

Driemaandelijks tijdschrift
Elfde jaargang nummer 1
maart 1988

Orgelkunst

ORGELKUNST

XXIde jaargang, nummer 1 — maart 1988

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, Ignace De Sutter, Daniel Liévois, Jos Meersmans, Paul Raspé, Edmond Saveniers, Raymond Schroyens, Francis Van Bree, Koos van de Linde (Ned.), Jan Van Landegem, Gabriël Willems.

Secretariaat

Agnès Dumon, Beiaardlaan 1, B-1850 Grimbergen

Abonnement

België : 400 F.

Nederland : 28,— Gld.

Andere landen : 500 BF.

— Postrekening nr. 000-1587551-49
van V.V.B. Orgelkunst, Grimbergen

— Voor Nederland :
postgiro 105.81.80 van de Spaarbank Limburg, Maastricht
voor rekening nr. 85.89.45.010 van Orgelkunst Grimbergen

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.

Pieter van Peteghem en zijn plaats in de Vlaamse orgelbouw van het rococo

A. FAUCONNIER

De hiernavolgende tekst werd opgesteld door Orgelkunst-redacteur Patrick Roose. Hij is gebaseerd op notities van Antoon Fauconnier, samengesteld als voorbereiding op een te houden referaat (Vlaardingen, augustus 1987).

Omdat het een uitvoerig en dus betrekkelijk lang artikel geworden is, achten we het opportuun om voorop een inhoudsschema weer te geven.

— Proloog

I. Nieuwe stijl van Forceville

A. Meubelstructuren (1, 2, 3)

B. Dispositie (1, 2)

C. Pijpfactuur

D. Klankbeeld

II. Toepassing door van Peteghem

A. Meubelstructuren

1. Eendelige types (a, b, c)

2. Verbrede eendelige

3. Eendelige, doch 5-ledig

— *Intermezzo : enkele grote voorbeelden*

4. Gedeelde types : a. deling enkel in meubel

b. deling in instrument

c. deling in instrument en

meubel

d. breedtebouw

— *Intermezzo : enkele voorbeelden*

B. Het instrument

1. Structuren in pijpopstelling

2. Windladen

3. Speelaard

4. Dispositie

5. Pijpfactuur

6. Klankbeeld

Inhoud

	blz.
Pieter van Peteghem en zijn plaats in de Vlaamse orgelbouw van het rococo	A. Fauconnier 3
Mensendieck, Samama en Spierbeheersing	L. Van Avermaet 18
Peeters speelt Peeters	R. Schroyens 26
Bouwstenen	33
Ter Bespreking	35
Mededelingen	42
Agenda	47
Orgeltijdschriften	48

PROLOOG

Pieter van Peteghem

Het is ondenkbaar het kunstenaarschap van een bepaalde orgelmaker te bespreken, zonder even voorafgaandelijk te peilen naar de bronnen waaraan dit kunstenaarschap initiëel gevoed werd. Talent alleen volstaat immers niet om een hoge graad van perfectie te bereiken in een zo veelomvattend kunstambacht als de orgelbouw.

In de vorige Van Peteghem-bijdrage (Orgelkunst jg. X, nr. 4) werd een nieuwe biografie van de eerste Van Peteghem-generaties gebracht; daarom kunnen we ons hier beperken tot het recapituleren van enkele gegevens die hier terzake doen.

Toen orgelmaker Gilliam Davit — in 1723 volgens Grégoir — te Wetteren het orgel kwam herstellen, logeerde hij bij brouwer Andreas van Peteghem: misschien hield deze tevens herberg. Feit is dat er een hechte vriendschap ontstond tussen beide families, want in 1726 trad G. Davit op als dooppeter van Guilielmus-Albertus van Peteghem, jongste zoon van Andreas. Het spreekt dan ook vanzelf dat Pieter van Peteghem, oudste zoon van Andreas, zijn eerste ervaringen in het orgelbouwvak opdeed bij Davit.

Wat de invloed van Davit op Van Peteghems orgelbouwkunst is geweest, valt moeilijk te bepalen, omdat er zo weinig homogeen orgelmateriaal van Davit bewaard is gebleven: de leerperiode bij Davit is eerder te beschouwen als een doorverwijzing naar Forceville.

Hoe Pieter van Peteghem terecht gekomen is in het atelier van Jean-Baptiste Forceville — die al van 1706 in Brussel woonde maar nog veel in Antwerpen werkte — is nog niet achterhaald. Feit is alleszins dat in het oeuvre van Van Peteghem een onmiskenbare invloed van Forceville waar te nemen is.

Jean-Baptiste Forceville

In Orgelkunst jg. X, nr. 1 is de beschikbare bibliografie over J.B. Forceville op een rijtje gezet. Vermeldenswaard is dat er ondertussen een goed gedocumenteerd artikel verscheen waarin de familiale geschiedenis rond Forceville verder uitgediept en in ruime mate vervolledigd werd. (*G. Spiessens: «Antwerpse documenten over J.B. Forceville», in 'Mededelingen van het Centraal Orgelarchief', Jubileumboek 1985, verschenen in 1987, blz. 125-149*). Zo wordt o.m. bevestigd dat J.B. Forceville inderdaad in

Sint-Omaars geboren is. Over zijn opleiding blijft men evenwel in het duister tasten. Reeds rond 20-jarige leeftijd moet hij zijn kansen in onze streken komen zoeken zijn (eerste werk te Boekhout, 1680), en tegen de eeuwwisseling was hij een gerenommeerd en veelgevraagd orgelbouwer.

Verscheidene anderen wier naam bekendheid zou krijgen, deden in zijn atelier ervaring op: zijn zoon Jean Thomas Forceville, de Brusselaar Egidius Le Blas, de uit het Naamse afkomstige Jean Baptiste Goynaut (zelf zoon van een orgelmaker!), en (volgens Grégoir) Jean-Joseph vander Haeghen die zich te Rijsel vestigde. Doch het is de naam Van Peteghem die het meest weerklink zal krijgen en behouden, vooreerst vanwege de omvangrijke productie uit zijn Gents atelier, en vervolgens vanwege de continuïteit gaand over vier generaties orgelmakers.

Vader van het Vlaamse rococo-orgel ?

In een oeuvre dat over 50 jaar uitgesmeerd ligt heeft zich onvermijdelijk een evolutie voorgedaan. In het werk van Pieter van Peteghem in het bijzonder, hebben zich vele ontwikkelingen afgespeeld, en tussen de eerste en de laatste instrumenten is een niet te onderschatten stylistische afstand gegroeid.

Pieter van Peteghem tot «Vader van het Vlaamse rococo-orgel»* bekronen houdt in dat we in dit Vlaamse rococo een hele ontwikkeling en een veelzijdige profilering moeten incalculeren, en dat we ons niet mogen laten leiden tot een uniforme begripsvorming aangaande dat Vlaamse rococo.

Waar liggen vooreerst de wortels van het orgel-rococo in Vlaanderen? Die moeten o.i. gezocht worden bij J.B. Forceville, en daarom achten wij het absoluut noodzakelijk om eerst de betekenis van deze ongeëvenaarde orgelmaker te schetsen.

* We zijn er ons van bewust dat het hanteren van het begrip 'rococo-orgel' voor bepaalde kritiek vatbaar is. Rococo duidt in feite op een ornament-techniek die vooral in toegepaste kunsten gangbaar is; het is een laatste speelse fase van de barok (ca. 1730 - ca. 1770).

Fransen organologen gebruiken vaak de omschrijving «l'orgue classique», wat dan wel een ruimere periode dekt (ca. 1670 - ca. 1770). Een letterlijke vertaling naar «klassiek orgel» lijkt ons niet zeer aangewezen, vermits de term «klassiek» voor velen een zeer ruim begrip is, zie b.v. «de klassieke muziek» ten overstaan van de lichte genres.

Eerder dan een zoveelste neologisme te willen lanceren, — en gelet op het feit dat sommige muziekgeschiedenishandboeken ook over rococo-muziek spreken —, verkiesen we dus in onderhavige context kortweg van «het rococo-orgel in Vlaanderen» te spreken.

I. Nieuwe stijl van Forceville, leidend naar rococo

In Forcevilles werk zijn reeds de elementen aanwezig die het ontstaan zullen geven aan wat wij het «Vlaams orgel-rococo» willen noemen. Op die elementen heeft Pieter van Peteghem een eigen stijl geënt en ontwikkeld. Die elementen van een «nieuwe stijl» hebben we als volgt ingekaderd : A. Meubelstructuren, B. Dispositie, C. Pijpfactuur, en D. Klankbeeld.

A. Meubelstructuren

1. Vooreerst vinden we bij Forceville de klassieke structuur Hoofdwerk-Rugpositief (bij ons meestal op zijn frans Groot Orgel en Positief genoemd), achter elkaar opgesteld op een verschillend niveau. Voorbeelden hiervan zijn de orgels te Stabroek, Wilrijk, Lokeren.

2. Met het eerste ontwerp (1706) voor het koordoksaalorgel in de St.-Goedelekerk te Brussel slaat Forceville plots en radikaal de weg in naar een gedeeld type, in drie afzonderlijke meubels : uiterst links en rechts de pedaalkassen (met Montre 16), en de rest in het midden (8-voets HW, 2-voets Pos. dat ook als Echo kon functioneren, alsook een Reciet van 2 octaven). Men moet er in de marge wel bij bedenken dat de opdrachtgevers (die niet van de gemakkelijkste blijken te zijn) en/of hun raadgevers, alsook de lokatie een bepaalde rol kunnen gespeeld hebben bij dit curieuze concept. Toen het werk klaar was werd het door de opdrachtgevers niet aanvaard, en volgens een nieuw contract van 1714 diende Forceville zijn werk over te doen. Men zou zich op de eerste plaats vragen kunnen stellen aangaande de kans op technisch welslagen van een dergelijke deling, maar er mag niet vergeten worden dat het eerste orgel afgekeurd werd wegens gans andere problemen, nl. van windvoorziening. Zodoende is te constateren dat Forceville een nog meer radikale deling aandurft in het tweede project : de beide grote kassen aan het uiteinde van het koordoksaal, tegen de pijlers, zouden HW (16') en Pedaal (nu slechts 4 reg.) bevatten, terwijl het Pos. (4') en een Echo (3 octaven) in een meubel op het midden zouden geplaatst worden. Dit werk werd aanvaard.

3. Na dit Brussels experiment blijkt Forceville iets voorzichtiger te werk te gaan. In 1726, Antwerpen St.-Jacobskerk, treft men weliswaar een gedeelde structuur aan voor HW en Ped., met tussenin het Pos., doch het meubel blijft een aaneengesloten geheel. We kunnen hier dus eerder spreken van een breedtebouw.

Aanzetten tot een dergelijke werkwijze waren reeds vroeger gegeven, b.v. in de abdij van Saint-Hubert (1685, Le Picard ?) en in de Brugse O.-L.-Vrouwkerk (C. Cacheux, 1721) ; beide voorbeelden weliswaar nog van het klassieke HW + RP-type.

Komt die tendens tot breedtebouw misschien uit Noord-Frankrijk? Parallele toepassingen met die van Forceville, zijn Mechelen St.-Petrus & Paulus (1713, C. Dillens) en Antwerpen St.-Carolus (1720, vermoedelijk C. Dillens). Opvallend is dat die tendens aan te treffen is in Midden-Brabant (Antwerpen-Mechelen) begin 18de e. : hier ontstaan ook in de beeldhouwkunst en kerkmeubelarchitectuur de meest gewaagde vernieuwingen, men hoeft slechts te denken aan de rol van een J.P. Bourscheit sr., en enige invloed van het Oostenrijks bewind was er misschien ook niet vreemd aan. Samenvattend kan gesteld worden dat met de breedtebouw, de gebalde stoerheid en structureel gebonden proportie in het orgelmeubel worden losgelaten. De Franse geest van elegantie (cfr. in de hoogte uitgerokken façades en dus frontpijpen met veel overlengthe) gecombineerd met een uit Oostenrijk of Zuid-Duitsland stammende speelse structuurindeling van het front doen hun intrede in onze orgelbouwstijl, die wij in het begin van de 18de eeuw nog als laat-barok kunnen karakteriseren. Al zijn bepaalde tendenzen ook reeds bij anderen als C. Dillens en Chr. Penceler aanwezig, de vrijheid en ongebondenheid van de nieuwe geest breekt in Vlaanderen pas goed door bij J.B. Forceville.

B. Dispositie

1. Meest opvallend zijn de pedaaldisposities. Forceville past nog het zelfstandige pedaal van 2 octaven toe in Antwerpen St.-Paulus en in Brussel St.-Goedele (1° ontwerp). Zou men dit mogen toeschrijven aan Franse invloed (cfr. zijn afkomst), of zou hij zich ergens op het noorden geïnspireerd hebben ?

Een merkwaardig geval is Antwerpen St.-Jacob waar de tессituren als volgt zijn :

HW GG-d''' (6-voets)

[Echo ?] [Echocornet]

Ped. C-c' (8-voets)

Pos. ? * (2-voets)

(Pos. is later gepland, misschien ter vervanging van Echo)

* De archieftekst vermeldt in feite GG-a'', maar spreekt verder van 51 toetsen en geeft de voethoogten op in 8-4-2' (i.p.v. 12-6-3')!; we veronderstellen dan ook dat de tессituur C-d''' zal geweest zijn.

Het is niet courant dat een zelfstandig pedaal en een manuaal-ravalement samen voorkomen, al moet gezegd zijn dat hier de Bombarde bas zich op het pedaal bevond en de superius op het manuaal.

In de meeste andere gevallen echter verliest het pedaal zo goed als zijn zelfstandigheid en wordt het volledig afhankelijk of toch ondergeschikt aan het HW. In het tweede project van Brussel St.-Goedele wordt het pedaal (2 octaven) aangehangen, terwijl nog enkele basstemmen (Bombarde 16, Bourdon 16 en een open 8') apart werden gedisponeerd. Betekent dit een geleidelijk loslaten van het polyfoon gebruik van het pedaal (wat in de 18de e. in Frankrijk wél gehandhaafd bleef), om te komen tot een homofone, ondersteunende pedaalfunctie (in de zin van een voetklavier als ravalement) ?

2. Bij hernieuwde bestudering van Forceville-disposities, vallen alvast nog enkele andere merkwaardigheden op, met betrekking tot de manuaalbezettingen.

Bij zijn vroegste werken, te rekenen tot ca. 1705, blijft Forceville vasthangen in de alhier gevestigde tradities, die — hoe paradoxaal het ook klinkt — stevig aanleunen bij de Brabantse school van de 17de e. die een onmiskenbare beïnvloeding vanuit Duitsland had ondergaan (met b.v. een Goltfus). Enkele in het oog springende voorbeelden bij de vroege Forceville zijn :

— het gebruik van de benaming «Duytsche Fluyt», waarmee gewoonlijk een 4-voets fluit bedoeld wordt (met roeren, maar ook soms zonder roeren).

(Vermeldenswaard is dat in het J. van Eynde-orgel, 1717, in de Brugse St.-Salvatorkerk, eveneens een dergelijke «Flûte d'Allemagne» aangetroffen is).

— Quint 3 voet als prestant, soms samen aanwezig met een Nasard 3'.

— Sesquialter en/of Tierce die repeteren in het midden van het klavier, wat er op wijst dat ze geconcipieerd zijn om zich te kunnen integreren in een plenum ; afwezigheid van de Tierce in Franse zin.

— nog regelmatig voorkomen van kleine spelen als superoctaaf 1 voet, of kwint $1\frac{1}{3}$ voet.

— soms lichtere Cornet-bezettingen (3 koren), bij eenklaviers orgels of op het hoofdmanuaal.

Een opmerkelijke richtingswijziging doet zich voor met de eeuw-

wisseling (\pm 1700-1705) : de klavierbezetting wordt meer zuiders-klassiek, met b.v. de Franse Tierce, de opsplitsing van de mixtuur in Fourniture + Cymbale, en het wegvallen van de prestant-quinten.

