst op het koraal, ontstaat bij veel kerkmusici een gezichtsverenging: een zich niet bezighouden met of a priori afwijzen van datgene wat niet te hanteren is in samenhang met het koraal. Heel duidelijk is dit « koraal-denken » te zien in een verklaring uitgegeven in 1933 door een groot aantal leiding gevende kerkmusici tengevolge van de opkomst van het Nazi-regime:

« *Wir bekennen uns zu der kultischen Verwurzelung aller Kirchenmusik. Ihre evangelische Aufgabe ist Verkündigung, Bekenntnis, Anbetung und Lobpreis. In ihrem Mittelpunkt steht der Choral...*

Wir lehnen es ab, dass die auf dem Grunde der besonderen Eigenart des deutschen Volkstums in einer einzigartigen reichen Geschichte erwachsene eigenständige Orgelbaukunst durch unnatürliche Angleichung an fremdländischer Erzeugnisse und Kunstanschauungen verfälscht wird.

Wir bekennen uns zu einer gegenwärtsgemässen Kirchenmusik auf der Grundlage der vorstehenden Sätze » (Getekend door Distler, Mahrenholz, Straube, Söhngen Frotscher en vele anderen) (4).

In de katholieke kerk was een soortgelijk iets. Nog altijd in de jaren dertig gold het devies van Paus Pius X: « *Een kerkcompositie is des te meer kerkelijk en liturgisch hoe meer deze in bouw, geest en sfeer het Gregoriaans gezang benadert; omgekeerd is de muziek des te minder Gods Huis waardig, hoe meer deze zich verwijderd van de norm* ».

Liturgische muziek van Reger werd daarom rond 1900 niet geaccepteerd voor de katholieke eredienst. In 1922 verschijnt het eerste pleidooi in een Duits katholiek muziektijdschrift om muziek van Reger op te nemen in de eredienst.

In 1928 verschijnt een schrijven van Paus Pius XI waarin hij waarschuwt tegen moderne muziekvormen in de kerk. Mocht het gebruik van deze moderne vormen zich uitbreiden, waarschuwt hij, dan zal de kerk deze uiting beslist verbieden.

« *In dem Kirchen soll die Orgel nur solche Harmonien klingen lassen, welche die Majestät des Ortes zum Ausdruck bringen und uns die Weihe der heiligen Handlungen einfänden lassen. Auf diese Weise wird die Kunst sowohl die Orgelbauer als auch den Organisten wieder zu einer wirksamen Stütze der heiligen Liturgie werden* » (5).

En in 1934 wordt tijdens een toogdag van de nieuwe katholieke kerkmuziek nog eens duidelijk gemaakt waarom kerkmusici niet meegaan met vernieuwingen:

« *Der sichere weltanschauliche Untergrund, die enge Bindung an die Aufführungspraxis, die Verpflichtung zur Gebrauchsmusik im besten Sinne bewahren den Kirchenmusiker vor allzu problematischen und gefährlichen Grenzüberschreitungen* » (6).

Dit denken vanuit absolute normen heeft ertoe geleid dat kerkmusici van de algemene muziek alleen die elementen overnamen die toepasbaar waren binnen die normen. En dit heeft ertoe geleid dat de vernieuwers van de Duitse kerkmuziek achteraf bekeken niet mee hebben gedaan aan de belangrijkste vernieuwingen op compositorisch gebied.

a. De melodisch-harmonische vernieuwingen van de Weense School. Door kerkmusici wordt dit afgewezen als onnatuurlijk.

b. Ritmische vernieuwing. De ritmische celtechniek komt niet voor in de Duitse orgelliteratuur van die tijd. De ritmische celtechniek wordt vooral toegepast door Strawinsky en is in Europa in gebruik in de Slavische volksmuziek.

Strawinsky behoort tot de « *nicht-bodenständige* », kosmopoli-

tische componisten. De Slavische volksmuziek is het niet waard om ook maar een letter aandacht aan te besteden.

c. De verzelfstandiging van de klank. Dit is het meest moeilijke punt voor kerkcomponisten. Op orgelgebied is dit zeer incidenteel tot uiting gekomen o.a. met het Oskalyd (een orgel, ontwikkeld in de jaren 20, met allerlei klankbronnen en mogelijkheden tot dynamische schakering), bij Hindemith met enkele werken voor mechanische muziekinstrumenten (o.a. Jazz-orgel), en buiten Duitsland met het rumor armonio van Russolo.

Dit orgel ging in Parijs in 1927 in vlammen op tengevolge van een pro-paapse betoging.

4.2. Frankrijk

De situatie op orgelgebied na de eerste wereldoorlog is in Frankrijk geheel anders dan in Duitsland. Eén van de belangrijkste verschillen is de houding t.o.v. het orgel en de orgelmuziek uit de negentiende eeuw. De Orgelbeweging in Duitsland wordt sterk gekenmerkt door protest hiertegen: tegen het symfonisch orgel, tegen het concert-orgel, tegen Reger, tegen virtuositeit, tegen chromatiek, tegen uiting van gevoelens, tegen speelhulpen op het orgel, tegen de Franse symfonische muziek.

In Frankrijk vindt zo'n afwijzing niet plaats. Naast de klassicistische richting en een voortzetting van stilistische vernieuwingen aangedragen in de orgelmuziek door C. Franck (veel chromatiek, modulatie en symfonische vormen) ontwikkelt zich vanaf ca. 1910 een richting waarbij er een overname is van impressionistische technieken uit de late 19de en begin 20ste eeuw. In de jaren twintig beïnvloeden deze richtingen elkaar en worden ze tevens beïnvloed door de algemene compositorische ontwikkelingen. Er vindt een gematigde overname plaats van de verwijde tonaliteit (o.a. door Tournemire, Dimflé, Messiaen).

Ook op liturgisch gebied verloopt de ontwikkeling geheel anders. Het liturgisch reveil in Duitsland leidt tot het inzicht dat het eigenlijke orgel het mechanische orgel in de eredienst is. Daarbij komt dat de eigenlijke orgelmuziek die muziek is die gebruikt kan worden voor de koraalbewerking, omdat het koraal het centrum van de muziek in de eredienst is. Het koraal moet op een objectieve wijze behandeld worden, d.w.z. met behulp van polyfonie. Dit is de « *moedertaal* » van het orgel.

In Frankrijk houdt het liturgisch reveil niet in, een zich afwenden van de symfonische stijl en het symfonisch orgel.

Ten tweede blijft die stroming het sterkst waar'n de liturgische taak van de organist wel serieus wordt genomen, maar deze taak wordt niet verheerlijkt en als norm genomen. Het zwaartepunt ligt op het vlak van het componeren van concertante orgelmuziek in wezen op het schrijven van religieuze muziek.

Ten derde zijn er in Frankrijk veel meer belangrijke componisten van wie de kerk- en orgel-muziek een gedeelte — soms een belangrijk maar niet overheersend gedeelte — van hun muziek uitmaakt (o.a. Vierne, Widor, Dupré, Messiaen). Dit heeft tot gevolg dat minder gauw kerkmuzikale (liturgische) criteria overheersend worden.

Ten vierde betekent het liturgisch reveil onder andere de opname van het Gregoriaans in de orgelcomposities. In dit opnemen ontstaat een zeer belangrijk verschil met het protestantse componeren. Opname van het Gregoriaans gebeurt bij een aantal componisten op een veel dieper, veel meer elementair niveau. Er worden allerlei transformatie-technieken toegepast op het Gregoriaans waardoor dit organisch wordt opgenomen in de nieuwe compositorische technieken en geen blokkade vormt voor allerlei compositorische problemen. Het koraal-denken bij de protestanten in Duitsland daarentegen leidt veelal tot een herkenbaarheidsplicht, tot het uitsluitend gebruiken van compositietechnieken waarbij herkenbaarheid aanwezig blijft (o.a. passacaglia, fuga, 17-eeuwse variatievorm). Het leidt niet tot een integratie van de nieuwe chromatische constructie-methoden die zijn ontwikkeld in het begin van de 20ste eeuw met de kerktoonsoorten.

Ten vijfde is er geen uitvoering van de encycliek *Motu proprio* naar de letter. Het concorderende element in de mis blijft.

Chromatiek is bij een aantal componisten niet een zich afwenden van het ware, het echte Gregoriaans zoals dat in Duitsland voor o.a. P. Wagner gold: « *Diatonische Musik ist gesunde, chromatische Musik ist kranke Musik* » (6). Er is veeleer het inzicht van Debussy, dat het Gregoriaans een « arabeske » is:

« *Les primitifs, Palestrina, Vittoria, Orlando di Lasso, etc., se servirent de cette divine « arabesque ». Ils en trouverent le principe dans le chant grégorien et en étayèrent les frères entrelacs par de résistants contrepunts. Bach en reprenant l'arabesque la rendit plus souple, plus fluide, et, malgré la sévère discipline qu'imposait ce grand maître à la Beauté, elle put se mouvoir*

avec cette libre fantaisie toujours renouvelée qui étonne encore à notre époque » (7).

Belangrijk hierin is dat het accent niet wordt gelegd op polyfonie, vormstrengheid, maar op het versierende, het vrije melodische verloop. Dit is dan ook samen met het benadrukken van het ritmische en de kleur het belangrijkste van de Franse orgelmuziek in deze periode. Deze elementen: ritme, kleur en vrij melos worden in de jaren dertig door J. Alain en vooral Messiaen verder uitgewerkt.

Een kenmerk van Messiaen als persoon is de belangstelling voor allerlei muzikale uitingen en welke uiting dan ook niet a priori afwijzen. In zijn muziek komt dat ook naar voren door opname van zeer verschillende stilistische elementen.

Naast invloeden van Wagner, Liszt, Franck, Debussy zijn er invloeden van Strawinsky, het Gregoriaans, de *Ars Nova*, buiten-europese muziek. Dit alles wordt bijgehouden door drie elementen. Ten eerste beschouwt Messiaen zich als katholiek en als zodanig schrijft hij katholieke muziek, d.w.z. zijn muziek is doordrenkt, is een uiting van het mysterie dat in de katholieke kerk gevierd wordt. Het verklanken en symboliseren van een mysterie leidt tot een veel vrijere ontplooiing van de orgelmuziek dan in Duitsland. Het behoeft ritme, kleur, beweging. Ten tweede is bij Messiaen vooral een ritmisch gebeuren. Hij past in zijn muziek de ritmische celtechniek toe die Strawinsky o.a. in *Le Sacre du printemps* gebruikt. Deze techniek wordt verder uitgewerkt en gecombineerd met ritmische technieken o.a. uit de *Ars Nova*. Het ritme is bij hem dusdanig belangrijk dat het voor de vorm het primaire element wordt.

Naast deze ontwikkeling is er bij Messiaen een gaan naar muziek die puur ritme is waarbij in de muziek geen kleinste element, geen pulsering meer waar te nemen is. Dit is aanwezig in sommige plekken in *Les corps glorieux*, *Le quatuor pour la fin du temps*, en zal voor sommige delen in *Livre d'orgue* (1951) kenmerkend worden.

Ten derde is zijn melisch-harmonisch denken sterk bepaald door een modaal denken. Dit in samenhang met de problemen die ontstaan in de nieuwe muziek na ca. 1910 tengevolge van een sterk chromatische schrijfwijze in het loslaten van de functionele tonaliteit. De oplossing die Messiaen vindt voor de combinatie modus en chromatiek is een dusdanige uitbreiding van de be-

staande westerse modi dat niet de kwart en kwint vormgevende intervallen zijn, maar de tritonus. De tritonus wordt weer onderverdeeld in een aantal intervallen bestaande uit halve, hele en anderhalve tonen. Op een geheel andere wijze dan Schönberg komt Messiaen tot een organische opname van de chromatiek, waarbij het harmonische en melodische materiaal identiek is.

Hoe sterker Messiaen het bovenstaande ontwikkelt, hoe meer hij geïsoleerd komt te staan binnen de Franse orgelwereld. Zijn muziek heeft binnen de orgelwereld in de jaren dertig geen enkele invloed.

