

Driemaandelijks tijdschrift  
veertiende jaargang nummer 3  
september 1991

Orgelkunst

## ORGELKUNST

XIVde jaargang nummer 3 — september 1991

Driemaandelijks tijdschrift uitgegeven door de  
v.z.w. Vlaamse Vereniging ter Bevordering van de orgelkunst.  
ISSN 0776-9350

### Hoofdredakteur

Kamiel D'Hooghe

### Redaktieraad

Luk Bastiaens, Antoon Fauconnier, Dr. Bernard Huys, Prof. Dr.  
Ewald Kooiman (NI), Ghislain Potvlieghe, Patrick Roose, Dr. Harald  
Vogel (D.).

### Medewerkers

J. Boyer (F), J. Braekmans, J. Brock (U.S.A.), W. Callaert, P. Cré,  
Dr. J. De Bie, B. de Leersnyder (F), G. De Swerts, J. D'Hont, J.  
Eeckeloo, F. Geysen, E. Goedleven, E. Hallein, K. Hoek (NI), G.  
Hoornaert, F. Jaspers (NI), Y. Knockaert, A. Kurris (NI), M.  
Lemmens, D. Liévois, J. Meersmans, Dr. G. Moens-Haenen, Dr. G.  
Peeters, R. Plovie, A. Rössler (D), E. Saveniers, R. Schroyens, Dr.  
G. Spiessens, K. Stout (U.S.A.), F. Van Bree, J. Van Landeghem,  
M. Versteegen, G. Willems, T. Waegeman.

### Secretariaat

Agnès Dumon, Beiaardlaan 1, B-1850 Grimbergen.

### Abonnement

België : 400 BF.

Nederland : 28,— FL.

Andere landen : 500 BF.

Steunabonnement : 1.000 BF.

— postrekeningnummer : 000-1587551-49  
van V.V.B.O., v.z.w., 1850 Grimbergen (met vermelding : abon-  
nement Orgelkunst».

— In Nederland : Rekeningnummer 85.89.45.010 van «Orgelkunst»  
Grimbergen.

---

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

Overname van artikelen is slechts toegestaan na schriftelijk ver-  
kregen toestemming van de redaktieraad.

## Inhoud

	blz.
Het Franse orgel en zijn muziek in de XVIIde en XIIIde eeuw (1)	J. Boyer (vert. P. Roose) 99
Mozart en het Orgel (2)	P. Cré 110
Organa Antiqua Italica	K. D'Hooghe 129
Actualiteiten :	138
European Organ Improvisation Knokke	
Internationale Meesterklas Mechelen	
In Memoriam :	
Norbert Dufourcq	Gh. Potvlieghe 141
Jean Langlais	Dr M.B. Dufourcet 142
Agenda	143
Orgeltijdschriften	144

## Het Franse orgel en zijn muziek in de XVIIde en XVIIIde eeuw (1)

Jean BOYER  
(vertaling P. Roose)

*Nota van de vertaler.*

Jean BOYER (° 1948) is organist-titularis van de Parijse kerk Saint-Nicolas des Champs, en orgelleraar aan het Conservatoire National de Région de Lille (Rijsel).

Nogal wat Franse begrippen zijn in de hiernavolgende Nederlandse tekst bewust onvertaald gelaten, omdat er niet steeds een voldoende equivalent in de Nederlandse taal gebruikelijk is.

Wanneer men zich buigt over het nauwe verband dat, binnen een welbepaald tijdperk, bestaat tussen de composities en de instrumenten waarvoor ze bestemd zijn, en wanneer men rekening houdt met de evolutie in de instrumentenbouw, dan stuit men steeds weer op dezelfde vraag : «is het de evolutie in het muzikaal denken die deze of gene richting in de bouw heeft in gang gezet, of is het integendeel het instrument dat aan de musicus een schrijfwijze gedictieerd heeft ?».

Vanzelfsprekend is hier geen antwoord voor. Men zal hoogstens kunnen vaststellen dat de geschiedenis soms ofwel het een ofwel het ander op het voorplan plaatst, zonder dat men hieruit enig algemeen besluit mag trekken.

De wisselwerking die men kan aantonen, in de XVII<sup>e</sup> e., in Frankrijk, tussen orgels en orgelmuziek, illustreert goed dit probleem.

Doch wanneer men gewoonlijk J. TITELOUZE met C. CARLIER associeert, of later in de tijd, N. LEBEGUE met DUCASTEL, dan is er helaas niets dat kan bevestigen dat de ene op de andere enige voorsprong gehad zou hebben.

Het is overigens wenselijk, vooraleer de wendingen in de orgelmuziek in het licht te stellen, opnieuw even in grote trekken de evolutie te schetsen in de orgelbouw van begin XVII<sup>e</sup> tot eind XVIII<sup>e</sup> eeuw, en een staat op te maken - voor zover mogelijk - van de parallellen en de elementen die gemeenschappelijk zijn met het kunnen van de organisten.

# I. Het Franse orgel van de XVII<sup>o</sup> tot de XVIII<sup>o</sup> eeuw

A.

Het Frans orgel heeft zijn oorspronkelijke bron in Vlaanderen. Het zijn Vlaamse bouwers (DE HEMAN, LANGHEDUL, CARLIER) die, met het invoeren van hun kunst in Frankrijk vanaf eind XVI<sup>o</sup> eeuw, de esthetische voedingsbodem legden voor de eerste «klassieke» Parijse orgels.

+ Nemen we om te vertrekken de dispositie van het orgel in de St-Pieterskerk te Leuven (Jean CRINON, 1556). (1).

De voornaamste kenmerken zijn :

- systematische parallelbouw van principalen - fluiten, op elke voethoogte
- een stevig Hoofdwerk, maar een klein beperkt Positief werk
- aanwezigheid van een Cornet en van enkele tongwerken.

