

Driemaandelijks tijdschrift
Negende jaargang nummer 3
september 1986

Orgelkunst

ORGELKUNST

IXde jaargang, nummer 3 — september 1986

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

Hoofdredakteur

Kamiel D'Hooghe

Redaktieraad

Luk Bastiaens, Antoon Fauconnier, 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, Daniel Liévois,
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

Rekeningnummers op naam van « Orgelkunst », Grimbergen

België : K.B. 436-6204991-57

Nederland : Spaarbank Limburg : 85.89.45010

(Postgiro Spaarbank Limburg : 105.81.80)

Abonnement

België : 380 F.

Nederland : 23,- Gld, enkel op het rekeningnummer in Nederland
te betalen

Andere landen : 450 B.F.

Steunabonnement : min. 500 F.

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

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

In memoriam Flor Peeters

In de Sint-Romboutskathedraal, onder het orgel, hebben 800 aanwezigen met diepe ontroering afscheid genomen van Meester Flor Baron Peeters. Samen met Paul Manz, Amerikaans organist en vriend die speciaal vanuit Chicago was overgevlogen en met vele anderen stonden wij er verweesd bij.

De ontroerende en verheven gedachtengang in kardinaal Daneels homilie, en de waarderende en dankbare woorden van Gaston Geens, Voorzitter van de Vlaamse Executieve, vermengden zich met persoonlijke herinneringen ; gevoelens en gedachten van elk der aanwezigen. Zij communiceerden met elkaar, met de gregoriaanse gezangen, met de orgel- en koorcomposities van Flor Peeters. Zij onttrokken zich aan de aardse zwaartekracht om ontdaan van de afgestorven materie op te stijgen.

Flor Peeters was gedurende minstens 60 jaar een actief kunstenaar die vele stormen heeft meegemaakt. Tijdens zijn rijk en vruchtbaar leven werd het maatschappijbeeld grondig gewijzigd. Zijn leven was een hulde aan Het leven. Het was geworteld in stevige Vlaamse bodem. Hij genoot van dit aardse gebeuren. Met welhaast kinderlijke naïviteit zag hij in alles de positieve kanten. Met open geest kon hij luisteren, schiften en beslissen. Zijn doelstellingen waren duidelijk geprofileerd. Er werd nauwelijks van afgeweken. Met groot talent, grote werkkraft en stevige organisatie heeft hij een gevuld en schoon leven gerealiseerd, doordeesemd van geloof en liturgie, gregoriaans en polyfonie, volkslied en orgelklank, traditie en vooruitgang, inspiratie en transpiratie, nederige werkkraft en wereldwijd succes. Het leven van de mens en de kunstenaar was tot één harmonisch geheel verstrengeld. Bovenal is zijn naam verbonden met het orgel. Het orgel en Flor Peeters zijn bijna synoniem geworden.

Een andere Kempenzoon, Jaak Lemmens, heeft de basis gelegd van een stevige moderne orgelspeltechniek en een ernstige benadering van de orgelcompositie.

Flor Peeters wortelde in deze Lemmenstraditie. Hij heeft ze tot het summum geleid en dit o.m. in zijn drieledige orgelmethode *Ars Organi*, in zijn vele composities, in zijn inspirerend onderwijs en in zijn 2000 orgelrecitals, gespreid over de hele wereld.

Inhoud

	blz.
In memoriam Flor Peeters	<i>K. D'Hooghe</i> 3
Registratie in Zuidduitse bronnen	<i>L. Bastiaens</i> 6
Het begrip 'organum' in de Joodse traditie en de 'uitvinding' van het 'organum hydraulicum'	<i>W. Callaert</i> 16
In memoriam M. Duruflé	<i>K. D'Hooghe</i> 24
Bouwstenen	26
Ter Bespreking	32
Mededelingen	44
Agenda	46
Orgeltijdschriften	46
Prullaria	48

Na zijn afsterven begint ook de Francktraditie in een ander en verder afgelegen perspectief te liggen.

Flor Peeters' Franckvertolkingen waren steeds momenten van diepe warme communicatie, lyrische bewogenheid, grote ernst en waardigheid, vrijheid in de gebondenheid. Hij heeft deze traditie bij Ch. Tournemire, zelf gedurende twee jaar leerling van C. Franck, opgestoken.

Van deze navelstreng zullen wij voortaan verstoken blijven. Zijn wereldwijde roem is gegroeid vanuit Mechelen. Deze stad was een begrip en had een ziel voor de kerkmuziek. J. Lemmens en E. Tinel waren de meest bekende grondleggers van een kerkmuzikale cultuur. J. Van Nuffel tilde op basis van het Motu Proprio, het kerkmuziekleven op tot internationaal niveau met ruime weerklank. Flor Peeters was de getalenteerde organist, componist en paedagoog die dit alles verder doortrok. Zijn afscheid is als het plaatsen van een schitterend klankkroon die een grote periode glanzend afrond.

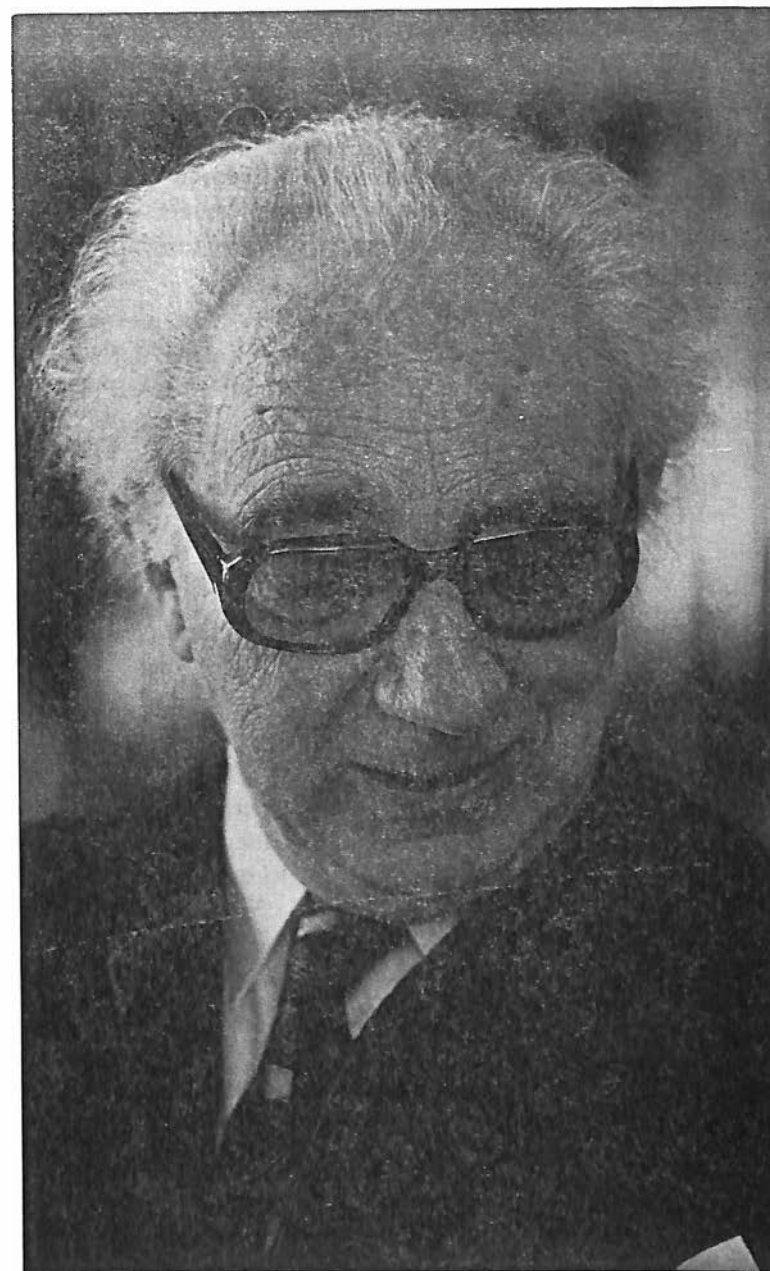
Zijn schoonmenselijk familiegeluk met Mariëken aan zijn zijde werkte inspirerend op velen. Bij haar verscheiden zocht hij naar een nieuw evenwicht. Deze zoektocht vond zijn verklanking in zijn laatste grote compositie, *Ricerca*. Hierin worden verschillende thema's ontwikkeld die uitdrukking geven aan het fysieke en mentale lijden, aan de opstandigheid tegenover lijden en dood, en tenslotte aan de berusting en de aanvaarding.

Zijn warme, sonore basstem stimuleerde en vermaande. Met zijn grote concentratie en sterk methodisch inzicht voelde hij vlug aan of zijn leerlingen voldoende gestudeerd hadden. Middelmaticigheid werd afgestraft, niveau werd aangemoedigd en ook beloond. Hij kon zeer goed de menselijke tekorten en problemen beluisteren en helpen oplossen.

Als vriend was hij totaal. Hij dulde geen kwaad woord over zijn vrienden of over de vrienden van zijn vrienden. Hij sprak steeds in eerbiedige en bewonderende zin over zijn collega's. Zelden formuleerde hij eerder remmende kritiek op anderen.

Hij creëerde veel ruimte voor zichzelf en voor het orgel. Hij gunde alle ruimte aan collega's, vrienden en oudleerlingen.

Nadat Berten De Keyser, oudleerling van Flor Peeters, «De Schalmey» gedurende vijf jaar had gepubliceerd, heeft Flor Peeters in 1951 de fakkel overgenomen en «De Praestant» geleid tot een uiterst waardevol tijdschrift dat gedurende twintig jaar



Flor Peeters (1982)

het spiegelbeeld was van orgelminnend Vlaanderen en dat ook in Nederland heel wat belangstelling kreeg. Hij was bezorgd over de continuïteit ervan en heeft dan ook de fakkel doorgegeven. Hieruit is «Orgelkunst» gegroeid. Na een voorzichtige, afwachtende houding gaf hij andermaal blijk van zijn ruimdenkendheid en steunde het nieuwe tijdschrift.

Persoonlijk getuig ik met schroom, diepe eerbied en grote dankbaarheid dat ik aan mijn geliefde leermeester zeer, zeer veel te danken heb, zowel muzikaal, als menselijk. Hij was mijn echte leermeester, mijn «vader», mijn vriend.

Ik wens aan iedereen dat geluk, deze unieke kans.

Ik blijf er altijd dankbaar voor en wens Flor Peeters de rust, de vrede en de vreugde, zoals die door J.S. Bach zo sprekend en gelovend verklankt werd.

K. D'Hooghe
Hoofdredacteur

Registratiekunst in Zuidduitse bronnen (1500-1800) : IV

LUK BASTIAENS

Er zijn, zo mogelijk, verschillende wegen te bewandelen om tot een beter inzicht te komen in de registratiepraktijk van een bepaald cultuurgebied binnen een gegeven tijdsperiode. Vooreerst is er de directe weg naar de tractaten die het gebruik van de registers onthullen. Daarnaast kunnen we ons verdiepen in de orgelbouw zelf : Welke zijn de invloeden ? Welke veranderingen zijn er gekomen op bouwtechnisch vlak ? Welke evolutie valt af te leiden uit de disposities ? ... Deze, ietwat indirectere weg, dienen we op onze tocht naar Zuidduitse registratiekunst te volgen. Ruim 125 jaar dienen we op deze wijze te overspannen. In het Zuidduitse cultuurgebied kunnen we buitenlandse invloeden onderkennen die bepalend zijn voor de orgelbouw. is er de impact van de omringende, katholiek gebleven landen Italië en Frankrijk, naast de onderlinge, grensoverschrijdende verbondenheid van de diverse kloosterorden. De Italiaanse invloed kenmerkt zich niet enkel in de orgelbouw, maar in de algehele,

pralerige kerkarchitectuur die zich duidelijk onderscheidt van de Noordelijke, nuchtere protestantse godshuizen. Niet in het minst vinden we de Italiaanse stijl terug in de muziek zelf. Bovendien genoten de belangrijkste organisten van destijds hun opleiding op het Apenijns schiereiland. Vooral in de 18de eeuw komt de Franse invloed duidelijk tot uiting en dan voornamelijk in het oeuvre van Karl Joseph Riepp (1710-1775), een Zuidduits orgelmaker die zich in 1737 vestigde te Dijon en o.m. het bekende Dreifältigkeitsorgel van de Benedictijnerabdij te Ottobeuren vervaardigde.

Met enkele voorbeelden van disposities trachten we in dit uitgestrekte gebied enkele type-orgels te onderscheiden van de vroege barok tot het rococo.

Salzburg : kloosterkerk St. Peter, 1618, D. Heyl (1)

<i>Hoofdwerk :</i>	<i>Rugpositief :</i>	<i>Pedaal :</i>
Prinzipal 8'	Prinzipal 4'	Grossbass 16'
Oktav 4'	Superoktav 2'	Subbass 16'
Quint 3'	Quint 1 ½'	Prinzipal 8'
Superoktav 2'	Zimbel II 1 ½'	Oktav 4'
Cornet V 4'	Copula 8'	Superoktav 2'
Mixtur VIII 2'	Flauto 4'	Mixtur IV 4'
Zimbel IV 1'		Posaune
Copula 4'		
Flauto 4'		

Wenen : Franciscanerkerk, 1641/2, Johannes Woeckherl (2)

<i>Hoofdwerk :</i>	<i>Borstpositief :</i>	<i>Pedaal :</i>
Prinzipal 8'	Koppel 8' (hout)	Bordun 16'
Gedeckt 8'	Prinzipal 4'	(open, hout)
Quintaden 8'	Spitzflöte 4'	Prinzipal 8'
Oktave 4'	Oktave 2'	Oktave 4'
Flöte 4'	Quindetz 1'	Quint 3'
Quint 3'	Zimbel III	Mixtur IV 2'
Superoktave 2'		Posaune 8'
Mixtur VI		

manuaalomvang : CDEFGA-c³
het borstpositief heeft subsemitoetsen voor dis/es en gis/as.

Passau : Dom, 1688, Leopold Freundt (3)

<i>Hoofdwerk :</i>	<i>Positief :</i>	<i>Pedaal :</i>
Prinzipal 8'	Copula 8'	Portun 16'
Oktav 4'	Prinzipal 4'	Oktav 8'
Quint 3'	Superoktav 2'	Quint 6'
Superoktav 2'	Quintadecima 1'	Superoktav 4'
Mixtur VI	Spitzviolin 8'	Mixtur IV
Copula 8'	Spitzflöte 4'	Puner 8' (= fagot)
Oktavcopula 4'		Posaune 8'
Flöte 8'		

Tremulant
Manuaalkoppel

Op dit orgel was Georg Muffat van 1690 tot 1695 organist.

Deze instrumenten hebbende volgende gemeenschappelijke kenmerken :

1. Elk orgel bezit een uitgebouwd prestantenkoor : op 8'-basis voor het hoofdwerk en op 4'-basis voor het nevenmanuaal.
2. Daarnaast komen enkele labiale grondstemmen voor.
3. In de voorbeelden merken we dat er geen tongwerken op de manualen zijn gedisponeerd. Deze kunnen evenwel sporadisch aanwezig zijn.
4. Het pedaal heeft een volledig zelfstandig uitgebouwd plenum en is gebaseerd op en 16'-labiaal. De Posaune 8' (géén 16') is meestal het enige tongspel in de pedaalbezetting. Bij grotere instrumenten ontbreekt de pedaalkoppel.
5. Tertsregisters ontbreken volledig.

Opvallend is de bezetting van het positief van Muffats orgel te Passau waar de cimbels ontbreekt. Deze tendens zal zich verder doorzetten bij het volgende type-orgel waarbij het plenum wordt verdrongen door de uitbouw van labiale solostemmen.

Naarmate de instrumenten later in de 17de eeuw worden gebouwd, neemt ook het aantal labiale grondspelen op het hoofdwerk toe.

Op dit type instrument hebben de meest belangrijke Zuidoost-Duitse orgelcomponisten van de 17de eeuw gespeeld.