4.3. Overige landen

Zoals hierboven al is gesteld is het Westerse muziekleven na ca. 1800 een gespleten muziekleven. Er komen deelgebieden die min of meer los van elkaar komen te staan. Ontwikkelingen vinden er ongelijktijdig plaats. Met name de kerkmuziek en de orgelmuziek zijn sterk afgezonderde en behoudende gebieden. Vernieuwingen binnen de orgelmuziek zijn afhankelijk enerzijds van het muzikaal-geestelijk klimaat binnen de orgelwereld (en dat is eigenlijk het leven rond de kerk). Anderzijds is het afhankelijk van de kracht van de algemene muziekvernieuwing in een land. Compositorische vernieuwingen kunnen in de periode tussen de twee wereldoorlogen niet ontstaan vanuit de orgelmuziek. Vernieuwing vereist vrijheid. Vrijheid op muziekgebied is ver te zoeken in de kerken.

Wanneer in een land een sterke vernieuwingsbeweging op het gebied van de muziek optreedt dan worden kerkmusici vanzelf na verloop van tijd gedwongen zich hiermee bezig te houden. Een gevolg is veelal dat enkele van de nieuwe elementen die toepasbaar zijn binnen het normenstelsel van de kerkmusici overgenomen worden. Heel zelden leidt het tot een ingrijpende esthetische verandering van de orgelmuziek. Probeert iemand dat (Ives, Schönberg, Messiaen) dan wordt dat vanuit het kerkelijk milieu sociaal bestraft met isolement. De belangrijkste centra van muziekvernieuwing tussen de wereldoorlogen lagen in Duitsland/Oostenrijk en Frankrijk. Vanuit deze landen komen dan ook de belangrijkste nieuwe orgelwerken. In de andere landen waar relatief veel orgels staan — de Scandinavische landen, Nederland, België, Italië, Zwitserland, Engeland, Spanje, de V.S. van Amerika — zet zich de nieuwe muziek veel minder sterk door.

Het merendeel van de orgel-composities die in deze landen geschreven worden zijn sonates, koraalbewerkingen, stemmingsstukjes geschreven in een functionele tonaliteit. De esthetiek is gericht op het creëren van stemming, op een opbouwende werking, op het stichten. Een belangrijk gegeven is het liturgisch reveil dat in bijna alle landen en in allerlei soorten kerken optreedt. Het heeft tot gevolg een nog grotere betrokkenheid van het orgel en de orgelmuziek op het kerklied, het Gregoriaans, het koraal.

Dit alles wil niet zeggen dat een aantal orgelcomponisten kerkelijk gezien niet belangrijk is. Ze zijn het, getuige de lovende woorden vanuit die hoek.

Maar deze woorden bestaan alleen maar bij de gratie van afzondering, isolement. In omvattender perspectief is de orgelmuziek in deze landen te omschrijven met datgene wat Frotscher schrijft over de orgelmuziek in de eerste helft van de 19de eeuw :

« Deze periode bewaart iets, wat haar niet eigen is; ze verwisselt traditie met conventie. Ze bezit in plaats van te vernieuwen; neemt op in plaats van gestalte te geven, herhaalt in plaats van verder te bouwen ».

Voetnoten :

- (1) VON HASE-KOEHLER E., *Max Reger Briefe eines deutschen Meisters*, Leipzig 1928, p. 238.
- (2) LINDNER A., *Max Reger Ein Bild seines Jugendlebens und künstlerischen Werdens*, Stuttgart 1922, p. 278-279.
- (3) in : MAHRENHOLZ Chr., *Orgel und Liturgie*. In : Bericht über die Dritte Tagung für deutsche Orgelkunst in Freiburg i. Sa. vom 2. bis 7. Oktober 1927, uitgegeven door Chr. Mahrenholz, Kassel 1928.
- (4) in : *Musik und Kirche*, 1933, p. 187-188.
- (5) KEMP Wilhelm : *Zweite internationale Tagung für neue katholische Kirchenmusik in Aachen*, Die Musik (Berlin) 26/5, februari 1934, p. 356.
- (6) WAGNER Peter, *Einführung in die Katholische Kirchenmusik*, Düsseldorf 1919, p. 91.
- (7) Naar HIRSBRUNNER T. : *Debussy und seine Zeit*, Laaber, 1981, p. 123.

Literatuur :

- DUIFOURQ N. : *La musique d'orgue française de Jehan Titelouze à Jehan Alain*, Parijs 1949.
- FROTSCHER G. : *Geschichte des Orgelspiels*, Bnd. 2, Berlijn 1959.
- DE LEEUW T. : *Muziek van de twintigste eeuw*, Utrecht 1970.

Het gerestaureerde Vermeersch-orgel (1870) in de Sint-Antoniuserkerk te Brasschaat

Uit de persvoorstelling van de orgelinventaris
« Het Historisch Orgel in Vlaanderen », deel IIIa (arr. Antwerpen)

PATRICK ROOSE

I. De bouwer van het orgel te Brasschaat : Henri Vermeersch uit Duffel

Henricus Joannes Maria Vermeersch werd geboren te Bassevelde (bij Eeklo) op 10 augustus 1815.

Het is waarschijnlijk in 1834, toen de 26-jarige Dendermondse orgelmaker François Loret het orgel te Bassevelde kwam herstellen, dat Henri Vermeersch voor het eerst kennis maakte met het orgelambacht. Hij moet al vlug aangestoken geweest zijn door de liefde voor dit vak, aangezien hij — in tegenstelling tot zijn broeders die allen hogere studies aanvatten — Fr. Loret volgde naar Sint-Niklaas als leergezel in het nieuwe atelier dat Loret aldaar opgericht had in 1835. Fr. Loret was ondertussen ook gehuwd met een zuster van H. Vermeersch.

Omdat er evenwel meningsverschillen gerezen waren met zijn leermeester, verliet H. Vermeersch Sint-Niklaas, en associeerde zich in 1839 met de Duffelse orgelmaker Theodoor Smet. Th. Smet (die toen reeds 57 jaar oud was) had in Vermeersch terecht een potentiële opvolger voor zijn kunstatelier gezien, want in 1853 (overlijdensjaar van Smet) weet Vermeersch op succesvolle wijze de Duffelse orgelmakerij voort te zetten.

Het dient evenwel gezegd dat H. Vermeersch niet helemaal in de laat-klassieke stijl van zijn meester Th. Smet verder werkte : hij weet zich ten dele en op een voorzichtige wijze aan te passen aan de nieuwe stijlstroming, nl. de romantiek, die zich in de orgelbouw pas in het midden van de 19de eeuw (dit is merkwaardig laat) ten volle begint door te zetten ; de impuls van prominente musici als F.J. Fétis en later J.N. Lemmens is hier zeker niet vreemd aan.

Het valt echter op hoe traditioneel Vermeersch steeds is blijven werken wanneer men zijn orgels vergelijkt met instrumenten van bvb. de Parijzenaar A. Cavaillé-Coll, die reeds in 1856 in ons land een eerste volbloed romantisch orgel had afgeleverd (Gent, Sint-Niklaaskerk). Het is een verdienste van Vermeersch dat hij daarbij slechts weinig toegevingen doet aan de opkomende industrialisering (en dus nivellering op artistiek gebied) in het orgelambacht : elk van zijn instrumenten is nog een persoonlijkheid met eigen gelaat en vervaardigd uit kwaliteitsmaterialen, dit in tegenstelling met de talrijke « confectie »-orgels die naar het einde van de 19de eeuw toe de al even inspiratieloze kerkgebouwen uit die tijd ontsieren.

Vermeldenswaard is tenslotte nog dat Joanna Angelina Emma Vermeersch, dochter van Henri, huwde met een leergast uit diens atelier, nl. Petrus Stevens. Deze P. Stevens vestigde zich na zijn huwelijk als zelfstandig orgelbouwer, aanvankelijk te Lier (vanaf 1870), en later (vermoedelijk bij de opruiming van H. Vermeersch) te Duffel, waar de huidige firma Stevens nog steeds de orgelbouw beoefent.

Henri Vermeersch overleed te Duffel op 14 augustus 1886.

Vermelden we slechts enkele van de werken van H. Vermeersch (N.B. Niet al deze orgels zijn bewaard gebleven) :

- Antwerpen, Zrs. van Liefde.
- Beringen.
- Minderhout.
- Merksem.
- Lier, oude Kartuizerskerk.
- Ranst.
- Brasschaat.
- Mechelen, kathedraal
(verplaatst en verbouwd van het oude orgel uit 1777).

BRONNEN :

- persoonlijke nota's G. Potvlieghe en P. Roose
- bevolkingsregisters gemeente Duffel
- mededelingen Mej. C. Stevens
- E.G.J. Gregoir : « Historique... », Antwerpen 1865, p. 207.

II. Korte historiek en Beknopte technische beschrijving van het orgel en zijn restauratie

Het vermoedelijk eerste orgel te Brasschaat werd gebouwd door de Antwerpse orgelmaker J.J. Delhaye, in 1814. Zoals de meeste orgels in dit genre was het een instrument van bescheiden omvang, en met de toenemende uitbreiding van de gemeente

— wat zich tevens uitte in verbouwingen aan het kerkgebouw — keek men ook uit naar een groter orgel. In 1870 was men dan in de mogelijkheid een nieuw orgel te laten bouwen door Henri Vermeersch, orgelbouwer te Duffel.

Vooraf was er een nieuw doksaal gemaakt, waarop vooreerst de nieuwe orgelkast geleverd werd door de Lierse meubelmaker J.A. van Boeckel jr.

De sommen die besteed werden bedroegen resp. 1000 fr. voor het doksaal, 1050 fr. voor het orgelmeubel en 4000 fr. voor het instrument zelf.

Na een tamelijk rimpelloze geschiedenis werden kerk en orgel erg beschadigd op het einde van de tweede wereldoorlog.

Nadat men aanvankelijk had gedacht aan een gewone herstelling van het bestaande orgel, opteert men echter voor een veel verregaander oplossing, t.t.z. men laat het orgel volledig verbouwen, op een wijze waaraan wij met de huidige restauratiefilosofie in het achterhoofd slechts met verbijstering terugdenken : alleen de oude orgelkast en een gedeelte pijpenmateriaal werden opnieuw gebruikt.

Deze werken, die dan nog gedeeltelijk gefinancierd werden uit het fonds voor oorlogsschade, werden voltooid in 1950 en betekenden in feite een reële verarming ten opzichte van de oorspronkelijke toestand.

Diverse gunstige invloeden zorgden ca. 1975 voor de aanzet van een project dat een primeur zou worden voor het hele arrondissement Antwerpen, nl. een orgelrestauratie in strikt historische zin. Na de administratieve procedure (inclus wettelijke bescherming van het orgel afzonderlijk), die nota bene niet de spreekwoordelijke lijdensweg voor het dossier geworden is, werd de opdracht openbaar aanbesteed en toegewezen aan de firma B. Pels-D'Hondt uit Herselt. Eind 1982 volgde dan de definitieve oplevering van het werk.

Vermelden we nog dat het restauratie-ontwerp en het hele dossier opgesteld werden door orgeldeskundige Gabriël Loncke uit Overmere, die tevens de leiding der werken in handen had. Van staatswege werd toezicht gehouden door de Rijksdienst voor Monumenten- en Landschapszorg.

De huidige registersamenstelling is die zoals men ze aantrof op het orgel vóór de verbouwing van 1948-50 : op het kontrakt tussen H. Vermeersch en de kerkfabriek kon men zich niet baseren



Het Vermeersch-orgel in de Sint-Antoniuserk te Brasschaat, vóór de wijziging van het doksaal.

(copyright ACL)

vermits dit archiefstuk niet terug kon gevonden worden. De dispositie luidt als volgt :

<i>GRAND ORGUE</i>		<i>POSITIF</i>	
(bovenklavier)		(onderklavier)	
<i>Bourdon 16 bas.</i>	(o)	<i>Flûte ouverte 8</i>	(o)
<i>Bourdon 16 sup.</i>	(o)	<i>Viole de Gambe 8</i>	(n)
<i>Montre 8</i>	(o+n)	<i>Bourdon 8</i>	(o+n)
<i>Flûte traversière 8 sup.</i>	(n)	<i>Salicional 4</i>	(o+n)
<i>Bourdon 8</i>	(o+n)	<i>Flageolet 2</i>	(o)
<i>Prestant 4</i>	(o)	<i>Bason 8 bas.</i>	(o)
<i>Flûte à cheminée 4</i>	(n)	<i>Hautbois 8 sup.</i>	(o)
<i>Doublette 2</i>	(o)		
<i>Fourniture (4 à 3 r.)</i>	(o+n)		
<i>Cornet 5 r.</i>	(o+n)		
<i>Bombarde 16 sup.</i>	(n)		
<i>Trompette 8 bas.</i>	(o)		
<i>Trompette 8 sup.</i>	(o)		
<i>Clairon 4 bas.</i>	(n)		

Pedaal aangekoppeld aan Grand Orgue.