We menen dit te mogen aanzien als een werkelijke opening naar het rococo toe.

C. Pijpfactuur

Aangaande de weinige bewaarde werken van Forceville, allen van na 1700, kan het volgende genoteerd worden :

— Wat betreft materiaalgebruik houdt Forceville zich aan de traditionele normen m.b.t. metaaldikte en soliditeit.

— Bij de gedekten en fluiten vindt men een eerder eng gehouden mensuurverloop met niet te brede labiëring, wat leidt tot een bepaalde mildheid en rondheid van klank.

— In de prestantengroep vindt men een opmerkelijke vernauwing van de mensurering in de mixturen (Fourniture + Cymbale) ten opzichte van de 8-4-2-onderbouw : de mixturenbovenbouw tekent zich af. De barokke geslotenheid van het Plein Jeu wordt hiermee enigszins doorbroken.

— Met de bouwwijze van de tongwerken wordt nog uitgesproken een polyfoon gebruik beoogd : de doorzichtige barokke mildheid is hier nog aanwezig. Dat blijkt o.m. uit volgende constructiekenmerken :

— eikenhouten schalbekers in de bas (\pm 2 octaven bij Bombarde 16, \pm 1 octaaf bij Trompet).

— lepel- en tongbreedten houden nog klassieke maten aan, hetzelfde geldt voor de tongdikten.

— de Trompet-bekers hebben eerder een enge mensuur, wanneer men vergelijkt met de Van Peteghem-mensurering in de 2de helft van de 18de eeuw.

— de Vox Humana is er in b.v. Antwerpen St.-Paulus nog een met brede mensuur.

D. klankbeeld

Uit de voormelde constructiekenmerken kan men al aflezen dat Forcevilles orgels geen krachtige instrumenten zijn, maar wel met een soepel en doorzichtig klankbeeld. De toon is belegen, beschaafd en afgerond.

Dit alles is dan de voedingsbodem waarop de speelsheid van het echte orgel-rococo met Van Peteghem zich entte.

II. Toepassing door Van Peteghem

Op welke wijze heeft Pieter van Peteghem de stijlelementen en orgelbouwkarakteristieken van zijn leermeester Forceville toegepast en verwerkt tot een eigen persoonlijke bouwtrant? Deze vraag beantwoorden we vanuit twee grote invalshoeken, nl. A. Meubelstructuren en B. Instrument, waarbij elk hoofdstuk op zijn beurt opgesplitst is in verscheidene aspecten.

A. Meubelstructuren

Grosso modo kunnen we hier een viertal types aflijnen, die tevens aan een bepaalde periode in de tijd gebonden zijn

1. Eendelige types.
2. Eendelige, met uitbreidingen naar de breedte.
3. Eendelige, met vijfledige frontstructuur.
4. Gedeelde meubels (met al dan niet gedeeld instrument).

1. De instrumenten van de vroege periode, van 1740 tot ca. 1760, houden zich vrijwel strikt aan het patroon van het klassieke eenmanualig instrument. Het betreft meestal 4-voetsmeubels (in royelere uitvoeringen verhoogd tot 6-voetsfront), die meestal in de doksaalbalustrade zijn ingebouwd; dit houdt in dat het klavier zich aan de rugzijde bevindt.

Hierbij zijn nog volgende merkwaardigheden aan te stippen:

- a) Rond 1740 verschijnt volop de Louis XV-stijl in de meubelkunst, en vrijwel vanaf zijn eerste werken gaat Van Peteghem mee in de lichtvoetige zwier van deze meubelstijl (voorbeeld: Deinze). Dit uiterlijk vernieuwingsproces zal pas een hele tijd later ook zijn invloed krijgen op de inwendige opbouw van het instrument.
- b) — De opstelling van het pijpwerk op de windlade — weerspiegeld in de frontstructuur — verloopt bij de meeste viervoets orgels volgens hetzelfde klassieke patroon, nl. een lade verdeeld in C- en Cis-kant, met de grootste pijpen aan de uiteinden en afdalend naar het midden der lade toe, m.a.w. een grote V-vorm. Naar het front toe vertaalt deze opstelling zich in een structuur met twee grote zijtoren (meestal 5 pijpen) en daartussen een pijpenveld dat in twee gesplitst wordt door ofwel een middenstijl ofwel een kleine toren met 5 loze pijpen.
Enkele voorbeelden: Massemen 1739, Ursel 1749, Verrebroek 1750 (zie afbeelding).

— Dezelfde verschijningsvorm bestaat ook in een iets royelere

uitvoering, met een 6-voets front, d.w.z. dat de basis niet een Prestant 4 is maar een Prestant 8, waarvan de zes grootste pijpen binnenin het meubel staan en vanaf de G-pijp (6 voet) in het front.

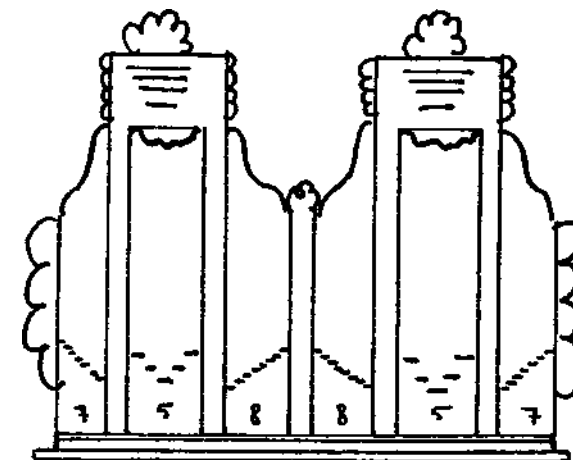
Voorbeelden: Deinze 1740, Sleidinge (bouwjaar onbekend), Kruishoutem (vermoedelijk uit abdij Geraardsbergen, 1748).

— De samenstellende elementen van beide voormelde orgelkastpatronen zijn reeds aan te treffen in werk van Forceville, v.b. — Antwerpen, St.-Jacob: positieffront, middendeel.

— Antwerpen, St.-Paulus, koororgel (thans te Broechem): Hoofdwerk (met 4 tussenvelden, bij Van Peteghem slechts 2).

— Pyramidale opstellingen, die wel in trek waren in Brabant (b.v. de Golfus-school), komen bijna niet voor; ook bij Forceville was dit reeds het geval.

- c) We willen hier reeds aanstippen dat vóór 1750 bij Van Peteghem nog geen gedeelde orgelkaststructuren aangetroffen zijn. De beginnende kunstenaar houdt zich aanvankelijk aan een grondpatroon dat klassiek en traditioneel is van structuur, en dat overigens door de hele Van Peteghem-dynastie, tot in de 19de eeuw, nog vaak zal herhaald worden.
2. Met de bouw van het orgel te Aalter, 1754, ontstaat een variatie op de eendelige frontstructuur: aan de grote zijtoren wordt een zijveld toegevoegd, zodanig dat een merkelijke verbreding in het front ontstaat. (Schets 1).



Dit patroon komt in vele varianten voor, tot ver in de 19de eeuw. De uitwerking wordt grotendeels bepaald door het volume van de buitenste zijvelden ten opzichte van de tussenvelden. Zo bestaat zelfs een symmetrische tweedelige structuur van telkens een toren die langs beide zijden geflankeerd is door een identiek pijpenveld. Het is een patroon dat geliefd wordt in de Louis XVI-stijl, of wat wij het klassicisme zouden noemen.

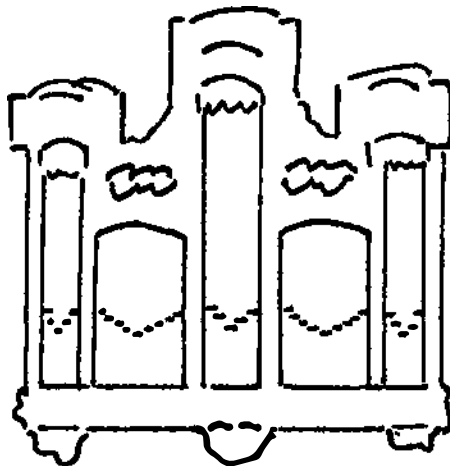
Ook wanneer de zonen Ægidius Franciscus en Lambert Benoît volop in het bedrijf meewerkten, werd dit patroon vaak beoefend, in talrijke varianten.

Voorbeelden zijn Niel (1779) en Sint-Lievens-Houtem (1780).

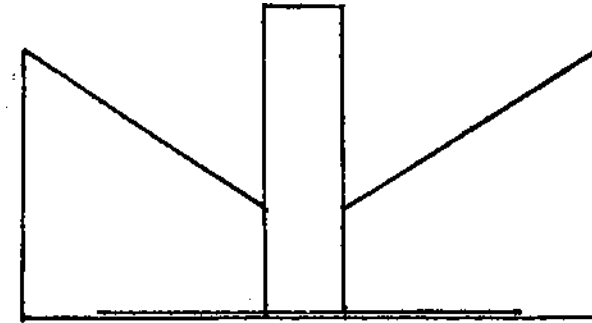
Naast de zonen en kleinzonen van P. van Peteghem hebben nog andere orgelmakers dit frontpatroon tot het hunne gemaakt, b.v. Ch. L. van Houtte en P.H. Anneessens.

De inwendige opbouw van deze instrumenten behoudt vrijwel dezelfde indeling als bij de eerste categorie (cfr. 1) : een lade met C- en Cis-kant en opstelling in V-vorm.

3. Een andere bij Van Peteghem reeds vroeg voorkomende — en overigens zeer gebruikelijke — frontstructuur is deze (Schets 2) nl. grote middentoren, 2 kleinere zijtoren, 2 tussenvelden. In de tussenvelden vindt men : ofwel een V-vormige opstelling van het pijpwerk, ofwel een afdalende opstelling (die vaak een vorm van hele-toons opstelling is).



De innerlijke opstelling, op de windlade is als volgt (Schets 3) :



nl. grootste pijpen in het midden, vervolgens de grootste op de zijkanten en afdalend (in hele-toons opstelling) naar het midden. In wezen betreft het hier weerom een variatie op een klassiek patroon dat bij Forceville voorkwam, al of niet vergezeld van een positief. Indien het een 4-voets Hoofdwerk betreft, dan is het Positief vrijwel steeds als onderwerk (in de voet van de kast) uitgevoerd.

Alleen in het laatste kwart van de 18de e. — dus eerder met de zonen van Pieter van Peteghem — vindt men de structuur HW-Onderwerk toegepast bij grotere orgels (8-voets HW), b.v. te Bottelare 1779, en men zou ook het ontwerp Mechelen, kathedraal, 1777-1781, bij dit type kunnen onderbrengen. Vermeldenswaard is dat zelfs de derde generatie Van Peteghems dit type nog toepast b.v. Aaigem, 1818.

De «ouderwetse» HW+RW-vorm, in laat-barokke traditie door Forceville nog regelmatig aangewend, wordt door P. van Peteghem nog alleen toegepast bij grotere orgels, d.w.z. met 8-voets HW en 4-voets RW van enige omvang. Deze toepassing is evenwel niet tijdsgebonden : men vindt dit type tot ver in de 2de helft van de 18de e.

Terwijl de meeste 4-voets orgels in de doksaalbalustrade staan en dus aan de rugzijde bespeeld worden, wordt het 8-voets HW aan zijn frontzijde bespeeld en staat het RW in de balustrade.

Terloops willen we aanstippen dat plaatsing van de klaviatuur aan de rugzijde van reeds in de 17de e. gebruikelijk was in de Vlaamse orgelbouw, en zeker niet als een noviteit van P. van

Peteghem te beschouwen is. Rugzijdebespeling blijft wel een constant gebruik bij de Van Peteghems, tot ver in de 19de eeuw. Op het orgelkast-type met grote centrale toren heeft het rococo zich duchtig uitgeleefd in de 18de eeuwse Van Peteghemorgels, tot in het grillige toe. Als voorbeelden citeren we hier de sierlijke meubels van Ichtegem (1767), Hemiksem (1774), Turnhout-hospitaal (1775), Moere (1776), Keerbergen en Schelle (1777); wat betreft grotere orgels denken we aan Haringe (1778) en vooral Mechelen St-Jan (1789) met zijn merkwaardige glooiende vormen en gigantische bekroning.

Wat betreft grillige vormen denken wij vooral aan bepaalde uitwerkingen van de kast-voet, waarbij het recht oplopende stijlwerk wordt ingeruild voor soepele naar binnen zwenkende vormen, zodat zelfs het daarin te plaatsen frontpijpwerk diende onderbroken te worden (v.b. Hemiksem).

Niettemin bereiken sierlijkheid en elegantie hier hoogtepunten, zie b.v. de fronten van de reeds vermelde orgels van Hemiksem, Schelle en Turnhout, alsook dat te Vollezele (1767).

In de marge valt ook nog op te merken dat vanaf ca. 1775 rococo en classicisme (Louis XV en Louis XVI) zowat tegelijkertijd optreden in de meubels van Van Peteghem-orgels: noch de opkomst, noch het uitdoven van het rococo is precies aan te duiden in de orgelmeubelkunst.

INTERMEZZO :

Enkele grote orgels in voormelde structuren

De eerste grote orgels die Pieter van Peteghem bouwde moeten eerder in de 2de helft van de 18de eeuw gesitueerd worden. En daarbij is het een feit dat een aantal merkwaardige curiosa in de vormgeving van de orgelfronten zich eveneens pas na 1750 voordoen.

Aalst, St-Martinus

Dit eerste grote orgel is gebouwd tussen 1758 en 1763, met 2½ klavieren en zelfstandig pedaal, en heeft in totaal 5220 gulden gekost. Als raadgevers en keurders ontmoeten we niet minder dan twee kathedraalorganisten, nl. D. Raick (Antwerpen) en J. Boutmy (Gent).

De structuur is een klassieke HW + RW - structuur (met Echo onder het HW), waarbij het meubel van de Aalsterse schrijnwerker J.-B. Kieckens (n.o.v. de Brusselse augustijnerbroeder Alipius)

de verfijning en de elegantie van de volle Lodewijk XV-stijl etaleert: een markant voorbeeld van het rococo-orgelmeubel in een Van Peteghem-conceptie. (zie afbeelding).

Opvallend aan dit orgel is de ongewone proportie van het HW-meubel ten opzichte van het RW-meubel. Een uitleg hiervoor moet gezocht worden in een wat artificiële verbreding en uithoging van het HW-meubel omwille van de uitbouw van het 16'-octaaf van het zelfstandig pedaal: de grote middentoren - gevuld met 3 niet-sprekende houten frontpijpen van buitennissige wijde diameter - moest de mogelijkheid bieden de bovenkas tot ver boven 8-voets lengte uit te hogen, om zo een pedaal met Bombarde 16 te kunnen herbergen. Van dit procedé met niet-sprekende houten frontpijpen ter vergroting van het volume van de orgelkast had Van Peteghem al eerder een voorbeeld kunnen zien in Ninove bij het Forceville-orgel, waar de 2 grote zijtorens ook op deze wijze een volumevergroting van het meubel bewerkstelligen. (De proportie is evenwel in Ninove beter geslaagd, omdat het RW daar van een 6-voets front voorzien is).

Gent, abdij van Baudeloo

Dit tweede groot Van Peteghem-orgel verhuisde in 1819 van de grote kapel der cisterciënzerabdij naar de Nederlands Hervormde Kerk van Vlaardingen.