Klosterneuburg : Augustijnerabdij, 1636/42, Johann Georg Freundt (4)

*Hoofdwerk
(middenste manuaal)*

Principal 8'
Principal-Fleten 8'
Copl 8'
Quintaden 8'
Octav 4'
Offne Fleten in der Octav 4'
Octav 4'
Octavcopl 4'
Dulcian in der Octav 4'
Quint über der Octav 3'
Superoctav 2'
Mixtur 12 bis 14 fach
Cimbl grob, dubbelt
Sub-Pusaun 16' (1950)
Pusaun 8'

*Rugpositief
(onderste manuaal)*

Nachthorn gedackt 8'
Principal in der Octav 4'
Kleincopl 4'
Spitzfleten in der Octav 4'
Octav 2'
Superoctav 1'
Cimbl scharf, dubbelt
Krummhorn 8'

*Borstwerk
(bovenste manuaal)*

Regal 8'
Copl-fleten in der Octav 4'
Principal in der
Superoctav 2'
Spitzfleten in der
Superoctav 2'

Pedaal

Portun-Principal 16'
Subbass 16'
Octav 8'
Choralfleten 8'
Superoctav 4'
Mixtur 7 bis 8 fach
Rauschwerk 3fach
Gross-Pusaun 16'
Octav-Pusaun 8'

manuaalomvang : CDEFGA-c³

pedaalomvang : CDEFGA-bes

koppel hoofdwerk/rugpositief

winddruk = laag

alle pijpen zijn van metaal

Regal 8' (BW) is nog origineel ; andere tongwerken zijn in 1950 vernieuwd.

Dit orgel werd gebouwd met integratie van ouder pijpwerk van J. Scherer (1556).

Samenstelling hoofdwerk-mixtuur (5)

	4'	2 2/3'	2'	1 1/3'	1'	2/3'	1/2'	1/3'
C	1		2	1	2	2	2	2
c	1	1	2	2	2	2	2	
c'	2	1	3	2	2	2		
c''	3	2	4	3	2			
c'''	3	3	4	4				

Samenstelling hoofdwerk-cimbel :

C	2/3'	1/2'
c'	1 1/3'	1'
c''	2 2/3'	2'
c'''	5 1/3'	4'

De mixtuur is nog een voorbeeld van een soort «blokwerkachtige» mixtuur, die voor de bouwtijd van het orgel reeds zeer ouderwets was. Het belangrijkste verschil met een blokwerksamenstelling is het feit dat deze mixtuur in de laagste enkele zeer hoge koren heeft die door hun hoogte wel enkele keren moeten repeteren. Door deze samenstelling is de bas wat helderder dan bij een blokwerkorgel met dezelfde mensuren het geval zou zijn.

Weingarten : Benedictijnerabdij, 1739, Joseph Gabler, koororgel (6) :

Hoofdwerk :

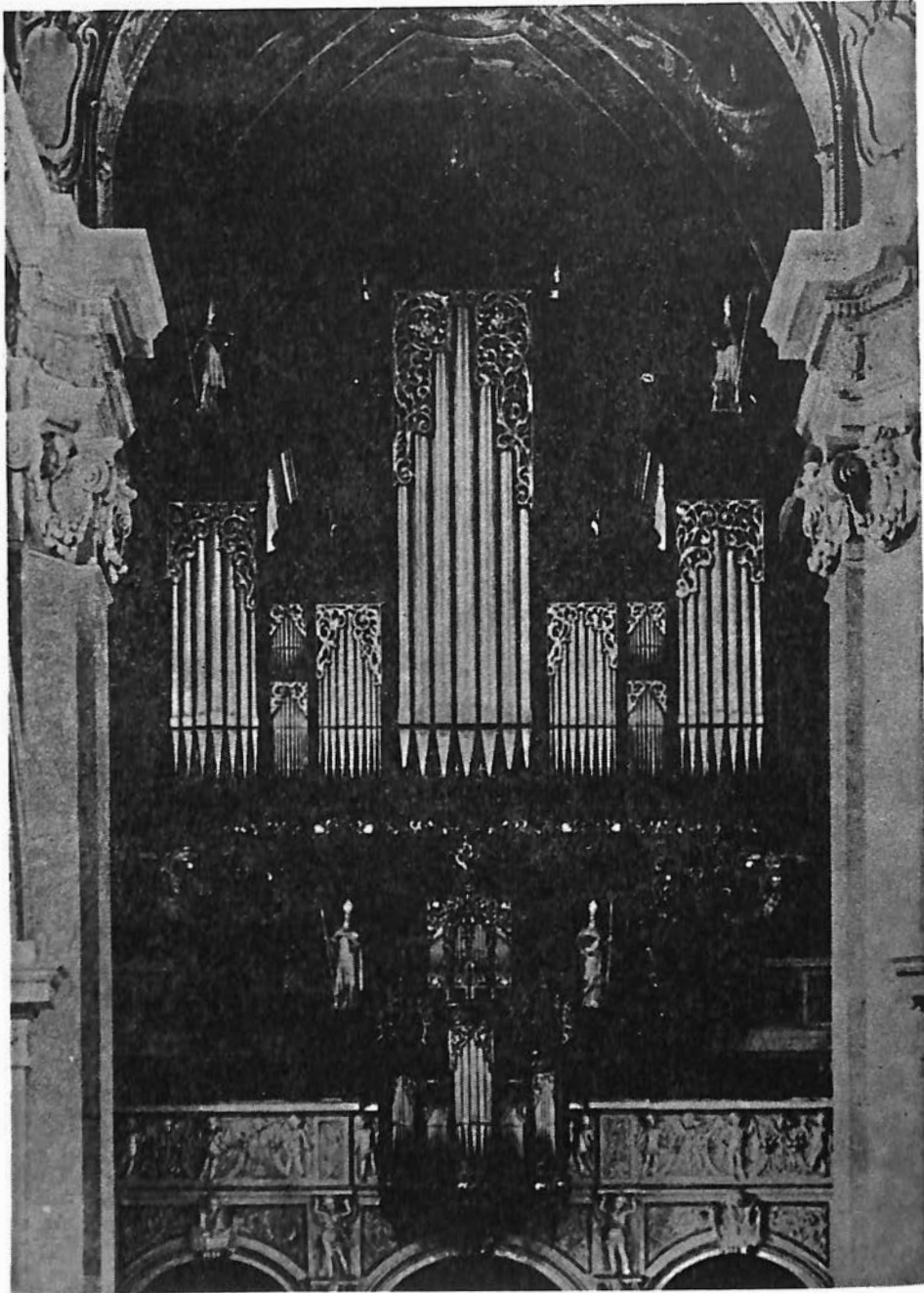
Prinzipal 8'
Violoncello 8'
Salizional 8'

Echo :

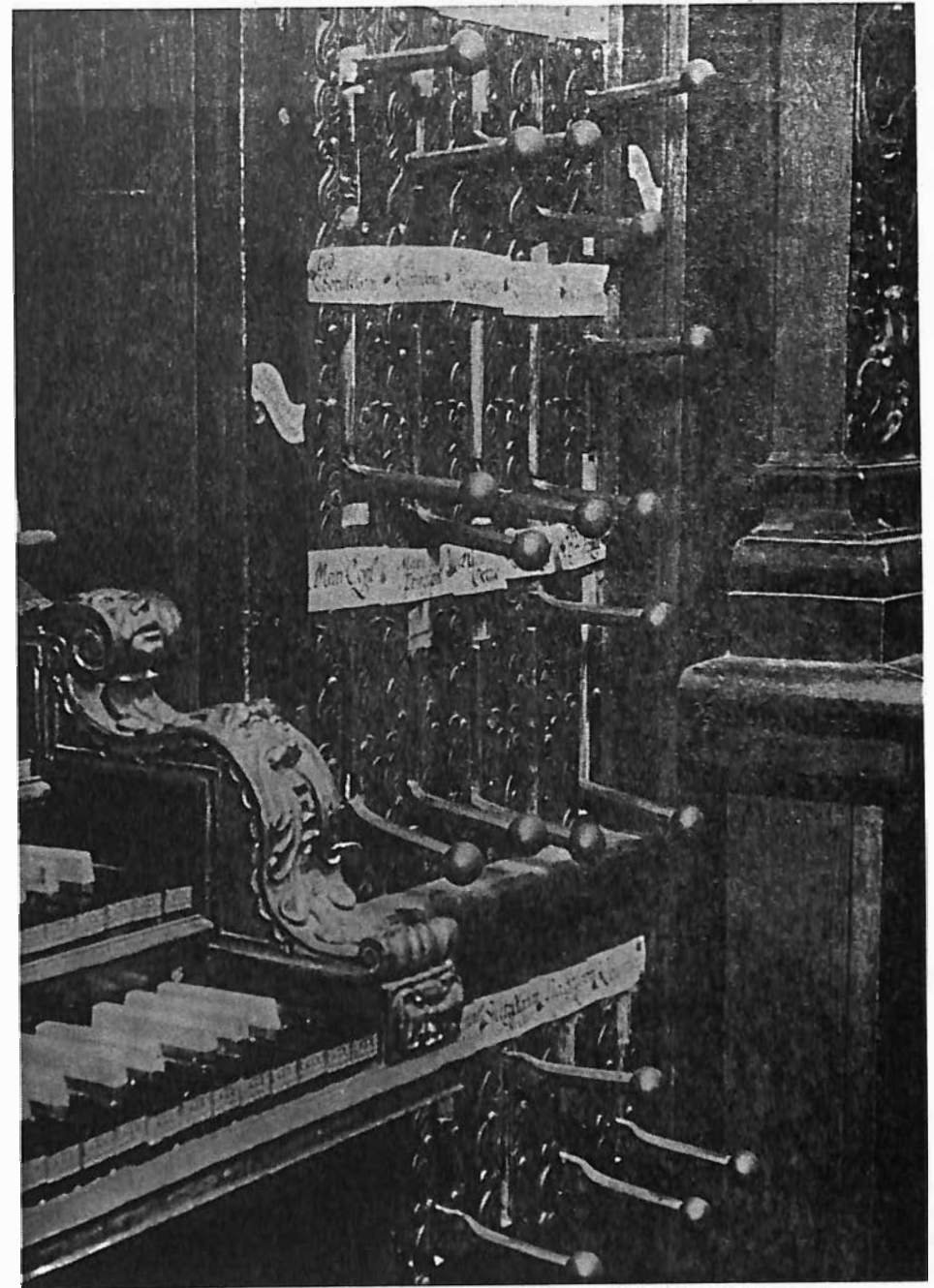
Coppel 8' (hout)
Oktave 4'
Viola 4'

Pedaal :

Subbass 16'
Bordun 16'
Oktave 8'



KLOSTERNEUBURG : Augustijnerabdij
Johann Georg Freundt — 1636/42



KLOSTERNEUBURG : Augustijnerabdij
Speeltafel. De Registers dienen haaks vastgezet te worden
door het springladesysteem.

Hohlflöte 8' (hout) Cornet V-VI 2'
 Unda Maris 8' (hout) Zimbel VI 1'
 Coppel 8'
 Quintatön 8'
 Oktave 4'
 Biffaro 4' (dubbel, zwevend)
 Superoktave 2'
 Mixtur XII 2 ½'

manuaalomvang : C-c³
 pedaalomvang : C-g

Weingarten : Benedictijnerabdij, 1737/50, Joseph Gabler,
 hoofdorgel — oorspronkelijke dispositie (7) :

Hoofdwerk (manuaal I) :

Prinzipal 16'
 Prinzipal 8' (nauwe menatuur)
 Rohrflöte 8' (idem)
 Oktave 4' (dubbel vanaf d')
 Superoktave II (C-b' : 2' + 1')
 (C²-c³ : 2' + 2')
 Hohlflöte 2' (dubbel vanaf c²)
 Piffara V-VII 8'
 Sesquialtera IX-VIII 2'
 Mixtur XXI-XX 2 ½'
 Zimbel XII 1'
 Trompete 8'

Bovenwerk (manuaal II) :

Bourdon 16' : vanaf c met Viola-koor
 vanaf c² met 2de Viola-koor

Prinzipal 8'
 Coppel 8'
 Violoncello 8' (vanaf d¹ : II)
 (vanaf c² : III)

Salizional 8'
 Hohlflöte 8' (hout, conisch)
 Unda Maris 8' (hout, conisch)
 Mixtur IX-XII 4'

Kroonwerk (eveneens manuaal II) :

Oktave douce 4' (vanaf c¹ : 8')
 Viola douce II (C-b¹ : 4' + 2')
 (c²-c³ : 4' + 4')
 Nasat 2 ½' (vanaf klein octaaf : conisch)
 Zimbel II 2'

Onderwerk (manuaal III) :

Bourdon 16' (hout)
 Prinzipal 8' (grotendeels hout)
 Quintatön 8'
 Flöte 8' (hout, conisch)
 Viola douce 8'
 Oktave 4' (conisch (!))
 Hohlflöte 4' (dubbel vanaf dis')
 Piffaro dolce (zwevende quintadeen + Viola, bas 4', discant 8')
 Superoktave 2' (conisch)
 Mixtur V-VI 2'

Cornet VI-V 1' (nauwe menatuur)
 Hautboy 8'
 Tremulant

Rugwerk (manuaal IV) :

Prinzipal doux 8'
 Flüte douce 8' (hout, conisch)
 Quintatön 8'
 Violoncello 8'
 Rohrflöte 4'
 Querflöte 4' (hout, niet overblazend)
 Flauto traverso 4' (nauw koor + fluitkoor)
 Flageolet 2' (C-d tin, dis-e' hout, rest ivoor)
 Piffara VI-V (uitsluitend octaven, bas 4', discant 8')
 Cornet XI-VIII 2' (nauwe menatuur)
 Vox humana 8'
 Hautboy 8'
 Hautboy 4' (tot e², rest 8')
 Carillon (bellen, f-c³)

Pedaal :

Contrabass 32' + 16'
 Subbass 32'
 Oktave 16'
 Violon 16' (dubbel, een houten en een metalen koor, beide open)
 Mixtur V-VI 8'
 Bombarde 32'
 Posaune 16' (hout)
 Carillon 2' (bellen)
 La Force 4' (alleen op C, 48 pijpen die een C-grote-tertsdrieklank geven)

Noorderlijk rugwerk (vanaf pedaalklavier bespeelbaar) :

Quintatön 16'
 Superoktave 8'
 Flüte douce 8' (conisch)
 Violoncello 8'
 Hohlflöte 4' (open, metaal)
 Cornet XI-X 4' (enge menatuur)
 Sesquialtera VII-VI 2 ½'
 Trompete 8'
 Fagott 8'
 Verdere registers :
 Tympanon (trommel met 5 pijpen)
 Rossignol II
 Cuculus IV
 Cymbala (drie kleine klokjes)
 manuaalomvang : C-c'''
 pedaalomvang : C-g

1. Ook deze orgels worden gekenmerkt door een volledig prestanten-koor, aangevuld met een groot aantal labiale grondstemmen op 8'-hoogte en vaak door enkele op 4'-hoogte.
2. Op de nevenmanualen blijkt duidelijk de teloorgang van het plenum ten koste van de solo-spelen.
3. De nevenmanualen zijn, in verhouding tot het hoofdklavier, zwakker bezet.

4. Ook bij dit type orgel komen geen losse tertregisters voor.
5. Uit de dispositie van het hoofdorgel te Weingarten blijkt een onbegrensde creativiteit in het scheppen van nieuwe registers, zowel in klankkleur als in bouw.
6. De opkomst van de «strijkers» in Zuid-Duitsland kent in de 19de eeuw een verdere evolutie in het romantische klankideaal. Ook de Franse orgelmakers inspireren zich duidelijk op deze Zuidduitse orgelmakelij.
7. Dit type orgel is kenmerkend voor Zuid-Duitsland en komt in deze periode ook nergens anders voor.