PIJPWERK. Een ruim aantal oude spelen van Vermeersch kon gerecupereerd worden uit het getransformeerde orgel (hierboven aangeduid met «o»); andere registers waren slechts gedeeltelijk bewaard en werden bij de restauratie aangevuld naar analogie met de bewaarde gedeelten (aangeduid «o+n»); enkele registers moesten gereconstrueerd worden (aangeduid «n» = nieuw): men kopieerde nog bestaande modellen uit andere Vermeersch-orgels.

Het oude pijpwerk werd gedetailleerd opgemeten en er werden metaalanalyses verricht ten behoeve van de nieuw te maken pijpen.

Na grondige reiniging werd het oude Vermeersch-pijpwerk hersteld en gereviseerd.

Er werd zoveel mogelijk vermeden oude pijpen open te maken, b.v.b. om ze te ontbuilen, omdat er andere — minder harde — methodes bestaan om hieraan te verhelpen.

De frontpijpen werden ontdaan van later toegevoegde verflagen en werden opnieuw beplakt met zuivere tinfoelie.

Houten pijpen werden gereinigd en tegen houtinsecten behandeld.

Het pijpwerk van Vermeersch is vervaardigd op eerder traditionele wijze, met gebruik van klassieke metaallegeringen (lood, tin; geen zink). Hoewel het lijkt dat door de hierbijhorende mensureringen polyfoon orgelspel niet geheel uitgesloten zou zijn,

moet het opgemerkt worden dat Vermeersch door zijn wijze van intoneren (hoofdzakelijk met open pijpvoer en nogal lage op-sneede) een vrij intimistische en ronde klankkleur nagestreefd heeft. Het boventonengamma en klankvolume wordt in de diskant naar de hoogte toe zeer afgetopt, wat aanleunt bij het hoogeromantische orgel waar grondtonigheid (8-voets basis) een dominante is.

Bemerkenswaard is hierbij ook nog dat het Cornet-register niet op een verhoogd pijpenbankje staat (zoals voorheen steeds gebruikelijk was geweest; zelfs een aantal tijdgenoten van Vermeersch deed het nog zo), maar op de windlade, naast de Fourniture (die overigens in de diskant een koor minder telt dan in de bas); dit heeft uiteraard consequenties i.v.m. het samenklinken van deze registers.

WINDLADEN. Er werden nieuwe mechanisch bediende sleep-laden gemaakt uit droge eik, eerste keus. De laden zijn gesponseld. Het gebruikte leder voor de ventielen is eerste keus schaapsleder; De pulpeten zijn eveneens uit lamsleder.

De conducten naar geposteerde pijpen (b.v.b. in het front) zijn in lood.

TRACTUUR. Mechanisch systeem voor toets- en registerbediening. Toetsabstracten in cederhout, met regelmoeren. Wellenborden en wellen in eik. Registermechaniek in ijzer, trekstangen uit eik.

KLAVIATUUR. Werd terug ingebouwd aan de zijkant van de orgelkast, zoals het in origine was.

Twee klavieren van elk 56 toetsen (C-g^{'''}), koppelbaar (d.m.v. een inwendige gaffelkoppeling). Witte toetsen met ivoorbeleg, zwarte uit ebbenhout.

Een voetklavier van 27 toetsen (C-d'), dat geen eigen registers telt doch doorlopend aangekoppeld is aan het hoofdwerk.

De registertrekkers staan op horizontale rijen boven de manualen; de klavierkoppeling wordt eveneens bediend door een trekker.

WINDVOORZIENING. Nieuwe eiken blaasbalg; de plooiën beplakt met lederstroken. De windkanalen naar de lade zijn in eik.

De elektrische ventilator is het enige element dat niet zoals in origine is, doch dit raakt geenszins aan de essentie van het instrument; een mogelijkheid om met mankracht te pompen is in elk geval nog voorzien.

ORGELKAST. Het meubel diende op enkele essentiële punten hersteld te worden: het bovendeel van de kast was verzakt o.m. door het doorbuigen van de staanders. De oorzaken hiervan waren enerzijds de oorlogsschade (bij de latere verbouwing werd het doorbuigen niet verholpen) en anderzijds het wegnemen van de rugwand van het meubel (dit was eveneens gebeurd bij de transformatie in 1949).

Bij het verstevigen van de kast en het hermaken van de achterwand werd uitsluitend eikenhout aangewend. Het meubel werd tenslotte gereinigd en met boenwas opgepoetst.

Alle innerlijke stellingen zijn in hout. De orgelkast is verankerd in de muur.

Hoewel dit meubel geen vergelijking kan doorstaan met de weelderige orgelkasten uit de bloeitijd van de orgelkunst in barok en rococo, heeft het voor zijn tijd nog een opvallende traditionele structuur en vormgeving.

Instrument en meubel vormen als ensemble aldus nog een zeer merkwaardig werkstuk dat representatief is voor die groep ambachtstlui die, in een periode waarin vervlakking en uniformiteit zich aandienen, nog volgens klassieke basisbeginselen verder werkten.



Sigfrid Karg-Elert (1877-1933)

PAUL CRE

Op 9 april 11. was het precies 50 jaar geleden dat Sigfrid KARG-ELERT in zijn 55ste levensjaar overleed te Leipzig. Enkel mensen van een oudere generatie herinneren zich nog de harmonium-componist, die genrestukjes schreef in een romantisch-impressionistische sfeer; en misschien nog nauwelijks de orgelcomponist, die enigszins in de schaduw van Max REGER (1873-1916) viel.

Nochtans werd voor de jaren '40 zijn muziek voor klavier, « Kunstharmonium », solo-instrumenten, orgel enz. bijna hartstochtelijk verspreid door de grote uitgeverijen (Carl Simon te Berlijn, Novello te Londen, Breitkopf te Leipzig, Boosey & Hawkes, Oxford U.P., enz.) en was S. Karg-Elert een figuur « à la mode ».

Zijn totale oeuvre overschrijdt de 150 opusnummers, waarvan naar schatting zeker 30 titels zich specifiek naar het orgel richten.

Een ander ruim deel zijn wat we kunnen noemen « inventionen » voor harmonium, ofwel transcripties van werken uit het barokke, romantische en moderne repertoire - de zgn. « Albums » - voor het mini-orgel, mini-orkest en sfeer-instrument, wat het kunstharmonium pretendeerde te zijn.

Met de teruggang van het harmonium, vooral na de tweede wereldoorlog, en gelet op de muzikale evolutie vanaf de 20-er jaren werd KARG-ELERT geleidelijk een anachronisme, voor sommigen een curiosum.

Zijn werken vertonen, bij nader toezien, weinig eenheid. Ze wijzen op een labiele-hypersensibele natuur. Maar niettemin getuigen ze van een ruime muzikale bagage, een zeer breed palet - de koloristiek én de registratie zijn immers van doorwegend belang -; en bewijzen ze de feeling van de 'artist', en in sommige werken echt groot talent...

Vooraf de Engelsen (o.m. Ed. Hinrichsen) hadden affiniteit met Karg-Elert als orgelcomponist, méér dan zijn stads- en heimatgenoten. Dit heeft te maken met het 'impressionante' van zijn stijl, zijn voorkeur voor een sensibele chromatiek, voor zgn. Pastels, Idylls, enz.

Dat het orgelœuvre van Karg-Elert tot op onze dagen gered werd, danken we in hoofdzaak aan de Engelsen.

Evenals Reger hecht Karg-Elert belang aan het 'handwerk' van de vroegere meesters. De barokke inspiratie komt bij hem van Bach en Händel, maar evenzeer van Rameau, Couperin e.a. Ook in eigen werk voert hij agogische elementen en versieringen in. Dit heeft zeker nog te maken met romantiek, maar het staat ook dicht bij een herbronning en bij het piëteitsvol bewonderen van de vroegere meesters.

Als laat-romanticus is Karg-Elert schatplichtig voor de kleine vorm aan Robert Schumann ; voor het grote élan zeer zeker aan Franz Liszt (hij wou eerst onder invloed van Alfred Reisenauer (1863-1907), zelf leerling van Liszt, een carrière als concertpianist aanvatten) en aan Wagner, wiens Tristan-chromatiek hij graag cultiveert, vermengd met impressionistische elementen. Voor de vernieuwing binnen de romantiek is Grieg zijn voorbeeld. De Franse orgelcultuur wordt volgens hem belichaamd door o.m. Alex Guilmant (1837-1911) aan wie hij zijn « 66 Choral-Improvisationen » op. 65 opdraagt. Van de moderne sromingen inspireren hem Reger, Debussy, Schönberg en Skrjabin. Vooral deze laatste figuur opent voor hem (o.m. door zijn intensiteit, stapel-akkoorden, de « hingeworfenen Impressionen », het geheimnisvolle en troosteloze of ook het fascinerend geweld) de weg naar ongekende mogelijkheden qua uitdrukking en qua klankcombinaties.

Sedert ongeveer 15 jaar kent de muziek van Sigfrid Karg-Elert in Duitsland een renaissance, mede dank zijn de Keulense prof. Wolfgang STOCHMEIER (o.m. heruitgaven bij Möseler ; Rob. Forberg-Verlag ; Leuckart). Dat Breitkopf een nieuwe editie van de « 66 Choral Improvisationen » op. 65 op het getouw zet, is een vrij late herwaardering voor één van de merkwaardigste koraalverzamelingen uit de na-Bachse perioden. Mijn inziens is het meest boeiende aan deze figuur dat hij in het spanningsveld van zijn tijd bijna onverzoenlijke invloeden (Skrjabin, Bach, Grieg, Wagner...) samenbrengt en verwerkt. Hij is geen imitator, ook al schreef hij graag werkjes « alla Händel », of « alla Reger ». Wél meende hij, met zijn variabel temperament, te moeten weergeven wat hij voelde. Van deze werken gaan nu nog bijzonder indringende impulsen uit.

Men heeft de indruk dat hij al wat hem muzikaal vertrouwd was wou transformeren tot een eigen orgelkunst, parallel met Reger, in het spoor van Mendelssohn en Rheinberger, maar toch weer anders. Soms duidelijk vormbewust en fier (pomposo, festivo) dan weer pijnlijk (elegie-achtig) zoekend naar allerlei accoordverbindingen (met voorkeur voor tragere tempi... lugubre... sostenuto).

Terecht mag men met Stockmeier beweren dat hij de romantiek tot in zijn uiterste consequenties heeft beleefd en tot zijn verste grenzen heeft doorgevoerd. De Passacaglia en Fuga op B.A.C.H. op. 150 (1932) is dan ook het werk dat de orgelromantiek afsluit, én het is tegelijk Karg-Elerts testament.

Levensschets

Op 21 november 1877 werd Sigfrid Karg geboren in Oberndorf am Neckar (nu in Baden-Württemberg). De familie was uit München afkomstig ; zijn moeder, Marie Elert, was een protestantse.

In 1883 wijkt het gezin uit naar Leipzig, wellicht na de vroege dood van vader Jan-Baptist Karg, redacteur van een plaatselijk blad. De eerstvolgende jaren kent de familie een moeilijke tijd ; ze zal zich in Leipzig nooit geheel thuisvoelen. De verhuis, en het gemis van een vaderfiguur laten een spoor na in Sigfrids sentimentele natuur.

Een zekere Rhötig ontdekt het talent van de jongen, die meezingt in het koor van de Leipziger Johanniskirche. In de familie komen echter weinig of geen muzikanten voor en de jonge Sigfrid wordt voorbestemd voor een leraarsopleiding aan de Grimmaer Präparandie.