Oude benaming	Moderne benaming
<i>Corps d'orghues</i>	<i>Hoofdwerk</i>
<i>Sourd de huylt piedz, qui sera le parement</i>	Monter 8
<i>Bourdon de quatre piedz, sonant de huylt piedz</i>	Bourdon 8
<i>Sourd de quatre piedz</i>	Prestant 4
<i>Flutte sourde, entonnee de quatre piedz</i>	Fluit 4
<i>Double nasard de deux tvaux sur marches</i>	Nazard 2 r.
<i>Petite Flutte traversee au ton de deux piedz</i>	Dwarsfluit 2
<i>Fourniture</i>	Fourniture
<i>Cymballe</i>	Cymbaal
<i>Cornetz de nuict</i>	Cornet
<i>Trompette au ton de huylt piedz</i>	Trompet 8
<i>Regale au ton de deux piedz</i>	Regaal 2
<i>Cromhorne</i>	Kromhoorn
<i>Bourdon de huylt piedz sonant au ton de 16 piedz</i>	Bourdon 16
<i>Voix tremblante</i>	Tremblant
<i>Tamborin</i>	Trommel
<i>Chans de oisiaux</i>	Vogelzang
<i>Chayre</i>	<i>Rugpositief</i>
<i>Sourd de deux piedz que sera le parement</i>	Prestant 2
<i>Flutte de deux piedz</i>	Fluit 2
<i>Cimballe</i>	Cymbaal

+ Een Atrechtse dispositie uit 1585 leunt hierbij nauw aan : ze is genoteerd uit een contract tussen de abt van de St-Vedastusabdij te Atrecht (Arras) en orgelbouwer J. BARBAISE (werk dat niet door hem voltooid werd), waarbij gestipuleerd werd dat het orgel moest zijn «comme celle de l'église Notre-Dame» (= de kathedraal van Atrecht).

We wijzen op :

- een enkel klavier
- elke voethoogte is dubbel bezet
- aanwezigheid van een Cornet

— de dispositie vertoont ook fluitspelen in hoge ligging (Flageolet, Larigot).

Devanture (Montre) 8	Cornet d'Allemagne
Bourdon 8	Grosse Flute 4
Flutte d'Allemagne 2	Petit Flajollet 1
Grosse Quinte Fl. (Nasard) 2 $\frac{2}{3}$	Petite Quinte Fl. 1 $\frac{1}{2}$
Double (Prestant) 4	Doublette 2
Position (Fourniture) 3 rgs	Cimballe 4 rgs
Flute traversine 2 rgs	Trompette 8
<b>Bombarde 16</b>	Clairon 4
Voix Humaine 4	

(voor bron en meer specificaties : zie bijlage I)

+ Bekijken we nu de dispositie van het orgel van Poitiers, 1611, gebouwd door C. CARLIER en gekeurd door J. TITELOUZE. De erfenis van de vlamingen manifesteert zich nog in de volgende punten :

- dubbele bezetting van elke voethoogte
- fluitspelen van 16' tot 1'

— Cornet

— zelfde aantal tongwerken.

Maar er zijn ook verschilpunten :

- klavieromvang (vermeerderd, van 42 naar 48 toetsen)
- een beter bezet tweede klavier
- een belangrijk pedaalwerk, van 28 tonen
- de aanwezigheid van een enge Terts (2), *pour aller aussi dans le Plein Jeu* (aanwendbaar in het Plein Jeu)
- een rijkelijker bezet mixturen-bestand

(we willen in dit verband verwijzen naar de terminologie i.v.m. het orgel van de Saint-Paul in Parijs, Pescheur-orgel van 1623, waar sprake is van een mixtuur die *plus picquant et plus simbalisé* moest zijn (scherper en hoger van ligging).

Dispositie Poitiers (zie ook Bijlage II)

<i>Gr.Org.</i>	<i>Pos.</i>
Montre 16	Montre 8
Bourdon 16	Bourdon 8
Montre 8	Prestant 4
Bourdon 8	Flûte 4
Prestant 4	Nasard double 2 $\frac{2}{3}$ + 2
Quintadine 4	Quinte 2 $\frac{2}{3}$
Nasard 2 $\frac{2}{3}$	Doublette 2
Doublette 2	Flûte 2
Flûte traversine 2	Larigot 1 $\frac{1}{2}$
Tiercette 13/5	Fourniture 3 rgs
Sifflet 1	Cymballe 2 rgs
Fourniture 4 rgs	Cromorne 8
Cymballe 4 rgs	
Cornet 5 rgs	
Trompette 8	<i>Péd.</i>
Clairon 4	Flûte 8
Voix Humaine	Sacqueboute 8

+ Hoewel het nog niet expliciet tot uiting komt in deze disposities, was een van de hoofdbetrachtingen van de orgelbouwers het isoleren van het Cornet-register, om het apart te kunnen bespelen.

Een kerstlied-fantasia van John BULL («Laet ons met herten reyne») (3), met registraanwijzingen («Cornet alleen», en verder «Vol register»), laat de noodzaak doorschemeren die zich voor de orgelbouwers stelde om een gepaste oplossing te zoeken voor deze kwestie.

Ze voorzien aldus in de inrichting van een *petit clavier séparé de mesme le grand, pour jouer le cornet à part et faire jouer les deux ensemble quand l'on voudra* (een klein klavier, los van het groot klavier zelf, om de Cornet apart te bespelen maar ook de twee samen te laten klinken naar believen). Volgens de gegevens die Pierre Hardouin aanreikt in een uitstekend artikel over de oorsprong van het Franse orgel (4), was dit nieuwe Récit-klavier (waarvan de functie op dat moment alleen het isoleren is van de Cornet van het Grand Orgue) aangebracht in de Saint-Séverin te Parijs in 1587. Toch wordt dit Récit-klavier doorgaans maar vanaf 1625 aangetroffen.