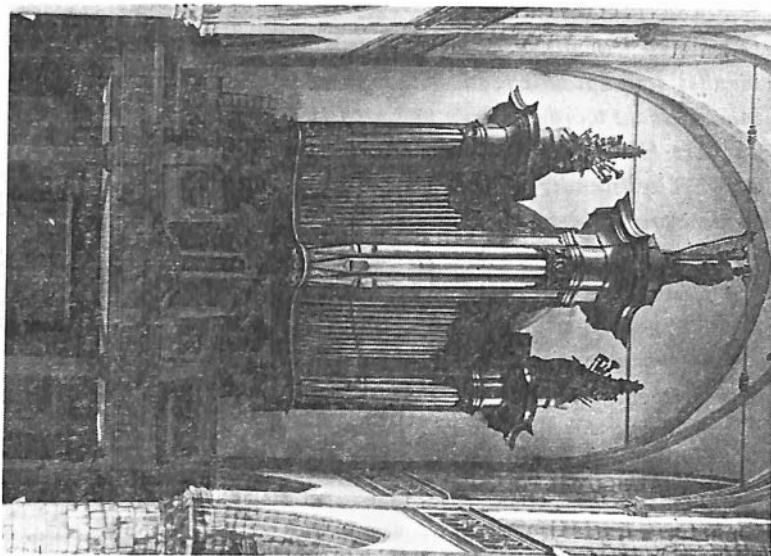
Het was gebouwd rond 1763, onmiddellijk na dat van Aalst.

Het doksaal met balustrade waarop het orgel stond zijn te Vlaardingen gehandhaafd, de orgelkast echter niet. Wanneer men aansluiting zoekt op dit doksaal en de balustrade, mag men aannemen dat het meubel eveneens een sierlijk rococo-meubel is geweest.

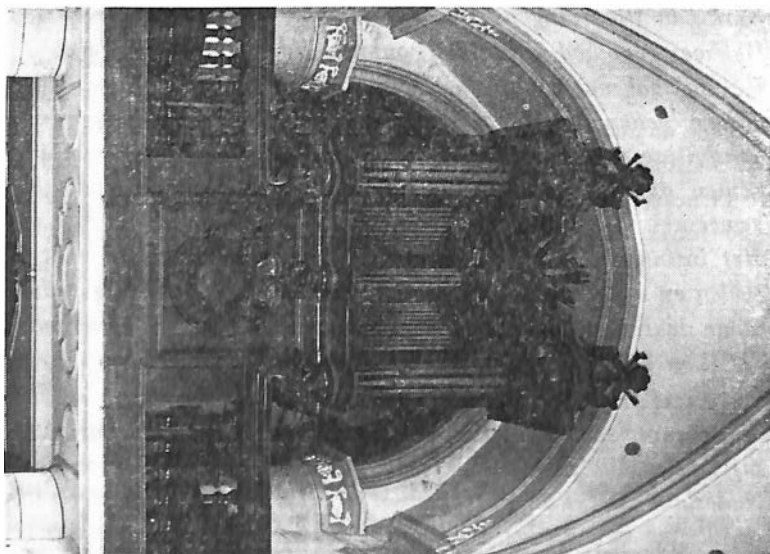
Het instrument telde een HW met 15 spelen, een RW met 12 spelen en een Echo met 7 spelen. Er was geen zelfstandig pedaal, maar daarentegen beschikten de manualen over een ravalement. (HW en RW dus GG-AA tot f^o, Echo f^o tot f^o).

Het orgel werd in 1972 gerestaureerd, met behoud van de Van Peteghem-windladen en een ruime hoeveelheid Van Peteghem-pijpwerk. Als gevolg van de toenmalige geringe ervaring in Nederland met Van Peteghem-orgels (en met Zuid-Nederlandse orgelbouw in het algemeen), is er bij de restauratie wel een en ander niet correct geanalyseerd, o.m. met betrekking tot de dispositie:

Aalst, St.-Martinus



Verrebroek



- een Bombarde 16 werd door Van Peteghem steeds in bas én discant gedisponeerd (thans is er enkel een discant).
- de huidige mixturen zijn o.m.
Fourniture II-III rgs (HW)
Fourniture I-II-III rgs, Cymbale I-II rgs (RW);
dit is beslist onjuist, want Van Peteghem werkte in principe met constante koren-aantallen.
- een zelfstandig pedaal was er in origine niet geweest, hoogstens een aangehangen klein pedaal; doch - zoals men overigens in de Vlaardingse inwijdingsbrochure toegeeft - «de praktische eisen van de eredienst in een Hervormde kerk lieten zulks niet toe», en dus werd bij de restauratie het 19de eeuwse zelfstandig pedaal behouden en uitgebreid.

Voor zover de gegevens strekken zouden wij hier eveneens te doen gehad hebben met een klassieke HW + RW-structuur, met een Echowerk ingebouwd in de voet van de kast van het HW.

Een dergelijk voorbeeld, weliswaar later gebouwd, is in Vlaanderen nog aan te treffen te Haringe.

Een klassiek patroon dus dat in niets van de klassieke structuren, waar te nemen bij Forceville, afwijkt.

Affligem, abdij

Korte tijd later, in 1762, kreeg P. Van Peteghem de opdracht voor een derde groot orgel, in de benedictijnerabdij van Affligem. Ch. J. van Helmont, kapelmeester van St-Goedele te Brussel, en B. Schepers, organist en beiaardier te Aalst, keurden in 1768 het voltooide orgel.

Ook van dit orgel bleef het oorspronkelijke meubel niet bewaard. Het instrument belandde, via een verblijf in de kathedraal van Doornik, in de kerk van de voormalige præmonstratenzerabdij van Bonne Espérance* (deze abdij heeft na haar opheffing in 1797 reeds als normaalschool, kosterschool, seminarie en thans college gediend). In de kerk was een leeg orgelbuffet overgebleven (het orgel van A. Rochet was er uit weggeroofd), en hierin plaatste men ca. 1865 het Van Peteghem-orgel, weliswaar na diverse aanpassingen van het instrument. Het Van Peteghem-werk verkeert thans in een troosteloze ruïneuze toestand.

* Gelegen op het grondgebied van de Henegouwse gemeente Vellerville-lez-Brayeux.

Een onderzoek bracht ons bij dat het HW 18 spelen telde, het RW 12 en de Echo 7; dit orgel was dus nog iets groter dan dat van de Baudeloo-abdij (waar men met een beperkter plaatsruimte af te rekenen had). Ook hier was er geen zelfstandig pedaal maar een zelfde ravalement (HW en RW GG-AA tot f^{'''}, Echo f^o tot f^{'''}). Ook hier wijst alles erop dat wij weer voor de klassieke structuur HW2+ RW, met Echo onder het HW, staan.

(wordt vervolgd)

Mensendieck, Samama en Spierbeheersing

LIESBETH VAN AVERMAET

In 1978 verscheen het boek *Muscle Control for Musicians (1)* van de Nederlandse Mensendieck-therapeut Ans Samama. Dit feit werd in Vlaanderen niet opgemerkt. Sterker nog de hele Mensendieck-therapie is nagenoeg aan Vlaanderen voorbijgegaan (2). Maar angezien musici, als pedagoog of als uitvoerder, dikwijls met slechte en verkrampde houdingen geconfronteerd worden, lijkt het dus niet onzinnig dieper in te gaan op de Mensendieck-therapie, en meer specifiek op de specialisatie van Ans Samama nl. Mensendieck voor musici.

1 Elisabeth Mensendieck

De in Duitsland geboren Elisabeth Marguerite Elterich von Varal (1867-1957) huwde in 1891 met Herman Mensendieck, een arts te New York. Hoewel dit huwelijk van korte duur was, is het feit wel van belang, aangezien het systeem dat mevr. Mensendieck zou ontwikkelen, later de naam van haar man zou dragen.

Als jonge vrouw volgt ze een studie beeldhouwkunst in Parijs. Door het zien van de vele onvolmaaktheden van de lichamen van de verschillende modellen, begint Bess Mensendieck zich te realiseren dat velen de specifieke mogelijkheden van hun lichamen niet of verkeerd gebruiken. Daarom stopt ze met beeldhouwen en schrijft zich in aan de Ecole Médecine te Parijs.

Ondanks het feit dat de late negentiende eeuw gekenmerkt wordt door contesterende vrouwenemancipatie, was het toen nog altijd

zo dat alleen aan mannen geadviseerd werd sport te doen om bepaalde spierproblemen op te lossen; vrouwen werden geacht zelf hun plan te trekken. Dat Bess Mensendieck geen suffragette was, illustreert haar uitspraak : « *I did not want emancipation, I wanted independence* ». Toch bekommerde zij zich om de situatie van de vrouw en ontwikkelde, mede dank zij haar anatomische kennis, een systeem van houdingen en bewegingen dat de vrouw in staat stelt de dagdagelijkse dingen als wassen, strijken e.d. te doen met een goede houding en juist spiergebruik, om zo preventief alle spierproblemen te vermijden.

Vervolmaakt door empirische ervaring groeit dit systeem uit tot een basisprogramma van zestig oefeningen, dat als het Mensendieck-systeem bekendheid zou verwerven.

Vanaf 1905 begint Bess Mensendieck leerlingen op te leiden, eerst in Noorwegen, dan ook in Duitsland, waar ze o.a. de hofhouding van keizer Wilhelm II onder handen neemt. Tijdens de eerste wereldoorlog verblijft ze in Amerika, waar haar methode minder weerstand ondervindt, nu de Comstock Law (3) ingetrokken was en er hierdoor een mentaliteitsverruiming ontstaan was.

In de twintiger jaren behandelt ze in New York met succes polio-patiënten. Ze geeft lessen aan filmacteurs en -actrices, o.m. Gloria Swanson, Frederic March en Ingrid Bergman. Ondertussen wordt de methode verder verspreid over Amerika en Europa, o.m. in Nederland waar in 1928 de Nederlandse Mensendieck Bond (NMB) opgericht wordt. Vanaf 1925 reist Bess Mensendieck geregeld naar Europa om herhalingscursussen te geven aan afgestudeerden, want ondertussen waren al diverse Mensendieck-instituten opgericht. In 1955 viert Bess Mensendieck in Kopenhagen het 50-jarig bestaan van de therapie. Haar laatste levensjaren heeft ze in New York doorgebracht. In Nederland is de therapie in 1972 wettelijk erkend als paramedisch beroep, en als gevolg hiervan, in 1974 opgenomen in het ziekenfondspakket.

2 De relatie Samama - Mensendieck

Hierover Ans Samama zelf aan het woord.

Wat is Mensendieck vandaag? Is de basislijn dezelfde gebleven of zijn er evoluties geweest in die 80 jaar dat de therapie bestaat? A.S. Er zijn uiteraard veranderingen gebeurd; het basispatroon

dat gericht was op de negentiende eeuwse vrouw is geëvolueerd naar de mens in het algemeen, maar toch is het basisprincipe hetzelfde gebleven, nl. de Mensendieckmethode is een oefentherapie die gericht is op het ontwikkelen van een voor het individu zo gunstig mogelijke vorm van houding en beweging. Die vorm wordt bepaald door individuele gegevens van het lichaam zelf, want het is pas bij een evenwichtige opbouw van gewichtmassa's van het lichaam en bij een stabilisatie in de gewrichten door zorgvuldig uitgebalanceerde spierspanningen dat een gunstige vorm kan ontstaan.

Wat is uw positie t.o.v. het Mensendieck-systeem ?

A.S. Wel, ik heb de verworvenheden van Mensendieck aangepast en verfijnd naar die houdingen die dat bepaalde muziekinstrument van de speler vraagt.

Na mijn Mensendieck-opleiding heb ik dus de houding van musici en hun instrument bestudeerd.

Bestaat de opleiding nog in Nederland ?

A.S. Jazeker, maar nu is het wel drie jaar geworden waarin een jaar stage verdeeld over drie keer drie maanden in diverse ziekenhuizen, verpleegtehuizen en particuliere praktijken.

Zijn er andere methodes die in dezelfde richting werken en zo ja, wat is het verschil met Mensendieck en is er toenadering mogelijk?

A.S. Ja, je hebt de Alexandermethode die vooral in Engeland en Amerika bekend is. De stichter Alexander was zelf muzikant, vertrok vanuit de piano, en nam als uitgangspunt de ontspanning.

Mensendieck had een medische opleiding achter de rug. Ze richt zich in eerste instantie niet tot musici maar tot de houding van het lichaam in alle omstandigheden. Zij gaat ervan uit dat je eerst je lichaam zelf moet leren kennen om zo te weten welke spieren je nodig hebt (en dus moet spannen) en welke niet (en dus moet ontspannen).

Essentiële voor Mensendieck is het bewustzijn van de mens wat betreft de spieren. Verder is Mensendieck één van de weinigen die over spanning van de spieren durft spreken en een zekere spierspanning ook cultiveert; er is een duidelijk onderscheid tussen ontspanning, spanning en verkramptheid. Als je geen enkele spier zou spannen, dus alles zou ontspannen, dan val je als een pudding op de grond.

En niet alleen het uitgangspunt is verschillend, ook de verdere uitwerking is verschillend. Waar Mensendieck wetenschappelijk is en paramedisch, is Alexander m.i. niet exact genoeg en vaak te psychologisch. Veronderstel een pianist die zijn hoofd tussen zijn schouderbladen houdt. De Alexandermethode zal zeggen : «Steek je hoofd omhoog, voel je nu hoe ontspannen dit voelt ? ». Wat zien we nu gebeuren ? De pianist steekt wel zijn hoofd uit, maar wie geeft hem de garantie dat hij zijn hoofd wel op de goede plaats houdt ? Het is goed mogelijk dat hij zijn hoofd nu te ver naar voren houdt. Als je bovendien voortdurend vraagt of hij de energie nog niet voelt stromen in zijn hals, dat verwijt ik de methode naast onnauwkeurigheid (er wordt geen gerichte spierspanning gevraagd, want spannen moet niet), ook nog te veel op het gevoel te werken. Als je voortdurend een energiestroom suggereert, dan zal iedereen wel na zekere tijd die stroom voelen, zelfs bij een verkrampde houding; een mens is nu eenmaal een wezen dat vaak psychisch reageert.

Een en ander neemt natuurlijk niet weg dat de Alexander-methode wel resultaat heeft. Dit ontken ik geenszins. Hiertegenover vind ik Mensendieck veel gericht en exacter. Ik vind dat onze hersenen recht hebben op exacte informatie en dat we pas op die manier kunnen komen tot bewustwording van de goede houding, want het is niet omdat een bepaalde houding lekker ontspannen aanvoelt dat die ook gunstig is voor je lichaam. Mensendieck blijft ook niet bij één facet van het lichaam staan, bv. het hoofd. Het is volkomen onzinnig het hoofd goed te plaatsen als het fundament niet stevig is, bv. hoe kan een pianist goed zitten met scheve voeten of een holle rug ?

En hoe zit het met de relatie Mensendieck versus yoga ?

A.S. Ik heb niets tegen yoga, als je het graag doet, moet je het ook doen. Maar in yoga leer je niet bewust die bepaalde spieren spannen die nodig zijn om goed te zitten, of om goed viool te spelen en dit is ook niet het uitgangspunt van yoga.

En hoe ontspannend kopstand ook is, ik heb nog nooit een violist ondersteboven zien spelen. Mijn uitgangspunt is : hoe speel je zo goed mogelijk, en dit krijg je door de juiste spieren voor het spelen te spannen en andere te ontspannen.

Wordt muzikaliteit bevorderd door een goede houding ?

A.S. Je kan slecht zitten en toch goed spelen. Maar dit gebeurt

niet vaak. Iemand die musicceert met een verkrampde houding, verspeelt energie en belast nodeloos zijn spieren en gewrichten. Klachten komen vaak niet meteen, maar pas na twintig of dertig jaar en dan is het soms te laat. Ik vind dat, als je een instrument bespeelt, je dat nog even goed moet kunnen op je vijftigste of zestigste.

Eigenlijk bestaat er geen methode Samana, er is alleen de logische wet van je lichaam en het is die wet die je moet volgen.

Vindt u dat uw (al dan niet bestaande) methode in het muziekonderwijs moet geïntegreerd worden?