Ottobeuren : Benedictijnerabdij, 1761/6, Karl Joseph Riepp, Dreifältigkeitsorgel (8) :

<i>Hoofdwerk (manuaal II)</i>	<i>Positief (manuaal I)</i>	<i>Récit (manuaal III)</i>
Copel 16'	Princip 16' D	Cornet Resi V 8' (g-c ³)
Princip 8'	Flauta 8' B/D (prestant)	<i>Echo</i> (manuaal IV)
Flauta 8'	Copel 8' B/D	Copel 8' * B/D
Copel 8'	Gamb 4' B/D	Flet 4' * B/D
Salicet 8'	Octav 4'	Quint 3' * B
Gamba 8'	Flet 4'	Quart 2' * B
Prestant 4'	Nazard 3' B/D	(17 pijpen)
Flet 4'	Quart 2' B/D	Larigo II 3' + 2' D
Quint 3' (= 2 3/4')	Terz 1 1/2' B/D	Terz 1 1/2' * B
Terz 3' (= 3 1/5')	Terz 1 1/2' B/D	Terz II 1 1/2' + 1'
Waldflet 2'	Quint 1 1/2' B/D	Hoboi 8' B/D
Terz 1 1/2' (= 1 3/5')	Fornit V-VI B/D	
Cornet V (vanaf c ¹)	Trompet 8' B/D	
Mixtur V	Cromor 8' B/D	
Cimbal IV-VI	Voxho 8' B/D	
Trompet 8'	Clairon 4' B/D	
Clairon 4'		

<i>Pedaal</i>	
Prinzip 16'	— manuaalomvang : C-d ³
Copel 16'	— pedaalomvang : C-c'
Octav 8'	— bas/diskant positief : fis'/gis'
Gamb 8'	— bas/diskant echo : e/f
Quint 6'	— de met een * gemerkte basregisters van het echoklavier dienen tevens als bas bij de cornet van het récit en zijn vanaf dat klavier ook te bespelen, vandaar de volledige klavieromvang van het récit-klavier.
Flet 4'	
Mixtur III 3'	— koppel hoofdwerk/positief
Bomba 16'	— Tremblant Fort positief
Trompet 8'	— Tremblant Doux positief
Trompet 4'	— Tremblant Fort overige klavieren
	— Tremblant Doux overige klavieren

1. Dit instrument is een voorbeeld van een synthese tussen de Franse en Zuidduitse orgelbouw. Alle Franse registratievoor-



OTTOBEUREN : Benedictijnerabdij
Dreifältigkeitsorgel — Karl Joseph Riepp — 1761/6

schriften zijn mogelijk als plein jeu, grand jeu en jeu de tierce. Daarnaast zijn ook de populaire Zuidduitse labiale grondstemmen en solospelen aanwezig die voor de typische kleuren en effecten zorgen.

2. Het pedaal heeft een volledig Zuidduits plenum met daarnaast de Franse Trompette en Clairon. De bombarde zou op een Frans orgel van deze grootte niet voorkomen.

Voetnoten :

1. FINKEL, Kl.: «*Süddeutscher Orgelbarock; Untersuchungen und Studien über Orgelbau, Orgelregister und Orgelmusik im Süddeutschen Raum*», Wolfenbüttel, 1976, blz. 25 (geciteerd naar: «*Der Barock, seine Orgeln und seine Musik in Oberschwaben, Tagungsbericht Ochsenhausen, 1951*», uitg. door W. Supper, 1952, Berlijn, blz. 45).
2. KLOTZ, H.: «*Über die Orgelkunst der Gotik, der Renaissance und des Barock*», Kassel, 1975 (2de uitgave), blz. 316-317.
3. Zie voorwoord bij «*Apparatus musico-organisticus*» van Georg Muffat door R. Walter, Alttötting, 1957 (3de uitgave) (geciteerd naar: Kappel, J.: «*Der Dom des hl. Stefan zu Passau*», Regensburg, 1912, blz. 128).
4. HASELBOCK, H.: «*Barocker Orgelschatz in Niederösterreich*», Wien, 1972, blz. 21.
5. Samenstelling hoofdwerk-mixtuur, -cymbel en toelichting overgenomen uit de cursus orgelbouwkunde, gegeven door Koos Van de Linde aan het Koninklijk Vlaams Muziekconservatorium te Antwerpen, 1984-1985.
6. WILLIAMS, P.: «*The European Organ*», Londen, 1966 (3de uitgave - 1978), blz. 77.
7. Id., blz. 79-80.
8. WORSCHING, J.: «*Die berühmten Orgelwerke der Abtei Ottoberen*», in: «*Orgel-Monographien 2*», Mainz, 1941, blz. 16-20.

Het begrip 'organum' in de Joodse traditie en de 'uitvinding' van het 'organum hydraulicum'

WALTER CALLAERT

Inleiding

Het orgel, of 'organum', wordt sinds enkele eeuwen erkend als het kerkinstrument bij uitstek en is haast vanzelfsprekend geworden in het kerkgebouw en in de liturgische diensten.

Wanneer we echter teruggaan naar de eerste christenen merken we een totaal verschillende houding op: de muziekinstrumenten

(de Joden, de Grieken en Romeinen bezaten een grote verscheidenheid aan muziekinstrumenten) werden als demonisch en heidens bestempeld en bijgevolg geweerd uit de vroeg-christelijke religieuze oefeningen en liturgische diensten. Men zong de psalmen, hymnen en 'cantica spiritualia' louter a-capella.

Tot deze instrumenten die als heidens werden beschouwd behoorde tevens het 'organum hydraulicum'. De voorloper van het huidige orgel dient men bijgevolg niet bij de christelijke gemeenschappen te zoeken, maar is een zgn. heidense uitvinding. We willen in dit artikel de oorsprong van het instrument van nabij onderzoeken, waarbij we ons bij hoofdzaak baseren op tekstuele bronnen. De hoofdbekommernis blijft hierbij de oorsprong van het 'organum hydraulicum' als een typisch-Oosters instrument kracht bij te zetten dat, in allerlaatste instantie, pas door de Romeinen naar het Westen werd gebracht.

I. 'Organum' bepaling en betekenis van het begrip (1)

Met het woord 'organum' wordt niet alleen 'orgel' bedoeld: Deze term had in de Oudheid een polyvalente betekenis. Het tractaat 'organum' van Aristoteles wil bijvoorbeeld geen omschrijving geven van het 'organum hydraulicum' maar is een werk over de logica die aanzien wordt als een *instrument* tot en van elk kennen. Bij Plato, en later bij Clemens van Alexandrië, vinden we echter 'organum' als een muziekinstrument terug (2). Hero van Alexandrië geeft aan het organum het adjectief 'hydraulicum' mee: 'hydos' betekent water en 'aulos' tibia of hobo. Deze bepaling zou duiden op een instrument op basis van de aulos die werkt door water. Volgens Philo van Byzantium (3de eeuw vóór Christus) werd het instrument door Ktesibios 'hydraulis' genoemd. Geen enkele Griekse auteur gebruikte echter het woord 'organon' voor het pijporgel, zodat het veeleer lijkt op en aulos-achtig instrument dat werkt door water.

Eens het 'organon hydraulikon' bekend was bij de Romeinen latiniseerden ze de naam in 'organum hydraulicum', zoals ze werd overgenomen door ondermeer Suetonius, Tertulianus, Cicero en Vitruvius.

De term 'organon' duidt eveneens op het geheel van instrumenten. Augustinus geeft desbetreffend op treffende wijze de diversiteit aan betekenis weer.

'Organum autem generale nomen est omnium vasorum musicorum, quamvis sam obtinuerit consuetudo ut organa proprie dicantur ea quae inflantur follibus... Nam cum organum cocabullum um Graecum sit, ut dixi, generale omnibus musicis instrumentis, hoc cui folles adhibentur, Graeci nomine appellant'.

'Organum' is de algemene term voor alle muziekinstrumenten, terwijl men doorgaans de gewoonte heeft deze instrumenten die voorzien zijn van blaasbalgen 'organa' te noemen... Organum is een Grieks woord, zoals ik reeds zei, en duidt in het algemeen op de muziekinstrumenten, maar dat wat uit blaasbalgen bestaat, draagt in het Grieks een andere naam'.

(AUGUSTINUS, in *Psalm* CL).

De verwarring in de teksten uit de oudheid ligt bijgevolg voor de hand. Op sommige plaatsen liggen de vertalingen 'orgel' en 'muziekinstrumenten' voor de hand. In andere teksten blijkt de term evenwel een dubbelzinnig karakter te hebben.

In de Vita over Nero schrijft Suetonius :

'Primam curam habuit delegendi vehicula portandis scaenicis organis...' (3).

Het is mogelijk dat Suetonius wijst op de 'theaterorgels', maar deze stelling is geenszins bewezen.

Het probleem is echter HOE deze vergissing werd gemaakt. Bij nauwkeurige lezing van het Oude Testament treft ons hoe vaak de bijbelvertaler Hieronymus het woord 'organum' gebruikt.

In de nederlandse vertalingen werd dit woord vertaald door orgel, zoals blijkt in de eerste bijbelvertaler in het Dietsch (1477) :

1) 'Tenet tympanum, et citharam, et gaudent ad sonitum organi.

'Si houden mit tambure ende cyrole : ende si verblide ten ghelude vander organen' (4).

'Zij gingen bij de pauken en de citer, en vermaken zich bij de tonen van het orgel' (4)

2) 'Job XXX, 31.

'Versa est in luctum in cithara mea, et organum meum in vocem flentium'.

'Mine harpe is verwandelt in ghewene : ende mine organe in ghewene die screyende'.

'Mijn citer is voor rouwklacht bestemd, mijn orgel voor ge-ween' (5).

Frappant is bovendien de vertaling van het woord 'ugab in

Genesis IV, 21. Hierbij wordt Joebal aangeduid als de vader van hen die de blaas- en snaarinstrumenten bespelen. Volgens de bijbelvertalers betekent dit woord 'organum' of 'orgels'.

Wanneer we het boek Genesis aan een historisch onderzoek onderwerpen en zijn oorsprong pogen terug te vinden, stellen we vast dat de traditie het auteurschap aan Mozes (c. 1250 v. C.) toeschrijft. De profeet Ezechias (ca. 724-693 v. C.) of een tijdgenoot, zou dit boek, toen hij het boek Deuteronomium schreef, mogelijk herwerkt hebben.

Over de 'ugab bestaan er vele twijfels : het zou een dubbel of meervoudige pijp zijn, een soort Griekse syrx, en volgens B. BAYER zou het zelfs een soort harp zijn (6).

Het lijkt ons echter totaal onwaarschijnlijk dat men, ten laatste rond 700 v. C. met dit woord reeds een vorm, hoe primitief ook, van 'orgel' bedoelde.

En, indien men Joebal de uitvinder van het 'orgel' zou noemen, houdt dat in dat hij ook de cithara (de cither of soort harp) uitvond, wat ons nogal veel lijkt te zijn voor één persoon.

II. De uitvinding van het 'organum hydraulicum'

De Joodse traditie maakt elders vermelding van een andere 'orgelbouwer' : koning David. Volgens de psalmist in psalm CLI (een apocrievie psalm) was hij de eerste 'orgelbouwer'. Het is tevens opmerkelijk dat deze overlevering herhaaldelijk koning David vermeldt als instrumentenbouwer- en uitvinder. Dit wordt bevestigd door de Arabische schrijver Evloya Chelebi.

'Het orgel (organum) is een oude uitvinding ; naar men zegt begeleidde koning David zichzelf aan het orgel terwijl hij psalmen zong... Hij vond dit instrument uit in Edessa' (7).

Een eveneens opmerkelijke getuigenis betreft de toeschrijving van het (eerste ?) orgel aan de Griekse filosoof en staatsethicus Plato. Deze aanwijzing berust echter niet zozeer op de basis van zijn geschriften dan wel op de Arabische teksten die, op hun beurt, gefundeerd zijn op Athenaios. De tegenstelling tussen deze twee laatste bronnen is echter zo groot dat het veeleer lijkt op een gefantaseerde versie van de Arabische auteurs dan wel op een geloofwaardig verhaal.

Volgens Athenaios kende Plato wel een voorloper van het 'hydraulisch' (8), maar de gelijkenis met het instrument van Ktesibios was verre van volledig.

De Arabieren zijn echter niet onverdeeld wat betreft de toeschrijving van het orgel of organum aan Plato. Fahr al-Din al-Razi († 1209) en Hajji Kalifa († 1658) wijzen desbetreffend naar Aristoteles, wellicht omdat Aristoteles' *Mechanika* (een pseudo-Aristoteliaans geschrift) één van de eerste werken over mechanika was dat bekend was voor de Arabieren.

Tertullianus (ca. 160-220) is nog een andere mening toegedaan :
'... specta portem tosissimam Archimedis munificentiam, organum hydraulicum dico, tot membra, tot partes, tot compagine ...' (9).

Zijn invloed tot deze bepaling is niet onbelangrijk geweest. Tot de Renaissance en zelfs door de Arabieren werd zijn mening als een vaststaand feit en een betrouwbare bron beschouwd (10). Ondanks deze meningen aanziet men tegenwoordig KTESIBIOS als de uitvinder van het 'organum hydraulicum'. Ktésibios leefde tijdens de regering van Evergetes I (ca. 246-221 v. C.) in Alexandrië. Er zijn twee dragers van deze naam : vroeger was men van mening dat Ktesibios leefde tijdens de regering van Ptolemaios Everbetes III († 117 v. C.). Door deze correctie weten we dat hij een tijdgenoot was van Archimedes. Dit laatste wijst op het feit dat het organum hydraulicum circa 250-200 v. C. werd uitgevonden. Vitruvius beschouwde Ktesibios en Archimedes als de hoofdvertegenwoordigers van de scientia mechanica in die tijd.

Volgens Hedylos construeerde Ktesibios een 'rhiton' in de tempel, gewijd aan Assinoe Zephyritis (Athenaios XI, 97). Dit instrument was geen hydraulis, maar wel een variant op het organon hydraulicon van Archimedes.

De eerste getuigenis van het 'hydraulis' is wellicht geschreven door Philon van Byzantium. Dit tractaat werd echter niet bewaard en zou, volgens sommige geleerden, fragmentarisch zijn overgenomen door de Arabier MURISTUS (Miristus of Murtus). Anderen zijn zelfs de mening toegedaan dat dit tractaat een vertaling is van het verdwenen werk van Philo. We mogen niet vergeten dat verschillende Griekse werken door de Arabieren werden vertaald om, eeuwen nadien, in deze vorm aan het Westen te worden doorgegeven. Zo bezitten we nu de *Pneumatikon* van Hero, de 'Conic Sectioni' (boek V-II) van Appolonios en de tractaten over het 'Automatisch door wind aangedreven -instrument' van Archimedes en Appolonios.

Professor D.S. Margoliouth (Oxford) gaat nog verder. De naam Muristus betekent in het Grieks Ameristos, wat duidt op een Griekse mathematicus.

Ondanks deze verschillende opinies kunnen we stellen dat het 'organum' al dan niet 'organum hydraulicum', als voorloper van het pijporgel beschouwd, geen uitvinding is van één iemand. Het is een feit dat Ktesibios een beslissende functie had in de verdere ontwikkeling en uitbouw van dit instrument, maar hij bouwde verder op bestaande precedentes of voorlopers.

De indianen kenden een instrument dat hiervoor in aanmerking komt : de sk-a'na (bij de Brits-Columbiaanse indianen) of de K'od-k'omola-kùla (bij de Bella-Bella-indianen). Essentieel voor dit instrument is dat de pijpen op het bovenste deel van een kleine blaasbalg zijn gemonteerd.

Het werd gebruikt in de zgn. «Geheimzeremoniën» waarbij het een deels-cultische, deels-folkloristische functie vervulde (11). Het ligt bijgevolg meer voor de hand de oorsprong van het organum hydraulicum te zoeken in de voorafgaande eeuwen, en meer bepaald in andere maatschappijen en culturen. Hierbij gaat onze aandacht in het bijzonder uit naar de Joodse en Egyptische invloedssferen.

III. Het 'organum' in de Joods-Egyptische maatschappij

Uit voorafgaande kapitels kunnen we besluiten dat het 'organum' in een primitieve vorm, reeds voor de vierde eeuw voor Christus bestond. We sluiten hierbij het aandeel van Ktesibios in deze ontwikkeling niet uit, maar hij bouwde slechts verder op bestaande prefiguraties van het instrument.