Deze stap is van kapitaal belang in de evolutie van de Franse orgelbouw. Zij draagt in de kiem één van de grote kenmerken van het Frans orgel : het toevoegen van een supplementair klavier - zelfs voor maar één enkel register - om tijdens het vertolken van een stuk de registerwisselingen te kunnen beperken.

+ We belanden nu bij de type-dispositie van een Parijs orgel van eind XVII<sup>e</sup> eeuw. Het betreft dat van de Saint-Gervais (1685), gebouwd door A. THIERRY en beroemd gemaakt door F. COUPERIN. (Zie bijlage III-IV).

Hoewel men nog steeds enkele constanten bemerkt in vergelijking met een CARLIER-orgel (Plein Jeu, aantal tongwerken), zijn de verschilpunten duidelijk :

- het aantal klavieren (reeds vier)
- de hoge fluitstemmen zijn verdwenen (Flageolet, Traversine)
- de principaal-terts bestaat niet meer, maar
- fluit-tertsen zijn aanwezig op de twee hoofdklavieren
- aanwezigheid van een 2de Cornet (Récit).

B.

Laten we even stilstaan om de stappen die in deze ontwikkeling gezet zijn te omschrijven.

+ *Het klavierenaantal*

1) Het Récit-klavier.

Hoewel aanvankelijk toegevoegd enkel voor het comfort van de organist - die aldus de Cornet uit het Hoofdwerk kon isoleren -, beschikt dit klavier voortaan over een volledig en zelfstandig bruikbaar Cornet-register.

Dit laatste moet wel verschillend zijn van de grote Cornet (van het Hoofdwerk) waarvan *l'harmonie est esclatante* (DUCASTEL, 1682) (waarvan «de samenklank schitterend moet zijn»).

Een anoniem geschrift over orgelbouw uit eind XVII<sup>e</sup> eeuw preciseerd : *Certains donnent au cornet une taille trop grosse ce qui est à l'antique et ne suivant le goût moderne qui recherche plus de délicatesse* (5).

(Sommigen geven aan de Cornet een te wijde mensuur, wat in oude stijl is en niet volgens de moderne smaak die meer lichtvoetigheid nastreeft).

De TROMPETTE DE RÉCIT verschijnt in 1679 (DUCASTEL, St-Merry). N. LEBEGUE schrijft hem steeds voor en F. COUPERIN bestempelt hem als «één van de meest nuttige en aangename spelen» wanneer hij hem doet aanbrengen in de Saint-Gervais in 1714.

Het Récit-klavier is steeds een discant-klavier, beginnend op g<sup>o</sup> of op c'.

2) Het Echo-klavier.

Verschijnt rond 1635-1640. Het beschikt aanvankelijk alleen over een Cornet die als muzikaal spiegelbeeld moet fungeren van die op welke men solistisch reciteert. De ogenschijnlijke verte van deze Echo vloeit voort uit zijn plaats van opstelling (meestal in de voet van het instrument).

Naderhand zal men trachten de echo-effecten te diversifiëren en op dit klavier nog andere registers plaatsen die als repliek kunnen dienen op andere klankcombinaties. Vooreerst zijn het de tongwerken (Voix humaine, Cromhoorn, rond 1650), vervolgens de Pleins-Jeux (kathedraal van Rouen, THIERRY, 1657), die tevens een grotere klavieromvang vragen. Op dat moment bereikte de Echo zijn maximale tessituur (beginnend op c<sup>o</sup>).

+ *De fluit-tertsen*

De principaal-terts, in tin, *pour aller aussi dans le Plein-Jeu*, van CARLIER zal maar een korte levensduur kennen. Hij verdwijnt amper veertig jaar later en zal vervangen worden vooreerst door een terts voor dubbel gebruik (1629) nl. in zowel de «Plein Jeu»

als in de «Jeu de Tierce», en later door een wijde tert, genre *Cornet tout du long*.

Op het positief zal de Tierce maar vanaf 1640 voorkomen.

De *double Tierce* (d.i. Terts  $5\frac{1}{3}$ ), op het Hoofdwerk, die men later *Grande* of *Grosse Tierce* zal noemen treedt pas op in 1660 en zal zeldzaam blijven tot 1690. Ze wordt voor het eerst vermeld in registratietabellen in 1688, door André RAISON.

+ *De tongwerken*

Deze lijken niet aanzienlijk geëvolueerd te zijn, zeker niet wat hun aantal betreft. Twee nieuwigheden zijn :

- de Trompette de Récit
- de Clairon op het pedaal, rond 1685; niettemin is hij in die tijd nog niet aanwezig in de Saint-Gervais.

Noteren we verder dat de tongwerken van eind XVII<sup>e</sup> e. qua volume en timbre nog niet de klankrijkdom hebben bereikt die hen zal onderscheiden in de XVIII<sup>e</sup> e. De registratie-tabellen getuigen daarvan : de «en récit» gebruikte tongwerken worden steeds «aangekleed» (met b.v. 8' en 4') en de «Grands Jeux» van die tijd omvatten ook de Tertsen en de Cornetten.

Uit de tabellen kan men ook afleiden dat de tert-combinaties nogal gewichtig waren. Men had zowaar de «Fond d'orgue» nodig om de «Tierce en taille» te begeleiden (G. CORETTE, 1703).

Een nota van G. JULLIEN (1690) (6) aangaande het registreren van een «Quatuor» licht ons nogal nauwkeurig in over de balans tussen het Jeu de Tierce en de tongwerken :

*Ces mêmes pièces (fugues) se peuvent jouer en cette manière : le dessus et la basse sur le clavier de Grand-Orgue avec le bourdon, prestant, 8 pieds, nasard et quarte de nasard, la haute-contre et taille sur le cromorne du positif avec le bourdon, prestant, y joignant si l'on veut le Nasard afin de rendre le cromorne plus rond en harmonie (...) Je ne comprends point dans le mélange des jeux du Grand Orgue la grosse Tierce (1  $\frac{3}{5}$  !) parceque le dessus et la basse domineraient trop sur la taille et haute-contre qui se jouent sur le cromorne.*

(«Deze werken (= vierstemmige fuga's) kunnen als volgt gespeeld worden : de «dessus» en de «basse» op het Hoofdwerk met Bourdon en Prestant 8 voet, Nasard en Quarte de Nasard, de «haut-contre» en «taille» op de Cromhoorn van het Positief met Bourdon en Prestant en met naar believen toevoeging van de Nasard om de Cromhoorn wat ronder van toon te maken.