A.S. Een kind leert zitten met zes maanden, één jaar oud leert het staan en met anderhalf lopen. Spelen, lezen en schrijven komen later. In het onderwijs heeft men alleen aandacht voor het spreken, schrijven e.d. Over staan, zitten en lopen, wat even essentieel is, wordt niet meer gepraat. Integendeel, vaak wordt de houding nog benadeeld door onaangepaste schoolbanken. En daar zit de hele opvoeding fout. Als je een kind de goede houding leert, regelmatig bijstuurt, dan wordt die houding een tweede natuur en hoeft dat kind in de puberteit en later niet meer de goede houding te leren. Wat muziek betreft, vind ik dat men pas een instrument moet bespelen als men weet hoe men met zijn lichaam om moet gaan, bv. zitten, staan en lopen. Dit is bovendien preventie, die belangrijker is dan later curatief te moeten werken.

Maar kan integratie van Mensendieck in het onderwijs of in dit geval, het muziekonderwijs al geen stap in de goede richting zijn?

A.S. Ja, ongetwijfeld, maar wonderen hoeft je ook niet te verwachten. In het Conservatorium van Utrecht mogen alle leerlingen bij me komen. Het vak als dusdanig is niet verplicht en ik stel vast dat er zeer weinig interesse is. Blijkbaar willen aanstaande musici niet preventief werken, maar pas iets beter met hun lichaam doen als ze klachten hebben.

Van de ongeveer veertig leerlingen die ik dit jaar heb, zijn er negen met een zeer slechte houding. Misschien hebben ze nu al last, misschien krijgen ze nooit last, hoewel de kans groot is. Toch vind ik dat ze het vak zouden moeten verplichten voor alle eerstejaars-studenten, want het is de toekomstige leraar die de goede houding moet overbruggen aan de kinderen.

Een andere nadelige factor is dat musici weinig interesse hebben voor hun lichaam en hun conditie, en toch is het dat lichaam.

die spieren die bewegingen maken en het instrument bespelen. Als je ziet hoe sportlui zich voorbereiden op een wedstrijd en hoe musici dit lichamelijk niet doen. Deze laatsten denken vaak dat hun lichamen tot alles in staat is.

Anderzijds, wat het onderwijs betreft, wil ik niet alleen negatief doen. Leerlingen die de cursus blijven volgen, halen meestal goede resultaten. En dat is ook logisch, want wie bewust is van zijn spieren en duidelijke boodschappen aan zijn hersenen doorgeeft, vermijdt alle risicofactoren en wordt lichamelijk zeker van zichzelf en verliest veel van zijn nervositeit.

Vaak merk ik dat het bewustzijn van een bepaalde beweging met het juiste spiergebruik de technische problemen oplost, want fout bewegen is fout denken.

Vreest u niet dat een musicus die bij u lessen gevolgd heeft, na zekere tijd toch weer zal terugvallen in zijn oude gewoonte van een slechte houding?

A.S. Normaal gezien ga ik zo te werk : een eerste deel gaat over de houding en de beweging van het hele lichaam, dus goed zitten, staan, lopen, buigen enz.

Pas daarna ga ik in op de specifieke houdingen die dat bepaalde muziekinstrument eist. De bedoeling is dat ook de musicus, zoals elk ander mens trouwens, zijn conditie traint in het dagelijkse leven, zodat uiteindelijk de goede houding een automatisme wordt. En wat je automatisch doet, leert je niet vlug meer af. Die conditietraining is helemaal geen speciale training, maar gebeurt op elk moment van de dag, als je op de bus wacht, tv kijkt, de vaat doet e.d. Als je bij al die kleine zaken een goede houding aanneemt, dan vergeet je die niet meer. Daarnaast moet je een goede conditietraining opbouwen gericht op het instrument.

Krijgt u soms kritiek op uw werk vanuit de hoek van musici?

A.S. Vaak hoor ik zeggen door muziekleraars : « Samana is goed voor je lichaam, maar laat het instrument toch maar over aan de muziekleraar ». Dat is gewoon te gek ! Mensen die zo denken, snappen gewoon niet wat ik probeer te doen. Ze vergeten ook de grondige kennis die vereist is, hoe men elk muziekinstrument bespeelt.

Wat zijn uw ervaringen vanuit de praktijk met het orgel en organisten?

A.S. De violist, die een rechte rug heeft, heeft minder energie nodig om een mooie toon te maken, de borstkas zorgt als een klankkast voor die toon. Bij goed staan is de borstkas ruim en geeft dus meer toon bij violisten en blazers.

De organist kan zich verbergen achter de klank van het instrument. Een slechte houding is minder direct en duidelijk hoorbaar, alhoewel slechte spierbeheersing toch invloed heeft op de muzikaliteit en dit in negatieve zin. Trouwens, gezien van de kant van de luisteraars stoort het onbeheerste bewegen van het hoofd, schouders en wat weet ik nog meer, ontzettend. Maar ook hier kan de organist zich achter zijn instrument verbergen, en zich naar hartelust verkrampen.

Anderzijds hebben organisten veel nood aan goede spierbeheersing. Ze moeten zeer sterke rug- en buikspieren hebben, en dit moet getraind worden. Organisten kunnen immers niet als basis op de voeten steunen, zoals andere instrumentalisten, en dus daarom die sterkere rug- en buikspieren.

Sommige orgels zijn slecht gebouwd voor de spelers; ik bedoel dan vooral de ligging van de klavieren en de ligging van klavieren t.o.v. het pedaal, zodat de speler gedwongen is in een onnatuurlijke houding te musiceren.

A.S. Dat is natuurlijk heel vervelend, maar wat veel kan helpen is een verstelbare orgelbank. En daarmee bedoel ik dat je de bank zowel dicht en verder van de klavieren moet kunnen plaatsen. maar ook het verhogen en verlagen van de bank. Pianisten hebben dat wel, waarom zou dat voor organisten niet kunnen? Ieder mens is anders gebouwd, en een orgelbank die zich kan aanpassen aan je lichaam, is toch het minste wat je kan eisen. Maar musici verdragen alles. Neem een orkest, vaak zijn alle stoelen voor iedereen hetzelfde, en als die in een orkestbak zitten is de ruimte vaak te beperkt om een goede houding te hebben. Musici zijn me gewoon veel te laks om daar tegen te ageren.

3 Spierbeheersing voor organisten

Wat hier volgt, is een summier synthese. Voor wie verder wil peilen naar de waarde ervan, kan het niet volstaan met deze gegevens, maar is verdere studie nodig, zowel theoretisch als praktisch.

Het uitgangspunt is een correcte lichaamshouding. Wat dit precies

inhoudt, verklaart Ans Samama aan de hand van het onderscheid tussen balans- en speelspieren. De eerste soort, logischer kan het niet, zorgt voor de balans, het evenwicht. Concreet : deze spieren maken dat je niet als een voddipop ineens valt. Ze bevinden zich in de rug, buik, benen en voeten.

De tweede soort zorgt ervoor dat je kan bewegen. Speelspieren vindt je in de schouders, armen handen en vingers. Bij pedaalspel ook in de benen en voeten. Nu is de gulden regel : gebruik nooit speelspieren voor balans en omgekeerd. Doe je dit toch, dan verhoog je de spanning in de speelspieren, en dit hoeft niet meteen. Erger nog, te veel aan spanning zorgt voor overbelasting.

Hoe nu staande een correcte lichaamshouding aannemen? Stevig op de voeten staan, de knieën niet overstrekken, het bekken achterover kantelen (geen holle rug), de bil- en buikspieren spannen, het borstbeen vooruit, schouders iets naar achteren, de schouderbladen aan de zijkant laag brengen en het hoofd in rechte lijn met de ruggegraat houden.

De juiste zittende houding is zo : het bekken, de basis van de ruggegraat, achterover kantelen (geen holle rug), stevig op de billen zitten maar geen bilspieren spannen, voeten goed steunen op de grond, recht onder de knieën zodat de benen de rug helpen dragen. Ook hier moet de ruggegraat recht zijn, de schouders naar achteren en laag en het hoofd rechtop.

Hier nog een tip om de juiste houding van de ruggegraat te controleren. Je vertrekt van een volledig verkeerde houding. Je beweegt langzaam in de richting van een holle rug (dit is fout als houding), maar je houdt op wanneer je niet holler kunt, dan ga je in omgekeerde richting de wervels recht maken. Op dit moment heb je de perfecte houding. Ga je te ver, dan krijg je een bolle rug en dat is ook fout.

Na deze basisprincipes volgen specifieke oefeningen voor de bewustmaking en het gebruik van de spieren in de voeten, het bekken, de rug, de schouders, de armen, de polsen, de vingers en het hoofd, afgerond met ademhalingsoefeningen.

Heeft men de vorige oefeningen onder de knie, dan begint men met specifieke oefeningen aangepast aan het instrument, in dit geval het orgel. Ans Samama gaat uit van de piano, maar dit kan zonder problemen getransponeerd worden op alle klavierinstrumenten. Toch zijn er voor organisten enkele aanpassingen nodig, want zij kunnen de voeten niet laten steunen op de grond

bij manuaalspel. Daarom moeten de voeten zo geplaatst worden dat de ruggegraat recht blijft : bv. één voet voor- en één voet achterwaarts. Omdat de voeten tijdens het pedaalspel niet steunen, wordt van de organist een extra training gevraagd van de buik- en rugspieren voor de balans, en ook van been-, enkel- en voetspieren voor het feitelijke pedaalspel.

Voortdurend moet de houding nagekeken worden tot die uiteindelijk automatisch aangenomen wordt.

Veel moeilijkheden kunnen al vermeden worden door een verstelbare orgelbank, iets wat voor pianisten al lang meer dan gebruikelijk is.

Als musiceren niet alleen een mentale en intellectuele inspanning is, maar ook een psychische, dan mogen de psychische inspanningen van een musicus vergeleken worden met die van een atleet.

Om een goed resultaat te bereiken, moeten ze beiden onnodig spiergebruik vermijden. Met haar boek en haar werk wil Ans Samama hierop de aandacht vestigen. Het is immers logisch dat efficiënt spiergebruik ten goede komt aan de muzikaliteit. Aandacht voor training in die richting staat nog niet op het programma van het Belgisch muziekonderwijs. Helaas.

1. ANS SAMAMA, *Muscle Control for Musicians*, Amsterdam, 1978.
2. Buiten enkele sporadische lezingen, o.m. te Sint-Niklaas, Brugge en Gent kan er van een blijvende relatie Mensendiech-Vlaanderen maar weinig gesproken worden.
3. De Comstock Law verbodt naaktcultuur en het verspreiden van zedenbedervende lectuur.

Peeters speelt Peeters

(Lezing door Raymond Schroyens op dinsdag 28 juli 1987, voor de 2de workshop in de Internationale Orgelcursus « De Orgelkunst van Flor Peeters », te Mechelen (20-30 juli 1987). Deze lezing werd geïllustreerd met muziekvoorbeelden, die uiteraard hier onmogelijk zijn. Daardoor werd de oorspronkelijke tekst plaatselijk aangepast).

Waarde cursisten, u bent naar Mechelen gekomen om met de orgelkunst van FLOR PEETERS nader in contact te komen. Flor Peeters zelf is er niet meer, maar zijn leerlingen zetten zijn werk

verder. Zij hebben hem jarenlang gevolgd als leraar en als vriend en hebben van hem alles overgenomen en bewaard. Alles, behalve zijn wijsheid der jaren en zijn ervaring van het leven.

Ik weet niet wie onder u Flor Peeters ooit ontmoet of persoonlijk gekend heeft. Uw docenten en mezelf is dit vele jaren te beurt gevallen. En de spreker van vorige keer* is Flor Peeters' eigen zoon. Wij hebben al wat Flor Peeters deed of schreef of zei met de grootste aandacht en liefde in ons opgenomen, om het - o.a. U gedurende deze tien dagen - te kunnen doorgeven.

Flor Peeters was leraar én komponist én uitvoerder, of... was het omgekeerd ? Het ene kon niet buiten het andere. Het uitvoeren leidde tot mededelen, het mededelen tot componeren, het componeren tot uitvoeren. De drie zijn onafscheidbaar.

Om Flor Peeters als leraar te doorgronden moet men hem ook als komponist begrijpen, en om de komponist te benaderen moet men bij de uitvoerder terecht. En de uitvoerder was bij hem tevens de leraar. Wat nu delen deze drie ons mee ? Hoe gaan zij te werk ? Wat bezielt hen, welke wereld ligt er in hen verscholen ?

Deze vraag vormt dan ook het eigenlijke uitgangspunt van mijn uiteenzetting van hedenavond. We zullen trachten, aan de hand van klankopnamen, de scheppende en uitvoerende kunstenaar Flor Peeters opnieuw in ons midden te halen. We zullen overlopen wát hij ons nagelaten heeft, en ik zal aldus trachten U mee te helpen verstrekken hetgeen u naar de Mechelse kathedraal heeft doen komen: de traditie van het orgelspel van de komponist Flor Peeters. We zullen dit - binnen het ons toegemeten tijdsbestek - doen met behulp van ZIJN EIGEN UITVOERING van zijn belangrijkste werken.

☆

SYMFONISCHE FANTASIA opus 13

Opgedragen aan Oscar Depuydt. Ed. Belwin Mills, Melville, USA.

Zijn eerste groot en belangrijk werk voor orgel schonk Flor Peeters ons met zijn Symfonische Fantasia opus 13, een omvangrijke parafrase op het Gregoriaanse Paas-alleluia. Een compositie uit 1925. Ofschoon getuigend van een volgroeid technisch meesterschap, is dit werk nog te beschouwen als een acte van

* Vrijdag 24 juli 1987

hulde en bewondering vanwege een piepjong orgelvirtuoos (22 jaar oud was hij) voor de esthetiek en de rethoriek uit de vormingsjaren, eerder dan als een regelrecht exponent van geïndividualiseerde uiting van eigen creatieve kracht. En tóch herkent men - jawel, zij het nog zeer vaag - de Flor Peeters uit de latere jaren, doch de Gallische grammatica overheerst in dit werk nog overduidelijk, en het Romaanse accent bepaalt de algemene sfeer. FRANCK, VIERNE, WIDOR, GUILMANT, kijken dwars doorheen het polifone Vlaamse weefpatroon.

Het lijkt mij evenwel nodig stil te staan bij de constructie van deze kompositie, nl. om er op te wijzen dat — en dit dan anders dan de titel alleen zou laten vermoeden — het woord Fantasia hier niet dient beschouwd te worden in de betekenis van een « vrije » improvisatie of een losse commentaar op een aantal motieven, maar veeleer in de bouwkundige betekenis van de 3-delige Renaissance-fantasia die naar de geest ook verwant is aan het strenge Ricercar, waaruit veel later de fugavorm zou tevoorschijn komen. Flor Peeters zelf heeft dit jeugdwerk tamelijk gauw naar zijn museum van curiositeiten verwezen en hij spoorde ook zelden iemand aan het nog te spelen. Een aantal jaren geleden nam hij het echter zélf weer op en maakte er een radio-opname van (die echter om allerlei omstandigheden als niet bijster goed geslaagd moet beschouwd worden). Hij vond dit werk zelf als een niet-zo-overtuigend produkt van prille exuberantie. Een goed, briljant concertstuk dus, maar van totaal aliënerende origine.

De Symfonische Fantasia staat weliswaar aan het begin van de Flor Peeters-indexlijst, maar sluit eigenlijk de vormingsjaren af.

Van dit romantische type schreef Flor er maar één, en dit stuwt onze aandacht al meteen naar het eerstvolgende werk dat een cardinale plaats inneemt in zowel zijn eigen oeuvre als in de moderne orgelliteratuur.

VARIATIES EN FINALE OP EEN OUD-VLAAMS LIED, opus 20

Opgedragen aan Marcel Dupré. Ed. Schwann, Düsseldorf.