Omdat een gedeeltelijke muziekopleiding, wat pianolessen, spaarzame uren van zelfstudie hem niet voldoen, ontvlucht hij in 1893 het Seminar en gaat hij in Markranstädt (ten z.o. van Leipzig) « echte » muziek opzoeken. Via de praktijk, als copiïst en repetitor, leert hij de instrumentatie. Na een korte periode als orkestrepetitor (zelfs bij E.N. von Reznicek in Mannheim) onderzoekt Riemann zijn kandidatuur voor het drukbezette Leipzige Conservatorium.

Vijf jaar conservatorium te Leipzig, in een academische en oerduitse sfeer — een vorming die Grieg dertig jaar voorheen al zo verfoeide — vallen hem ten deel. Hij krijgt er lessen van

de veelschrijver C.H. Reinecke (compositie), de gekende Gewandhausdirigent en Brahmsiaan ; Salomon Jadassohn (muziektheorie, instrumentatie en vooral contrapunt !) ; Paul-Joseph Homeyer (orgelspel : voorkeur voor Bach, Mendelssohn, Schumann) ; Karl Wendling (klavier). Vooral Alfred Reisenauer (1863-1907) leert aan de jonge Sigfrid Karg de indrukwekkende rethoriek van zijn leermeester Franz Liszt kennen ; deze Reisenauer zorgt nog voor één jaar Freistudium, tevens voorbereiding op een carrière als concertpianist.

Door omstandigheden komt er vlug een eind aan een concertreis doorheen Zuid-Duitsland. In 1902 reeds solliciteert hij voor pianoleraar aan het Magdeburgs Conservatorium. Hier zou de directeur hem de raad gegeven hebben zijn naam te vervollledigen met Elert, de naam van zijn moeder.

In die periode is Karg-Elert reeds een fervente aanhanger van nieuwe geluiden : Moussorgski, Schönberg, Debussy, Skrjabin ; ook van Grieg die hij zeer bewonderde.

Na een periode van ontreding krijgt hij steun van muzikale vrienden en uitgeverijen : hij kiest voor een compositorische loopbaan, ook als arrangementenschrijver voor bekende muziekuitgeverijen. Het doel is : verantwoorde harmoniumpartituren samenstellen van oudere en nieuwere werken (bijv. de « Anthologie » op. 99 bij C.F. Peters verschenen). Mensen zoals Karl Straube (bekend vertolker van Regers orgelwerken), de operacomponist Humperdinck, e.a. steunden deze initiatieven. Nog na 1924 speelde Karg-Elert regelmatig voor de Leipzige radio parafrasen van bekende melodieën en gaf hij demonstraties in de Elisenstrasse. Zijn belangstelling voor techniek en literatuur voor het zgn. « Kunstharmonium » (het type van de Fransman Munstel, 1855) blijft een constante, heel zijn leven door.

Hij schrijft verschillende methodische werken : « Theoretisch-praktische Elementarschule », « Die Kunst des Registrierens » (op. 91) voor alle systemen ; « Hohe Schule des Legatospiels » (op. 94), wat volgde op « Die erste grundlegende Studien » (op. 93). De bekroning was het opus 95 : « Gradus ad Parnassum », Die Harmoniumtechnik. Werken die bewijzen dat hij het harmonium-spelen zeer ernstig nam.

Zelf géén titulari-organist, laat Karg-Elert zich pas met het orgel in na 1903. Hij schrijft enkele orgelsonaten in romantisch (vrij) contrapunt, met daarbij het kenschetsend oktaviëren (vb.

de h-moll sonate op. 36). Het is op zijn minst eigenaardig : vanaf 1908 (de periode van op. 65 e.v.) hebben we te maken met volwaardige orgelcomposities... ongeveer in dezelfde periode wanneer Reger naar Leipzig overkomt. Tot ca. opus 92 vinden we de ontplooiing van zijn karakteristieke speeltrant op het orgel, wat voor hem drie manualen behoeft ; de vergane glorie van het Silbermannorgel moet Duitsland helaas gaan terugvinden in wat het ooit exporteerde : de tongwerken bvb. vindt men veel gaver terug in de Franse (Cavaillé-Coll) en de Engelse orgelbouw (Willis ; W. Hill & Sons).

Na 1914 verdwijnt in zijn werken de Lutheraans georiënteerde orgelmuziek ; Karg-Elert propageert dan het concert-instrument dat met bijna onbeperkte mogelijkheden allerlei nuances en kleuren van een impressionistische orgelstijl kan weergeven. Hij neemt dan het standpunt in dat orgelwerken hun autonome waarde hebben, los van een liturgische functie.

In 1916 overlijdt Reger ; de plaats van compositie-leraar komt open. Toch wordt Karg-Elert pas benoemd in 1919 (hoewel hij reeds in 1914 de titel « doctor honoris causa » verkreeg, in Engeland) ; zijn soms fel-ironisch en explosief karakter zat daar voor iets tussen.

In de laatste episode van zijn leven (ca. opus 96 : « Pastels from the Lake of Constanz, for Great Organ » t.e.m. opus 154) treden meerdelige werken naar voren, cycli met titelwerkjes waarin chromatisch akkoordenwerk, atonaliteit, Wagneriaanse progressies, impressionistische lyriek, monologische passages, modale parafrasen (bijv. op Gregoriaanse thema's zoals in « Cathedral Windows » op. 106) naast elkaar — soms door elkaar — voorkomen.

Uit die periode stamt ook zijn didactisch werk voor het kunstharmonium en zoekt hij, met een bijna alchemistische ijver, naar dé harmonieleer. Dat de « Akustische Ton-, Klang- und Funktionsbestimmung » (Leipzig, 1930) en de « Moderne Polaristische Klank- und Tonalitätslehre » (1931) vrij individualistische én speculatieve theorieën naar voren schoven is niet verwonderlijk.

Op 9 april 1933 stierf Karg-Elert, volgens de woorden van Reinhold Sietz « in een periode waarin zijn diabetes en neurasthenieke toestand hem verhinderden verder zijn internationale faam door te zetten ».



SIGFRID KARG-ELERT (1877-1933)
(tekening Paul Cré)

In Duitsland moet men wel om hem gerouwd hebben. Bij de Engelsen die hem typeerden als « the most prolific and probably the best organcomposer of his time » was de verslagenheid des te groter.

Karg-Elert beïnvloedde geen nieuwere generatie van organisten; hoe kon dit? Wel behoorden Joh. Weyrauch (° 1897) uit Leipzig, de Zwitserse dirigent Benno Amman (° 1904), e.a. tot zijn leerlingen. Nà hem, in 1939, werd Joh. Nepomuk David benoemd.

Betekenis

Het is bijna onmogelijk Karg-Elerts kunstenaarsprofiel in enkele bladzijden uit te tekenen. Zoals reeds gezegd werd, treft men in zijn werk meerdere invloeden en voorkeuren aan die « ontleend » en « tegenstrijdig » lijken. Hij is tegelijk de voortzetter van de grote klassiek-romantische traditie (Mendelssohn, Rheinberger, Herzogenberg, e.a.), maar geraakt ook niet helemaal bevrijd van het sentimenteel, soms robuust en soms zwaartillend harmoniseren dat stamt uit het Wagneriaanse kamp en de Neudeutsche Schule.

De vergelijking met Reger dringt zich op. Karg-Elert is inderdaad geestesverwant met Reger. We letten dan op de karakteristieken die J.L. Broeckx naar voren schuift (in « Stalen van de Europese muziek 1900-1910 », 1973, Metropolis, Antwerpen, p. 61) :

- « — formele en technische compliceringen (= maniërisme)
- het intellectueel synthetiseren en voltoeien (afsluiten) van een ontwikkelingsproces (nl. de thematische redenering van de richting à la Brahms én de harmonische verbreding van de Neudeutsche Schule, sedert Wagner)
- alle sonore media worden teruggebracht tot een vooropgezet model; bijv. orkestmogelijkheden worden omgezet in sonore orgelnormen, resp. in het medium « harmonium ».

Karg-Elert, die niet ver van Reger woonde, liet niet na diens klavierwerken, en ook transcripties, op harmonium te programmeren. Beiden hebben hetzelfde duitse temperament, en zoeken via de oude polyfone en barokke vormgeving, en via een romantische stuwung naar een nieuwe lossere klankontplooiing, opgedreven motieven, en harmonie, door-moduleren... wat een overdaad aan noten en nuances meebrengt.

Reger is o.i. een grotere figuur in de uitbouw, en bereikt een betere eenvormigheid binnen de compositie. In de Choralimprovisationen op. 65 kon Karg-Elert dit ook wel aan, maar op het stramien van de koraalmelodie. Hij is meer de componist van de kleine vorm, en hoewel enkele uitzonderingen vallen grote composities uiteen in fragmenten, « sequensen », enz.

Het meest typische aan Karg-Elert is zijn barok, teerhartig (Schwäbisch?) temperament, met een voorkeur voor kleurharmonieën, spelingen van licht (gajo) en donker (lugubre);

sostenuto) met alle tussen-schakeringen ; iemand die fors speelt met none-akkoorden, boertige dissonanten, chromatisch-glijdende akkoordverbindingen, archaïserende kwintent. Bij nader toehoren wordt de algemene lijn steeds gedragen door een elegie-achtige onderstroming ».

- opus 65 **66 Choralimprovisationen** (1908-1910). Collection Simon (Breitkopf), 2 Vols - selectie uit oorspr. 6 vols.
- opus 72 **Three Impressions** (1911). Novello, London.
- opus 73 **Chaconne & Fugue Trilogy** (1912) ; onder dit nummer vonden we tevens : *Quadrupelfuga und Choral mit Bläuserschluss*.
- opus 74 **Sonatine in a** (1909). Novello ; heruitgave Mössler, 1977.
- opus 75 **Diverse Pieces** (1910). Novello.
- opus 78 **20 Prä- und Postludien**. Choralstudien zum Gebrauch im Gottesdienst und Konzert (1912). Simon ; later bij Breitkopf & H. (Collection Simon).
- opus 83 **Pedalstudies (Trios)** (1913) Peters, Leipzig (samen met Merckels pedaalstudies : Hinrichsen, Ed.).
— *Drei sinf. Kanzonen, met partijen voor vrouwenkoor en viool* (1910) Leuckart, Leipzig.
- opus 86 **Zehn Charakteristische Stücke** (1911) Leuckart, Leipzig. (recent heruitgegeven).
- opus 87 **Drei symphonische Choräle**. Doorgecomponeerd, met tekst, sopraan- en vioolpartij (1913) ; verscheen later bij Breitkopf, London.
- opus 92 **3 Pastels**, voor groot orgel (1912).
- opus 96 **6 Pastels from the Lake of Constanz, for Great Organ** (1919) London (nog verkrijgbaar — stelt hoge eisen).
- opus 100 **First Partita E, for Great Organ** (1922).
- opus 106 **Cathedral Windows** (1923) Elkin, Borough Green - Sevenoaks-Kent (nog verkrijgbaar)
- opus 141 **Triptych** (1930) Elkin.
- opus 142 **Drei Stücke** (1932) Boosey & Hawkes, Leipzig.
- opus 143 **Sempre semplice** (zelfde periode) Paxton, London.
- opus 144 **Kaleidoscope** (1930) Oxford Univ. Press.
- opus 145 **Musik für die Orgel** (1932).
- opus 150 **Passacaglia and Fugue on B.A.C.H., in B flat-minor** (1932) Hinrichsen, 1938 (nog verkrijgbaar).
- opus 154 **Cycle of 8 short Pieces** (zelfde periode). Schmidt, Boston.

☆ ☆ ☆

Geïnteresseerden kunnen meer uitgebreide informatie vinden in de verhandeling : *Sigfrid Karg-Elert (1877-1933)*, 1980, 70 pp. kwartoformaat - micabescherming.

(Bestelling door storting van 300 F. op P.R. 000-0909198-08 van Paul Cré, Charlottelaan 126 te 2700 Sint-Niklaas).