In de samenstelling op het Hoofdwerk voeg ik de «grosse Tierce» niet toe (nota : hiermee is nog de wijde tert  $1\frac{3}{5}$  bedoeld en niet de  $5\frac{1}{4}$ ) want de «dessus» en «basse» zouden te zeer de «taille» en «haut-contre», op de Cromhoorn, overheersen».)

## C.

Ter afsluiting willen we een vergelijking maken van de dispositie van de Saint-Gervais (1685) met die van de Saint-Nicolas-des-Champs (1676-77).

Zie bijlage III-IV.

De verschillen zijn duidelijk :

- een supplementair klavier («Bombarde»)
- een overvloed aan tongwerken op alle klavieren
- verschijnen van nieuwe spelen
- met uitzondering van de 16- en 8-voetshoogte, zijn de principalen niet meer vergezeld van fluiten; geen Flûte 4 op het klavier, noch Larigot
- 8<sup>e</sup>-fluiten op elk klavier (behalve op Bombarde), met solistisch karakter
- verdwijnen van het grote Echo-klavier, dus geen repliek meer van het Plein Jeu
- aanwezigheid van een 16-voet op het pedaal
- de mixturen en tertsen komen nog voor, maar treden minder op de voorgrond door hun mensurering en intonatie.

Het Frans orgel is op dat moment beland op het punt waarnaar het vanaf 1660 neigde : het GRAND-JEU-orgel.

Merken we op dat in elke fase van die evolutie, de klavieren die bijgevoegd werden vooral bestemd waren om de uitvoering van de Grand Jeu-stukken te vergemakkelijken.

1) Récit-klavier *pour fournir de quoi s'étendre dans les grands jeux de longue durée comme les offertoires* (DESLANDES, 1706)

(om een uitwijkmogelijkheid te bieden tijdens Grand Jeu-stukken van lange duur, zoals de Offertoires).

2) klavier met Cornet-echo, later tongwerken-echo; de Plein Jeu-echo zal maar een kort leven beschoren zijn !

3) het Bombarde-klavier (aanwezig vanaf 1686, in de Saint-Eustache, orgel THIERRY) heeft geen andere functie dan het aandikken van de Grand Jeu. Op het orgel van de Saint-Gervais, in de vorm zoals we het heden kennen t.t.z. in zijn samenstelling van eind XVII<sup>e</sup> eeuw, is er op dat klavier slechts één enkel register : een Bombarde 16' ! Dat betekent dat men om de organist niet te noodzaken een register te trekken, een bijkomend klavier bouwde.

Laten we nu eens bekijken over welke mogelijkheden de organist kon beschikken wanneer hij voor het offertorium de volgende registratie wou voorbereiden :

- V *Echo* : Cornet  
 IV *Récit* : Cornet  
 III *Bombarde* : Bombarde 16, Trompette 8  
 II *Grand Orgue* : Trompetten, Clairons, Cornet  
 I *Positif* : Cromorne  
 III en I gekoppeld op II  
 P *Pédale* : Flûte

Zonder ook maar iets te wijzigen kon hij :

- 1) de Grand Jeu op 16'-basis bespelen op III
- 2) de Grand Jeu op 8'-basis bespelen op II
- 3) de hoofdmelodie «en dessus» of «en basse» nemen, met de ene hand op II, en de andere (begeleiding) op I
- 4) echo's maken op I, IV en V
- 5) duo's vormen Cornet-Cromorne, op IV en I  
(bemerkt wel dat deze registratie ongebruikelijk is buiten de context van een Grand-Jeu : men verkiest dan de Tierce-registratie of Cornet-Trompette)
- 6) trio's uitvoeren door bij de duo-registratie een Flûte-pedaalpartij te voegen (Dit zijn dan de trio's *à la mode de Paris* waarover J. DE JOYEUSE het heeft).

Uit al deze vaststellingen kunnen we afleiden

1. dat, waar de organist bij de uitvoering van missen of hymnen tussen elk verset de tijd had om een nieuwe registratie voor te bereiden, hij in tegendeel deze faciliteit niet had bij de offer-toires die overigens de meest uitgewerkte bladzijden uitmaken van het repertorium; het orgel was erop voorzien om de uitvoering van deze werken gevarieerd en comfortabel te laten verlopen;
2. dat de Grand Jeu-registercombinatie en zijn afgeleiden een dominante wordt op het Franse orgel;
3. dat registerwisselingen in een Offertoire van b.v. COUPERIN of MARCHAND (zoals het inschakelen van een grondstemmen-registratie in het middendeel) op historisch vlak weinig waarheidsgetrouw lijkt).

(vervolgt)

#### Voetnoten

- 1) Zie G. Huybens «Het oude orgel in de Sint-Pieterskerk te Leuven», in «Arca Lovaniensis», III, Jaarboek 1974 v.d. Vrienden v.h. Stedelijk Museum - Leuven, blz. 347-367.  
Zie ook J.-P. Felix & G. Huybens «Leuvense Orgelgids», Jaarboek L.O.K. 1985, blz. 10-14. (De in onze tekst geciteerde dispositie is hieruit overgenomen). Het is volkomen gerechtvaardigd dit Leu-

vens orgel te betrekken in de Franse context : in het contract met J. Crinon, 14 juni 1554, leest men immers «faire et livrer ... urg ouvraige d'orghes ... fait de pareil bois et ouvraige que sont faictes les nouvelles orghes de saint Goudele à Bruxelles ... les tiaux et aultres registres de dedans seront faicts de telle matière comme sont à Saint Goudele, à Saint-Omer et Arras».