Waar we het met opus 13 hadden over een kompositie die in hoofdzaak de vernuftige verwerking van een leentema - en de opdeling ervan in korte, afgeleide nevenmotieven - voorstond dan staan we met het opus 20 plots voor een heel ander werk, dat veel meer

diverse (en wellicht hogere) eisen stelt, nl. deze die inherent zijn aan de verscheidenheid in de variatievorm; verscheidenheid zonder in pure etalering van snufjes te vervallen of tot een onsamenvattend pulpstuk te verkrumelen. Opus 20 vormt een coherent geheel. Verscheidene malen treffen we in deze variaties het gebruik aan van oude, historische technieken (oud in de betekenis die er bovendien in 1929 voor gold), m.n. het cantus-firmusspel in de tenor, canon in de duodeciem, geornamenteerde discant (met gebruik van de barokke « Schneller » en de cornet), en de fugatovorm.

Opus 20 is, afgezien van de centrische constructiegedachte tussen de variaties, terzelfdertijd een geloofsbrief én een showstuk geworden, dat zowel gedegen beheersing als schitterende virtuositeit, als kleurensensualisme en imposant klankgeweld ten toon spreidt. Het is steeds een werk gebleven waarvoor de komponist een warm hart is blijven koesteren en dat tegelijkertijd de afkeer van zijn vrouw opwekte telkens wanneer ze het hoorde. Hun beider assimilatie met de omstandigheden waarin het opus ontstond en de sfeer van het experimentele dat er is blijven aan kleven, zorgen er dus voor dat opus 20 in méér dan één opzicht merkwaardig orgelwerk is gebleven in de Peeters-katalogus.

Interessant is bvb. de 2e variatie met de canon in de duodeciem, en het mooie contrast tussen de fluit in de beide canonstemmen enerzijds en de enge strijker in de begeleiding. De 4e variatie daarentegen verwijlt in een ijle, eerder kosmische-esoterische sfeer, waarin de zich openende- en sluitende akkoorden als zachte stralingen wentelen tegen een kalm-zwevende cantus, en een 4-voetsregister in het pedaal plus tremulant.

Het pre-classicisme is wel klaar en duidelijk aanwezig in de 6e variatie op de cornetsolo. Flor Peeters speelde deze variatie met een zekere mate aan rubato (vnl. op de trillers), en hij nam het tempo vast niet traag.

Vanaf de Fugato-varianties, nr 7, begint eigenlijk de slotfase, die ongehinderd doorgetrokken wordt tot aan het slotakkoord van de toccata-finale. Deze fugato wordt als een waarachtig proefstuk ervaren van evenwichtskunst en lichaamshouding van de organist. Niet alleen dreigen de soms ongewone posities de duidelijkheid van de uitvoering in gevaar te brengen, maar ook de vele gealtereerde harmonieën die het tonale houvast schijnen te willen ontwrichten, ofschoon ze de spanning precies mee moeten helpen ten top te drijven ! Het loont beslist de moeite om de partituur van de laatste

twee variaties aandachtig te bekijken, wil men begrijpen welke gecombineerde eisen de komponist aan zijn uitvoerders stelt terwijl de trein der opwinding pulserend voortraast.

Het dient nauwelijks onderstreept te worden hoe nauwgezet Flor Peeters de registratieaanduidingen noteert die hij vooropstelt voor de accurate uitvoering van zijn orgelwerken. Dit is belangrijk omwille van twee redenen. Ten eerste vereenzelvigd hij zich als komponist met de symfonicus-orkestrator die een welomlijnd klanken- en kleurenpatroon verlangt. Ten tweede mag Flor Peeters als leraar niet uit het oog worden verloren, die richtlijnen wil verstreken in een klare, duidelijke richting, alhoewel de benoemde registratieonderdelen eigenlijk meer als een algemeen concept moeten geïnterpreteerd worden, zodat ze ook als een betrouwbare algemene «suggestie» kunnen beschouwd worden om tot het koloriet te komen dat de meeste voorkeur geniet.

Flor Peeters heeft - als mens en kunstenaar van zijn tijd » zowel het impressionisme als het expressionisme in hun volle bloei beleefd. Vervolgens maakte hij de versobering mee van het neo-classicistische formalisme. Elk van deze stijlperioden bracht zijn specifieke kleur- en timbregevoeligheid mee. Als registrator* aan het orgel deed Flor Peeters dat wat orkestrators Debussy, Ravel, Bartok, Respighi, Stravinsky, Hindemith voor het orkest en de kamermuziek deden : een zo geëquilibreerd mogelijk samenvoegen van tinten en vlakken, en « eigenheden » (inherent aan elk medium in kwestie) ontdekken, ontginnen, realiseren. In de zoëven geciteerde variaties kan dit proces derhalve goed nagewezen worden.

☆

TOCCATA, FUGA EN HYMNE OP AVE MARIS STELLA opus 28

Opgedragen aan Charles Tournemire. Ed. H. Lemoine, Paris. Men hoefde in 1931 niet speciaal over de gave van helderzienheid of profetie te beschikken om te voorzien dat de jongste orgelcompositie van Flor Peeters. « Toccata, Fuga en Hymne op Ave Maris Stella » (zijn opus 28) heel snel tot de « klassieken » van het hedendaagse orgelrepertoire zou gaan behoren. Opus 28 zou wel eens Flor Peeters' meest geliefde en meestgespeelde werk kunnen zijn. Terecht noemt John Hofmann het een toonbeeld van Flor Peeters' meesterschap over de symmetrie. Het is inderdaad een juweel van

* Een gebruiksterm in orgelmiddens, taalkundig aanvechtbaar

lay-out en spiritualiteit. De taal is transparant en welsprekend, en de hele « gespreks-evolutie » is klassiek-logisch. Vooraf dient erkend dat het Ave Maris Stella-motief zelf ten zeerste appelerend is, steigerend en triomfalistisch-imponerend in zijn dorische verschijning.

Het kopmotief verschijnt reeds van bij de allereerste maat en het slingert de wimpels van wervelende arabesken in het manuaal al zo meteen de lucht in ! Kort daarop gevolgd door de reuzenschreden van de werkelijke cantus firmus in het pedaal. Deze toccata is als een « zonniewiel » (G. Gezelle) dat vuursnipperend voor onze ogen begint te draaien. Ze moet, zonder uitzondering, bruisend en met volle ampleur « à l'impromptu » in beweging worden gezet. Architecturaal bestaat ze uit drie delen A-B-A, de hoekdelen wervelend, het middendeel het gesyncopeerde ontwikkelingsdeel.

Flor Peeters speelde dit middendeel zelf steeds met veel aandrif, hetgeen op bepaalde momenten noopt tot het vinden van een ritmisch evenwicht temidden van een plaatselijke « labiliteit », die schijnbaar ontstaat tussen de gesyncopeerde r.h.-akkoorden en de lyrische l.h.-cantus firmus; waarbij deze laatste - uit oorzaak van een triool - heel even uit de koers dreigt te gaan. Ik moet erkennen dat Flor Peeters (hoewel hij de triool schreef) zelf een achtste en twee zestienden weergeeft op zijn plaatopname van dit werk.

De fuga is beslist de meest luchthartige, opgewekte, blijde fuga door Flor Peeters ooit geschreven. Ze zou kunnen beschouwd worden als de lichtende puntjes van de ster dansend op de golven der zee. De 6/8-maat waarin deze fuga werd gevat, is van natuur een soepel handelbare maatsoort die vele mogelijkheden herbergt. Talrijke innige wiegeliëdjes kennen er de charme van, maar even zoveel giga's en canaries hebben haar welwillend metrum op prijs gesteld. Deze fuga eveneens. Ze is een heldere, classicistische, levensblijde fuga (een Franse fuga zou ik zeggen) die de strenge reputatie van haar genre wegwuift met een glimlach.

De Hymne tenslotte etaleert het Ave Maris Stella-motief tweevoudig : eens in lange notenwaarden op het manuaal (precies het omgekeerde als in de toccata), terzelfdertijd verkort en versneld in het pedaal. Bij de confirmatie van iedere volzin verlangt de komponist in het pedaal « marcato ». Flor Peeters zélf schakelde daar, wanneer het kon, even de bombarde 16' in. De durf en de rethorische zwier waarmee de komponist hier te werk gaat bevestigen de grote kunstenaar die hij was en zijn verhelderend

voor de reputatie van interpretator die hij bezat.

Flor Peeters heeft dit opus 28 zelf ontelbare keren gespeeld, in vroegere jaren de tempi iets hoger dan in latere jaren. De verhouding in tempo tussen de drie hoofddelen dient zoveel mogelijk onveranderd te blijven (minieme schommelingen buiten beschouwing gelaten), doch in hoofdzaak - en bij voorkeur - zó dat de toccata gewoon voortgezet lijkt te worden in de fuga, en deze in de hymne. ZO wou Flor Peeters het, omdat hij deze bouwkundige logika ook bij Bach had gevonden en ze door z'n leerlingen gerespecteerd wilde zien.

*

PASSACAGLIA EN FUGA opus 42

opgedragen aan Hendrik Andriessen. Ed. Schott, Mainz.

Een andere belangrijke kompositie - waar we dus niet omheen kunnen - is het opus 42 : Passacaglia en Fuga, gecomponeerd in 1925. We stellen hier andermaal een gestadige evolutie vast naar de meer architectonische vormen, waarschijnlijk ingevolge de intense studie en uitvoering van Bach's muziek en van diens tijdgenoten. Tussen Ave Maris Stella en Passacaglia en Fuga noteren we tenminste nog twee belangrijke orgelwerken : de Vlaamse rapsodie opus 37 en de Tien Orgelkorallen opus 39. Zoals de titel suggereert draagt opus 37 een overheersend rapsodisch - dus improvisatorisch - karakter. In opus 39 treden meer en meer neo-classicistische elementen op de voorgrond, die hun verbondenheid met de stijl van o.a. Buxtehude, Pachelbel en Bach beklemtonen. Deze geestelijke verbondenheid met de barok wordt in Passacaglia en Fuga opus 42 ten volle geaffirmeerd. Het architectonisch grondplan is helemaal retro gericht, de vocabulaire en de grammatica is voor die tijd (1928) actueel. De logica der polyfonie - onze Boergondische Nederlanders zo dierbaar - wordt opnieuw volledig in haar natuurrechten hersteld. Het overwicht van het verticale denken, typerend voor het vroegere concertstuk, wijkt voor de stuwkracht van het horizontale bewegen in de fuga; en de charme van de eertijdse karaktervariatie ruimt veld voor de waardigheid van de hoofse passacaglia.

Het constructivisme is nu reeds zo hermetisch dat het een geëigende klankweergave tot aanzien brengt. De taal is contrapuntisch vanuit zichzelf, en de bouw is wezenlijk planmatig geworden; terrassendynamiek is een wezenlijke eigenschap waarbij geen gebruik van zwel-

kast meer wenselijk (lees : functioneel) is. De uitspreiding van de thematische ideeën, diminutiëring van het basisthematiek tot constructie-cellen - en de ontwikkeling daaruit van nieuw werkmateriaal vormen nu de ordewoorden. In dat opzicht is het illustratief vast te stellen dat het basisplan van Flor Peeters' Passacaglia en Fuga zeer dicht aansluit bij het illustere gelijknamige voorbeeld van Joh. Seb. Bach. En, zoals bij deze, wordt ook hier het fuga-thema geconstrueerd uit de kenmerken van het Passacaglia-thema, een techniek die tenandere niet alleen Bach, maar ook Frescobaldi, Froberger, Willaert en Dufay reeds bekend was.

De uitbouw (en ik verwijs hier vooral naar de Passacaglia) volgt bovendien eeuwenoude en beproefde paden. Wanneer we ook hier de doordachte en geleidelijk toenemende beweging van ritme en motoriek gadeslaan, gaande van noot-tegen-noot-bicinium tot de zich maar opstapelende beweging van vierden, achtsten, zestienden tot twee-en-dertigsten toe, dan dienen we ons alleen nog maar de groten van weleer te herinneren - o.a. Sweelinck - om te begrijpen dat hier de traditie met de oud-Nederlandse bloeitijd wordt voortgezet; ofschoon het wellicht namen zijn als Muffat, Buxtehude, Bach, waaraan we het eerst zouden denken.

Uit de geconcentreerde compositiestijl treedt vervolgens dan ook een zeer geconcentreerde uitvoeringsstijl naar voor, zo oneindig ver verwijderd van het zwerige virtuozenstuk van weleer.

(wordt voortgezet)

Bouwstenen

Belsele, Parochiekerk St.-Andreas en Ghislenus.

Contract voor de bouw van een nieuw orgel door Pieter van Peteghem en zoon, 1784.

(Kerkarchief Belsele, bewaard op de pastorie).

Hoewel de inhoud van het Belseels contract, vooral wat betreft dispositie, reeds geruime tijd bekend was, hebben we bij nader onderzoek vastgesteld dat de archieftekst nog nergens in extenso gepubliceerd werd. Zodoende krijgt hij nu een plaats in deze aflevering van Bouwstenen.

Desen zegel dient tot de annexe conditien aengegaen tusschen de regeerders vande kercke der prochie van Belcele ende sieur Pieter van Peteghem en sone tot Gendt het maecken ende stellen van eene nieuwe orgel ende positief inde kercke der selve prochie van Belcele, in date eersten meye XVIIJc vierentachtentigh waer naer gerefereert wort.

(daarop een zegel FLANDRIAЕ, 1784, vier stuivers)

Conditien op de welcke de Heeren Regeerders van de kercke der prochie van Belcele inden Lande van Waes syn overeengekommen ende hebben aenbesteedt aen sieur Pieter van peteghem en sone tot Ghendt het maeken ende stellen van eene nieuwe orgel, ende positif, in de kercke der selve prochie van Belcele.

Alvooren dat dese orgel sal moeten bestaen in vier, en vyftigh touchen, beginnende van C. om leegh met C tot fa boven de vierde octave, ende met een positif van gelycke vier, en vijftigh touchen conform aen de orgel. Sullende de twee clavieren moeten connen schuyven over elckanderen, omme die orgels te saemen te connen bespelen.

Dat de Registers van de groote orgel moeten bestaen als volghet

1. ° In prestant, vier voet dienende voor Montre van engels tin.
2. ° Bourdon sprekende acht voet.
3. ° Cornet a vyf pypen ieder touche.
4. ° Doublette a twee voet.
5. ° Flute sprekende vier voet.
- 6 - Nazard sijnde de quente van prestant.
- 7 - tierce à La doublette.
8. - Fourniture a twee pypen ieder touche.
- 9 - Cimbale a twee pypen jeder touche.
- 10 - quard' nazar.
- 11 - trompet bas acht voet van engels tin.
- 12 - trompet superieus oock van tin.
13. clairon bass vier voet van engels tin.
14. sexquialtra superieus van twee pypen a jder touche
- 15 - Vox humana Luydende acht voet
16. Vox humana superieus
- 17 tremblant
- 18 rossignol et ventille.

Ende voor het Positif de registers naervolgende.

1. ° Bourdon sprekende acht voet
- 2 - octave ofte doublette twee voet
- 3 ° Flute sprekende vier voet.
- 4 - Cornet a twee pypen a jeder touche.
- 5 - Larigo of petit nazar
- 6 - Fourniture a twee pypen jeder touche.
- 7 Cromhoren bass acht voet van engels tin.
- 8 - Cromhoren superieus van engels tin.

Jtem een Secreet voor de groote orgel en een secreteet voor het positif van vierenvyftigh renuren Jeder gemaect van goet en deugdelyck spiesschen waegeschat.

dry bolbalcken naer proportie van het werck met twee halve en vier geheele ployen.

Dat de twee clavieren moeten gemaect worden de geheele thoonen van wit been, ende alve of deesen van swart ebben haut, dat voorders alle het moverende werck soo van abregé en registers als windtbuysen moet syn van goet hart haut, midtsgaeters alle de binnen pypen van deugdelycke stoffe, te weten loot vermingeldt met engels tin, dit alles ter aprobatie van persoonen dies verstaende.