Het verschil tussen het 'orgel' van Ktesibios en van zijn voorlopers wordt bepaald door de aangewende werkwijze. Het lijkt ons veeleer verantwoord de basis van het 'organum' in Egypte, Babylonië of Assyrië te zoeken. Hiervoor zijn enkele redenen voorhanden :

- 1) De cultuur van voornoemde landen kende reeds een hoge bloei die men kan situeren voor de Hellenistische ontplooiing en bloeiperiode.
- 2) De Grieken stonden, voornamelijk via de Feniciërs en de handelaren in contact met deze maatschappijen die ze, zowel op politiek, economisch, religieus als cultureel vlak kenden.
- 3) Het is daarenboven opvallend dat tal van Griekse instrumen-

ten, zoals bijvoorbeeld de Griekse harp en de phoinix, in feite van Egyptisch-Babylonische oorsprong zijn. En de cithara zou vanuit Mesopotamië (IIe millenarium v. Chr.) via Egypte (XVe eeuw v. Chr.) naar Kreta zijn gekomen om door de Feniciërs en handelsreizigers naar Griekenland te worden gebracht.

Overigens, Plato houdt zijn bewondering voor de Egyptische kunstopvatting niet verborgen. In de dialoog 'De Wetten' wijdt hij een interessante passage inzake dit aspect (PLATO, De Wetten, II, 656 d - 657 d).

- 4) Niettegenstaande het 'organum hydraulicum' door Ktesibios werd ontworpen, en deze toch in een vergriekst Alexandrië leefde, dienen we wel te onderstrepen dat de Egyptische cultuur in Alexandrië nog steeds aanwezig was.

Het is bijgevolg niet ondenkbeeldig dat de Egyptische kunst- en cultuur een dominante stempel drukte op de pre-hellenistische Griekse maatschappij. Dat de Griekse muziek hieraan niet ontsnapte ligt voor de hand, evenals dat Egyptisch-Assyrische muziek-instrumenten werden overgenomen en eventueel aangepast.

Wanneer we de geschiedenis van het Joodse volk nakijken treft ons de sterke band met de Egyptische maatschappij. Ca. 1700 v. Chr. werden de Joden geregeerd door de 14de tot de 17de Egyptische dynastie en werkten ze, tijdens de 12de en 13de dynastie als slaven, personeel van de huizen of als ambachtslui in Egyptische opdracht. En alleszins vanaf ca. 1506 tot 1436 stelden de farao's Thoetmoses I en Thoetmoses III 'burgemeesters' of 'koningen' aan over de vazalstaten of provincies. Deze machtspositie van Egypte werd zelfs versterkt onder de machtige Ramses II (13de eeuw v. Chr.).

Deze overheersing wordt daarenboven onderstreept door de auteurs van het Oude Testament : ca. 1580 v. Chr., op het einde van de Hyksosperiode, emigreerden de Joden vanuit Canaän naar Egypte (cfr. het vertrek van Jozef) en ca. 1250 v. Chr. de uittocht uit Egypte o.l.v. Mozes (12).

Reeds in de 17de eeuw wees Athanasius KIRCHER in zijn *Musurgia Universalis* op de gelijkenis van de mashroqitha met een primitieve vorm van het orgel.

In vorige bladzijden citeerden we de vergissing inzake de vertaling van de term 'ugab. De mashroqitha lijkt dichter bij het orgel dan dit laatste instrument. Het bestond uit pijpen van

verschillende lengte die bespeeld werden door 'schuifjes'. De windaanvoer geschiedde via de mond, waarna de lucht in een leren zakje werd gevoerd.

We kunnen ons de vraag stellen in welke mate deze beschrijving teruggaat op de werkelijkheid. Immers, dit probleem betreffende de geloofwaardigheid van KIRCHER is dat we tot op heden niet weten of hij zich liet beïnvloeden door intuïtie die geïnspireerd werd door enkele gegevens dan dat hij verderbouwde op echte documenten of vondsten.

Een tweede fase in de ontwikkeling van het organum betreft de toevoeging van een manueel en kort pedaal. Deze stap in de evolutie wordt in de Talmud aangeduid met de term 'magrephah'. De bronnen tot dit instrument beperken zich tot de Talmud die haar ontstaan vond in de eerste eeuwen na Christus.

Deze verzameling bestaat in feite uit twee groepen : de Palestijnse en Babylonische versies. Opmerkelijk is evenwel dat we, afgezien van enkele citaten in de Talmud, dit instrument nergens vermeld weten in het Oude Testament, of de Mishnah. Het betreft bijgevolg een instrument dat wellicht niet gebruikt werd voor het organum hydraulicum van Ktesibios, Archimedes of Muristus. Deze opvatting is eveneens geldig voor het 'hydraulis'. De benaming 'hydraulicus' of 'organum hydraulicum' vinden we terug vanaf de periode van de Talmud. Volgens Shim'on ben Gamaliel († ca. 135 n. Chr.) werd het hydraulis niet in de tempel gebruikt. Beide instrumenten, magrephah en hydraulis werden pas beschreven in de Joodse geschriften vanaf de periode waarin de Griekse invloed ook bij de Joden kenbaar werd. We kunnen slechts wijzen op de, weliswaar betwistbare, getuigenis van A. KIRCHER al zou de mashroqitha een verre voorloper van het 'organum hydraulicum' zijn (13).

Het staat echter onomstotelijk vast dat de 'ugab geenszins kan vertaald worden door 'organum' (orgel) en als dusdanig er geen directe invloed op uitoefende.

1. We baseerden ons voornamelijk op H.G. FARMER, *The Organ of the Ancients from Eastern Sources* (Hebrew, Syriac and Arabic), Londen, 1931.
J. PERROT, *L'Orgue de ses origines hellénistiques à la fin du XIIIe Siècle. Etude historique et archéologique*, Parijs, 1965.
2. PLATO, *De Staat*, III, 397a, 399d.
ID., *Symposium*, 215c.
CLEMENS VAN ALEXANDRIE, *Paedagogos* (PG VIII, kol. 440).
3. SUETONIUS, *Nero*, XLIV.

4. Job XXI, 12.
5. Job XXX, 31.
Zie ook psalm CL, 4.
6. B. BAYER, art. *Music, History. Biblical Period*, in *Encyclopaedia Judaica*, uitg. door C. ROTH en G. WIGODER, dl. 12, Jerusalem - New York (1971), kol. 565.
7. H.G. FARMER, *op. cit.*, blz. 9.
8. ATHENAIOS, *Deipnosophistae*, IV, 75.
9. TERTULLIANUS, *De anima*, XIV (PL II, kol. 669).
10. H.G. FARMER, *op. cit.*, blz. 13-14.
11. H. HICKMANN, art. *Orgel III. Die weltliche Orgel bis in die Barockzeit. 1. Exotische Frühformen*, in *Die Musik in Geschichte und Gegenwart*, uitg. door F. BLÜME, dl. 10, Kassel-Bazel, 1962, kol. 257-258.
12. W. CALLAERT, *De Vroeg-christelijke muziek tot voor St. Augustinus. De invloeden van de Joodse, Griekse en heidens-romeinse muziekculturen op de vroeg-christelijke muziek* (onuitg. licentie verhandeling), Leuven, 1984, blz. 15-22.
13. De twijfels rond de gegevens van A. KIRCHER gelden niet alleen over de betekenis van de mashroqita. A. Kircher wees als eerste op de zgn. eerste Pythische Ode van Pindaros (?). In zijn werk copieerde en transcribeerde hij deze Ode uit een manuscript dat toen in het St. Salvator klooster nabij Messina werd bewaard. Van het manuscript werd evenwel geen spoor meer teruggevonden. W. CALLAERT, *op. cit.*, blz. 186-187.

In memoriam

MAURICE DURUFLE (11.1.1902 - 22.6.1986)

Als oudleerling van Tournemire en Vierne is hij een bevoorrechte getuige geweest van de Francktraditie en de Franckinterpretatie. Zijn Franckuitgaven zijn hiervan de neerslag.

Als organist droeg hij de grote waardering weg van zijn tijdgenoten, aldus creëerde hij het wonderschone concerto in g voor orgel, snaren en pauken van Francis Poulenc en zorgde voor het registratieplan, dat nog steeds richtinggevend is.

Van de derde symfonie voor orgel en orkest van C. Saint-Saëns bestaat een mooie opname onder leiding van Georges Pretre met M. Duruflé als solist.

Als componist schreef hij slechts een klein aantal werken die te vertolken zijn binnen de tijdsduur van één concert. Ter gelegenheid van zijn tachtigste verjaardag werd zijn orgelœuvre in '82 te Haarlem uitgevoerd. Louis Toebosch, Bernard Bartelink en ondergetekende vertolkten het Scherzo (Durand 1929), de Prélude Adagio et choral varié sur le Veni Creator (Durand 1931), de Suite (Durand 1934) en de Prélude et Fugue sur le nom d'Alain (Durand 1943).

Als mens was het mij gegeven hem te leren kennen tijdens het Internationaal Orgelconcours 1955 te München, waar hij jurylid was. Later hoorde ik hem spelen in de Ars Organiconcerten in de St.-Jacobskerk te Antwerpen, waarbij een diep doorvoelde interpretatie van de Fantaisie en la, van C. Franck mij bijblijft als een zeer inspirerend gebeuren met rustige, vrije tempo en met grote zin voor architecturale eenheid.

Het is te betreuren dat hij niet meer componeerde en zijn energie eerder gaf aan het verder polijsten van zijn composities, wat dan weer aanleiding gaf tot nieuwe herziene uitgaven.

Toch is zijn orgelœuvre uniek omwille van zijn eclectische waarden die te verwoorden zijn met vage, algemene en toch concrete begrippen als verfijnde poësie, architectuur, rijkgekleurde harmonie en melodische generositeit.

Het opus 4 (Prélude, Adagio en Choral varié sur le thème du 'Veni Creator') werd bekroond in 1930 door de «Amis de l'Orgue». Het gregoriaans thema van de welbekende Pinksterhymne die vele componisten wist te boeien, laat Duruflé ontplooiën tot een machtige architectuur. Vanaf de preludiumaanzet wordt het hoofdthema bestendig in kleine cellen uitgestrooid over vele lijnenswervingen. Het schemerend klankentapijt belicht de steeds duidelijker wordende melodiefragmenten die in het Adagio steeds meer naar voor treden.

Het «Choral» stelt het thema duidelijk en zuiver, gespeeld op het «Plein Jeu». Het staat waar het moet staan, centraal. Hierna volgen canonische variaties en een brillante toccata. Terwijl de twee eerste delen duidelijk verwijzen naar het symfonisch orgel is het «Choral varié» verbonden met de vroegere schrijftechnieken. Deze merkwaardige musicus was uiterst minzaam en bescheiden in de omgang, wakker en zwijgzaam, hoffelijk en teruggetrokken. Flor Peeters vertelde mij dat Duruflé moeite had om in München steeds opnieuw te luisteren naar de vertolking van de vele grote Regercomposities. Zijn vertrouwelijke spaarzame commentaar was : je n'aime pas, il y a trop de notes. Wat later programmeerde één der kandidaten de Toccata van Duruflé. In het vooruitzicht zijn eigen compositie te kunnen beluisteren heeft hij eerder afwijzend gereageerd «parce qu'il y a trop de notes...».

Zijn heengaan verwijdt ons weer wat verder van een klankideaal dat onze jeugd heeft gevoeld. Zijn muziek blijft.

K. D'H.

Bouwstenen

Dat andere instrumentenbouwers dan orgelmakers bij gelegenheid de hand staken aan orgels is geen uitzonderlijk feit. Het archiefstuk in deze aflevering, waarin sprake is van vader en zoon Tuerlinckx, kan daarvan als illustratie dienen.

Jan Arnold Antoon *Tuerlinckx* (° Aarschot, 22 nov. 1753 ; † Mechelen, 19 dec. 1827) was de zoon van een uurwerkmaker, bij wie hij aanvankelijk in de leer was. Nadat hij met succes begonnen was met het kopiëren van muziekinstrumenten, ging hij zich te Mechelen vestigen. Hij richtte er twee ateliers op, een voor koperen en een ander voor houten blaasinstrumenten, waar een 40-tal werklieden in dienst waren ; er werden ook trommels, harpen en allerlei benodigdheden gemaakt.

Corneel Jan Jozef *Tuerlinckx* (° Mechelen, 31 mei 1783 ; † Mechelen, 29 dec. 1855), zoon van vorige, was naast instrumentenbouwer ook componist. Na zijn huwelijk in 1815 was hij een lakenhandel begonnen, maar na min 1827 toch de zaak van zijn vader over. Wegens zijn diverse bezigheden, en omdat hij wellicht niet dezelfde voorliefde voor het vak had als zijn vader, zijn de blaasinstrumentenateliers met hem uitgebloeid.

Mechelen, kathedraal Sint-Rombout, kerkarchief

*Aen den Edelen achtbaren heer Mynheer Olivier, Ridder
Burgemeester en President van den Kerken-Raed van
Ste-Rumoldus te Mechelen.*

Edelen heer !

Neeme de vryheyd U deezen toetezenden ten eynde te vertoonen dat door d'heeren kerkmeesters van St Rumoldus-kerk alhier is voorgesteld en aengenoomen door wylen J.A.A. Tuerlinckx. Eenige nieuwe registers van tongwerk, en eenen blaesbalg te maken aan het orgel in de gemelde kerk, waer over van wederzyds overeengekomen zynde heeft J.A.A.T. zich voorzien van de nodige voorwerpen en daer aen beginnen te werken.

Eenigen tyd daer naer is aen 't zelve werk verbod gelegd in name

van den Prins aerts Bischof waer door dit werk opgeschort is gebleven, in Xber 1827 is J.A.A. Tuerlinckx overleden, volgens zyne ingegeeve specificatie beloopt den uytgeef en dagloon tot de somme van fl. 199 sch. 6 br. Ct. den ondergeteekende verhoopt dat de kerken Raed zal handelen in deeze zaek, naer gerechtigheyd, en de weezen des overledenen doen geworden het geene hun volgens de specificatie toekomt, aengezien de opschorsing en 't onvolmaeken van 't voormelde werk geenzints aen den overleden toe te schrijven is

*Uw DW onderdaenige Dienaer
C J. J. Tuerlinckx
oudsten zon en voogd over de minderjarige*

Mechelen 28 febr. 1828

Nota ; de materialen koper loodt en Eyke-houdt bewerkt en onverwerkt zyn aen de dispositie des kerken-raed in 't sterfhuys berustende

Specificatie van uytgeef tot versiersel van het orgel in de Sinte Rumoldus kerk binnen Mechelen tot 8 December 182 (sic)

Door my J. Tuerlinckx Instrument-maeker

<i>voor 76 ¼ pond roode kopere plaet aan 18 ½ par pond</i>	<i>70-11-7</i>
<i>voor 80 voet Eyken twee duym planke a 6 st. p. voet</i>	<i>24- 0</i>
<i>voor 87 voet Eyken Duymbert a 3 st par voet</i>	<i>13- 1-0</i>
<i>aen 27 pond loot a 5 st. p. pond</i>	<i>6-15-0</i>
<i>aen 6 pond tinsauder a 6 ½ p. pond</i>	<i>1-19-0</i>
<i>aen yzerdraet</i>	<i>1- 4-0</i>
<i>gewerkt door J. van Thielen vyftien daegen en alf a 24 st.</i>	<i>18-12-0</i>
<i>gewerkt door Jan Pauwels vier daegen a 24 st.</i>	<i>4-16-0</i>
<i>gewerkt door Jan Wauters vier daegen a 24 st.</i>	<i>4-16-0</i>
<i>door my Tuerlinckx gewerkt 36 daegen a 30 st. per dag</i>	<i>54- 0-0</i>

199-14-7



Als bouwsteen geven we deze keer een stuk uit het familiearchief van de orgelmakers Van Bever. De tekst is vermoedelijk geschreven door Salomon Van Bever (° 1851, † 1916), en moest blijkbaar dienen als inleiding bij een promotiebrochure over het Huis Van Bever. Het is ons niet bekend of dit ontwerp naderhand effectief gedrukt en verspreid is.

Naast enkele wetenswaardigheden over H. Loret, vernemen we een paar opmerkelijke standpunten van Van Bever aangaande de charlataneske praktijken van sommige onder Van Bever's collegae : Van Bever was echter met zijn reserves t.o.v. de pneumatiek en de verwaterde intoneerkunst een roepende in de commerciële woestijn. En het zou al te simplistisch zijn Van Bever's uitlatingen weg te wuiven als zijnde broodnijd.