- 2) Het aliquot-register «Tierce» verschijnt in het begin van de 17de eeuw; M. Langhedul bouwt ze voor het eerst in Parijs, St-Eustache, 1604.  
Is de Terts van «Franse inspiratie», en door Langhedul nadien in de Zuidelijke Nederlanden ingevoerd? Ze duikt pas in 1624 op, in Brussel, Koninklijke Kapel (eveneens M. Langhedul) en wordt daar bestempeld als «Een nieut register, ghenampt een tierce, met alle sin toubehorthen».  
(zie ook G. Persoons : «De orgels en de organisten van de O.L. Vrouwkerk te Antwerpen van 1500 tot 1650», Verhandelingen van de Kon. Acad. v. België, Klasse der Schone Kunsten, Jg. XXXXIII, 1981, nr. 32; zie blz. 42).
- 3) Dit orgelwerk is gepubliceerd in :  
— Musica Britannica (A National Collection of Music), J. BULL, Keyboard Music (diverse volumes, 1960 en 1963; 2de herdruk 1967) uitg. verzorgd door J. Steele, Fr. Cameron & Th. Dart; ed. Stainer & Bell Ltd./London.  
— G. Persoons (op. cit. in voetnoot 2) geeft dit orgelwerk eveneens weer in zijn studie, als muziekbijlage. Als bron geeft hij op : London, Brit. Libr., Add. Ms. 23623, en hij heeft wetenschappelijke kritiek op de transcripties in vroegere publicaties.  
Al bij al doen de behandeling van de melodie (Bull's versie wijkt nogal af van de liedgestalte zoals we ze in de huidige liedbundels aantreffen) en de register- (of klavier)-aanduidingen nogal vreemd aan, om niet te zeggen arbitrair.
- 4) P. Hardouin : L'orgue français, in «Revue Musicale» nr. 295-296, jg. 1977. Een groot deel van onze citaten is ontleend aan dit uitzonderlijk goed gedocumenteerde artikel, dat we de lezer willen aanbevelen.
- 5) Dit anoniem tractaat over orgelbouw is uitgegeven door het tijdschrift «Orgues méridionales» (adres : 33, avenue Jean Rieux, F-31000 TOULOUSE, Frankrijk).
- 6) Gilles JULLIEN, voorwoord van het «Premier livre d'orgue», gepubliceerd door de Société Française de Musicologie, bij ed. HEUGEL, 1952  
(jammer genoeg uitgeput).

#### BIJLAGE I

M. Vanmackelberg : «Les Orgues d'Arras», Mémoires de l'Académie d'Arras, 5<sup>e</sup> série, Tome 3, Atrecht (F), 1963; zie blz. 18-21 en 99-100.

... *En premier lieu, le clavier portant vingt-six touches et en faincte seize.*

*La devanture sonnera au son de huit piedz comme celle de ladicte eglise Notre-Dame d'Arras, bien et souffissament nettoier et luisante; derriere la dicte devanture y auera un jeu de cornet d'Allemaigne fait et composé par le houvrier comme cestuy de la dicte eglise de Notre Dame.*

*Pareillement un bourdon, les principaux de bois et la resta de plomb comme dessus.*

*Item, une grosse flute sonnante a la double en hault dudict bourdon. Item, une aultre flutte d'Allemaigne sonnante a l'octave de la flutte précédente.*

Ung petit flajollet pour jouer ung tambourin et rossignol.  
Item, une grosse quinte flute pour faire le nazart et servir a la voix humaine.

Item, une petite quinte flutte, la moictie d'embas couverte et l'autre partie d'enhault comme dessus.

Item, ung jeu de bombarde sonnante de seize pieds.

Item, une double sonnante a l'octave du bourdon ou devanture.

Item, une doublette à l'octave en hault d'icelle double.

Item, une position sonnante de trois sur chacune touche, asscavoir, de deux quinte et une double.

Item, une cimballe sonnante de quatre sur chacune touche, asscavoir trois unison et une quinte.

Item, une bonne flute traversine, laquelle auera deux tons, quinte et double.

Item, ung clairon de quatre piedz dont le pavillon sera fait d'estain comme dessus est dict.

Item, une voix humaine sonnante a l'unison dudict clairon d'estain, le pietement de plomb.

Item, une trompette faite pareillement comme celle de ladict eglise Nostre Dame, portant en haulteur huict piedz d'estain.

Item, ung tambourin, ung jeu de pouchin et ung rossignol et ung bon tremblant

avecq ce quatre bons souffletz de bois quy se mecteront dedans le jeu d'orgues...

#### BIJLAGE II

Orgel-type «TITELOUZE».

Kathedraal van Poitiers, orgel gebouwd in 1611 door Crespin CARLIER en gekeurd door Jehan TITELOUZE.