Eyndelinge dat alles sal moeten voltrocken syn voor het eyndighen der maendt meye vanden volgenden jaere 1700 : vyfentachtentigh.

Verclaerende de voorgenoemde sieur Pieter van peteghem en soon aldus het maeken van de gemelde orgel ende positif te hebben aenveerdt ende aengenomen, dit voor ende midts eene somme van Veertien honderdt guldens courant geldt, te betaelen in twee paiementen te weten het eerste van ses honderdt guldens ten tyde wanneer het positif sal geleverd syn en formelyck sal spelen, het tweede van acht honderdt guldens ten tyde wanneer oock de orgel sal compleet ende geleverd syn, blyvende boven dien aen ende ten proffyte van de aenveerders de aude orgel.

Sullende niet min de aenbesteders alnoch geobligeert syn t'hunnen coste het voorschreven alhier aengenomen werck t'hunnen coste met overdeckte voitures naer de stad Ghendt te doen afhaelen ende bringen naer de kercke der prochie van Belcele.

Ten surpluse is oock geconditionneert dat de aenveerders t'hunnen coste ende sonder eenigen sallaris behoorelyck moeten onderhouden de voorschreven nieuwe orgel ende positif geduerende twee consecutive jaeren, naerdien de selve door de aenveerders in de kercke van Belcele sullen geplacet oft gesteldt syn.

T'oorconden syn hiervan gemaect twee gelycke by de aenbesteders ende aenveerders respectivelyck onderteekende ende door elck van hun eene inghetrocken den eersten meye 1784 :

L. De Vechter (?) 1784	L. De Schepper 1784
J:B:Vercauteren 1784	j: de Smet pastor
P van Peteghem et fils	J:J: Zaman 1784

Dit alles nochtans op conditie van aen den aennemer den cost ende logement ten tyde van het stellen ofte placeren van het orgelwerk ten huysen van den Eerv heer pastoor

L.B. & P.R.

Ter bespreking

Jan JONGEPIER, *Het Van Hagerbeer/Schnitger-orgel in de Grote- of St. Laurenskerk te Alkmaar. Met bijdragen van Jan van Biezen, Gijs van Hilten, Piet Kee en Sandra de Vries. Eindredactie : Arjen. C.M. Luteijn. (Alkmaar 1987). 208 blz., 63 blz. afb.*

Eén van de meest beschreven en besproken orgels zal voorzeker dat van de Grote- of St.-Laurenskerk te Alkmaar zijn. Zowel organist, organograaf als orgelbouwer zal deze historiek elk vanuit zijn eigen specifieke situatie begrijpen. Vandaar ook de grote invloed die van dit instrument reeds is uitgegaan.

Ook voor wie als « orgel-adviseur » ambities heeft, is onderhavig boek een bijzonder instruktieve leidraad omdat de problemen die zich bij quasi elke historische orgelrestauratie opdringen, hier duidelijk aan bod komen.

Eén van de aspecten van de (huidige) problematiek is de toonhoogte en de stemming van de te restaureren instrumenten. Met J.S. Bach was het toepassen van een evenredig zwevende temperatuur reeds een vrij algemeen, maar daarom nog niet een even algemeen aanvaard gedachtegoed geworden.

De ombouw van het Van Hagerbeer-orgel door Fr. C. Schnitger o.l.v. organist-komponist G. Havingha, in 1722-25, gaf aanleiding tot een

volledig herdenken en in vraag stellen van vroegere muzikale en organologische waarden.

De bestaande opbouw van het instrument zelf werd nu plots veroordeeld, ook de pijpfactuur, de stemming en de windvoorziening; alles werd grondig herzien. uiteraard niet zonder slag of stoot.

Zoals de jongste tijd zich weer intens is gaan bezighouden met de (oude) stemmingen (en m.i. overmatig gecultiveerd in sommige kringen, als een wetenschap op zichzelf), zo werd het verlaten van de toen nog algemeen toegepaste middentoonstemming sterk op de korrel genomen. In dat verband kennen we Bach's pleidooi met het « Wohltemperierte Clavier » waarvan het eerste boek in 1722 ontstond. In dezelfde sfeer denken een Havingha en een Q. van Blanckenburg met de ombouw van het Alkmaarse orgel : « ... dat eertyds desen orgel heeft gehad een qualiteit waarin deselve alle andere overtrof, bestaande in het wegnemen van sekere valsheid die men in sommige gevallen anders onvermijdelijk moet rancontreren... ». Voor Havingha was het in 1724 een must : het orgel zal een vrijwel gelijkzwevende temperatuur verkrijgen door Fr. C. Schnitger uit te voeren.

Schnitger zou een gedeelte van Hagerbeer-pijpwerk in het nieuwe geheel integreren en zou zijn pijpwerk uit een geheel andere legering snijden. Dit echter met toepassing van een heel wat engere mensurering. Interessant is in dit verband ook te vernemen dat Van Hagerbeers pijpwerk sporen vertoont van koper, soms zo duidelijk dat een overwegend koper-rode kleur is ontstaan. Overigens is dit pijpwerk van een zeer hoog loodgehalte en dikwandig. Ook Duytschot werkte later aan dit instrument, maar diens pijpwerk bevat geen kopersporen meer.

Wat ik als instrumentenbouwer in dit boek dan vooral mis is een wetenschappelijke metaanalyse en een overzicht van de in dit instrument toegepaste mensureringen en intonatiegegevens.

De recente restauratie van het Alkmaarse orgel, door de fa. Flentrop, lokte heel wat minder kritiek uit dan dit het geval was bij vroegere transformatie- en reparatiewerken. Het pijpwerk werd terug uitgelengd zodat het nu op 415 klinkt en is gelijkzwevend gestemd. In de bijdrage van P. Kee heet het dat « de restauratiekunst in Nederland nu een zeer hoge vlucht heeft genomen » en de lotgevallen van het instrument kronologisch op een rij zettend betekent het jaar 1987, voor het Alkmaars instrument « de wedergeboorte. Het orgel klinkt weer, en hoe ! De restauratie is voltooid, althans bijna... » (restauratie van de grote orgelluiken en van de ramen aan weerszijden van de orgelkas moet nog gebeuren), en inmiddels behoort het tot « de vrome wens, de kerk zijn oorspronkelijke acoustische condities terug te kunnen geven door herbepoelstering van de wanden... ».

Typisch Hollands is dan ook wel de verdere conclusie van P. Kee : « Veertig jaren Alkmaarse orgel-geschiedenis hebben een afronding gekregen. In 1949 was dit instrument het eerste onder de grote historische Nederlandse orgels dat naar - voor die tijd - progressieve inzichten hersteld werd. Het heeft een grote uitstraling gehad : Alkmaar werd voor orgelbouw en restauratie een internationaal oriëntatiepunt (tot zelfs in het grote elektrische orgel van de Londense Royal Festival Hall is de invloed te bespeuren).

Nu in 1987 is het Alkmaarse één van de laatste grote orgels in het land, die naar de thans geldende progressieve normen zijn gestaureerd. De kunst van het restaureren heeft in de verstreken 40 jaren een enorme ontwikkeling doorgemaakt en een kentering beleefd, die ertoe leidde, dat tenslotte alle delen van het complexe instrument van de klavieren etc. in één totaal-visie betrokken werden. Orgels die daarvan zeer geprofiteerd hebben zijn b.v. die van de Bovenkerk te Kampen (gerestaureerd in 1975), Domkerk te Utrecht (1975), Grote Kerk te Leeuwarden (1978) en in nog sterkere mate de meer recente-

lijk gerestaureerde orgels zoals die van de Nieuwe Kerk te Amsterdam (1981), Martinikerk te Groningen (1984) en de St.-Jan's-kathedraal in 's Hertogenbosch (1984).

Alkmaar besluit momenteel - met een climax - deze rij. Een brok geschiedenis is daarmee afgesloten ».

Zonder hierop verder te willen ingaan in het kader van deze boekbespreking, kan ik me voorstellen dat voor heel wat lieden in dit besluit voldoende stof steekt tot een bedenking à la Havingha. L'histoire se répète...

Gezien de grote belangstelling is deze publicatie in een Duitse of Engelse korte inhoud beschikbaar. Adres : A.C.M. Luteijn, C. Wickvoort Crommelinlaan 10, 2061 HK Bloemendaal, Nederland.

Gh. P.

NELLY VAN REE BERNARD : Seven steps in Clavichord development between 1400 & 1800. Uitgeverij Frits Knuf - Buren - The Netherlands. (1978), 125 pag.

Niet alleen in Vlaanderen worden loffelijke pogingen ondernomen om het klavichord in al zijn aspecten te revaloriseren. Met name in Nederland bestudeert Nelly van Ree Bernard sinds jaren het monochord waarin de hele klavichordcultuur wortelt. De neerslag van haar jarenlange werk verkrijgt relief door de teksten en werktekeningen, en de diverse - zeven - klavichordtypes worden meteen auditief gepresenteerd middels een cassette horend bij het « boekje ». Eigenlijk betreft deze publikatie een uitvoerig artikel, klaar opgebouwd, zonder een woord te veel, waarbij de ontwikkeling van het monochord en de stemmingen duidelijk worden uiteengezet.

Wat deze publicatie interessant maakt, zijn vnl. de eerste drie stappen, waarbij de auteur diende uit te gaan van hypothetische reconstructies van verdwenen instrumenten. De bouwtekeningen zijn hierbij bijzonder instructief en getuigen van de wetenschappelijke ernst waarmee het monochord door de auteur is bestudeerd geworden. Wie zich echter met de ontwikkeling van het klavichord heeft bezighouden zal aan de vier overige stappen, zoals N.v.R.B. die uiteenzet, minder boodschap hebben.

Het is ook jammer dat, voor wat de afbeeldingen betreft, te weinig gebruik werd gemaakt van originele instrumenten. Waarom het anonieme klavichord uit de 17de eeuw moest voorgesteld worden door een afbeelding van een Amerikaanse kit die door een Nederlander werd bijeengebracht en waarom de Hubert-klavichorden als copieën worden voorgesteld terwijl de originelen zeer goed bespeelbaar zijn, blijven open vragen. Overigens blijft de lezer met de vraag zitten waarom C. Ph. E. Bach uitgerekend op een Hubertcopie moet voorgesteld worden terwijl het bekend is dat de voorkeur van de componist naar Friederici en Silbermann en nog andere bouwers ging. Via de klankvoorbeelden komt dit nog minder tot duidelijkheid, ja, blijft het geheel zelfs onder de maat.

Wat het boekje zeker als onvolledig doet overkomen is het feit dat het pedaalklavichord compleet wordt verzwegen hoewel het sinds de 15de eeuw, en dit tot ca. 1850 courant in gebruik was. Susy Jeans schreef reeds in 1950 over dit klavichordtype een uitvoerig artikel, « The Pedal Clavichord and other practice instruments of organists » dat zij publiceerde in « Proceeding of the Royal Music Association » (vol. 77/1950), n.a.v. haar inmiddels beroemd geworden referaat dat ze illustreerde met bespeling van een pedaalklavichord.

Tenslotte moet er toch op worden gewezen dat men vanuit Nederland steeds meer en meer Engels moet slikken. Zelfs gewone correspondentie of een reclamefolder kan nauwelijks in het Nederlands. Deze vorm van snobisme zet zich dan ook vanzelfsprekend door in vele publicaties, zelfs al zijn ze van louter plaatselijk belang. Ook voor

deze informatie over de zogenaamde zeven stappen van het klavichord - een werkje dat van enig instructief belang is voor studenten - kon zonder problemen het Nederlands worden gehanteerd. En om de prijs te drukken moest men het kennelijk ook niet doen want het kost 80 fl. (+ 10 fl bankkosten + 8.50 fl. voor post enz., voor buitenland).

J. B.

MATTHYS MARIE-PAULE : TRADUCTION ET GLOSSAIRE (N-F) VAN BETTENHAUSEN F. en VAN KREVELEN F. en H. : CLAVECIMBEL. CLAVICHORD EN PIANOFARTE, STEMMEN, STEMMINGEN EN ONDERHOUD.

Bovenvermelde scriptie tot het verkrijgen van de graad van licentiaat-vertaler, werd gemaakt door Marie-Paule Matthys. « Si le clavecin est un instrument très populaire en ce moment il existe très peu d'ouvrages spécialisés sur cet instrument surtout en néerlandais ». De schrijfster is uitgegaan van de eerder vermelde nederlandse basistekst. Deze is op zichzelf belangrijk, o.m. omwille van de nederlandse terminologie die voor het eerst tot in de details is uitgewerkt.

Zonder gevaar te lopen open deuren in te trappen, kan in het algemeen gesteld worden dat de nederlandse terminologie soms oncorrect en deels onvolledig gebruikt wordt, en dat de juiste nederlandse terminologie te weinig bekend is.

Bij de vertaling ervan naar het frans, dringt zich daarenboven een extra bezinning op over elk woord, elk begrip en elke gangbare formulering. Dit leidt tot boeiende probleemstellingen en doet nadenken over de verschillende schakeringen in de benamingen en de uitdrukkingen, zowel in het nederlands als in het frans.

Om al deze redenen is dit werk dan ook aan te bevelen.

Voor verdere inlichtingen : M.-P. Matthys, abdisstraat 10, 9000 Gent.

K. D'H.

LEFEBURE WELY Louis-James-Alfred : Sortie (L'Organiste moderne, livraison 8) BOLERO DE CONCERT, op. 166.

Ed. Incognita Organo, Dr. Ewald Kooiman, Harmonia.

Twee werken van de beroemde Franse organist werden terug opgediept. Het zijn effectrijke kasstukken « voor luidruchtig 19de eeuws orgelplezier » (E. Kooiman in « Woord Vooraf »).

Deze composities duiden het historisch perspectief aan waarin Cavallé-Coll, Franck, Lemmens e.a. hun plaats bepaalden.

In Parijs blijken van oudsher twee orgelstromen te vloeien, die met wisselende accenten de aandacht vragen. Naast de ernstige degelijke musici Titelouze, Roberday, de Grigny, Boély, Benoist, Franck en Tournemire zijn er altijd organisten te vinden die het willen hebben van talentrijk, oppervlakkig effectbejag. Dit gaat tot op heden door. De harmoniumregistratie van de Boléro de Concert op. 166 is voor E. Kooiman een welgekomen aangelegenheid om deze registratiepraktijk en de gevolgen ervan op het klankbeeld toe te lichten.

K. D'H.

AGRELL Johann Joachim (1701-1765) : SONATA Ima PER IL CEMBALO SOLO, op. 2, 1 (H. Heide).

Ed. Documentatiecentrum voor orgel, Veurne.

De zweedse muziek van de 18de eeuw is voor zeer velen een onbekend terrein. De klaviermuziek is nog minder bekend. In het beste geval heeft men weet van het bestaan van Johan Helmich Roman (1694-1758), die algemeen beschouwd wordt als de vader van de Zweedse muziek.

Agrell is mogelijks voor viool en compositie een leerling van hem

geweest. Na zijn opleiding in Zweden werd Agrell verbonden aan het hof van Cassel. Als violist in het hoforkest perfectioneerde hij zijn techniek en ondernam concertreizen als solist op clavecimbel en viool in Duitsland, Engeland, Frankrijk en Italië (H. Heide). Later werd hij een voorvechter van de « Clavecimbelschool van Nürenberg ».

Een exemplaar van de oorspronkelijke druk uit 1748 van bovenvermelde compositie is te vinden in de bibliotheek van het koninklijk Conservatorium van Brussel. Deze versie werd overgezet in een modern verzorgd notenbeeld en kan vertolkt worden op clavecimbel, piano of orgelmanualiter.

Het is fijne galante muziek met een tamelijk hoge moeilijkheidsgraad voor de snelle delen en met expressieve langzame delen.