Bouwstenen

Bouwstenen moeten niet noodzakelijk synoniem zijn van « tot-nogtoe ongepubliceerde archiefstukken ». Ook verzamelde bibliografische gegevens kunnen een nuttig hulpmiddel zijn voor degene die zijn grondstoffen bijeenzoekt met het oog op een of andere studie. Denken we hierbij slechts aan het feit dat ook dr. M.A. Vente reeds in zijn « *Proeve van een repertorium etc.* » (1956) zowel archiefteksten als bibliografische verwijzingen opnam. Ook met de heropbloei of opkomst van talrijke geschied- en heemkundige tijdschriften gedurende het laatste decennium is het er voor de meeste would-be auteurs van historische (in casu organografische) artikels niet eenvoudiger op geworden. Het zijn slechts enkele bevoorrechten die meegenieten van de schaarse goed gedokumenteerde centra (b.v. universitaire studiediensten of bibliotheken die via ruilabonnementen maximaal bevoorraad worden), vooral wanneer er personeel aanwezig is om al die gegevens goed te exciperen en te katalogeren. Daarom nemen we dat een betere doorstroming van deze gegevensbanken naar de geïnteresseerden toe zeer wenselijk is. Op onze manier willen we daar een (bouw)steentje toe bijdragen en meteen een weinig afwisseling brengen in deze rubriek.

Na het verzamelen van organografische notities in topografische publikaties, ten behoeve van de inventaris « *Het Historisch Orgel in Vlaanderen, deel IIIa* » (arr. Antwerpen ; komt binnenkort in de handel), heeft schrijver dezes een aantal gegevens overgehouden die in vermeld werk niet op hun plaats zouden geweest zijn (bv. omdat het over voormalige orgels gaat, waarvan ter plaatse geen restanten zijn overgebleven). Het is hier misschien een zinvolle plaats om deze « *collectanea* » op een rijtje te zetten. Er wordt hierbij als volgt te werk gegaan : wanneer het om uitgebreide teksten gaat wordt alleen de bibliografische verwijzing gegeven met een aanduiding van de inhoud ; gaat het om kortere citaten dan worden ze als dusdanig overgenomen.

J.B. Stockmans, archivaris : « Geschiedenis der gemeente Berchem », Antwerpen, drukkerij F. De Coker, 1886.

- p. 18 — op een naamlijst worden vanaf 1525 organisten vernoemd.
p. 148 — in 1559/60 nieuw orgel door « Mre. Gielisen bij S. Andries te Antwerpen »
(het gaat hier ongetwijfeld over Willem van Laere).
— herstellingen na de beeldenstorm, na 1566.

Em. Dilis en Raym. De Groodt : « Bijdragen tot de kerkelijke geschiedenis van Burght » (overdruk uit de annalen van den Oudheidkundigen Kring van het Land van Waes, deel XXIX), Sint-Nikolaas, 1911.

N.B. alle hierna opgesomde feiten zijn geïllustreerd met uitvoerige archivalia.

- p. 97 — in de 16de eeuw was er reeds een orgel aanwezig.
p. 98-99 — betalingen aan organisten (1534 e.v.)
p. 99 — betalingen aan Hans Ruckers voor herstellingen, 1610.
p. 100-101 — in het jaar 1658
a. levering van een nieuwe orgelkast door Jacques Desie uit Gent ;
b. levering van een nieuw orgel door J. Posselius.
p. 102 — herstelling van het orgel door Nicolaas van Haeghen, 1670.
— herstelling van de Cornet door Jacobus Ost (« meester orgelmaecker »), 1766.
p. 102-103 — grote herstelling door Jacobus Schot / Antwerpen, 1789.
p. 104 — herstellingen door L.J. Bekkers (orgelmaker), 1819.
— nieuw orgel (of ombouw) door Fr. Loret uit Sint-Niklaas (tussen ca. 1835 en 1845).
— tussen 1877 en 1902, veranderingen door een orgelmaker uit Sint-Niklaas (vermoedelijk dus Ch. Van Hoye).

Goetschalckx P.J., pastoor van Donk : « Kerkelijke geschiedenis van Eekeren etc. », drukkerij St.-Antonius, Eekeren-Donk, s.d. (= 1914).

Betreffende Ekeren, parochiekerk Sint-Lambertus.

- p. 124-126 — over het bouwen van een doksaal en orgel (orgel 1619, door Anthoni, uit Antwerpen).
p. 147 — vermelding « Er is ook een orgel », n.a.v. een dekenale visite in 1680.
p. 150 — de kerk afgebrand in 1683, het orgel ging mee verloren.

Goetschalckx P.J., pastoor van Eekeren-Donk : « Geschiedenis van Schooten, etc. », drukkerij J. Vermeiren, Eekeren-Donk, deel III, 1924.

Betreffende Schoten, parochie Sint-Cordula.

- p. 248-252 — voor het eerst een orgel in de kerk en aanstelling van een organist, 30 maart 1753 ; (archiefstukken in extenso).
— contract voor plaatsing van een orgel met de Mechelse orgelbouwer Sebastien Ribout, 1 oktober 1754 ; (archiefstuk in extenso).

— het ging om een occasie-orgel dat gekocht was te Lier in het klooster van Vredeberg.

- p. 311 — over het maken van een nieuw doksaal, in 1878.
P.S. : Ribout of Gibout ? (dr. G. Van Doorslaer schrijft in zijn « Notes sur les facteurs d'orgues Malinois » Sébastien Gibon).

R.C. Van Mieghem : « Geschiedenis der gemeente Schoten », uitg. Die Poorte, Antwerpen, 1940.

- p. 48 — « In 1746-47 werd in de kerk het hoogzaal geplaatst, maar een orgel was er nog niet. Dat kwam eerst in 1755. De kapel van den Horst had reeds lang te voren een orgel, evenals al de kerken in de buurt. Het gemeentebestuur weigerde echter het orgel te helpen betalen, zoodat de noodige gelden werden rondgehaald in de kerk en als eerste orgel werd dan een tweede-hands aangeschaft uit het klooster van Vredeburg, te Lier ».

Fl. Prims : « Geschiedenis van St.-Jorisparochie en -kerk te Antwerpen (1304-1923) », Antwerpen, 1925.

- p. 121 — in 1563/65 bouw van een nieuw orgel in de oude orgelkast door G. Brebos.
p. 150 — orgel verwoest door de beeldenstormers in 1560.
p. 166 — orgel verplaatsen door Willem van Laer.
p. 170 — in 1581 vragen de protestanten om het orgel in de kerk te behouden.
p. 186 — Guill. van Lare herstelt het orgel in 1596 (de kerk was teruggegeven aan katholieken).
p. 291-292 — 1736/43 : het 16de-eeuwse orgel is totaal versleten ; architect Baurscheidt ontwerpt een nieuw doksaal (pas uitgevoerd in 1743) ;
J.B. (sic) Delhaye maakt een nieuw orgel, 2400 gulden.

Raym. De Groodt : « Geschiedenis van Zwijndrecht en van Het Vlaamsch Hoofd », drukkerij De Vlijt, Antwerpen, 1925.

N.B. Het Vlaams Hoofd is Sint-Anneke-Linkeroever ; er was reeds een kapel in de 16de eeuw ; in 1905 werd er een nieuwe gebouwd.

- p. 127 : « Waarschijnlijk was dit hoogzaal onvoorzien van een orgel. Uit den inhoud van een kwietschrift van 26 juli 1693, zou men kunnen besluiten, dat men ter begeleiding van den zang eene clavecimbel gebruikte. Adrianus Gheldof betaalde « thien ghuldens voor de musieke ghedaen op het Vlaems veer op den dagh vande Heylighe Moeder Anna, ende thien stuyvers meer voor het repareeren vande claeversinghel ».

A. Verbeeck : « Geschiedenis van onze kerk » in « De Drie Rozen », tijdschrift van de heemkundige kring van 's Gravenwezel, III° jg. (1969), nr. 1.

- p. 3 : « Aangaande het bespelen van het orgel berust er een sierlijk dokument op het Rijksarchief te Antwerpen, daterende uit het Oostenrijks tijdvak, om precies te zijn 1788 ».

P. R.

Ter bespreking

PARTITUREN

In de door Dr. E. KOOIMAN ijverig voortgezette reeks « Incognito Organo » bij de uitgeverij Harmonia te Hilversum, verschenen 7 nieuwe nummers met oude orgelmuziek van zeer uiteenlopend compositorisch gehalte.

N^o 17 : *Matthew Camidge (1764-1844) : « Concerto IV »*

Hoewel de logica ons ontgaat van het enkel in moderne uitgave brengen van het 4^e concerto uit de « Six Concertos for the Organ or Grand Piano Forte, opus 13 » (Londen ± 1815) van M. Camidge, het enige orgelwerk dat van deze componist is bekend, hebben wij hier te doen met een aangenaam voorbeeld van de orgelstijl na Charles John Stanley (1713-1786). Het concerto bestaande uit een introducerend traag *Larghetto*, gevolgd door een fugue met allegro-karakter, opnieuw gevolgd door een *Larghetto* en afsluitend met een *March*, biedt weinig compositorische substantie. Het is niet veel meer dan het voortspinnen op, en in Engeland is van Stanley tot aan de Wesley's een hele generatie organisten niet veel verder gekomen dan dit, in de bekende formules die Händel reeds met heel wat meer spontaneïteit en grandeur een eigen gezicht heeft gegeven. Voor degene die snel wat speelgerief onder handen wil hebben en bovendien op een niet zwaartillende manier effect wil resorteren, is hier materiaal aanwezig en uiteindelijk ook daarom is het niet bevattelijk waarom niet het hele orgeloeuvre van M. Camidge, de organist aan de Minster te York, in de nieuwe uitgave is ondergebracht.

A.F.

N^o 18 : *Johann Christoph Kellner (1736-1803) : « Praeludium in C-dur, Fantasia in G-moll, Trio in C-dur, Jesu meine Zuversicht »*

Deze zoon van de Bach-bewonderaar, Johann Peter Kellner, componeert in een geheel andere stijl dan zijn vader. Johann Christoph Kellner heeft de oude polyfone orgelcompositie-stijl van J.S. Bach, die bij zijn vader school maakte, verwisseld voor een homofone stijl met zorg voor een melodische behandeling van de bovenstemmen, beïnvloed door de liedkunst. Zijn compositie ademt ten volle de doorzichtigheid van het klacisme. Hij is dus een man van zijn tijd. Of hij de orgelliteratuur met veel substantiële composities heeft verrijkt, valt terecht te betwijfelen. Op dit gebied had zijn vader, die door velen al te misprijzend als een epigoon van J.S. Bach versleten wordt, meer te bieden.

De hier gebundelde composities geven een klaar beeld van de vlotte, ietwat simpele componeertrant; het is inderdaad muziek voor na het middageten. Bepaald simpel is de baspartij (in vele gevallen samenvallend met de pedaalstem), die geen eigen stemvoering meer heeft, maar enkel tot een harmonische ondersteuning is herleid. De melodie wordt hoofdzakelijk door de bovenstem gemaakt. Indien de begeleidende harmonie dan wat gekruid is, zoals in de *Fantasia*, is er toch nog wat aanwezig dat het cliché-achtige overstijgt. Alweer stoort ons deze fragmentaire, doch verzorgde publicatie van J. Chr. Kellner's orgelwerk. Ook voor componisten van geringer belang, stelt zich de vraag of deze publicatieformule de geschikte is.

A.F.

N^o 19 : *Louis-James-Alfred Lefébure-Wély (1817-1869) : « Offertoire (ré mineur) uit L'Organiste moderne, livraison 10 »*

Tot voor kort was de Franse organist Louis-James-Alfred Lefébure-Wély bij ons enkel bekend als bespeler en inspeler van de vroege orgels van A. Cavallé-Coll. Mede door zijn virtuoos improvisatietalent van naturalistische taferelen, zoals onweders en stormen, genoot hij grote roem. Wat ons land betreft is zijn naam verbonden met het grandioze Cavallé-Coll-orgel in de Sint-Niklaaskerk te Gent, dat hij in 1856 inspeelde. Als componist is hij, niet steeds ten onrechte, lang in de vergetelheid gebleven. Om zijn compositietrant op zijn juiste waarde te kunnen toetsen, is een heruitgave van deze offertoire, als één van zijn meest apprecieerbare werken, toch welkom. De banaliteit, de zucht naar spektakel en goedkoop succes, vonden in het verburgerlijkte sentimentele Parijse milieu van het midden der 19de eeuw een goed klankbord. Lefébure weet deze snaren uitstekend te bespelen.