Grand Orgue

Montre 16	(in lood, bekleed met tin)
Montre 8	(in lood; open)
Prestant 4	(in lood)
Doublette 2	(in tin)
Fourniture 4 r	(in tin; verdeeld over 2 reg.)
Cymbale 3 r	(in tin)
Bourdon 16	(bas in hout, verder lood)
Bourdon 8	(bas in hout, verder lood)
Quintadine 4	(in lood; 2 klanken gevend)
Nasard 2½	
Flûte traversine 2	(in lood)
Tiercette 1 3/5	(in tin; «pour aller aussi dans le Plein-Jeu»)
Sifflet 1	(in tin)
Cornet 5 r	(in lood; «à bouquin», samengaand met de tongwerken)
Trompette 8	(in tin; wijde mensuur)
Clairon 4	(in tin; wijde mensuur)
Voix Humaine	(in tin; wijde mensuur)

Positif

Montre 8	(in tin)
Prestant 4	(in lood)
Doublette 2	(in tin)
Fourniture 3 r	(in tin)
Cymballe 2 r	(in tin)
Bourdon 8	(bas in hout, verder lood)
Flûte 4	(gedekt; in lood)
Petite Quinte 2½, dienend als Nasard	
Flûte 2	(gedekt; in lood)
Nasard Double 2½ + 2	(verdeeld over 2 reg.) (in lood)

Larigot 1½ (in lood)  
Cromorne 8 (in tin; wijde mensuur)

Pédale

Flûte 8 (in lood, bekleed met tin; wijde mensuur)  
Sacqueboute 8 (is een kleine bazuin) (in tin)

Bijspelen : Tremblant  
Rossignol  
Ventouze  
Musette

Manuaalomvang : 48 toetsen, C.D - c'''

Pedaalomvang : 28 toetsen, C.D - e'

#### BIJLAGE III - IV

##### III

Voorbeeld van een Parijs orgel

eind 17de eeuw

Saint-Gervais, 1685

bouwer A. THIERRY

organist F. COUPERIN

Pos.

—	
—	
Bourdon 8 ... ..	
—	
Prestant 4 ... ..	
Nasard 2½ ... ..	
Doublette 2 ... ..	
Tierce 1 3/5 ... ..	
Fourniture	
Cymbale	
Larigot 1½	
—	
—	
Cromorne 8 ... ..	
—	

Gr.Org.

Cornet ... ..	
Montre 16 ... ..	
Bourdon 16 ... ..	
Montre 8 ... ..	
Bourdon 8 ... ..	
—	
Prestant 4 ... ..	
—	
Flûte 4 (gesupprimeerd in 1714)	
Nasard 2½ ... ..	
Doublette 2 ... ..	
Quarte 2 ... ..	
Tierce 1 3/5 ... ..	
Fourniture ... ..	
Cymbale ... ..	
Trompette 8 ... ..	
—	
Clairon 4 ... ..	
Voix Humaine 8 ... ..	
—	
—	
—	

##### IV

Voorbeeld van een Parijs orgel

eind 18de eeuw

St-Nicolas-des-Champs, 1776

bouwer F. H. CLICQUOT

Pos.

Cornet
Montre 8
Bourdon 8
Dessus de Flûte 8
Prestant 4
Nasard 2½
Doublette 2
Tierce 1 3/5
Plein Jeu
—
Trompette 8
Clairon 4
Cromorne 8
Basson-Hautbois (bas & sup.)

Gr.Org.

Cornet
Montre 16
Bourdon 16
Montre 8
Bourdon 8
Dessus de Flûte 8
Prestant 4
Grosse Tierce 3 1/5
—
Nasard 2½
—
Quarte de Nasard 2
Tierce 1 3/5
Fourniture 4 r
Cymballe 5 r
1° Trompette 8
2° Trompette 8
Clairon 4
Voix Humaine 8

Bombarde

Bombarde 16
Trompette de Bombarde 8



	<i>Récit</i>		<i>Récit</i>
—		Flûte 8	
Cornet ... ..		Cornet	
Trompette (in 1714)		Hautbois	
	<i>Echo</i>		<i>Echo</i>
Bourdon 8 ... ..		Bourdon 8	
—		Flûte 8	
Prestant		—	
Nasard		—	
Doublette		—	
Tierce		—	
Cymballe		—	
—		Trompette 8	
Cromorne		—	
	<i>Péd.</i>		<i>Péd.</i>
—		Flûte 16	
Flûte 8 ... ..		Flûte 8	
Flûte 4 ... ..		Flûte 4	
—		Bombarde 16	
Trompette 8 ... ..		Trompette 8	
—		Clairon	

(Disposities ontleend aan studies door Pierre Hardouin over deze orgels, o.m. in het tijdschrift «Connaissance de l'Orgue»).

## Mozart en het orgel (2)

Paul CRE

Vanaf augustus 1782 betreedt W.A. Mozart een nieuwe, archaïserende fase in zijn artistieke ontwikkeling, waarin hij afstand neemt van het «divertimento», van werken die een tijdelijk genoegen geven.

Door zijn kennismaking met de Noordduitse barokmeesters wou Mozart iets ondernemen, wat hem niet zo licht viel en volgens sommigen leidde tot een onderhuidse crisis. De toenadering tot het muzikale idioom van Händel en de Bachfamilie (Johann-Sebastian, Carl Philip Emanuel, Wilhelm Friedemann...) is de orgelwereld niet ontgaan en dat kadert ongetwijfeld in de Bachverering.

De meeste Mozartwerken die hier onze aandacht vragen, zijn echter in oorsprong en traditioneel erkend en aanvaard als klavierwerken (voor cembalo of fortepiano); andere composities die thans als orgelwerken fungeren, zijn op onvolledige en schetsmatige basisdocumenten gebaseerd, op muziek «in de marge» van Mozarts compositorische arbeid.

### 3. Mozart te Wenen - Contacten met van Swieten (1).

De feiten. Na zijn legendarisch conflict met de Salzburgse prinsbisschop Colloredo, wil Mozart te Wenen zijn vrij bestaan als musicus garanderen. We zijn in 1781. Hij leert er al vlug Gottfried, baron van Swieten (1734-1803) kennen, recent benoemd tot voorzitter van de censuurcommissie en van de hofcommissie voor onderwijs, tevens hoofd van de keizerlijke bibliotheek. Zoon van Gerard, Maria-Theresia's lijfarts, was hij ambassadeur geweest in Brussel, Parijs, Warschau en ten slotte bij Frederik de Grote in Berlijn. Van ginds bracht hij muziek van Händel en van de Bachfamilie mee. Zo bevinden zich in de studievertrekken van de keizerlijke bibliotheek werken die (ook omdat daar iedere zondag de amateurconcerten zullen doorgaan, aangemoedigd door keizer Jozef II) door Mozart gretig worden ingekeken en die hem aanzetten zich te verdiepen in de fugakunst en de contrapuntische schrijfwijze van deze «oude» meesters (2).