K. D'H.

13 KORAALEBWERKINGEN uit Cantates van J.S. BACH voor orgel gereed gemaakt door ADDIE DE JONG.

Ed. Orgelcommissie, Goede Herderkerk, Rotterdam.

Tijdens de voorbije decennia van onze eeuw stond men meestal erg afstandelijk tegenover bewerkingen en arrangementen. Vanuit een principiële houding werd de magistrale, virtuoze bewerking door F. Busoni van Bachs Ciacona in d voor viool, door velen geweerd.

De klavierbewerkingen van allerlei opera's en symfonische werken door Liszt werden niet gespeeld. De altviolisten wilden alleen nog putten uit het eigen authentieke repertoire.

Er ontstonden blaasmuzeikkapellen allerhande die eveneens streefden naar een « zuiver » repertoire.

Toch zijn Bach, Händel, Walther en vele anderen zelf verantwoordelijk voor verschillende versies van hun composities en van andere uitgekozen werken.

In die geest kunnen wij de bewerkingen die Addie de Jong heeft gemaakt van delen uit Cantates van J.S. Bach plaatsen. Hij koos meestal bekende melodieën wat de bruikbaarheid ongetwijfeld kan bevorderen. De bewerkingen van de notentekst is verzorgd. Persoonlijk betreuf ik dat de oorspronkelijke bezetting nergens is vermeld. Dit gegeven, samen met de articulatiekens in Cantate 13 zou de organist behulpzaam zijn bij het kiezen van de passende registratie en het zoeken naar het juiste tempo, het karakter, de stijl en de passende vertolking.

K. D'H.

VAN EIJKEN JAN ALBERT (1823-1868) : TOCCATA UND FUGA UBER DEN NAMEN B.A.C.H., opus 38

Harmonia uitgave - 8, 95 Gld.

Joachim Dorfmüller laat ons kennis maken met een relatief vroege hommage in de Naderland aan J.S. Bach.

Bij nader inzicht wordt alles eenvoudiger, omdat de componist Jan-Albert Van Eijken, geboren te Amersfoort op 25 april 1822 en gestorven te Elberfeld in Duitsland op 24 september 1868, orgel en compositie ging studeren te Leipzig (1845-1846) om zich, op advies van F. Mendelssohn, bij Joh. Schneider te Dresden verder te bekwamen. In 1847 liet hij zich met succes beluisteren in zijn geboorteland en kreeg er verschillende opdrachten als organist en leraar.

In 1850 stichtte hij de eerste Bach-Vereniging in Nederland. In 1854 wordt hij organist aan de Hervormde kerk te Elberfeld.

Hij componeerde vele orgelwerken, o.m. drie sonaten, 150 koralen, 25 preluden, variaties, transcriptie's en arrangementen voor orgel van klavierwerken van Bach. Daarnaast componeerde hij ballades, liederen, koorwerken, een vioolsonate, toneelmuziek voor « Lucifer » enz.

We mogen aannemen dat Van Eijken tijdens zijn studietijd te Leipzig de Sechs Fugen über den Namen B.A.C.H. opus 60 van Schumann al heeft leren kennen (niet later dan 1847 waren zij in druk verkrijgbaar), en het is ook wel zeker dat Van Eijken Liszt's Preludium & Fuga over dezelfde naam kende, voor het eerst uitgevoerd in 1855, ter inwijding van het orgel in de dom te Merseburg.

De voorliggende Toccata en Fuga is gecomponeerd in een eenheidsstructuur waarbij de Toccata zonder afsluitende cadens overvloedig in de fuga. In de Toccata wordt een dialoog verklankt tussen unisoni akkoordspel en passagespel op het tweede klavier; ditzelfde passagespel wordt later ook op bescheidener wijze uitgewerkt in het pedaal. De fuga is vijfstemmig opgezet in een geconcentreerde stijl. Naderhand wordt het thema canonisch uitgewerkt in canon « al rovescio ». Ver afgelegen modulaties, tert, sext en octaafverdubbeling, verwijzen reeds naar een latere stijlperiode.

K. D'H.

J.C. SIMON : KORAALBEWERKINGEN (voor orgel of andere klavierinstrumenten), uitgave verzorgd door Ewald Kooiman, als nr. 34 in de reeks Incognita Organo, uitgeverij Harmonia/Hilversum, prijs 12,50 NL fl., 20 bladzijden.

Dit bundeltje is een heruitgave van een eersdruk uit 1754. Het enige andere opus van Simon dat tot heden in moderne uitgave te verkrijgen was, zijn de « 14 leichte Præludien und Fugen ».

Het thans heruitgegeven « Erstes Versuch einiger variirt und figurirt Chorale », bevat 6 min of meer courante koraalmelodiën.

Elk koraal is op drie wijzen behandeld : a) een vrij præludium, b) een zetting; elke zin voorafgegaan door een guirlande-aanloop in zestiende noten, c) een bicinium, steeds met C. F. in de bovenstem. Elk onderdeel is ca. een blz. lang. Het opzet is een beetje te vergelijken met de (contemporaine maar veel rijkere) Clavierübung van J.L. Krebs. Simons taal is eigenlijk nogal simplistisch . tot op de draad versleten progressie-figures, harmonisaties die zelden verder gaan dan de hoofdgraden in grondligging, een enkele keer zelfs onhandige verbindingsen.

Is een uitgave als deze dan nutteloos ? Absoluut niet, als functionele muziek in de liturgie kan ze voor wat afwisseling in het repertorium zorgen en heeft het voordeel dat ze van een ietwat geoefend organist geen voorafgaandelijke studie vergt. Mede door de inhoudelijke eenvoud is hier ook bruikbaar materiaal aanwezig voor beginners : Simon suggereert trouwens zelf dat zijn werk gericht is aan « jungen Anfängern, wie auch den Organisten und Schulmeistern auf dem Land, zur Uebung... ».

Zoals in veel Harmonia-uitgaven, moeten helaas ook hier een paar fouten gecorrigeerd worden (blz. 9, 2de lijn : de eerste, tweede en derde a' zijn inderdaad ais' doch de vierde, vijfde en zesde a' zijn a' hersteld; de eerste en tweede g' zijn gis' doch de derde is g' hersteld).

Voor het overige is de partituur probleemloos, met zelfs (originele ?) verdelingen L. H. & R. H. voor de loopjes.

P. R.

ORGANS OF OUR LADY'S AND ST. PETER'S CHURCH and the CARMELITES' CHURCH at GHENT

organist : Johan Huys

referentie : CD 88 802

productie : Ministerie van de Vlaamse Gemeenschap, Bestuur voor Monumenten en Landschappen

*uitgave : René ailly International Productions,
Oscar Maesschalckstraat 12, 1080 Brussel*

opname : 1986 - DDD persing : 1987

Met deze nieuwe reeks digitale orgelopnamen beoogt het Bestuur voor Monumenten en Landschappen van het Ministerie van de Vlaamse Gemeenschap ons rijk en verscheiden orgelpatrimonium als klankdocument vast te leggen. Dit lovenswaardig initiatief is reeds geconcretiseerd in de publicatie van drie compact discs waarop vijf recent gerestaureerde orgels uit de 18de en 19de eeuw worden voorgesteld. Deze uitgave is een bekroning van het zeer verdienstelijke restauratiebeleid dat vanuit het Bestuur voor Monumenten en Landschappen wordt gevoerd.

Bij de programmatie voor dergelijke opnamen dient rekening te worden gehouden met diverse aspecten : zo is er de aard van het instrument dat in al zijn facetten aan bod moet komen met orgelmuziek die daarop aansluiting vindt. De aangeboden orgelstukken dienen daarenboven voldoende interessant te zijn : men koopt ten slotte geen straalplaat die maar één keer wordt gespeeld.

In dit opzet is organist Johan Huys geslaagd. Bovendien is ervoor gezorgd dat ook orgelwerk van eigen bodem aan bod komt met bladzijden uit het oeuvre van Fétis en Depuydt.

De geciteerde compact disc, de tweede uit de serie « Orgels van Vlaanderen », illustreert twee instrumenten uit Gent.

Voor de opname van het Pierre Van Peteghem-orgel uit 1847-48 van de Onze-Lieve-Vrouw-Sint-Pieterskerk te Gent werd muziek geselecteerd die, evenals het klankidoom van het orgel, duidelijk op een tweespalt zit. Zo beluisteren we eerder traditionele composities van Albrechtsberger en Rodriguez, respectievelijk in klassieke en rococo-stijl. Het oeuvre van Boëly daarentegen ademt reeds nieuwe verzuchtingen uit die echter nog in traditionele vormen zijn verankerend. De Bloemlezing die organist Johan Huys ons brengt uit de orgelmissen van Fétis laten ons ten volle genieten van het rijke kleurenpalet dat dit monumentale Van Peteghem-orgel herbergt. Daarbij is het opvallend dat de vertolker in de registratiekeuze vaak gebruik maakt van verdubbelingen in de labialen (tot 2'). Hierdoor komt een grondtoniger en meer omfloerst klankbeeld naar voor. Enkele ritmische onnauwkeurigheden storen in het werk van Albrechtsberger en Rodriguez.

Op het bescheiden Schijven-orgel van de Karmelietenkerk te Gent vervolgt Johan Huys zijn programma met enkele kleinere orgelwerken van Czerny, Depuydt, Loots en Franz Liszt. Liszt vormt trouwens het leeuwenaandeel in de aangeboden orgelstukken van dit tweede gedeelte van de opname. Hieruit onthouden we een mooie uitvoering van de Kreuzandachten uit de « Via Crucis ».

De vertolking van Johan Huys vinden we persoonlijk zeer geslaagd : het geheel klinkt erg overtuigend en er is veel aandacht besteed aan een verzorgde toonvorming, registratiekeuze, tempi en programmasamenstelling.

Het bijhorend tekstboekje bevat de aangewende registraties, een viertalige beschrijving van de instrumenten en de disposities. Een foto van het Van Peteghem-orgel en de uitvoerder vervolledigen het geheel. Waarom is geen foto opgenomen van het Schijven-orgel uit de Karmelietenkerk ?

Alhoewel het kwalitatief gezien om een zeer goede orgelopname gaat, zijn we helemaal niet tevreden over het klankresultaat. Wie beide orgels live gaat beluisteren zal gauw vaststellen dat het klankvolume van beide instrumenten in werkelijkheid veel bescheidener is dan op de opname. Zijn klankdocumenten niet pas écht waardevol wanneer de opname zo getrouw mogelijk aansluit op de werkelijkheid ? Hopelijk houdt men daar een volgende keer rekening mee.

L. B.

RUDOLF MEYER, AAN HET GROOT ORGEL IN DE STADT-KIRCHE WINTERTHUR, met werk van Mendelssohn, Bartmuss, Franck en Vierne.

Productie : Jecklin (Zürich), nr 230.

Het bespeelde orgel werd gebouwd in 1887 door E. F. Walcker (met verwerking van veel oud pijpwerk, o.m. van C. J. Riepp) en gerenoveerd door Th. Kuhn in 1980. Hoewel het orgel heel wat kwaliteiten heeft, kon de opname me niet ten volle bekoren. In de akoestisch zeer droge ruimte wordt het verschil tussen legato en non-legato uitgesproken contrasterend; vooral in de Mendelssohn (Sonate III) stoort dit me nogal. Het zwelwerk klinkt als een groot harmonium. De Grande Pièce Symphonique van Franck, hoe voorbeeldig ze ook gespeeld is, verliest veel van haar charme (de Harmonika 8 b.v. klinkt zeer on-Francks). Ik wil hiermee niet beweerd hebben dat Francks muziek enkel op Cavallé-Coll-orgels mogelijk is; de ruimte van een Franse kathedraal ontbreekt hier echter. Een revelatie is de grote koraalfantasia « Jesu, meine Freude », van Richard Bartmuss (1859-1910). Het is een compositie die zowat een schakel is tussen een fantasie à la Liszt en een van Reger, maar dan zonder de soms holle retoriek van de eerste en zonder de zwalperige klankenree van de tweede. Er komen imposante passages in voor die bijwijlen doen denken aan de sonate van Reubke. Dergelijke werken vragen nogal wat registratiewissels; in Meyers uitvoering verlopen ze niet steeds soepel; op twee plaatsen schakelt de registrant ronduit verkeerd. Als toemaatje krijgt men nog de vingeroefening « Feux follets » van Vierne.

P. R.

Mededeling

Orgelexcursies Jean Ferrard

Romantische orgels te Brussel, 26 maart, vijf recitals : O.-L.-Vrouw van Laken, Protestantse kerk van het Museum, O.-L.-Vrouw van de Rijke Klaren, Sint-Jan Berchmanscollege, St.-Bonifaciuskerk.

Orgels in Brabant, 23 april, 4 recitals : Nijvel, Ohain, Louvain-la-Neuve en Begijnhof Leuven.

Inlichtingen : Securi-Travel, Rue de Brabant 112 - 1000 Bruxelles.

Zevende Zuidnederlands Orgelconcours

Sinds 1973 wordt rondom het befaamde Smitorgel (uit 1842) in de Sint Petruskerk te Boxtel het Zuidnederlands Orgelconcours georganiseerd. Dit concours is toegankelijk voor amateur-organisten, woonachtig in de Nederlandse provincies Zeeland, Noordbrabant en Limburg en in de Belgische provincies Antwerpen Limburg, Brabant en Oost- en Westvlaanderen.

Het concours vindt elke twee jaar plaats met steun van het Belgische Ministerie van Nationale Opvoeding en Nederlandse Cultuur te Brussel, van bovengenoemde provincies, het Gemeentebestuur van Boxtel, particuliere sponsors en donateurs. De K.R.O. radio verleent steeds medewerking door uitzending van onder meer de finale.

Uit de voorselectie kiest een professionele jury maximaal 12 kandidaten uit, die in een tweede voorselectie tijdens de paasvakantie op donderdag 7 april kunnen doordringen tot de finale op zaterdag 9 april.

Inlichtingen : K. van Houten, Stapelen 4, 5281 EH Boxtel - Ned.

Orgelseminaries te Deubach/Augsburg door Roland Götz

Van 6 tot 8 april geeft R. Götz in Deubach bij Augsburg een seminarie over oud-Engelse klaviermuziek tot Tomkins en van 9 tot 11 september leidt hij, aan het historisch orgel van de Emmauskapel te Hatzfeld/Eder, studiedagen over Samuel Scheidt.

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

Derde Limburgse Orgeldagen, 11-27 april 1988

Het Vormingscentrum voor Volkscultuur tekent verantwoordelijk voor een veelzijdig programma.

11 april, 19u, tentoonstelling in het Casino van Beringen «Het Orgelverdriet van Limburg». Een zeer uitgebreide en overzichtelijke foto- en diamontage zal de meest betreurenswaardige toestanden van de Limburgse orgels een ruimere bekendheid geven.

12 april, 20u : Kerk van O.-L.-Vrouw - Ten Hemelopneming te Leopoldsburg, recital Guy Bovet. Thema : «Humor in de Orgelmuziek».

14 april : Orgeltrip naar Brussel : historisch Italiaans orgeltje in de St.-Guidokerk van Anderlecht, R. Kohnen, het Spaans orgeltje te St.-Lambrechts-Woluwe, J. Van Gele, het Van Beverorgel te Jette, J. Sluys, het Collon-orgel van Oudergem, E. Van de Voort, het Kleucker-instrument van Vogelzang, L. Dupuis.

16 april, 20u, te Leopoldsburg : «Jonge orgelisten op weg naar het concertpodium».

Inlichtingen : Kiosklein 25, 3560 Koersel-Beringen, tel. 011/42.15.26.

Instituut voor kerkmuziek, Utrecht :

« Klaviertechniek » 23-24 april 1988

Jos Van Immerseel geeft een cursus in «klaviertechniek» op clavichord, clavecimbel, pianoforte, orgel en moderne vleugel.

Inlichtingen : Instituut voor Kerkmuziek, Plomporetengracht 3, Utrecht.