'Orgelkunst' vindt het nodig deze gezonde bedenkingen opnieuw onder de aandacht te brengen : in de groeiende belangstelling voor het romantische orgel zijn er immers nogal wat lieden die de gave des onderscheids der Van Bevers niet bezitten en zowel goede instrumenten als slecht geïntoneerde pneumatische seriebouwsels tot romantische orgels willen verheffen en propageren.

MEDAILLE D'OR
Exposition Anvers 1885
Diplôme d'honneur
Grand Concours International
Bruxelles 1888

Orgues de tous systèmes

Vente, Echange
et Réparations
d'harmoniums

MANUFACTURE
DE GRANDES ORGUES
D'EGLISE

Ancienne Maison H. LORET
Fondée en 1841
VAN BEVER FRERES Suc^{rs}
Rue Creton, 12, AMIENS
(Place de l'Eglise St.-Martin)

Maison a Laeken-les-Bruxelles

Amiens, le 189.

Historique de la Maison H. Loret.
Monsieur Hippolyte Loret est né a Termonde (Belgique)
en 1810.

Fils de facteur d'orgues il montra de bonne heure de grandes dispositions pour cette industrie artistique.

Après avoir travaillé longtemps sous la savante direction de son frère, qui en même temps était un organiste habile, il fonda en 1841 sa maison a Laeken les Bruxelles.

Bientot brille-t-il au premier rang des facteurs de l'époque.
Dès 1851 il a comme élève Adrien Van Bever, dont il fait bientôt son collaborateur.

La construction de l'orgue de l'Abbaye d'Averbode (Brabant) en 1858, orgue de 32 pieds 64 jeux, renommé encore de nos jours comme le plus beau de la Belgique fixe a jamais la réputation de H. Loret, qui dès lors est considéré sans conteste comme le meilleur harmoniste de son temps.

C'est lui qui le premier en Belgique construit le levier pneumatique.

Bon nombre d'instruments portent au loin sa renommée et son talent entre autre l'orgue de Lima Perou (32 pieds 60 jeux).

Si les progrès et les perfectionnements ont depuis longtemps déclassé la partie mécanique de ses orgues, il n'en reste pas moins vrai, que jusqu'a présent personne n'est parvenu a le surpasser pour l'harmonisation des jeux.

D'où proviennent cette suavité, ce moelleux des timbres ? Comment parvient-il a donner a ses jeux, principalement à ses jeux d'anches, cette finesse, cette délicatesse d'harmonie que l'on chercherait vainement ailleurs ?

Il y a là assurément un secret.

On l'a imité beaucoup, parfois grossièrement, plus d'un secret tombe depuis dans le domaine public entre autre les freins harmoniques des gambes, lui a été ravi, mais, malgré les progrès de la partie matérielle de l'orgue personne, nous le répétons, n'a surpassé H. Loret dans son harmonie.

Tous les facteurs d'orgues doivent reconnaître cette incontestable vérité.

En 1867 H. Loret se fixe a Paris, les frères Adrien et Pierre Van Bever, l'y accompagnent, le premier comme chef d'atelier le second comme premier mécanicien.

Ils y construisent un grand nombre d'instruments renommés encore jusque maintenant.

Pendant ce temps Salomon Van Bever, le cadet des frères, après avoir débuté chez H. Loret va se perfectionner a la maison Cavaillé-Coll en y profitant des leçons du grand maître.

A la mort de Loret en 1879 les frères Van Bever s'associent reprennent la maison H. Loret a leur nom et ils réinstallent en 1880 les ateliers de Laeken les Bruxelles sous la firme Van Bever frères.

Sortis de l'école des maîtres de l'art, imbrés de leurs principes, connaissant leur méthode ne pouvions-nous pas compter sur un peu de succès ?

Hardiment nous nous sommes mis a l'œuvre, encouragés aussi par nos bons clients qui voulaient bien stimuler notre zèle ; nous faisons bien, nous tâchions de faire mieux et le succès ne s'est pas fait attendre.

En 1894 pour satisfaire notre nombreuse clientèle de France, nous agrandissons notre maison d'Amiens.

L'année suivante nous avons la douleur de perdre notre frère aîné Adrien.

Malade depuis longtemps, il ne s'occupait plus depuis quelques années de la direction de la maison, s'en remettant entièrement a notre frère Salomon en même temps qu'il lui confiait tous les secrets de l'école de H. Loret.

Cependant nous avons a craindre que cette mort ne fut préjudiciable à la marche des affaires, mais l'essor était donné, la clientèle avait confiance. Aussi la maison n'a fait que progresser et nous sommes parvenus a avoir notre place au soleil.

Nos instruments sont très appréciés et tous nos efforts tendent a conserver le bon renom que nous avons acquis dans la facture d'orgues.

Nous ne faisons pas de bruyantes ni de tapageuses réclames, car le client sait bien que c'est lui qui paye ces coups de grosse caisse.

Si nous insistions a nous faire connaître davantage, sans doute pourrions-nous augmenter le chiffre de nos affaires, mais, nous sommes trop au courant de la facture d'orgues, nous avons vu de trop près le travail des grandes maisons pour ne pas savoir que beaucoup de temps et d'argent s'y dépensent inutilement.

Avant tout nous évitons les frais superflus, vérifiant, sur-

veillant le travail et ne confiant pas a d'autres certains détails que nous aimons a soigner nous-mêmes.

Notre unique souci est de donner du bon et du solide, notre devis est : Qualité avant Quantité.

Nos orgues se font de tous systèmes, mais nous ne sommes pas de ces facteurs qui imposent de force un système, sous prétexte qu'il est meilleur ou plus avantageux qu'autre.

En ces dernières années nous avons vu naître et disparaître tant de systèmes qui devoir détroner l'orgue mécanique ; l'électricité, le turbulaire etc ... ont été appliqués et a force de réclames et parceque c'était des nouveautés, ils avaient un semblant de succès, mais, les possesseurs de ces instruments savent bien et savent mieux que les inventeurs des théories ce que leur coûtent certains de ces systèmes nouveaux.

Est-ce a dire que nous sommes hostiles aux réformes, aux nouveautés ? Loin de la ... Mais pourquoi prématurément adopter des systèmes qui n'ont pas fait leurs preuves, dont on n'est pas sûr et surtout pourquoi les adapter a des instruments qui sont livrés, vendus, payés, dont les clients attendant des merveilles, des garanties sérieuses, alors que finalement et tout compte fait ils se trouvent en réalité posséder des instruments d'essai, au résultat douteux, et que le facteur aurait mieux fait de garder chez lui comme curiosités d'atelier ?

N'est-ce pas tromper un peu la bonne foi des gens ?

Nous n'imposons donc pas de système et si le système tubulaire, par exemple, devient inévitable par suite des difficultés d'emplacement ou de l'exiguité de la place, nous prévenons loyalement le client des défauts et des inconvénients qu'il entraîne avec lui, enfin qu'il puisse accepter l'instrument en toute connaissance de cause.

Certes, les nouveaux systèmes offrent des avantages réels, mais par contre ils ont aussi leur contingent de défauts dont on a bien soin de ne jamais parler.

Ses dernières années témoins de tant d'évolutions, de tant de changements dans la facture d'orgues n'ont pas vu s'améliorer l'harmonie des jeux, au contraire certains jeux trop délicats a traiter ont été entièrement abandonnés, tels les Euphones, les Cors Anglais, cependant ils avaient leur timbre bien caractéristique. Toute l'activité est dépensée a chercher des systèmes nouveaux et l'harmonie forcément négligée, reste stationnaire sans

progrès aucun ; les bons harmonistes se font rares, les anciens s'en vont, les jeunes n'ont pas le temps, l'harmonie devient quantité négligeable.

Nous ne suivons pas nos confrères dans cette voie et l'harmonie sera toujours en honneur dans notre facture ; c'est sous notre surveillance immédiate, sous notre direction que se fait l'harmonie de toutes les orgues sortant de nos ateliers. Et nous estimons qu'un jeu ne peut jamais être traité assez soigné, assez fini, car nous arrivons ainsi à donner des instruments de bonne facture.

Nos ouvriers sont dressés par nos trois neveux (), qui nous rendent la tâche plus aisée nous pouvons répondre de la parfaite exécution de nos travaux.*

Dans nos ateliers pas de nullités, ni d'inactifs, ainsi nous affrontons avec le moins de frais possibles un travail soigné et sérieux.

Ci après nous donnons quelques extraits d'expertises d'orgues, ils prouvent que nous sommes restés dignes de la succession de notre maître H. Loret, en donnant des instruments irréprochables comme construction et comme harmonie.

getekend

Van Bever frères

(*) Hiermee zijn bedoeld de gebroeders François, Nicolas en Louis Draps.

Ter Bespreking

GIORGIO MUFFAT : *APPARATUS MUSICO ORGANISTICUS*
Facsimile uitgave naar de druk van 1690
Musikverlag Helbling KG - A-6021 Innsbruck/New Rum

Als Band 1 van de 'Dokumente zur Aufführungspraxis alter Musik' onder de wetenschappelijke leiding van Rupert Gottfried Frieberger O. Praem, verzorgde Karl Friedrich Wagner een prachtige facsimile uitgave van bovenvermeld werk.

Het ter hand nemen van deze bibliofiele uitgave geeft een feestelijk inspirerend gevoel. Het doorbladeren ervan doet de vingers tintelen. Het bekijken van de bladspiegel en de mooie druk streelt het oog en verheft het hart. Het innerlijk beluisteren van deze meesterwerken laat de rijke fantasie opborrelen vanuit de stilte.

Het is zonder meer verheugend dat steeds meer vertolkers opnieuw de notentekst, de techniek en de klank in vraag stellen. De beweeglijke geest vertrekt hierbij van het bekende, stelt zich kristisch op en ervaart de noodzaak van de studie van oude tractaten, handschriften en oude uitgaven.

De echte autentieke klank en techniek zal niet helemaal terug te vinden zijn. De studie van het bronnenmateriaal zal evenwel helpen om de geest, het gehoor en de techniek te vrijwaren van conventionele, min of meer automatische musiceerstijlen. De steeds alerte geest zal daarom dankbaar gebruik maken van de basisgegevens zoals daar zijn de juiste notentekst met de juiste notengroeperingen, de juiste maataanduidingen, de juiste handverdelingen, het juiste pedaalgebruik e.d.m.

Georg Muffat, geboren in 1653 in Mégève (Savoie) heeft de Franse stijl van Lully, de Italiaanse stijl van Frescobaldi, Pasquini en Corelli en de Duitse stijl van Kerll e.a. geassimileerd.

Hij is een belangrijk orgel- en orkestmusicus en schreef ook een 'Generalbasslere'.

Aug. Gottfr. Ritter noemt hem in de 19de eeuw 'Haupt der katholischen Orgelspieler'. Johannes Brahms bestudeerde de originele partituur.

De 'Apparatus musico-organisticus', nu hier in facsimile uitgave, werd oorspronkelijk uitgegeven in 1690. Het voorwoord, aanvankelijk in het latijn, werd, na de dood van Muffat, ter gelegenheid van een nieuwe uitgave van een duitstalig voorwoord voorzien. Aan de notentekst werd niets gewijzigd. De titel en het voorwoord verwijzen naar een muziekpedagogisch doel. Karl F. Wagner wijst op de pedagogisch-didaktische uitwerking van de originele notatie. Alle mogelijke notatiewijzen zijn voorhanden, tot en met de mensurale oud-modische schrijfwijze van het derde en vierde deel van de elfde Toccata.

De tempo-aanduidingen en -verhoudingen gaan nog uit van het proportionale karakter waarbij de basis het 'ordinari' tempo is. Het teken C dat nu onveranderlijk 4 aanduidt, was vroeger de richtwijzer voor het 'ordinari tempo', de 'ordinari Tact', door de toenmalige theoretici 'tempus imperfectum' genoemd. Het verwees niet naar moderne aksenten maar naar veerkrachtige steunpunten. Het is aan te raden om steeds met omzichtigheid uit te kijken naar een goede uitgave. Nieuwe uitgaven van historische muziek hebben allemaal gebreken. In sommige muziekhandels wordt nog de uitgave van Samuel de Lange uit 1888 aangeboden. Hierin wordt de oorspronkelijke sobere pedaalpartij goed aangedikt.

De uitgave van Rudolf Walter uit 1957 is veel meer aan te raden. Wanneer men deze uitgave met het originele notenbeeld vergelijkt, komt men als speler tot verrassende vaststellingen die verregaande gevolgen kunnen hebben.

Aldus gaat de Walteruitgave uit van een modern notatiesysteem op twee systemen, terwijl de originele uitgave gebaseerd is op de oude grijpnotatie. Uitgaand hiervan krijgt men een andere articulatie en aldus een ander klankresultaat (bv. Toccata Prima, maat 26, 28). Walter vervangt ook meerdere malen de punt als verlengings-teken door een koppelteken. Soms heeft dit geen invloed, soms werkt het modern notenbeeld evenwel misleidend en zou de punt uitroddigen tot een scherper ritme van de noot na de punt (Bv. Toccata Undecime, maat 6. Maat 7 en volgende bewijzen deze stellingname). Het groeperen van noten wordt in de moderne notatie dikwijls anders gedaan dan in de originele druk. In bepaalde gevallen heeft dit een wezenlijke invloed op de klankvorming (bv. Toccata Secunda, maat 34 e.v.).

In de Toccata Septima wordt in de moderne partituur in de dertiende maat op de tweede tel de punt weggelaten en op de vierde tel de altstem geritmeerd. Zo kunnen op elke bladzijde min of meer belangrijke wijzigingen ten aanzien van de oorspronkelijke partituur aangetroffen worden.

In dit boek zijn twaalf meerdelige toccata's in twaalf verschillende toonsoorten gepubliceerd. Tot slot is er nog een ciaccona en een uitgebreide passacaglia, beiden zonder pedaalaanduidingen.

Het leerrijke nawoord van Karl F. Wagner stimuleert alle nieuwsgierige musici tot verder onderzoek.

De mooie muziek en de uiterst verzorgde uitgave bepalen het niveau. De hedendaagse vertolkers worden uitgenodigd en kunnen de uitdaging niet meer vermijden om met een degelijke voorstudie van dit bronnenmateriaal hetzelfde hoge niveau te beogen, de muziek ten dienste, of om met Muffat te besluiten : «Summo Deo Gloria».
K. D'H.

CHRIS DUBOIS :

— *Aria voor Cello en Orgel of voor Orgelsolo, AN 10102*

— *Rorate Caeli, AN 10103*

— *Meditaties op de Hymne «Blijf Mij nabij», AN 10104*

Ed. Antares, St.-Michielsstraat 17 - 9000 Gent

Deze drie orgelcomposities — voor de aria is ook een celloversie voorzien met vingerzettingen en boogstreken van Jan Van Kelst — zijn eerder bescheiden qua opzet.

De aria steunt, naar het voorbeeld van de bekende Aria voor snaren uit de derde suite in D van J.S. Bach, op een pizzicato ostinaatbas. Vanuit een gregoriaanse sfeer in mi dorisch, worden de begeleidingsakkoorden steeds viermaal, later tweemaal, aangeslagen. Gealterneerde en bijgevoegde noten kleuren de harmonie. Een beweeglijke solo op de trompet groepeerd de zinsbouw in lyrische volzinnen van acht maten.

De «Rorate caeli»-melodie wordt als cantus firmusmelodie afwisselend voorgesteld in sopraan en tenor en gaat van d dorisch naar fis klein, om te besluiten in Dis. Een polyfoon stemmenweefsel zorgt voor de inleiding, de tussendelen en de omranking van de cantus firmus. Het ritme is rustig en vloeiend. De betekenis van de éنية maat in 5/4 ontgaat mij.

De koraalmelodie «Blijf mij nabij» wordt als een partita uitgewerkt. Een driestemmige harmonisatie zorgt voor een hymnisch openingsstuk. Daarna wordt de cantus firmus in de tenor gelegd. Een sprankelend en delicaat bicinium, met «perpetuum mobile» beweging van zestiende noten in de rechterhand en achtste noten in de linkerhand, werkt in de gehele structuur als een divertimento.