Reeds op 10 april 1782 schrijft Wolfgang aan zijn vader :

«Ik ga elke zondag om 12 uur naar baron van Suiten; daar wordt niets anders gespeeld dan Händel en Bach... Stuur me 6 fuga's van Händel en de Toccata's en fuga's van Eberlin. Ik verzamel nu Bachfuga's - zowel van Sebastian als van Emanuel en Friedemann Bach. Ook die van Händel en die heb ik niet... En ik zou die van Eberlin ook graag aan de baron laten horen» (3).

Mozart geraakt in een fuga-roes. Hij verzoekt zijn vader een en ander bijeen te zoeken. In zijn brief alludeert hij op de «nieuwe smaak» die al lang domineert, zodat de degelijke kerkmuziek thans op zolder ligt, bijna door de wormen opgevreten.

In zijn werken én brieven tot in 1783 toont Mozart zijn indringende bewondering voor de barokke fuga; anderzijds ontwikkelt hij ongewone fantasia's voor klavier, wonderbare werken die improviserend gedacht zijn.

Dank zij de kunstkenner en «arbiter musicæ», van Swieten, ontstaan er studerend en improviserend een beknopt aantal werken - meestal rond K. 400 te situeren - vaak ook onvoltooide composities in verspreide fragmenten genoteerd; werken voor klavier, soms plus viool; fantasia's (in nieuwe vorm), preludes of introducties met fuga's (soms «sonata» genaamd). Uit dit reservoir komen meerdere van de zgn. orgelcomposities van Mozart. Uit bronnenonderzoek en analyse en vertrekkend van de initiële

context en reden van hun bestaan blijkt dat er met die composities bijna steeds bepaalde ingrepen gebeurden en dat hun oorspronkelijke functie wijzigde. Zich grotendeels baserend op Mozarts rijke muzikale textuur heeft men een reconstructie doorgevoerd om een «mogelijke» orgelmuziek van zijn hand te presenteren ; die verkrijgt daardoor een zeer aparte positie t.g.v. de organistieke werken uit het Oostenrijk en Duitsland van die tijd. De directe of indirecte band met de liturgische praktijk is onduidelijk, en voorts zijn deze werken geen onderdeel van een cyclus, wat wel het geval was voor de meeste Zuidduitse en Oostenrijkse orgelcomposities die zich zelfs tot laat in de 18de eeuw nog baseerden op de acht kerkmodi.

Wat was voor Mozart een fuga, wat was contrapuntisch schrijven ? Over K. 394 - Prelude en fuga in C - schreef Wolfgang op 20 april aan Nannerl :

«Dat deze fuga ter wereld gekomen is, ligt eigenlijk aan mijn lieve Constanze. Baron van Suiten... heeft me alle werken van Händel en Sebastian Bach (nadat ik ze voor hem had doorgespeeld) mee naar huis gegeven.

Toen Constanze de fuga's hoorde werd ze er helemaal verliefd op...; omdat ze me toen vaak fuga's hoorde improviseren, vroeg ze of ik er al een had geschreven ? - toen ik «nee» zei, gaf ze me heel erg op mijn kop... en bleef net zo lang smeken tot ik een fuga voor haar opzette. Zo is ze ontstaan». (Fuga K. 394).

We vernemen dat Mozart fuga's (zo ook fantasia's) zeer geschikt vond als improvisatiestof, b.v. voor de tussenspelen en als toemaat op concerten (de zgn. «academies»); elders lezen we «omdat onze keizer Jozef II er dol op is...», maar negens een «organistieke» aanleiding !

Waarom componeerde hij - behalve uitzonderingen - na 1783 geen exclusieve fuga's meer en bleven de eigenhandig ontworpen en neergeschreven fuga's onafgewerkt ? Hutchings roept stilistische redenen in : Mozart dacht reeds lang in de thematische contrasten en overgangen eigen aan een klassieke componeertrant. Die werkte met afgewogen en afgeronde onderdelen. Het tonaliteitsschema hinderde hem zeker niet. Nu echter moest hij zich in die andere, parallele vrijheid bewegen waarmee Bach zijn (oudere) vormgeving ontwikkelde, wat aan een eigen inbreng weinig ruimte liet. Toch zijn de fuga's, als werkstukken, aardig op het niveau van

zijn eigen persoonlijkheid geraakt en komen meermaals de Mozartiaanse karakteristieken tot hun recht, bijv. in het coda van fuga k. 426. Bach zou, aldus Hutchings, gunstig geknikt hebben omwille van de inventie, het evenwicht, de veelheid en tegenstelling in het opdrijven van het verwachte en onverwachte (4).

Het conflict blijft niet uit omdat Mozarts muziek uiteindelijk op het «onderhoudende», op het etalerende, op sublimatie van gevoelens - in speelse afwisseling - gericht was. In Missen gebruikte hij het fugato als stijlmiddel : een overtuigend collectief moment, ter afwisseling; als operacomponist, componist van serenades en klaversonates enz. stond Wolfgang echter ver af van de fuga als autonoom principe. De symmetrie en het dualisme in de sonatevormgeving vormde wellicht het grootste obstakel t.a.v. de fuga's, of wat August Halm ooit het conflict noemde tussen stijl en vorm. Enkele werken verdienen een nadere bespreking.

#### Präludium und Fuge C-Dur (K. 394 - 383a)

Ontstaan : Wenen, april 1782. Bestemming : klavier. Het preludium is volgens het notenbeeld gezinszins organistiek en ook geen fantasia wanneer je let op de repetitieve en ostinato-elementen; de onderverdeling is Adagio - Andante - piu Adagio en Tempo primo. Het autograaf ervan is verloren gegaan. Dat van de fuga (berustend in het Parijse Conservatorium) was schetsmatig; men vermoedt dat Mozart deze fuga «Andante maestoso», nadier vollediger uitschreef.