Het offertoire-stuk is ontwikkeld vanuit een thema dat twee maten lang één enkele grondharmonie omspeelt, daarnaast zorgen impulsieve akkoordengrepen van eerste en vijfde graad voor afwisseling en binding. Zo is een compositorisch materiaal aanwezig dat juist door zijn harmonische armoede, zich gemakkelijk in allerlei posities laat verwerken. Zoals past in sterk vanuit de improvisatie gegroeide compositiestijl heeft de pedaalpartij geen andere rol te spelen dan deze van basfunctie en het geven van dynamische impulsen. Ook chromatiek en oktaafverdubbeling worden aangewend om op een gemakkelijke wijze te imponeren, zoals zeker in die tijd met de improvisatie het geval was.

Geen substantiële compositie dus. Net goed genoeg om even van te proeven en daardoor het portret van de componist Lefébure-Wély beter mee te profileren.

Vergeleken met vele andere orgelcomposities van Lefébure-Wély is deze offertoire genietbaar, maar te hopen is dat om liturgische en artistieke redenen de liturgische composities van deze toondichter niet te veelvuldig of te talrijk gehoord worden vanop de orgeltribune. De uitgave is verzorgd en prijselijk: een koop die op consumatie is afgestemd.

A.F.

N^o 20 : *Johann Ludwig Krebs (1713-1780) : « 3 Trio's »*

Wie de orgelcompositie van de Bach-school een goed hart toe draagt, vindt in deze 20ste bundel van « Incognito Organo » drie van de mooiste trio's van de Bach-leerling J.L. Krebs. Met de heruitgever E. Kooiman kunnen wij het volledig eens zijn dat « het alleen maar verbazing kan wekken dat deze hoogst belangrijke werken tot nu toe weinig of geen aandacht hebben gekregen ». Nochtans zijn voor de onderwaardering van J.L. Krebs orgelwerk in het nabije verleden heel wat orgelpedagogen verantwoordelijk, die J.L. Krebs als orgelcomponist te zeer hebben gezien als Bach-epigoon. Maar niet minder verantwoordelijk daarvoor is het feit dat een echte Gesamtausgabe van J.L. Krebs' orgelwerk sinds deze van Carl Geissler in de 19de eeuw niet meer verscheen.

De hier voorliggende bundel trio's, alhoewel op zichzelf dankbaar materiaal biedend, is anderzijds weer één van die versnipperde uitgaven die wasdom verstrekt aan de nood naar een echte Gesamtausgabe. Op dit punt ontgaat ons, zoals reeds vroeger gezegd, het strefdoel van de reeks « Incognito Organo ».

Het eerste trio in e-moll verscheen vroeger reeds in een moderne uitgave van G. Frotscher, in de « Beispieland » bij zijn « Geschichte

des Orgelspiels und der Orgelcomposition». De notatiewijze van Kooiman's versie is beslist veel overzichtelijker dan deze van Frot-scher, maar de nogal compacte druk komt de beoogde overzichtelij-heid niet ten goede en in dit opzicht is de minst ten opzichte van Frot-scher's uitgave slechts gedeeltelijk bereikt. Vergelijking van beide uitgaven levert in de notatie nogal wat verschillen op t.a.v. de wijzigingstekens en sommige versieringen, kortom een aantal cor-recties die stilzwijgend, zoals het heet, worden aangebracht en waarvoor enige verklaring in een wetenschappelijke uitgave dan op zijn plaats zou zijn. Uiteraard kan dit niet in dergelijke prak-tische bundels; een reden temeer om eens aan een wetenschappelijke Gesamtausgabe te denken.

In zijn trio's kan men van J.L. Krebs niet meer stellen dat hij de strengere contrapuntiek van J.S. Bach slaafs is trouw gebleven. De polyfonie is doorzichtiger, meer vanuit een harmonische dan vanuit een contrapuntische stemvoering gedacht. Er dient zich een nieuwe stijl aan, galanter, van een meer discrete bevattelijkheid, met een overvloediger gebruik van beurtsgewijze afwisselende stem-beweging, en met parallele stembewegingen zonder in het goedkope te vervallen, zoals later bij enkele anderen het geval is. Bij krebs blijft echter het pedaal een gewichtige zelfstandige rol spelen en neemt nog volwaardig deel aan het 3-stemmige spel.

Dit is orgelliteratuur van een gewichtig gehalte en verdient als dusdanig in de overigens keurige uitgave warme aanbeveling.

A.F.

N° 21 : *Georg Berg* : « 4 Voluntaries »

Nauw aansluitend bij de voluntary-stijl van John Stanley, schreef de Pepusch-leerling Georg Berg een 16-tal orgelcomposities, waarvan de hier voor het eerst in moderne editie gepubliceerde werken af-komstig zijn uit zijn opus 8 en opus 2. Wel jammer terug dat geen integrale uitgave werd overwogen.

Op het compositorische vlak biedt deze muziek niets nieuws dan hetgeen J. Stanley reeds had beoefend. Elke solistische voluntary begint met de geëikte trage beweging op de diaposons als inleiding op de snellere solistische delen, die op de trompet of cornet worden uitgevoerd, afgewisseld met echo's of fluitsolo's.

Een vierde voluntary heeft een andante als voorspel op een allegro fuga, beiden voor « Full organ ». Niets merkwaardigs dus, niets spectaculairs, maar goed materiaal voor orgelspel dat bij het grote publiek moet aanslaan.

A.F.

N° 22 : *August Gottfried Ritter* (1811-1885) : « Koraalbewerkingen » :

Tot de belangrijkste publicaties in de reeks « Incognito Organo » mogen wij ongetwijfeld deze bundel koraalbewerkingen van A.G. Ritter rekenen, beter bekend als de auteur van de 2-delige « Ge-schichte des Orgelspiels, vornemlich des deutschen, im 14. bis zum Anfang des 18. Jahrhunderts » (1884). In zijn woord vooraf rekent E. Kooiman de koraalbewerkingen van August Gottfried Ritter te-recht tot het beste wat de 19de eeuw op dit gebied heeft voort-gebracht. De bundel bevat 3 bewerkingen, respectievelijk op de koralen : « Vater unser in Himmelreich », « Helft mir Gott's Güte preisen » en tenslotte « Jesu, meine Freude ». Door zijn bijzondere kennis van de geschiedenis der orgelliteratuur, alsmede door zijn opleiding in de na-Bach-traditie via de lijn J.S. Bach-Kittel-M.G. Fischer, heeft hij de duitse koraalbewerking een muzikale inhoud

bezorgd die doorheen de Bachse componeervormen, getuigt van in-spiratie en vakmanschap. In de stijlonzekerheid waarin de duitse orgelcompositie in de eerste helft van de 19de eeuw vertoefde, hield Ritter het bij een nette harmonische contrapuntiek met aandacht voor melodische uitbouw. De bewerkingen zijn geschreven op 3 dankbare liturgische liederen, waardoor voor de praktijk in de eredienst, muziek wordt aangereikt van hoog gehalte. En vermits het orgel overwegend zijn betekenis en ontplooiing zal moeten vinden binnen het kerkgebouw en de eredienst, is het enkel toe te juichen dat zulke muziek, die een duidelijk profiel weet aan te nemen tegenover zoveel omringende mondaine invloed of zelfs banaliteit, terug voor de kerkorganist toegankelijk wordt. Het is eens te meer te hopen dat een volledige heruitgave van de werken van August Gottfried Ritter het licht moge zien.

A.F.

N° 23 : *Ernst Köhler* (1799-1847) : « Thema mit Variationen » :

De tweede-rangs componist uit de Silesische orgelschool van Fr. W. Berner, Ernst Köhler, een naam die men hoogstens nog in een vervuilde bundel op een doksaal aantreft, blijkt orgelwerk geschreven te hebben dat aandacht verdient. Als bewonderaar van de Mozart-leerling Johann Nepomuk Hummel, is zijn componeerstijl vrijwel uitgesproken in deze richting geëvolueerd. Zijn werk, goed geillus-treerd door deze variatiecyclus, vertoont tegen de onzekerheid van die tijd in, stylistische eenheid : een figuratieve melodie-behandeling onderbouwd door een evenwichtig afgewogen harmonie. Ten gepasten tijde weet hij de imitatie in de diverse stemmen te verwechten, zodat geregeld middenstemmen en pedaalstem iets in-teressants te vertellen hebben, een klare trek die via zijn leraar Berner uit de Bachschool afkomstig is.

Dit vrije thema met variaties is afkomstig uit het opus 26. Tot nut van de gebruiker geeft het woord vooraf van E. Kooiman de dispositie van het groots opgezet M. Engler jr. -orgel in de Elisabeth-kerk te Breslau, een instrument dat zowel Fr. W. Berner, Ernst Köhler als Adolph Hesse onder handen hebben gehad, maar even boeiend zijn de originele registratievoorschriften van Köhler zelf, die alvast nog een eind van de romantiek afstaan. Het is te hopen dat deze niet-liturgische orgelliteratuur haar weg moge vinden naar de orgeltribune. Indien het hele orgelwerk van Köhler van een dergelijk gehalte is, is een heruitgave van de volledige werken van Köhler, in 1893 door B. Kothe reeds ondernomen, waard ook in deze tijd overwogen te worden.

A.F.

Mededelingen

Klaas Hoek, vierde prijs in Gaudeamus Concours

Klaas Hoek, onze gezagvolle medewerker die zich o.m. wist te onderscheiden door: cursussen over nieuwe orgelmuziek aan het Kon. Conservatorium van Brussel en een artikelenreeks in «Het Orgel» en in «Orgelkunst» over nieuwe orgelmuziek, heeft deelgenomen aan het Gaudeamus concours voor uitvoering van hedendaagse muziek.

Er waren 32 deelnemers en 5 prijswinnaars. Tijdens de finale vertolkte hij op het orgel van de Laurenskerk te Rotterdam Gmoeuork van Jannis Xenakis.

Zijn vele vrienden in België en Nederland feliciteren hem van harte.

Compositiewedstrijd Flor Peeters

Een compositiewedstrijd Flor Peeters voor orgel wordt ingericht door de Belgische Artistieke Promotie.

De prijs bedraagt 25.000 F. De duurtijd is \pm 10 minuten.

Alle Belgische componisten die lid zijn van Sabam mogen deelnemen.

De uiterste datum van inzending is 31 oktober 1983 op het adres B.A.P., Aarlenstraat 75-77, 1040 Brussel.

Orgeltrip

De Leuvense Orgelkring (LOK) organiseert op zaterdag 8 oktober een orgeltrip. De dagplanning ziet er als volgt uit:

- 14u Vertrek met bus aan parking Thierbräu, Leuven
- 14u30 Recital door Joost Termont op het herstelde Van Peteghem-orgel van de St.-Annakerk in Oud-Heverlee
- 15u30 Demonstratie van het te restaureren Robustelly-orgel van de Sint-Hilariuskerk van Bierbeek door Jan van Landeghem
- 16u30 Johan Laleman bespeelt het door Collon herbouwde orgel van de Saint-Médardkerk in Jodoigne
- 17u30 Etienne Leuridan bespeelt het nieuwe orgel van de parochiekerk van Huppaye, gebouwd door zijn broer
- 18u30 Broodmaaltijd (in de prijs inbegrepen) in Thorembais
- 20u30 Luk Bastiaens bespeelt het historisch orgel in de St.-Martinuskerk in Thorembais-les-Béguines
- 22u30 Aankomst in Leuven.

De intekenprijs bedraagt 500 F. en voor LOK-leden 400 F., te storten op rekeningen 423-4070171-92 van LOK, Justus Lipsiusstraat, 20D23, 3000 Leuven.

Internationale orgelweek - Brussel

Orgelkring Brussel (P. Deschanellaan 20, 1030 Brussel) organiseert in samenwerking met de Kredietbank een internationale Orgelweek.

Deze omvat een tentoonstelling van 24 oktober tot en met 20 november 1983 met o.a. oude tekeningen van orgelfronten in de «Tinne Pot», Grote Markt 19 en Orgelconcerten van 31 oktober tot en met 6 november 1983, op de voornaamste orgels van de Brusselse Agglomeratie.

De toegang tot de middagconcerten bedraagt 50 F, tot de avondconcerten: 100 F.

Nadere gegevens van de concerten zijn opgenomen in «Agenda».