Een mooie lyrische aria op pizzicato bas brengt rust en licht. Dit lichtgevend effect wordt bereikt door de toonverandering van Es naar G.

In de volgende variatie leidt het gigaritmische van de fugatische aanzet naar de cantus firmus in het pedaal. De verschillende koraalzinnen worden afzonderlijk uitgebazuind terwijl de tussenliggende manuaaldelen met ritmische stuwkracht doorgaan, telkens de melodie van de volgende zin aankondigend.

De laatste zin krijgt, met toonladderfiguren en akkoorden, de allure van een cadenza.

De finale bestaat uit een hymnisch slot met volledige parallelle grepen tussen rechter- en linkerhand.

De drie orgelcomposities van Chris Dubois zijn traditioneel.

De Aria is gedacht vanuit een symfonisch klankidroom, de beide andere stukken gaan meer uit van contrapuntische technieken.

Het elektrische orgel blijkt nog voorop te staan als klankbord. Dit kan worden afgeleid uit de registratieaanduidingen, de dynamische tekens in de Aria en de verdubbeling van de akkoorden in het hymnisch slot van de partita.

De ritmische structuren zijn zeer eenvoudig, behalve in de aria uit de «Meditaties» of partita. De melodische lijnen tekenen vlotte golvende bewegingen. Het contrapunt loopt soepel improvisatorisch en eenvoudig.

Het bovenvermelde drieluik sluit volledig aan bij de voorbeelden van Flor Peeters, aan wie de eerste compositie trouwens is opgedragen.

Bij een verdere terugblik staan de partita's van Bach, samen met zuidduitse orgelmeesters en een «récit» van de Grigny, model; dit alles in een fris hedendaags kleedje gestoken.

Deze muziek van Dubois klinkt aangenaam, tamelijk extrovert en toch voornaam.

De bladspiegel is verzorgd. De zetduivel is niet ongemerkt voorbijgekomen. Met blauwe balpen werden op het recensie-exemplaar correcties aangebracht.

De diverse bladen zitten omzeggens los in een buitenkaft, bestaande uit twee aan elkaar geplakte bladen.

Bij eventuele herdruk zou kunnen gelet worden op een duidelijker aanduiding van het klaviergebruik op blz. 2 van het Rorate.

Bij het openslaan van de partituur van de partita werkt het wat verwarrend dat het eerste deel op de linkerbladzijde als «Hymne» aangekondigd en als «Koraal» uitgewerkt wordt op de rechterbladzijde.

De registratievoorstellen geven inzicht in de intenties van de componist en kunnen de vertolkers helpen. Dan moeten ze evenwel duidelijk geformuleerd worden in de partita. Op blz. 1 staat een aanduiding die bij eerste oogopslag bestemd is voor de bovenste balk, maar, dan ontbreekt elke suggestie voor het verklanken van de cantus firmus.

Bij nader onderzoek komt men tot de vaststelling dat de aanduiding slaat op het vorige stuk. Het derde deel stelt het zonder registratievoorschriften.

K. D'H.

WALTER SALMEN : Zur Orgelmusik im 19. Jahrhundert

ORGELMUZIEK IN DE 19de EEUW

Tagungsbericht E. Orgelsymposium Innsbruck 1981, Musikverlag Helbling, Innsbruck.

De «Innsbrucker Beiträge zur Musikwissenschaft» verscheen als band 9., 136 bladzijden tekst, foto's en muziekvoorbeelden.

In de bibliotheken van organisten en orgelstudenten vindt men heelwat 19de eeuwse Franse orgelliteratuur, verder duiken er wel enkele Duitse romantische meesters op als Mendelssohn, Liszt, Reger, soms ook Rinck en Brahms, zelden Merkel.

Voor literatuur in verband met de orgelbouw, de organisten en de interpretatie is meestal minder ruimte en interesse.

Bovenvermeld boek vult sommige hiaten in. De voorgedragen referaten worden gegroepeerd in drie hoofdgedingen.

Het eerste deel handelt over de estetica, de functie en de «Gattungsgeschichte» en bevat een referaat van Arnfried Edler over «Typen des protestantischen Organisten im 19. Jahrhundert und ihre Musik». Nadat de «Aufklärung» in de tweede helft van de 18de eeuw reeds komaf maakte met het geordend, gave wereldbeeld in een ruim cosmologisch verband, heeft de Franse Revolutie gezorgd voor een sterk gewijzigde wereldvisie die de oude kerkelijke muzikale structuren grondig schudde en de nood creëerde naar nieuwe vormen van

muziekbeoefening in een meer gesecculariseerde maatschappij. Dit was beslist zo in onze contreien.

In het protestantse Pruisen werd daarentegen gestreefd naar een nieuwe beleving van de band tussen troon en altaar, bijzonder onder koning Frederik Wilhelm III.

Charles Burney stelde in 1773 vast dat in Duitsland alle organisten naar de school van J.S. Bach gevormd zijn. Door toedoen van Forkels biografie in 1802 groeit de terugblik naar Bach verder aan tot een restauratiebeweging die mytische verhoudingen begint aan te nemen, mede door de oprichting van conservatoria en de grotere éénvormigheid van onderwijs.

De organisten-typen worden onder drie grote noemers ondergebracht. Er is de virtuoze concertorganist die zich vooral instelt op het burgerlijk concertbedrijf, die in de beste gevallen goede orgelmuziek speelt maar ook afglijdt naar het transcriptierepertoire en de variaties op operafragmenten, om niet te spreken van klankorgieën rond het Laatste Oordeel, dit in contrast met een vredige pastorale. De kerkorganist in de grotere en halfgrote steden speelt een grote rol in het muzikale leven als leraar, dirigent en organisator. Hij is ter gelegener tijd ook nog componist en tracht een wankel evenwicht op te bouwen tussen zijn kerkelijke verplichtingen en de burgerlijke uitdagingen.

Het derde type is dit van de schoolleraar-organist die een belangrijke rol gespeeld heeft in de kerk en in de school in de kleinere wooncentra.

De estiek van de romantische orgels wordt behandeld door Friedrich W. Riedel. Vele registers worden, bij wijze van spreken, getrokken. Vele facetten en karakteristieken worden belicht.

Het orgel neemt een mysterieus-metafysische plaats in. Het is kunstzinnig, majestatisch, heroïsch, waardig. Het is het orkest van de kristelijke kerk. Het is een hemels instrument dat geen plaats geeft aan sentimentele gevoelens, aards lijden of theatrale effecten. Wanneer het in een legatostijl beroerd wordt in de zogenaamde strenge stijl geeft het een grote feestelijkheid aan de eredienst. De vrijslaande tongen van het harmonium openen perspectieven in kapellen, kleine kerken, salons en concertzalen.

Het harmonium wordt het tweehandig orkest in de huiskamer. Het bereikt zijn hoogtepunt bij de vertolking van impressionistische literatuur met intiem, al dan niet devoot karakter.

De Ceciliaanse orgelmuziek, hier behandeld door Eberhard Kraus, komt als reactie op tegen de orgelmarchen, de dansen en de variaties op populaire aria's uit de opera, voor een ernstige en waardige orgelmuziek.

Op sommige Vlaamse doksalen kan men nu nog steeds de motetten en orgelwerken van Stehle, Brosig e.a. vinden. Zelf heb ik ze hier aldus leren kennen, gezongen en gespeeld in de dorpskerk van Vrasene.

De Regensburgse kerkmuziekschool was het leidinggevend centrum. Joseph Hanisch, Joseph Rheinberger, Joseph Renner e.a. waren er de bezielers van.

De Koraalfantasia heeft een merkwaardige geschiedenis. Hieruit zijn vele meesterwerken gegroeid.

Ontstaan vanuit de improvisaties en vanuit composities om de kerk-gangers vertrouwd te maken met de melodische zinnen, groeide hieruit het type van de koraalfantasia.

Hans Musch schrijft over de koraalfantasia van de 19de eeuw. Hij ziet echter twee grote bloeiperioden. De eerste is gesitueerd in de noordduitse orgelschool van de 17de tot het begin van de 18de eeuw. De tweede is te situeren in de 19de eeuw en vindt haar hoogtepunt

in de zeven koraalfantasia's van Max Reger.

Jan Pieterszoon Sweelinck was de grondlegger. De noordduitse hansesteden hadden rijke, kleurvolle orgels waarmee de kerkdiensten muzikaal feestelijk aangekleed werden. In dit milieu van vakbekwaamheid wordt het orgelspel een bijzondere attractie in de vesperdienst. Zo schrijft Carl Philipp Emmanuel Bach in de nekroloog dat zijn vader Johann Sebastian in 1920 of 1922 op het mooie orgel van de Catharinakerk te Hamburg, in aanwezigheid van alle leidinggevende personen van de stad, gedurende twee uur concerteerde. Op verzoek van de zeer oude organist Johann Adam Reinken improviseerde Bach gedurende minstens een halfuur met grote fantasie en zeer uitgesponnen en op verschillende wijzen op «An Wasserflüssen Babylon». Reinken complimenteerde Bach met volgende woorden «Ich dachte diese Kunst wäre gestorben, ich sehe aber, dass sie in Ihnen noch lebet».

Met de formulering «sehr weitläufig... auf verschiedener Art» wijst Carl Ph. Emm. Bach naar de vormgeving van de noordduitse koraalfantasia, door Franz Tunder tot een welomlijnd type bepaald en door Dietrich Buxtehude en Vincent Lübeck verder op prachtige wijze uitgewerkt. In deze vorm wordt de koraalmelodie in fragmenten onderverdeeld en met wisselende compositietechnieken behandeld. De componisten konden aldus de teksthouding op symbolische wijze in klanken omzetten en de kleuren van het orgel extra in de verf zetten. Hierbij groeide zulke koraalfantasia tot een geestelijk concert, met alle ingrediënten van de stormachtige ontwikkeling van de 17de eeuw. Monodie, canzona, echowerking als herinnering aan meerkorigheid, contrapuntisch vlechtwerk met motieven uit de koraalmelodie en contrasubjecten.

Zij ledien tot wat W. Apel noemt «die norddeutsche Neigung zu kühner Übersteigerung, zu fantastischer Gestaltung, zum rhapsodischen und Improvisatorischen am deutlichsten zum Ausdruck kommt: Lebhaftige Figuration, kühn aufschliessende Passagen, Zerstückelung der Themen, Bravoureffekte, zahllose Echos, unvermittelte Kontrastwirkungen und ähnliche Kunstmittel verschiedener Art verleihen» ihr ein «ganz besonderes Gepräge».

Hans Musch ziet in de koraalfantasia de eerste noordduitse grote compositievorm, nog vóór de toccatenfuga.

Bij Johann Sebastian Bach is deze vorm weinig beoefend. Wellicht had hij hiervoor geen geschikt orgel, mogelijkerwijze is de opbouw van de vesperdienst bij hem minder uitnodigend. Is het opkomende rationalisme de oorzaak van het terugdringen van het orgel tot een steunende en begeleidende functie?

J.S. Bach schreef vele koralen «in verschiedener Art». Het zijn geconcentreerde bewerkingen in een gesloten vormeenheid. Wellicht is dit gewoon een bewuste keuze.

Het begrip «Fantasia super...» wordt bij Johan Ludwig Krebs, Bachs leerling, een summere omschrijving van een grote koraalbewerking. De koraalfantasiën uit de 19de eeuw groeien in opzet, vorm, dynamiek en inhoud uit de concertstukken waarbij het geheel steeds complexer wordt om te leiden tot de grote vormen van de zeven koraalfantasiën van Max Reger.

Het uitgangspunt van het kerklied in de eredienst is hierbij uit zijn voegen gegroeid en wordt de basis en inspiratiebron voor grote vormen van symfonische allure die geen plaats meer vinden in de liturgie.

Ook in Frankrijk groeiden de orgelwerken van C. Franck, A. Guilmant, Ch.-M. Widor en L. Vierne tot de grote vorm van de orgelsymfonie.

Over het «Bühnengorgel» in de 19de eeuw is nog weinig onderzoek

verricht. Wie heeft er in België weet van dat in de Kon. Munt-schouwburg van Brussel een orgel staat? Walter Salmen wijdt aan het orgel in de opera een boeiende bijdrage waarbij onze kijk op de kerkorgels verruimd wordt tot parkorgels, huis- of salonorgels, synagogenorgels, oefenorgels, theater- en operaorgels.

Het orgel is in de opera een nieuwe kleur en expressiemiddel dat door Walter Salmen bedacht wordt met tien verschillende gebruikwijzen. Het orgel kan aldus middel zijn om uitdrukking te geven van communicatie met het bovennatuurlijke, het wordt gebruikt als klanksymbool voor kerk en kristendom, het dient in de uitbeelding van de eredienst en bij andere kerkelijke handelingen, het geeft een «couleur locale» in gebedsstonden. Het kan voor melodramatische effecten zorgen, het kan de klank van de natuur evoceren, het kan geïntegreerd worden als orkestinstrument, het kan ingezet worden als symbool voor deugd, reinheid e.a. kwaliteiten, het kan voor duistere dissonanten zorgen en het dient soms om processies te kleuren, repetitielokalen te evoceren, enz.

Bij een verdere zoektocht naar het gebruik van het Bühnengorgel wachten u vele verrassingen.

In dezelfde lijn lijkt mij de speurtocht van Johannes Blaas naar het gebruik van het orgel in de symfonische orkestliteratuur door vele orgelliefhebbers te leiden naar vele ontdekkingen, weg van het kerkgebouw, verweven met de concertzaal.

De Fantaisie Symphonique voor orgel en orkest van Fr. J. Fétis is quasi totaal onbekend. Het is nochtans één der allereerste schepingen van die aard. Dit werk werd in 1866 gecomponeerd ter gelegenheid van de vijftigste verjaardag van de Koninklijke Academie. Het grote nieuwe orgel, gebouwd door Merklin, diende het op te nemen tegenover een groot orkest met vier en veertig violen, 16 altviolen, 16 celli, 14 contrabassen en de volledige harmonie.

Jaak Lemmens speelde de orgelsolo. Aantekeningen van hem zijn bewaard in het manuscript dat zich bevindt in de bibliotheek van het Kon. Conservatorium van Brussel. Een fac-simile druk ervan verscheen bij het Documentatiecentrum te Veurne.

Een originele uitgave verscheen bij Schott in 1866.

Is dit niet een inspiratiebron of minstens een aanzet naar de derde symfonie van C. Saint-Saëns, gecomponeerd in 1886 voor orgel, piano en orkest?

F. Liszt, R. Strauss, A. Guilmant, Ch.-M. Widor, P. Tschaikowsky, J. Massenet, R. Korsakoff, G. Mahler, E. Elgar, L. Janacek maken gebruik van het orgel in hun orkestwerken. Dit gebeurt als verdubbeling van andere stemmen, als uitbreiding van het orkest en als zelfstandig instrument (Guilmant, Saint-Saëns), als klank spectrum van het groot romantisch orkest om de tuttiakkoorden te versterken en te kleuren.

Er is een streven naar het thematische verweven van de orgelpartij in het geheel van het symfonisch klankapparaat.

De orgelklank evocert een kerkelijk-sacrale sfeer in de 'Fontane di Roma' van Respighi. In de 'Alpensymfonie' van R. Strauss krijgt het orgel o.m. onheilssymbolen toegewezen. L. Janacek laat in 'Taras Bulba' de grootheid van het Russische volk verkondigen door klokken en machtige orgelakkoorden.

De vierhandige orgelmuziek wordt door Hermann J. Busch uitvoerig behandeld.

Vóór 1750 zijn slechts vijf composities die beroep doen op twee klavierspelers die één instrument bespelen, vier daarvan zijn van omstreeks 1600 en werden door Engelse componisten geschreven. Meestal speelde de tweede speler alleen de cantus firmus, dit was

o.m. reeds het geval met 'T'Andernack uf dem Ring lag' in de orgeltablatur van 1513/17 van Paul Hofhaimer, door Johannes Kotter met een vierde stem bedacht en op een tweede instrument te vertolken.

De techniek van «de derde hand» is ook in de Franse Orgelschool, tijdens de 17de en de 18de eeuw van toepassing. André Raison stelt voor in het voorwoord tot zijn 'Livre d'Orgue' van 1688 om op instrumenten zonder pedaal, de obligate pedaalpartij van een trio toe te vertrouwen aan een vriend. Marchand en Boyvin zullen ook deze weg opgaan bij de vertolking van hun Quatuors met drie manueel-stemmen op drie verschillende klavieren.