Stichting O. Van Puyvelde : Twee orgelwedstrijden, Recital, 27-29 mei

In de O.-L.-Vrouw-St.-Pieterskerk te Gent zal op het gerestaureerde Ch. Van Peteghem-orgel op 28 mei om 15u. een orgelwedstrijd doorgaan voor studenten (niet de laatste-jaars), van het Hoger Muziekonderwijs in België.

Op 29 mei om 15u. zijn de leerlingen laureaten van de Rijks- en Gesubsidieerde inrichtingen voor Secundair Muziekonderwijs aan de beurt.

Om 20u30 geeft Ch. Seynhaeve, 1ste laureaat van de orgel-auditiewedstrijd 1984 een recital.

Jury : S. Deriemaecker, K. D'Hooghe, C. Dubois, J. Huys en D. Verschraegen.

Inlichtingen : F. Rooseveltlaan 347, 9000 Gent.

ELBURG 27 juni - 1 juli 1988 Hanzestedenconcours

In de grote- of St.-Nicolaaskerk van de hanzestad Elburg, wordt een eerste Internationaal Concours voor organisten uit de diverse hanze-

steden gehouden. Aldus kunnen Belgische kandidaten uit Antwerpen en Brugge zich aanmelden.

Jury : Rudi van Straten, Luens Lindeboom en W. Baumgratz.

Inlichtingen : Stichting Hanzesteden-Orgelcultuur, Hanzestraat 2 8081 TS Elburg.

Haarlem, Int. Improvisatieconcours : 5-7 juli 1988

De juryleden zijn : Bert Matter, Daniel Roth en Hans Haselböck. Inlichtingen voor beide Haarlemse activiteiten : Stichting Int. Orgelconcours, Stadhuis. Postbus 511, 2003 PB Haarlem, Nederland.

Tweede Internationale Zomercursus Mechelen, 18-29 juli « De Orgelkunst van Flor Peeters »

Kamiel D'Hooghe en Chris Dubois leiden de studie van het repertoire. Raymond Schroyens, Guido Peeters en Joz Swinnen geven een workshop.

Het programma bestaat uit twee werken uit de XVIIde eeuw of twee werken van J.S. Bach, twee werken van C. Franck en twee à drie werken uit de verscheidene genres van Flor Peeters.

Op het einde van de cursus zal voor de kandidaten die zich er toe aangetrokken voelen, een concours zijn, gewijd aan de werken van F. Peeters.

Organisatie en inlichtingen : Ministerie van de Vlaamse Gemeenschap, Administratie voor Onderwijs en Permanente Vorming, Internationale Samenwerking, Kunstlaan 43, 1040 Brussel.

Haarlem, 33ste Int. Zomeracademie : 10-29 juli 1988

In het kader van de nieuwe opzet van de Zomeracademie is er een gevarieerd programma.

Vele docenten werden aangetrokken : nl. Piet Kee, Ewald Kooiman, Hans Haselböck (Oostenrijk), Anders Bondemann (Zweden), Guy Bovet (Zwitserland), Xavier Darasse (Frankrijk), Bernard Winsemius, Harald Vogel (W. Duitsland), Daniel Roth (Frankrijk), Zsigmons Szathmary (W.-Duitsland), Marie-Claire Alain (Frankrijk), Jos van Immerseel (België) en Klaas Bolt.

Zij geven cursussen en workshops en bestrijken een zeer ruim gebied dat gaat vanaf J. P. Sweelinck, de oude Spaanse, de klassieke Franse de Noordduitse orgelmuziek over Bach, de franse romantiek en Jehan Alain tot de Hedendaagse orgelmuziek en de improvisatie.

Clavichorden, clavicimbels en vele historische orgels worden bespeeld.

Interpretatiesursus Romainmôtier, 17-31 juli 1988

Guy Bovet, Lionel Rogg, Louis Robillard en Gerd Wachowski geven interpretatie- en improvisatiecursussen. Het zeer uitgebreide programma gaat vanaf de renaissance over Couperin tot de symfonische orgelliteratuur.

De cursussen worden gegeven op passende instrumenten. Twintig studieorgels zijn ter beschikking.

Inlichtingen : Cours d'Interpretation de Romainmôtier, Melle Marisa Aubert, Ch. 1349 Romainmôtier.

Salamanca 1-12 augustus 1988 - Interpretatiecursus Spaanse Muziek

Van 1 tot 12 augustus 1988 wordt door de universiteit van Salamanca voor de 10de maal een interpretatiecursus georganiseerd, gewijd aan de vertolking van de Spaanse orgelmuziek uit de 16de, 17de en 18de eeuw, en dit op belangrijke historische instrumenten.

Montserrat Torrent en Buy Bovet geven er de cursus.

Inlichtingen : Cours d'Interpretation de Romainmôtier, CH 1349 Romainmôtier.

6e Concours Suisse de l'Orgue 1988

Op verschillende plaatsen zal deze Zwitserse orgelconcours plaats vinden. De kandidaten die door middel van bandjes of cassettes geselecteerd worden, moeten zich ter beschikking houden van 10 tot 13 oktober e.k.

Het programma betreft Italiaanse muziek tussen de 16de en de 19de eeuw.

Dit concours wordt voorafgegaan door een cursus gegeven door Prof. Stefano Innocenti, op 8 en 9 oktober. De kandidaten zijn gehouden deze cursus te volgen.

Inlichtingen : Concours Suisse de l'Orgue, Ch. 1349 Romainmôtier.

Tokyo, Eerste Int. orgelconcours, 4 - 12.9.1988

Georganiseerd door de Japanse Organistenvereniging gaat in Japan een eerste internationaal orgelconcours door op een instrument, gebouwd door Marcussen & Son.

Twee schiftingsronden en een finale zijn gepland

Inl. op het secretariaat van Orgelkunst of IOCM c/o Musashino Shimin Bunka Kaikan 3-9-11 Naka-machi, Musashino-shi, Tokyo 180, Japan.

Odense, Int. orgelconcours 29.9 - 9.10.1988

Voor de tweede maal wordt in Odense, Denemarken, een internationaal orgelconcours georganiseerd. De leeftijdsgrens is 32 jaar.

Vijftien deelnemers zijn toegelaten. De drie prijzen bedragen 20.000, 15.000 en 1.000 DK.

De drie voorziene beurten gaan achtereenvolgens door op de Marsussenorgels van de St.-Hanskerk, de kathedraal en de concertzaal.

Programma :

J.S. Bach : «Ach bleib'bei uns, Herr Jesu Christ» BWV 649

Fantasia en Fuga in g, BWV 542 en Concerto in a, BWV 593

Verder wordt gevraagd :

D. Buxtehude : Preludium & Fuga in e BuxW 142

P. Hindemith : Sonate II

C. Sain-Saëns : Preludium & Fuga in e

J.P.E. Hartmann : Sonata in g (1ste deel)

M. Dupré : Variations sur un Noël, op. 20

De jury bestaat uit Gillian Weir, Grethe Crogh, Albert de Klerk, Martin Haselböck, Lutger Lohmann en Poul Borch.

Cesar Franck-concours 18-22 oktober 1988

Van 18 t/m 22 oktober 1988 zal - nu al voor de vijfde keer - een Cesar Franck-Concours worden gehouden. Het zal opnieuw plaats

vinden op het Adema-orgel (1923, 4 klav. reg.) van de Kathedrale Basiliek Sint-Bavo te Haarlem.

Deelnemen kunnen zij, die het einddiploma solospel-orgel behaald hebben, of, blijkens een aanbevelingsbrief van zijn (haar) leraar, over gelijkwaardige capaciteiten beschikken en die geboren zijn na 31 december 1952.

Programma :

C. Franck : Pièce Héroïque, Fantasie in la-groot en nog 3 werken, waaronder één Choral.

Een of meer werken van Saint-Saëns, Vierne en/of Duruflé. Totale duur 30 minuten.

Idem voor werk van Tournemire, Alain en/of Messiaen.

Drie werken uit het Franse, romantische, laat-romantische en/of moderne repertoire, tot O. Messiaen. Geen « Avant-garde ».

Voorselectie door middel van bandjes of cassettes.

Jury : K. D'Hooghe, J. Lemckert en Guy Bovet.

Inlichtingen : Secretariaat C. Franck-Concours, Dreef 2 app. 14 2012 HR Haarlem.

Jehan Alain - Stichting

« The Alain Foundation » in de V.S.A., samen met de « Association Jehan Alain » werken samen om de gedachtenis te eren van de grote begaafde componist wiens orgeloeuvre over de ganse wereld gespeeld wordt. Zijn composities voor piano, koor en kamermuziek moeten nog ontdekt worden door het grote publiek.

Het huisorgel van de familie Alain, gebouwd door Albert Alain, vader van Jehan en Marie-Claire, werd voor veertien jaar opgeborgen.

Het zal door de « Manufacture d'Orgues de Saint-Martin » te Neuchâtel en begeleid door het advies van Georges Lhôte, heropgebouwd worden in een middeleeuws burcht te Romainmôtier in Zwitserland. De kostprijs wordt op 400.000 FS geschat.

In 1990 wordt naar aanleiding van de vijftigste verjaardag van het overlijden van de componist, in juni-juli de inhuldiging van het gerestaureerde orgel voorzien, dit met medewerking van talrijke solisten en sprekers.

Documenten worden verzameld, cursussen en seminaries worden georganiseerd.

Inlichtingen : Guy Bovet, Secrétaire de l'Association Jehan Alain, CH. 1349 Romainmôtier.

Steen kan verleend worden door stortingen op Postrekening 12-22876-7, Genève, of Société de Banque Suisse, Genève : CO 295.321.0.

Livre du Saint Sacrement - Olivier Messiaen.

Van 19 tot 22 mei 1987 werd in de L'église de la Sainte-Trinité te Parijs een eerste wereldopname gerealiseerd van Messiaens laatste orgelwerk « Livre du Saint Sacrement ». Voor deze realisatie tekende de Engelse organiste Jennifer Bate.

Het « Livre du Saint Sacrement » werd geschreven in 1984. Het bevat 18 delen : sommige stukken zijn kort, andere zijn omvangrijker. De muziekuitgeverij Alphonse Leduc & Cie, gevestigd te Parijs, zal instaan voor de publicatie van de partituur die, naar men ons telefonisch meedeelde, zal verschijnen in september 1988.

De opname, uitgebracht op twee compact-discs, verscheen bij de firma Unicorn-Kanchana met als referentie DKP 9067/8.

Het tekstboekje brengt ons een inleiding op het orgelwerk van Messiaen, geschreven door Felix Aprahamian. Olivier Messiaen leidt zijn « Livre du Saint Sacrement » zelf in. De bijhorende theolo-

gische teksten zijn opgenomen. naast een korte biografische schets van de vertolkster. Olivier Messiaen assisteerde de opnamen.

Beslist een aanrader !

Jan Zwart-Herdenking

Jan Zwart overleed vijftig jaar geleden in 1937. Naar aanleiding hiervan publiceerde de Stichting Nationale Jan Zwart Herdenking 1987 een hommage-brochure met artikels van Gert Oost, Frits W. Zwart en Willem Mudde.

Verder is een interview, naar aanleiding van het 75ste radio-orgelconcert in 1930 van Jan Zwart opgenomen.

Het geheel, onder redactie van Gerard van Betlehem en Fritz W. Zwart, is verlicht met foto's en aangevuld met programma's, vertolkt naar aanleiding van het herdenkingsjaar.

Uitgave : Stichting Nat. Jan-Zwart-Herdenking 1987, Schubertthof 37, 2742 BT Waddinxveen, NL.

80.000.000 BF voor orgelrestauratie

Het Arp-Schnitger-orgel in de St.-Jacobskerk te Hamburg wordt gerestaureerd door de Oostfrieze orgelmaker Jürgen Ahrend uit Leer.

Men voorziet dat de restauratiekosten vier miljoen D.-Mark zullen kosten, wat ongeveer overeenstemt met 80.000.000 BF.

Het gerestaureerde orgel zal dan in 1993, ter gelegenheid van zijn driehonderd jarig bestaan, terug zoals oorspronkelijk klinken.

Dit meldt de « Frankfurter Allgemeine ».

Historical Organs Information

Martin Renshaw is de uitgever van « Newsletters », « Historical Organ Notes » en « Historical Organ Broadshets ».

Martin Renshaw, North Lyminge, Fôlkstone, Kent CT18 8EE, G.B.

Orgelcatalogus « V »

The « Organ Literature Foundation » heeft zijn catalogue « V » gepubliceerd met een lijst van 635 boeken, 2.129 platen en 206 orgelwerken. Organ Literature Foundation, 45 Norfolk Road, Braintree, Ma 02184-5915, U.S.A.

Agenda

MEI :

- 1 8ste Orgeltocht L.O.K.
- 8 18u Waterliet, Wolfgang Baumgattz, BRD
- 15 16u Gistel, St.-Niklaaskerk, Moere, Johan Huys
- 29 20u30 Gent, O.-L.-Vrouw-St.-Pieters, Christian Seynhaeve

JUNI :

- 6 18u Waterliet, Kamiel D'Hooghe

Orgeltijdschriften

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

35.Jg. nr. 4 - December 1987

- F. Friedrichs : *Ein Orgelgutachten Samuel Scheidts*
- H.J. Busch : *Louis Vierne : 24 pièces en style libre*
- L. Haselböck : *«In summa 6666 Pfeifen» - Zur Frage der Zahlen-symbolik in der Gabler-Organ Weingarten.*

CONNOISSANCE DE L'ORGUE, Revue de l'Association Française pour la Sauvegarde de l'Orgue Ancien.

Numéro 63-64 - été, automne 1987

- H. Delorme : *Le Merklin de la cathédrale de Périgueux*
- P. Hardouin : *L'orgue de Chambly, essai d'histoire*
- P. Hardouin : *Facteurs parisiens du XVIIIe siècle : N. Collar*

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

78 Jg. nr. 11 - November 1987

- Lynn Dobson : *Thoughts about an aesthetic Discipline in Organ-building*

nr. 12 — december 1987

- J. Kibbie : *Reforming the Organworks of D. Buxtehude*

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

111 g. nr. 4 - December 1987

- C. Pouderoijen : *De volledige uitbloei van de octoëchos (VII)*
- K. Middelhoff : *Van draaitafel tot snijtafel*
- B. Kahmann : *Het Dries Irae van dichtbij*
- J. Valkestijn : *De muzikale en liturgische gebruiken in de oude adellijke abdij van Thorn*
- A. Vernooij : *Nieuwe muziek in de liturgie*

L'ORGANISTE, Organe de l'Union Walonne d'Organistes, a.s.b.l.

19 Jg. nr. 76 - Nr. 4. 1987

- J.P. Felix : *L'Ancien orgue des Dames de l'Adoration Perpétuelle à Bruxelles, à l'église du Sacré Cœur*
- L. Dupuis : *A propos du jeu de l'orgue*

HET ORGEL, Uitgave van de Nederlandse Organistenvereniging.

83 Jg. nr. 12 - December 1987

- P. Peeters : *Een Concordantie op de belangrijkste uitgaven van Buxtehude's werken voor orgel en clavecimbel (clavichord)*
- J. Jongepier : *Twee gerestaureerde Mitterreither-orgels*

84 Jg. nr. 1 - Januari 1988

- P. Peeters : *Editie-problematiek in het bijzonder bij Buxtehude (Ed. K. Beckmann en F. Viderö)*

- J. Jongepier : *Orgelrestauraties (Garnwerd, Saaxumhuizen, Eexta en Zandweer)*

nr. 2 — februari 1988

- P. Peeters : *Editieproblemen in het bijzonder bij Buxtehude*
- J. Jongepier : *Het orgel van de Herv. Kerk te Kantens*
- V. Timmer : *Het orgel van de dorpskerk te Midwolde*
- J. De Hertog : *Het front van het Niehofforgel in de Oude kerk te Amsterdam*

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