Orgelexcursie in het Waasland

Op zaterdag 5 november organiseert de V.Z.W. «Vereniging tot promotie van jonge kunstenaars», de v.z.w. «Belseelse Concertvereniging», «Orgelcentrum St.-Jozefskerk, Tereken» en de v.z.w. «Melseler orgelcomité» een orgelexcursie in het Waasland met volgend programma:

- 10u Stedelijke Bibliotheek te Sint-Niklaas:
Referaat «de geschiedenis van de Zuidnederlandse orgelbouw» en diavoorstelling door Ghislain Potvlieghe, orgelmaker
- 12u30 Middagmaal (lunchpakket zelf mee te brengen)
- 14u Kapel van Gaverland te Melsele (Spaans orgel): recital Marie-Ange Boost, Brasschaat
- 15u30 HH. Jozef en Antoniuskerk (Heikant) Zele (Van Peteghem-orgel 1823): recital door Erwin van Bogaert, St.-Niklaas
- 17u HH. Andreas en Ghislenukerk, Belsele (Van Peteghemorgel 1784): recital door Jan van Landeghem, St.-Niklaas, m.m.v. Frans Theuns, traverso en An van Beckevoort, gamba.
- 18u Avondmaal (koude schotel inbegrepen)
- 20u St.-Jozefskerk (Tereken), St.-Niklaas (Draps-orgel 1978): orgelrecital door Luk Bastiaens, Lokeren

Men kan inschrijven door storting van 500 F op rekening nr. 393-0054850-37 van v.z.w. Vereniging tot promotie van jonge kunstenaars, Bronstraat 5, Zellik, en met vermelding «Orgeltrip Waasland».

Eerste project «De Noordhollandse Academie voor Orgel en Koordirectie»

De projecten van «De Noordhollandse Academie voor Orgel en Koordirectie» zijn bestemd voor amateurorganisten en koordirectanten die zich willen oriënteren op specifieke onderdelen van de orgel- of koorliteratuur. De eerste cursus zal plaatsvinden op zaterdag 12 november a.s., aanvang 14 uur. Het orgelgedeelte staat in het teken van de Franse romantiek. Als instrument is daarom het Schreurs-orgel van de Allemanskerk te Oudkarpspel gekozen. Het koorgedeelte zal tegelijkertijd plaatsvinden in de Koogerkerk te Zuid-Scharwoude. Het project wordt afgesloten met een gezamenlijk deelnemers- en docentenconcert; 's avonds om 20 uur in de Allemanskerk.

Docenten: Pieter van Dijk, orgel en Nico A. Jansen, koordirectie. De lessen worden gehouden van 14 tot \pm 17.30 uur. De kosten van deze dag inclusief de broodmaaltijd bedragen voor actieve deelname f 30,=, toehoorders betalen f 20,=. Het cursusgeld dient te worden voldaan aan het begin van de cursus.

De te behandelen orgelliteratuur: César Franck; prélude, fugue et variation, Louis Vierne; uit 24 pièces en style libre; carillon, berceuse. Jehan Alain; deux Chorals.

Men kan zich aanmelden bij het sekretariaat: p.a. Mw. C.G. van de Poel, Bickerstraat 13, 1701 ED Heerhugowaard. Voor inl. omtrent het orgelproject kan men contact opnemen met Pieter van Dijk, tel. 02207-41758.

Orgelforum Roeselare

In april 1984 organiseert Orgelkring Roeselare een orgelforum rond romantische orgelliteratuur en orgelbouw.

Inmiddels organiseert deze Orgelkring in september en oktober orgelconcerten (zie agenda).

Orgelkring Roeselare: K. Huyghebaert, Schutterstraat 26 (voorheen H.-Hartstraat 39/13) 8800 Roeselare. Tel. 051-22.39.42.

Agenda

SEPTEMBER (aanvulling van vorig nummer):

- 13 20u15 Geleen, St.-Augustinuskerk: Jacq van Ortmerissen
 17 14u30 Slenaken (Ned. Limburg) R.K.-kerk: causerie door Frans Jespers «Het Limburgs orgel en orgelspel in de 17de, 18de en 19de eeuw». Aansluitend bezichtiging en bespeling van het nieuw Verschuieren-orgel in de St.-Remigiuserkerk, door A.J. Roelofs
 25 16u Roeselare, St.-Michielskerk: Herman Verschraegen
 30 20u30 Grimbergen, Abdijkerk: Kamiel D'Hooghe

OKTOBER:

- 1 20u15 Goes, NL, Grote of M.-Magdalenakerk: Kees van Eersel m.m.v. B. Koussemaeker, sopraan
 2 16u Geel, St.-Dimpnakerk: Maurice Truyers
 6 20u30 Antwerpen, St.-Joriskerk: Marie-Ange Boost m.m.v. het koor «Audite Nova» o.l.v. K. Cooremans
 7 20u30 Belsele, HH. Andreas en Ghislenuserkerk: Edward de Geest m.m.v. het koor «de Wase lijsters» o.l.v. Zuster Rita en het «Waessche Koperensemble» o.l.v. P. De Vleeschhouwer
 20u30 Merelbeke-Flora, O.-L.-Vrouw van de Rozenkranskerk: Kristiaan Seynhaeve m.m.v. J. van den Hauwe, hobo
 20u30 Herentals, St.-Waldetrudiskerk: Chris Dubois — Huldeconcert Flor Peeters
 8 Orgeltrip Waals Brabant — organisatie LOK — Zie mededelingen
 14 20u30 Melsele, O.-L.-Vrouwekerk: Stanislas Deriemaeker
 15 15u Maastricht (NL), St.-Servaaskerk: instructiemiddag over eenvoudige intonatie's en improvisaties door Huub Wolfs
 16 15u Deurne, St.-Jozefskerk: Jos Meersmans m.m.v. D. Snelings, bas
 0u Oekene, Van Peteghem-orgel: Kamiel D'Hooghe
 20 20u30 Brasschaat, St.-Antoniuserkerk: Jan van Mol m.m.v. een koperensemble
 27 20u30 Brasschaat, St.-Antoniuserkerk: Johannes Tusch (D)
 29 20u30 Roeselare, St.-Michielskerk: Eric Hallein m.m.v. Rita De Plancke, alt
 31 12u30 Brussel, Protestantse kerk (Koudenberg 5): Allen James
 20u30 Brussel, St.-Michielskathedraal: Gustav Leonhardt (NL)

NOVEMBER:

- 1 12u30 Brussel, O.-L.-Vrouw ter Kapellekerk: Jozef Sluys
 20u30 Brussel, O.-L.-Vrouwekerk te Laken: Johann Th. Lemckert (NL)
 2 12u30 Brussel, O.-L.-Vrouw ter Kapellekerk: Herman Verschraegen
 20u30 Brussel, O.-L.-Vrouw van Genadekerk (Vogelzang, Sint-Pieters-Woluwe): Monika Henking (Zw)
 3 12u30 Brussel, Karmelietenkerk (Louisapoortgalerij 221): Jean Rothier
 20u30 Brussel, St.-Pieterskerk (Dekenijstraat - Ukkel): Jozef Sluys
 20u30 Brasschaat, St.-Antoniuserkerk: Mario Duella (It)
 4 12u30 Brussel, O.-L.-Vrouw van de Finistaerekerk (Nieuwstr.): Elisabeth Thornburn (U.K.)

- 20u30 Brussel, Dominikanerkerk (Renaissancelaan): Bernard Freres (A)
 20u30 Belsele, HH. Andreas en Ghislenuserkerk: Joost Vermeiren m.m.v. het koor «Canteclae» o.l.v. J. De Meester
 5 12u30 Brussel, SS Pieter en Guidokerk (Dapperheidsplein, Anderlecht): Robert Kohnen
 20u45 Brussel, St.-Pieterskerk (Kard. Mercierplein, Jette): Michaël Schneider
 Orgelexcursie in het Waasland — zie Mededelingen.
 6 12u30 Brussel, St.-Jan Baptist-ten-Begijnhofkerk (Begijnhofplein): Jozef Sluys
 20u30 Brussel, St.-Michielskathedraal: Jozef Sluys
 10 20u30 Brasschaat, St.-Antoniuserkerk: Jozef Sluys
 15 20u Beek (NL), Ned. Herv. Kerk, Raadhuisstraat: causerie en concert «Orgelkunst in Vlaanderen» door Kamiel D'Hooghe
 17 20u30 St.-Pieters-Woluwe, O.-L.-Vrouw van Genadekerk (Vogelzang): M.C. Alain
 18 20u30 Antwerpen, St.-Jozefskerk: Wolfgang Oehms (D)
 25 20u30 Antwerpen, St.-Jozefskerk: Chris Dubois

DECEMBER:

- 2 20u30 Antwerpen, St.-Jozefskerk: Joachim Grubich (P)
 8 20u St.-Niklaas, St.-Jozefskerk: Joost Vermeiren m.m.v. het Praetoriusgezelschap o.l.v. J. Noël
 9 20u30 Antwerpen, St.-Jozefskerk: Herman Verschraegen
 11 16u Nuth (Ned.), Bavokerk: Kamiel D'Hooghe
 22 20u30 Antwerpen, St.-Camilluskliniek: Jan van Mol

Orgeltijdschriften

THE DIAPASON, An International Monthly devoted to the organ, the harpsichord and Church Music, 380 Northwest Highway, Des Plaines III, 60016 U.S.
 74th Year — 1983; N° 4 — April

- Cynthia B. Sajnovsky: Pipe Organs on Guam N° 5 — May
- Arthur Lawrence: William Walton (1902-1983)
- James Welch: J.S. Bach's concerto in d minor, BWV 596, after Vivaldi
- Scott H. Riedel: Acoustics in the Worship Space N° 6 — June
- Bruce Gustafson: Bach notes from Columbia
- Christopher Pavlakis: Hymn Project Produces Important Reference Works
- Piet Kee: The Secrets of Bach's Passacaglia
- Barbara Abramoff Levy: The Organ at Mechanics Hall

HET ORGEL, Uitgave van de Nederlandse Organistenvereniging
 79e jaargang — Nr. 6 — juni 1983

- Ewald Kooiman: Bach-interpretatie omstreeks het midden van de 19de eeuw
- Klaas Hoek: Tierkreis (12 Melodien der Sternzeichen) van K. Stockhausen

Agenda

SEPTEMBER (aanvulling van vorig nummer):

- 13 20u15 Geleen, St.-Augustinuskerk: Jacq van Ortmerissen
 17 14u30 Stenaken (Ned. Limburg) R.K.-kerk: causerie door Frans Jespers «Het Limburgs orgel en orgelspel in de 17de, 18de en 19de eeuw». Aansluitend bezichtiging en bespeling van het nieuw Verschuieren-orgel in de St.-Remigiuserkerk, door A.J. Roelofs
 25 16u Roeselare, St.-Michielskerk: Herman Verschraegen
 30 20u30 Grimbergen, Abdijkerk: Kamiel D'Hooghe

OKTOBER:

- 1 20u15 Goes, Nl, Grote of M.-Magdalenakerk: Kees van Eersel m.m.v. B. Koussemaeker, sopraan
 2 16u Geel, St.-Dimpnakerk: Maurice Truyers
 6 20u30 Antwerpen, St.-Joriskerk: Marie-Ange Boost m.m.v. het koor «Audite Nova» o.l.v. K. Cooremans
 7 20u30 Belsele, HH. Andreas en Ghislenuskerk: Edward de Geest m.m.v. het koor «de Wase lijsters» o.l.v. Zuster Rita en het «Waessche Koperensemble» o.l.v. P. De Vleeschhouwer
 20u30 Merelbeke-Flora, O.-L.-Vrouw van de Rozenkranskerk: Kristiaan Seynhaeve m.m.v. J. van den Hauwe, hobo
 20u30 Herentals, St.-Waldetrudiskerk: Chris Dubois — Huldeconcert Flor Peeters
 8 Orgeltrip Waals Brabant — organisatie LOK — Zie mededelingen
 14 20u30 Melsele, O.-L.-Vrouwekerk: Stanislas Deriemaeker
 15 15u Maastricht (Nl), St.-Servaaskerk: instructiemiddag over eenvoudige intonatie's en improvisaties door Huub Wolfs
 16 15u Deurne, St.-Jozefskerk: Jos Meersmans m.m.v. D. Snelings, bas
 0u Oekene, Van Peteghem-orgel: Kamiel D'Hooghe
 20 20u30 Brasschaat, St.-Antoniuskerk: Jan van Mol m.m.v. een koperensemble
 27 20u30 Brasschaat, St.-Antoniuskerk: Johannes Tusch (D)
 29 20u30 Roeselare, St.-Michielskerk: Eric Hallein m.m.v. Rita De Plancke, alt
 31 12u30 Brussel, Protestantse kerk (Koudenberg 5): Allen James
 20u30 Brussel, St.-Michielskathedraal: Gustav Leonhardt (Nl)

NOVEMBER:

- 1 12u30 Brussel, O.-L.-Vrouw ter Kapellekerk: Jozef Sluys
 20u30 Brussel, O.-L.-Vrouwekerk te Laken: Johann Th. Lemckert (Nl)
 2 12u30 Brussel, O.-L.-Vrouw ter Kapellekerk: Herman Verschraegen
 20u30 Brussel, O.-L.-Vrouw van Genadekerk (Vogelzang, Sint-Pieters-Woluwe): Monika Henking (Zw)
 3 12u30 Brussel, Karmelietenkerk (Louisapoortgalerij 221): Jean Rothier
 20u30 Brussel, St.-Pieterskerk (Dekenijstraat - Ukkel): Jozef Sluys
 20u30 Brasschaat, St.-Antoniuskerk: Mario Duella (It)
 4 12u30 Brussel, O.-L.-Vrouw van de Finistaerekerk (Nieuwstr.): Elisabeth Thornburn (U.K.)