Echte vierhandige muziek biedt Thomas Tomkins reeds rond 1620. Hier ligt de basis van later vierhandig klavierspel met onafhankelijke stemmen, lijnen en akkoorden.

Johann Christian Bach heeft in 1760 in Milaan sonaten gecomponeerd die mogelijkwijze geïnspireerd waren door een lokale muziekpraktijk op twee orgels. Dezelfde Bach heeft samen met Mozart in Londen een vierhandige sonate geïmproviseerd. De kleine Mozart stond tussen de benen van de grote Bach.

In de kathedraal van Lissabon stonden twee orgels rechtover elkaar in het koor. Daar werden de vierhandige sonates van Soler ongetwijfeld verklankt in stereowerking.

Johann Christoph Kellner, Johann Georg Albrechtsberger en later Franz Lachner en Franz Schubert schrijven en publiceren belangrijke vierhandige composities. Ook Giacomo Meyerbeer past de mogelijkheden van deze musiceervorm toe in zijn opera 'Le Prophète'. In 1849, op het hoogtepunt van de kroningsscene wordt het optreden van de profeet gemarkeerd met vierhandige brillante akkoordaanlagen op het volle werk.

Gustav Merkel spant de kroon met meerdere mooie vierhandige orgelsonaten.

Rond 1860 ontstaan composities die zich bedienen van de nieuwe compositorische en interpretatie-mogelijkheden, dit laatste op basis van de toepassing van de kegelladen. W. Volckmar, P. Janssen en W. Rudnick schrijven bombastische vaderlandse liederen en jubelkoralen.

De Amerikaanse Rheinbergerleerling, Horatio Parker, schrijft in 1881 een 'Geschwindenmarsch für zwei Orgelspieler' die met vereende krachten een blaaskapel ten tonele voeren.

Josef Renner publiceert in 1884 onder de titel 'Postludium' een geweldig klankstuk dat hij nog in 1934, enkele dagen voor zijn overlijden, moderniserend omwerkt.

Hij reikt aldus de hand naar de 20ste eeuw waarin werken van Jean Langlais, Jacques Bank, Klaus Schweizer, Manfred Trojan, e.a. voor vierhandig orgel componeren.

Ernst Kern behandelt «Johannes Brahms en het orgel». Zijn orgelwerk is beperkt in omvang. Op 5.6.1856 schrijft Brahms aan zijn vriend Joachim dat hij de laatste tijd orgelspel geoefend heeft.

Hij meent in dezelfde periode «ein passabler Orgel-Virtuos» te kunnen zijn, wat hem de gelegenheid zal bieden om samen met Clara Schumann te kunnen reizen. Zelf vertolkte hij zijn fuga as klein op een voortreffelijke wijze. Joachim schrijft o.m. «... verehrter Herr Domorganist in spe».

Zijn preludium en fuga's in a en g klein werden eerst in 1927 ontdekt in de nalatenschap van Clara Schumann. Hij had ze geschonken voor een verjaardag. Op de titelpagina van het preludium en fuga in a klein schreef Brahms «Meiner lieben Clara zum 7. Mai 1856». «O Traurigkeit, O Herzeleid» ontstond in dezelfde tijd. De componist bleef het later waarderen.

Het orgelspel blijft een onderwerp van briefwisseling tussen Johannes en Clara, en dit gedurende verschillende jaren. Hij voorziet een orgelpartituur in het «Deutsches Requiem» in 1848.

Brahms was een groot Bachkenner. Reeds speelt hij op 15-jarige leeftijd, tijdens een concert te Hamburg, een fuga van Bach. De 11 koraalvoorspelen, eerst in 1902 uitgegeven, ontstonden tijdens Brahms' laatste levensjaar. Heeft deze reeks geen mooie voorvader in Bachs 'Orgelbüchlein'?

E. Kern legt allerlei boeiende bruggen naar Bach en wijst op de diepe muzikale concentratie en de persoonlijke uitdrukingskracht. Dit hoogstaande tekstgebonden oeuvre is geschreven vóór het orgel. Clara Chumann schreef op 16.9.'60 n.a.v. het 'Geistliche Lied' op. 30 aan Brahms «... Wie hast du dich wieder in den tiefsten Regionen der Kunst bewegt... Die Orgel vermittelt gewiss Vieles, was auf dem Klavier trocken erscheint».

K. D'H.

KEES VAN HOUTEN en MARINUS KASBERGEN :
«BACH EN HET GETAL»

Zutphen, De Walburg Pers, 1985

De heren Kees Van Houten en Marinus Kasbergen, beiden leraar aan het Brabants Conservatorium te Tilburg, hebben kortgeleden een boek gepubliceerd dat op z'n zachtst uitgedrukt merkwaardig mag genoemd worden. De titel van dit boek luidt BACH EN HET GETAL, en al zegt dit op zichzelf niet veel, het laat des te meer vermoeden!

Er lijkt geen rem te zitten op de neiging om de genialiteit van een genie met enkele eenheden te vermenigvuldigen, een beetje méér genialiteit dan het gewone kan er steeds wel bij. De heren Van Houten en Kasbergen zijn van mening — ze zijn er stellig van overtuigd zelfs — dat BACH, de grote komponist, minstens ook nog een rasecht rekenwonder moet geweest zijn. De auteurs hebben zijn werk jarenlang bestudeerd en hebben ontdekt dat Bach zichzelf a.h.w. verstoep heeft tussen zijn muzieknoden, en dit onder het mom van allerhande esotherische rekenformules. Maar beide vorsers — die daar minstens een dozijn jaren over gezwoegd hebben — beweren er in geslaagd te zijn Bach uit zijn cijferarsenaal van zijn compositorisch oeuvre vandaan te hebben gehaald. En de resultaten daarvan hebben ze te boek gesteld, een werk van respectabele omvang : 216 pagina's vol muziekfragmenten en getallenreeksen.

Je moet er maar het geduld voor opbrengen om dag aan dag, jaar in jaar uit, partituren te ontleden, te vergelijken, maten en noten te tellen, en achter iedere jot of stip een vraag of een vermoeden te plaatsen. Wie twaalf of méér jaren diepgaand met een soortgelijk probleem bezig blijft en uitgediept heeft, moet vanzelfsprekend een wereld van ontdekkingen doen. Dit hebben deze beide heren dan ook gedaan! En die hebben zij nu — zij het met grote omzichtigheid en een zekere 'zelfbeschutting' — bekend gemaakt aan iedereen die het maar wil weten. Zo zijn ontdekkingsreizigers nu eenmaal. Maar, wat hierbij toch erg belangrijk is : zij hebben er ruim 12 jaar! mee gewacht, om zeker te zijn van de duurzaamheid van hun bevindingen. We mogen het nochtans zeker ook een 'koningsvondst' noemen, zoals het graf van Toetankhamon destijds. Die werd echter direct met de klap zélf wereldkundig gemaakt, maar Bach's cijfermateriaal niet. Dit moest eerst zorgvuldig ontsluit worden, en waar Toetankhamon UIT verbanden diende te worden gehaald, moest Bach eerst IN verbanden worden gelegd. Deze moesten alsnog worden opgespoord om chronisch te kunnen ingepast worden.

Met het geduld van echte spirituele ijveraars zijn K. Van Houten en M. Kasbergen er ook in geslaagd dat te verwezenlijken. Hoe zijn zij daartoe gekomen?

Zij zijn vertrokken vanuit de vaststelling dat sommige mensen meer tot het innerlijke zijn aangetrokken, anderen tot het uiterlijke. Bij geniale mensen valt zoets nog sterker op dan bij doordehandse stervelingen. Bach's genie behoorde tot de eerstgenoemde categorie. Wat wij uit zijn kunst kunnen aflezen wijst daarop. Zijn levensontwikkeling, zijn geestesopvattingen, zijn werk en zijn compositorische nalatenschap, zelfs zijn portretten geven daar de uitstraling van. Bach's diepe religieuze belevenis heeft altijd een mystieke ondergrond weergegeven, en mystieke beschouwingen uit zich bijna altijd in esotherische vormen. Op dit punt is er in het geval BACH steeds een 'vermoeden' aanwezig en brandt het rode lampje voortdurend.

Nu is het lang geen geheim meer dat van de vele esotherische stromingen die destijds in zwang waren, de leer van de joodse Kabbalah één der oudste en eerbiedwaardigste was. Die Kaballah houdt een vrij ingewikkelde symbolische getallenleer in. Bach zal hoogstwaarschijnlijk geen anti-semiet geweest zijn, maar of hij Hebreuws kende blijft wel zeer de vraag. Eigenlijk hoefde hij dat ook niet, want de verborgen betekenis der getallensymboliek stond hem — via christelijke kanalen — ter beschikking in de gedaante van het beruchte manifest FAMA FRATERNITATES van het besloten Rozenkruisergenootschap, dat onder redactie heette te staan van een zekere Christian Rozenkreutz.

Het Rozenkruisergenootschap was, zoals gezegd, een esotherische beweging die alle wetenschappelijke geesten wilde verenigen, vrije en eerlijke mannen die onvervalst de verheffing van de geest en het bereiken van het Absolute wilden realiseren, en het werkte o.m. met de symboliek van de getallen en de geometrie van de perfecte verhoudingen. Begrijpelijkerwijze deden ze dat in gesluisde gedaante, alleen bevattelijk voor diegenen die op een hoger geestelijk en intellectueel niveau stonden, en dus de boodschap konden begrijpen zonder dat de spreekwoordelijke 'paarlen voor de zwijnen' werden gegooid. Van Houten en Kasbergen zijn er zeker van dat Bach deze FAMA FRATERNITATIS gekend heeft en er op de ene of andere manier zelf lid moet van geweest zijn. In 1747 trad hij nl. toe als lid van de Leipzigsche Societät der Musicalischen Wissenschaften. Het lijkt bijna zeker dat de principes der Rozenkruisers daar golden en toegepast werden. Eén der hoofddoelstellingen was het zich verdiepen in het inzicht omtrent de verhouding van de mens als microcosmos tot het Absolute als macrocosmos. De Rozenkruisers gingen er nl. van uit dat er eensdeels een zichtbaar, en anderdeels een onzichtbaar heelal is, waartussen een onwankelbare verhouding, zegge 'harmonie' bestaat. Hiermee werd eigenlijk rechtstreeks aansluiting gemaakt met de klassieke leer van Pythagoras en de vroegmiddeleeuwse opvatting van de Ars Musica, waarbij onderscheid, en tevens verband werd gelegd tussen de Musica Mundana, de Musica Humana en de Musica Instrumentalis, t.t.z. de harmonie der sferen (macrocosmos), de harmonie van de mens zélf (microcosmos) en de beide vorige (de klinkende muziek). Het is dan allicht gemakkelijk te begrijpen dat de wetenschappen welke daardoor tot hoog aanzien kwamen, deze waren waardoor dat evenwicht tot uiting kon komen : de astronomie, de astrologie, de wiskunde en de muziek. Om dit te concretiseren bediende men zich van HET GETAL, óók in de muziek, want Pythagoras verkondigde reeds dat muziek 'een gevolg van verhoudingen', dus een kosmische kunstuiting is.

Wät Bach dan praktisch met de getallensymboliek schijnt (!) gedaan te hebben is zó vernuftig en tegelijkertijd zó subtiel, maar tevens zó gecompliceerd, dat het binnen de beperking van een boekbespreking als deze een onbegonnen (of zeg ik : onbezonnen) werk zou zijn om er maar IETS van te willen illustreren ! Het systeem, een waarachtig netwerk, is dermate coherent, dat het zich niet laat uit elkaar rukken, tenware dat we tot een klinkklare hokus pokus willen komen. We kunnen wel toelichten dat het allemaal draait rond drie polen : rond de naam BACH zelf, rond een epitaaf van Christian Rozenkreutz, en rond de spanning tussen leven en dood. Het moge volstaan met te zeggen dat deze getallensymboliek aan elke letter van het alfabet een cijfer toekent (a=1, b=2, c=3, enz.), en dat Bach van hieruit vertrekt om bvb. zijn eigen familienaam in cijferwaarden om te zetten, die dan later betrekking hebben op jaartallen en data die in verband staan met de hogervermelde drie polen. De cijferwaarde van de naam BACH geeft 14 als resultaat, nl. 2+1+3+8. Met de initialen erbij wordt dat merkwaardig genoeg precies het omgekeerde : 41. Zijn volledige naam levert 158 op als resultaat. Van Houten en Kasbergen tonen aan hoe zij deze drie getallen doorlopend hebben aangetroffen in Bach's gehele oeuvre. Maar zij hebben eveneens — teveel keren om toevallig te zijn — volgens hetzelfde systeem de naam van Christian Rozenkreutz teruggevonden, zowel als diens sterfdatum. En ook Bach's eigen geboortjaar, zelfs diens sterfdatum ! Het geheel leidt tot de ongelooftelijke conclusie, zeggen ze 'dat Johann Sebastian Bach tien-tallen jaren vóór zijn feitelijke dood, nauwkeurig zijn sterfdatum en -jaar in zijn muziek heeft geregistreerd'. Je zit er zowaar argwanend bij, je verdenkt de schrijvers er soms van de feiten zodanig te manipuleren dat deze tenleste tóch congrueren, je probeert hen op één of andere manier te strikken ; maar al bijeen lukt dit niet, want de berekeningen kloppen en je vindt de proef terug in de bijhorende muziekillustraties. Het is allemaal te frappant om als nonsens te worden afgedaan.

En toch blijft de twijfel !

De heren auteurs zijn echter niet overmoedig, ongeremd of onvoorzichtig ; ze trachten nergens iets 'te bewijzen'. Ze willen slechts dingen 'aantonen' zeggen ze, maar ze doen dat dan zo grondig gestaafd — en bij herhaling van feiten — dat die twijfel van de veronderstelling meer en meer afneemt naar het einde toe. Aan de lezer tenslotte om zijn eigen standpunt in te nemen en voor zichzelf uitspraak te doen, ongeacht sommige formuleringen vanwege de auteurs als 'met een aan het zekere grenzende vermoeden', die ten aanzien van hun persoonlijke opinie omtrent bepaalde structuren weinig twijfel laten bestaan.

BACH EN HET GETAL door Kees Van Houten en Marinus Kasbergen is ongetwijfeld een geëngageerd en meeslepend boek, dat gefundeerd is op aangrijpende en soms krasse, maar moeilijk te ontkennen (laat staan te weerleggen) vaststellingen. De auteurs hebben er veel zorg aan besteed om, ondanks hun eigen enthousiasme, een voorname 'afstand' tegenover de feiten vs. de lezer te respecteren, ofschoon het vrijwel zeker is dat zij nog veel meer materiaal in reserve hebben dan in dit boek werd geëtaleerd.

Voor wie voor dit soort beschouwingen ontvankelijk is betekent dit boek een magneet waaraan hij/zij a.h.w. blijft kleven. Wie aan dergelijke sectie allergisch is zal het gauw ergernis bezorgen en saai-vervelend worden. Maar, wie zal bevestigen of tegenspreken dat hierdoor precies niet eveneens iets 'aangetoond' wil worden ? We spreken dan nog niet van 'bewijzen' ?

R. Schroyens

STEPHANE GODFROID en MEDEWERKERS :

« Muziekinstrumentenbouw te Geraardsbergen van de 15de eeuw tot heden », 216 blz., 101 afb., 1986.

In opdracht van de Stedelijke Culturele Raad van Geraardsbergen houdt een werkgroep o.l.v. musicoloog St. Godfroid zich sedert enige tijd bezig met het documenteren en bestuderen van de muziekinstrumentenbouw in Geraardsbergen.

Dit alles is thans uitgemond in een fraaie publicatie.

Men zou er zich op het eerste zicht niet aan verwachten dat een kleine Zuidoostvlaamse stad als Geraardsbergen enige betekenis kon hebben in de geschiedenis van de muziekinstrumentenbouw. Men kan gerust stellen dat alleen de naam van orgelbouwer Anneessens buiten de Oostvlaamse grenzen bekend is (en dan nog mede door het feit dat deze firma tot voor enkele jaren nog actief was) ; ook de naam Hooghuys ligt regionaal nog in veler mond (tenminste als makers van draaiorgels). Thans is met deze publicatie bewezen dat Geraardsbergen niet enkel een traditionele stad was van kantwerksters, sigarenmakers, lucifersfabrieken en brouwerijen.

Het spreekt vanzelf dat orgelbouwer Charles Anneessens en talrijke leden van de Hooghuys-familie uitvoerig aan bod komen in deze studie. Hoewel er over Ch. Anneessens de laatste jaren wel een en ander gepubliceerd is, worden in dit hoofdstuk toch veel historische en betrouwbare gegevens geboden. Hetzelfde geldt — en nog in grotere mate — voor de hoofdstukken over de Hooghuys-familie. St. Godfroid kon hier weliswaar putten over een stevig basisdocument nl. zijn eigen licentiaatsthesis.

Een tweede categorie namen die elk een hoofdstukje toebedeeld kregen is van groter belang voor de geschiedenis van de instrumentenbouw, alleen door het simpele feit dat er nagenoeg niets over gepubliceerd was. Het is dan ook op het historisch vlak dat het belang van deze publicatie zich situeert.

Men hoeft er geen technische of stilistische informatie over instrumentenbouw in te zoeken (op een enkele uitzondering na), maar dat was dan ook niet de eerste doelstelling van de auteur, zoals hij trouwens vooraf toelicht : het accent ligt op biografie, werkljst en bibliografie.

Het boek behandelt uiteraard alle soorten muziekinstrumentenbouwers, daarom geven we ter informatie van onze lezers hier de namen van de orgelbouwers (of personen die soms aan orgels werkten) die in de publicatie voorkomen : Ch. Anneessens, C. Bourguignon, familie Hooghuys, E. Mahauden, J.J. Merckaert, gebroeders Reygaert.

Qua druk en lay-out is het boek onberispelijk en zeer verzorgd.

Op het gevaar af in haarklieverij te vervallen, signaleer ik qua inhoud de enkele kleine onvolkomenheden die ik noteerde na een eerste vluchtig doorlezen :

Bij de werkljst Anneessens

— Antwerpen, St.-Jan-Baptist slaat op Borgerhout, St.-Jan (1895, nieuw orgel)

— Gent, Jezuïeten is hetzelfde als Gent, St.-Barbara

— Leuven, Lemmensinstituut moet zijn Mechelen, Lemmensinstituut (zoals verder nogmaals vermeld wordt)

Bij de werkljst E. Mahauden niet vermelde werken

— Gent, St.-Vincentius (1933, nieuw orgel)

— Gent, oud begijnhof (wijzigingen)

Het boek wordt afgerond met een persoonsnamenregister ; het aangekondigde plaatsnamenregister konden we niet terugvinden.

Besteladres : Culturele Raad, p.a. St.-Adriaansabdij, Abdijstraat 10, 9500 Geraardsbergen. P. R.

Mededelingen

Vijfde orgeltocht vanuit Leuven op 12 oktober 1986

De Leuvense Orgelkring organiseert voor de vijfde maal een orgeltocht, die zich ditmaal hoofdzakelijk op de hoofdstad richt.

Om 13 uur wordt er samengekomen achter de Universiteitsbibliotheek te Leuven.

De tocht gaat per bus naar de Sint-Pieterskerk te Jette, waar de Parijse organist Pierre Jacquet het Van Beverorgel zal bespelen omstreeks 14.15 uur.

Om 15.30 uur bespeelt Robert Kohnen zijn eigen Italiaans orgel te Anderlecht.

In Sint-Lambrechts-Woluwe te 17 uur bespeelt Pierre Jacquet het Spaans orgel dat vorig jaar door Patrick Collon gebouwd werd. Toelichting bij het orgel wordt verzorgd door de plaatselijke orgelist Wim Ceuleers.

Om 20 uur zal Kristiaan van Ingelgem, als uitstekend improvisator, het Klaisorgel van het Lemmensinstituut bespelen.

Internationale orgelweek Brussel, 26 okt - 2 nov. 1986

Tijdens de Internationale Orgelweek te Brussel worden concerten gegeven op de belangrijkste orgels van de hoofdstad. De Orgelkring, die de organisatie op zich neemt, heeft zich tot doel gesteld deze orgels aan het publiek kenbaar te maken en z evan verval te vrijwaren, door ze jaarlijks een goede onderhoudsbeurt te laten krijgen. Er werd beroep gedaan op eminente organisten uit binnen- en buitenland.

Het programma ziet er als volgt uit :

zondag 26.10 — 16u. : M.C. Alain in de St.-Michielskathedraal, werken van J.S. Bach.

maandag 27.10 — 12u30 : J. Sluys, orgel, C. Quatacker, viool en C. Schmidt, cello, in het St.-Jan Berchmanscollege (Ursulinenstraat 4), kamermuziek van Marcel Dupré. — 20u. : J. Ferrard in de O.-L.-Vrouw van Genadekerk (Vogelenzang, Sint-Pieters-Woluwe), werken van Tournemire, Huybregts en J. Alain.

dinsdag 28.10 — 12u30 : K. D'Hooghe in het K. Muziekconservatorium (Karmelietenstraat 51, hoek Kleine Zavel), werken van Bach, Pachelbel, Peeters en Händel. — 20u. : L. Doerr in de St.-Pieterskerk te Jette (Kard. Mercierplein), werken van Buxtehude, Liszt, Bach en Doerr.

woensdag 29.10 — 12u30 : P. van Coppenolle in O.-L.-Vrouw-ter-Rijke Klarenkerk (Rijke Klarenstraat) met werken van Brahms, Quinet en Schumann. — 20u. : J. Sluys in de Bonifatiuskerk (Vredestraat, Elsene) met werken van M. Dupré.

donderdag 30.10 — 12u30 : J. Rotthier in de O.-L.-Vrouw-ter-Kapellekerk (Kapellemarkt), werken van Bach en Guilman. — 20u. : G. Bovet in de St.-Lambertuskerk (H. Hartplein, St.-Lamb.-Woluwe), werken van oud-Spaanse meesters.

vrijdag 31.10 — 20u. : M. Haselböck in de O.-L.-Vrouwkerk te Laken, werken van Liszt en Wagner.

zaterdag 1.11 — 16u. : Elza Bolzonello Zoja in de St.-Pieter- en St.-Guidokerk (Dapperheidsplein, Anderlecht), werken van Venetiaanse componisten.

zondag 2.11 — 16u. : Peter Hurford in de St.-Michielskathedraal, werken van J.S. Bach.

Vlaams organist in Brazilië

Herman Coppens, Vlaams organist in Salvador (Bahia) is de drijvende kracht die de restauratie van een Cavallé-Collorgel realiseerde. Hij zond ons een mooie brochure met programma's van orgelconcerten door hem zelf en door zijn leerlingen gespeeld. Verder dirigeert hij er diverse ensembles.

Universiteit van Michigan heeft «organist van het jaar»

Almuth Rössler, KMD en Kantorin aan de Johanneskerk te Düsseldorf, kreeg op 9 juli jl. de titel «Organist van het Jaar» van de Universiteit van Michigan in Ann Arbor.

Deze titel wordt om de 2 of 3 jaar toegewezen en werd haar toegekend ter gelegenheid van haar derde uitvoering van «Livre du Saint Sacrement» van Olivier Messiaen.

A. Rössler is regelmatig gastprofessor aan de Universiteit van Michigan in Ann Arbor. Het orgeldepartement aldaar is een hoogstaande faculteit die over een waardevol instrumentarium beschikt, waaronder een copie van het Silbermann-orgel van de Marienkirche van Rötha, DDR.

Trier, 11de interpretatiecursus door Wolfgang Oehms

Van 22 tot 25 april 1987 geeft de kathedraalorganist W. Oehms het elfde interpretatieseminarie georganiseerd voor niet-professionele organisten.

Inlichtingen en programma : Dr Olaf Zenner, Alarichstrasse 1, D-5000 Köln 21.

Orgelseminarie over Venetiaanse orgelkunst

Van 22 tot 24 april geeft Roland Götz in Studio XVII Augsburg een orgelseminarie over Venetiaanse orgelkunst.

Twee orgels van Johannes Rohlf en verschillende Kielinstrumenten staan hiervoor ter beschikking.

Inlichtingen : Studio XVII Augsburg, Am Mühlanger 16, D-8901 Deubach bei Augsburg.

In goede harmonie

«In goede harmonie» is een werkboek voor het maken en spelen van koraalbezettingen. Het is bedoeld voor kerkmuziekcursussen, muziekscholen, conservatoria en de kerkmuziekschool, maar daarnaast voor iedereen die zich, zonder onnodige theoretische verhandelingen, wil oefenen in het zelf harmoniseren.

Het is geschreven door Bert Matter en Peter Molenaar.

Bij het boekje hoort een cassetteband, waarop de in het boek gegeven muziekvoorbeelden zijn opgenomen.

Prijs ingen. inclusief cassette : f. 22,50.

Agenda

OKTOBER :

- 2 20u St.-Niklaas, St.-Jozefkerk, Tereken, Jan Van Landeghem.
- 20u Beklo, St.-Vincentiuskerk, Edward De Geest, m.m.v. koor Oakland o.l.v. J. Van de Borre
- 3 20u30 Melsele, O.-L.-Vrouwekerk, Edward De Geest
- 4 15u30 Hasselt, St.-Quintinskathedraal, Hans-Georg Reinertz
- 5 16u Geel, St.-Dimpnakerk, Maurice Truyers
- 16u Kortrijk, St.-Maartenskerk, Albert De Klerk (NL.)
- 17u Nukerke, O.-L.-Vr.-Hemelvaartkerk, Stanis Deriemaeker
- 9 20u Leuven, Lemmensinstituut, Joris Verdin
- 12 15u Brasschaat, St.-Antoniuskerk, Hans-Georg Reinertz
- 15 20u Leuven, St.-Geertruikerk, Theo Jellema (NL.)
- 17 20u30 Melsele, O.-L.-Vrouwekerk, Stanis Deriemaeker
- 19 16u Diest, Kruissherenkerk, Herman Verschraegen

NOVEMBER :

- 6 20u Leuven, Lemmensinstituut, Reitze Smits
- 11 20u Roeselare, O.-L.-Vr.-kerk, Eric Hallein i.s.m. het west-vlaams Symfonieorkest en het Germanuskoor van Beveren
- 18 20u15 Beek (Ned.), Ned. Herv. Kerk, Huub Wolfs

Orgeltijdschriften

ARS ORGANI, Zeitschrift für das Orgelwesen, herausgegeben von der Gesellschaft der Orgelfreunde e.V.

34. Jg. Nr. 2 — Juni 1986

- H.J. Gramm : Die Orgellandschaft Westschweiz
- H. Steinhaus : Die Aufführung der Orgelwerke J.S. Bachs durch M. Dupré, 1920 im Conservatoire National de Paris
- M. Kares : Restaurierung im Handwerk und Museale Restaurierungspraxis - Versuch einer Gegenüberstellung
- P. Collon : Die neue Orgel der Kirche St.-Lambertus in Woluwe-St.-Lambert bei Brüssel
- R. Jaehn : Die Schnitger-Schulze-Orgel der Schlosskapelle in Eulin
- H. Klöpping : Die Furtwängler-Orgel der Ref. Kirche in Schlangen (Lippe)

THE DIAPASON, An International Monthly Devoted to the Organ, the Harpsichord and Church Music

77ste jaargang, Nr. 4 — April 1986

- W. Bates : An index to the Organ works of D. Buxtehude
- L.R. Baratz : «Lost works» of Giovanni Battista Ferrini ?
Nr. 5 — May 1986
- L.R. Baratz : «Lost works» of G.B. Ferrini (The Vallecchiana Repertory) (2)
- C. Hill : Master Wilson's Copy of William Russell's Voluntaries
Nr. 6 — June 1986
- W. Kuhlman & L. : Probst : Andrew Carnegie and the organ
- J.M. Roese : Consideration of Chorale Text in Bach's Clavierübung III
- G. Bovet : Organ Preservation in History

Nr. 7 — July 1986

- L. Palmer : Music new and old for harpsichord
- J.G. Chapline : Digital or Continuous
- J. Fishell : Petr Eben's Faust for organ

Nr. 8 — August 1986

- D. Kuronen : Midwestern Historical Keyboard Society — Second Annual Conference
- W.G. Marigold : Organ & Church Music Activity in Munich during the European Year of Music

GREGORIUSBLAD, Tijdschrift ter Bevordering van Liturgische Muziek, Uitgave van de Ned. St.-Gregoriusvereniging

Jaargang 110, Nr. 2 — juni 1986

- B. Kahmann : Om even F. Liszt te herdenken (1811-1886)
- C. Pouderoyen : Nieuwe inzichten in de ontwikkeling der gregoriaanse modi
- J. Valkestijn : Het gregoriaans op een tweesprong
- J. Gelineau : De muziek van de christenen in de bijeenkomst voor de eredienst (2)
- A. Vernooij : Het katholieke devotielied in de vorige eeuw (3)
- J. De Wit : Contrafactuur : pro en contra

L'ORGANISTE, Organe de l'Union Walonne d'Organistes, a.s.b.l. 18de jaargang, Nr. 70 — 1986/2

- J.P. Felix : Het van Bever-orgel van de St.-Lambertuskerk te Laken
- J.Y. Dehon : Het orgel van de O.-L.-Vrouw-kerk te Wasmes
- G.M.I. Quaadvlieg : Het Severin-orgel van de O.-L.-Vr.-basiliek te Maastricht (NL.)
- F.R. Hermans : Het orgel van de St.-Berthuinkapel te Malonne
- E. De Vos : Klokkengieters in het land van Hoei (6)
- Nr. 71 — 1986/3
- J.P. Felix : Histoire de l'orgue de l'église St.-Nicolas à Enghien
- G.M.I. Quaadvlieg : L'Orgue De Ryckere à la Ned. Herv. Kerk à Beek (NL.)
- P. Lauwers : Quelques considérations très concrètes sur ce qui pourrait être fait en matière de facture d'orgues moderne
- E. De Vos : Le Congrès Mondial des Carillonneurs aux Etats Unis et au Canada

HET ORGEL, Uitgave van de Nederlandse Organistenvereniging

82ste jaargang, Nr. 5 — mei 1986

- P. Kee : Getal en symboliek in Passacaglia en Ciacona (1)
- J. Jongepier : Het Strumphler-orgel in de Eusebiuskerk te Arnhem
- Nr. 6 — juni 1986
- P. Kee : Getal en symboliek in Passacaglia en Ciacona (2 & slot)
- Th. Goedhart : Gregoriaans in beweging
- J. Jongepier en P. van Dijk : Vijf gerestaureerde Van Dam-orgels
- Nr. 7-8 — juli/augustus 1986
- Redactie : Müllerorgel in de Haarlemse Bavo van andere kleur voorzien
- E. Kooiman : Over tempo en beweging
- A.G. Soeting : Claude Goudimel (1)
- J. Jongepier : over orgels
- K. Wisse : Kroniek van een tijdschrift (7)

Prullaria

● 80 veldrijders gegroepeerde categorieën :

1. Philippe VAN HERRE-
WEGHE 52'
2. Ludo Belmans
3. Kamiel D'Hooghe
4. Marc Lenaerts
5. Patrick Stevens
6. Eric Delanghe
7. Herman Van Loon
8. Antoon Geirland
9. Freddy Francken
10. Luc De Vreese ; 11. Walter Vanbetsbrugge ; 12. Ronald Descheemaecker ; 13. Albert Boschmans ; 14. x ; 15. Jozef Sluyts ; 16. Gustaaf Vanhoof ; 17. Emiel Van Calster ; 18. Dirk Van Sinay ; 19. Noël d'Hulster ; 20. Emiel Laeremans ; 21. Jacques Dekkers ; 22. Jos Lambrechts ; 23. Raymond Buyle ; 24. Karel Renders ; 25. Stefan Rooseleir ; 26. Ludo Van Erf ; 27. Jan Geudens ; 28. Jozef Van Eetvelde ; 29. Karel Verwimp ; 30. Marc Mahieu.

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