- 20u30 Brussel, Dominikanerkerk (Renaissancelaan): Bernard Freres (A)
 20u30 Belsele, HH. Andreas en Ghislenuskerk: Joost Vermeiren m.m.v. het koor «Canteclae» o.l.v. J. De Meester
 5 12u30 Brussel, SS Pieter en Guidokerk (Dapperheidsplein, Anderlecht): Robert Kohnen
 20u45 Brussel, St.-Pieterskerk (Kard. Mercierplein, Jette): Michaël Schneider
 Orgelexcursie in het Waasland — zie Mededelingen.
 6 12u30 Brussel, St.-Jan Baptist-ten-Begijnhofkerk (Begijnhofplein): Jozef Sluys
 20u30 Brussel, St.-Michielskathedraal: Jozef Sluys
 10 20u30 Brasschaat, St.-Antoniuskerk: Jozef Sluys
 15 20u Beek (Nl), Ned. Herv. Kerk, Raadhuisstraat: causerie en concert «Orgelkunst in Vlaanderen» door Kamiel D'Hooghe
 17 20u30 St.-Pieters-Woluwe, O.-L.-Vrouw van Genadekerk (Vogelzang): M.C. Alain
 18 20u30 Antwerpen, St.-Jozefskerk: Wolfgang Oehms (D)
 25 20u30 Antwerpen, St.-Jozefskerk: Chris Dubois

DECEMBER:

- 2 20u30 Antwerpen, St.-Jozefskerk: Joachim Grubich (P)
 8 20u St.-Niklaas, St.-Jozefskerk: Joost Vermeiren m.m.v. het Praetoriusgezelschap o.l.v. J. Noël
 9 20u30 Antwerpen, St.-Jozefskerk: Herman Verschraegen
 11 16u Nuth (Ned.), Bavokerk: Kamiel D'Hooghe
 22 20u30 Antwerpen, St.-Camilluskliniek: Jan van Mol

Orgeltijdschriften

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

74th Year — 1983; N° 4 — April

- Cynthia B. Sajnovsky: Pipe Organs on Guam N° 5 — May
- Arthur Lawrence: William Walton (1902-1983)
- James Welch: J.S. Bach's concerto in d minor, BWV 596, after Vivaldi
- Scott H. Riedel: Acoustics in the Worship Space N° 6 — June
- Bruce Gustafson: Bach notes from Columbia
- Christopher Pavlakis: Hymn Project Produces Important Reference Works
- Piet Kee: The Secrets of Bach's Passacaglia
- Barbara Abramoff Levy: The Organ at Mechanics Hall

HET ORGEL, Uitgave van de Nederlandse Organistenvereniging 79e jaargang — Nr. 6 — juni 1983

- Ewald Kooiman: Bach-interpretatie omstreeks het midden van de 19de eeuw
- Klaas Hoek: Tierkreis (12 Melodien der Sternzeichen) van K. Stockhausen

Nr. 7/8 — juli/augustus 1983

- Fred Vonk : Kerkmuziek-studiedag te Amersfoort
- Hoofdredactie : Orgelbouwnieuws
- Klaas Hoek : Enkele opmerkingen over de confrontatie Oost-West — Toelichting bij een programma met nieuwe orgelmuziek in de Haarlemse orgelmaand.
- Nr. 9 — september 1983
- Maurice Pirenne : Enige opmerkingen over de interpretatie van Frescobaldi's muziek
- Hans Koenders : De internationale amateur
- Peter van Dijk : Twee Verschueren-orgels in Barendrecht
- Peter van Dijk : Bolsward, Deventer en Haarlem
- Jaap Remmelzwaal : Algemene Vergadering 1983 : levendig, kritisch en opbeurend.

MEDEDELINGEN van het Centraal Orgelarchief — 1983 — 2
Uitgegeven door het Instrumentenmuseum, Brussel

- Paul Peeters : Een drietal stukken met betrekking tot de orgelmaker Hans Goltfuss, Hieronymus Ruprecht, Floris Hocquet en Jan van Weert

L'ORGANISTE, Revue trimestrielle, Organe de l'Union Walonne des Organistes, a.s.b.l.
15e Année, N° 57 1983/1

- J.P. Felix : Un contrat inédit du facteur d'orgues Nivellois François Joseph Coppin pour l'orgue de Betekom (1770)
- A.M. Louis : Paul de Maleingreau
- J. Faurès : Caractéristiques de son (de Maleingreau) enseignement
- Ph. de Maleingreau : Liste de ses œuvres musicales
Programma de l'œuvre pour orgue de J.S. Bach
Monodie vocale, Polyphonie instrumentale
N° 58 1983/2
- J.P. Felix : Les orgues monumentales de Jean-Baptiste Forceville à la Collégiale SS. Michel et Gudule à Bruxelles, depuis cathédrale St. Michel (1706-1723)
- D. Malnati : Liturgie « made in St.-Donat », une expérience
- J. Charbonnel : Maurice Guillaume s'en est allé
N° 59 1983/3
- G. Huybens : Hommage à Dom Krebs
- Fr. Gabriel Devos osb : Le père Joseph Krebs, tel que je l'ai connu
- J.L. Lepage : Concernant l'orgue d'Aubange
- R. Forgeur : Un répertoire d'orgues de la province de Liège
- Lettre circulaire aux paroisses du diocèse de Liège de la part de la Commission diocésaine des orgues

ORGELFORUM, het ledentijdschrift van het Zweedse orgelgezelschap — 1/1983 :

- Axel Boberg en Carl Bengtsson : Het 15de eeuws orgel in de St.-Petrikerk te Malmö — nu in het Museum te Malmö
- Knut Kalff : Orgelkunst en kunstmatige orgels
- Göran Blomberg : Ernstige bedreiging voor onze historische orgels
- Een kunstenaarsportret : Ursula Grahn geïnterviewd door Bengt Andreas
- Sven von Knorring : Een Zweeds orgelmuseum
- Bengt Andreas : Een huisorgel dat kathedraalorgel bleef

- Dag Edholm : Het Daniël Strahle-orgel in de slotkapel van Strömsholm — een muzikaal kleinood, dat gered werd voor het nageslacht.
- Repliek op het Modulorgel AB
- In memoriam Jean-Jacques Grunewald
- Zomereexcursie in Skane
- Een Anderson-orgel ingewijd in de Muziekhogeschool te Malmö
- Vanwege de lezerskring

ORGELFORUM — Information
Aug. 1983

- Lena Jacobson : Oude muziek als een opgebouwde rede
- Bert Roberger : Zomereexcursie in Skane
- Bengt Andreas : Het Cassavant-orgel in Melbourne Concertzaal

ORGLET — Ledenblad van het Deens Orgelgezelschap
2/1982 :

- W.D. Jordan : Padre Frei Lourenço da Conceição : De orgels in de Kathedraal van Oporto en in de Misericordia-kerk te Viano do Castelo, Portugal
- De jaarvergadering van het Deense orgelgezelschap 1982 : referaat door Bent C. Van.
- De werkzaamheden in 1981/82 van het Deense Orgelgezelschap. Het verslag van voorzitter Henrik Fibiger op de algemene vergadering van 15 mei 1982
- Harry Graversen : Romantiek met modificatie

HET DEENS ORGELJAARBOEK — 1981-1982 — onder redactie van Ole Olesen en Mads Kjersgaard
(Uitgave van het Deens orgelgezelschap, Hillerød 1982)

- Per Kynne Frandsen : Nieuwe wijn in oude zakken — over twee niet traditionele dorpsorgels
- Henrik Fibiger Norfelt : Het Köhne/Marcussen-orgel in de kerk te Hvidovre
- Ole Rasmus Krag : het oude orgel in de Nidaros Dom te Trondheim
- Ole Olesen : Een oud Deens orgel in Skane
- Aage Norfelt : De orgelbouwers Frederik en Emil Nielsen
- Göran Blomberg : Kunnen wij iets leren van de Italianen ? — verslag over het Rijksinstituut voor orgelrestauratie in Florence
- Jorgen Petersen : Akoestische toestand in Deense kerken
- Ole Olesen : Nieuwe boeken
- Ole Olesen : Nieuwe tijdschriftartikels
- Registers : — Orgels
— Orgelbouwers
— Organisten, architecten en dergelijke
— Illustraties

WURTEMBERGISCHE BLATTER FÜR KIRCHENMUSIK
Mitteilungsblatt — Verband der Chöre und Kirchenmusiker e.V.
50. Jahrgang Nr 3 — Mai-Juni 1983

- K. Rose : Kriterien zur Qualität von Liedtexten
- D. Schorr : Die Internationale Bachakademie Stuttgart
- G. Krämer : Des Jahr 1983 — ein Distlerjahr ?
Nr 4 — Juli-August 1983
- G. Witte : Waage und Lot im Berufsstand des Kirchenmusikers

Prullaria

Persverslag :

« ... hierbij rijkelijk gebruik van de vele mogelijkheden van het orgel. Paradoksaal genoeg had hij dit beter kunnen nalaten. Steeds weer bleven de noten « hangen », zodat de — gelukkig aanwezige vaste orgelist — om de haverklap de pijpen moest lostrekken. Wij hadden die ver-toning, die meer en meer weg begon te krijgen van een slapstick, net in het vizier. Kan er dan echt — en dit geldt voor heel wat kerken in het Vlaamse land — geen regelmatige orgelinspektie in het kerkbudget worden ingerekend ?

Zelfs niet als men de gedegen kreative opzet van een werk dat er ongetwijfeld recht op heeft ?

Jammer, dood-, doodjammer ».

CAW)

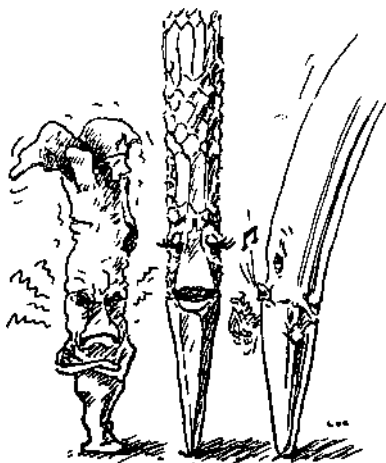
« *De Standaard*, 25 mei 1983 ».

Is dat nu wel een valabel prullarium ?

En dat terwijl sommige commissies zo actief zijn geweest (en ervoor zorgden dat het orgelpatrimonium er als een puinhoop uitziet).

De verslaggever kon ook nog de vraag stellen waarom de recitalist desondanks toch nog te vinden was om op zo'n mest-vaaltje de muzikale voordrachtskunst voor de aap te houden ?

Gh. P.



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