«Ik heb er opzettelijk «Andante maestoso» bovengeschreven, opdat men het niet te snel speelt». Uit deze zinsnede aan Nannerl gericht hebben sommige auteurs afgeleid dat Mozart hier het bedachtzaam spelen van fuga's überhaupt bedoelde, maar primo : ze moest de tegenpool zijn van de voortgestuwde prelude (door Mozart notabene tussendoor bedacht en na de fuga opgestuurd aan Marianne), secundo : wat een werk had hij gehad met al die kleine zestiende-nootjes !

«... in tegenstelling tot de «prelude» kan de gehele fuga evengoed op het orgel «vertaald» worden; ze is zoals de fuga in g (K. 401) even abstract; en de onafgewerkte Suite in C (K. 399 - 385 i), die curieus en interessant is, beantwoordt zeker aan de mogelijkheden van het orgel, zowel als die van de piano». (de SAINT-FOIX, III, p. 294).

«K. 394 is het bewijs van Mozarts intense studie van het barokke contrapunt. Een thema alla Bach met alle mogelijke kunstgrepen voortzetten liet weinig ruimte aan persoonlijke inbreng van de componist, maar gelukkig overleven er enkele van Mozarts karakteristieken». (HUTCHINGS).

«K. 394 is de spil, waar rond zijn hele latere produktie zich zal ontwikkelen. De prelude bezit de grootste kracht die een weldoende schok geeft, veroorzaakt door de kennismaking met de polyfone werken. In de fuga geen spoor van de inspanningen die sommigen erin ontwaren, wel een geniale vindingskracht en een uitzonderlijk gebruik van het contrapunt welke de door Mozart zo geliefde galante stijl zeker niet toeliet (Jacques GENTY, pianist).

#### Suite C - Dur (K. 399 - 385 i)

Eveneens ontstaan in 1782. Bestemd voor klavier, maar onafgewerkt gebleven. Deze «suite» was voor Mozart de inkleding om zich op die manier het contrapunt van Händel/Bach toe te eigenen. Op een Overture («Grave») met fuga volgen : Allemande (c-Moll), Courante (Es-Dur), Sarabande (g-Moll) — enkel 5 maten..., een Giga als slot ontbreekt. Alhoewel Mozart het partita-concept van Gottlieb Muffat schijnt te volgen, heerst er geen eenheid van toonaard, zo typerend in de barok. Mozart kiest voor een Franse ouverture (traag, scanderend), gevolgd door een lenig Allegro (fuga) met een phrygische melodie; beide delen zijn door Händel geïnspireerd. De Allemande combineert de barokke speelwijze en een Mozartiaanse melancholische chromatiek. «Hij doorbreekt de verschillende delen (dansvormen) met het vuur van moderne modulaties!» (de SAINT-FOIX)... De Courante toont verwantschap met Händel (Suite in e-Moll). Dan breekt na 5 maten «Sarabande» deze suite af (5).

Op de Overture met fuga is reeds geruime tijd het begerige oog van de organisten gevallen. DENNERLEIN ook ! «Mit geringfügig abgeändertem Schluss können Intrada und Fuge... wohl recht als Einheit bestehen». Nochtans anticiperen de laatste vijf maten van het origineel (dominant-functie) naar de Allemande die volgt : «segue Allemande». G. de SAINT-FOIX wist al «... que ce style s'applique aussi heureusement au clavier des grandes orgues, qu'à celui du piano ou du clavecin». (III, p. 334).

#### Fuga g - Moll (K. 401 - 375 e)

Dit magistraal werkstuk uit 1782 (?) is van Mozart, behalve de maten 96 tot 104, nl. de «Cadenza» op liggende pedaalnoot, die Abbé Stadler er later aan toevoegde, getrouw aan de Zuidoostelijke/Oostenrijkse praktijk. Mozart had op die plaats «ped.» genoteerd, d.w.z. beëindigen op pedaaltoon. Het werk werd in 1802 als vierhandig klavier- of orgelwerk uitgegeven (Eerste orig. uitg. Tobias Haslinger, Heft 21; omwille v.h. uitvoeren 4-handig gepubliceerd). K. 401 heeft men begrepen als een eerder abstracte compositie, waarin Mozart de fugakunst beoefent als evenknie van Bach of Händel. Origineel misschien voor strijkkwartet bestemd is het een quasi volmaakte realisatie, bovendien in g-Moll, de volgens Mattheson «wohl schönsten Tonart», die bij Mozart emotioneel een zuur-zoete levenservaring oproept en neigt naar vereenzaming, verscheurdheid en wanhoop. (Cfr. Kwintet K. 516, Pianokwartet Z. 478, Symfonieën K. 183 en K. 550).

Aangezien dit werk bij uitnemendheid een «orglmässig spielen» toelaat, mag de drieledige structuur ons niet ontgaan : na een eerste ontwikkeling tot maat 46 (deelfuga 1) introduceert Mozart het thema in omkering (deelfuga 2), reeds in maat 57 door thema 1 beantwoord. Het dialogeren van de stemmen blijft boeiend en leidt naar een fermate op D-Dur (m. 80). Na dit klassieke hoogtepunt spelen, in de «conclusio» van de fuga, thema 1 en 2 nogmaals op elkaar in, ditmaal gecompriëerd. Ze worden a.h.w. opgelost in de «Cadenza». Een eigenaardigheid : dit gebeurt in juist 23 maten, d.i. de helft van deelfuga 1. Met K. 401 laat Mozart de «ambachtelijke» fugawerken van een Eberlin, een Pasterwiz, een Albrechtsberger (deze laatste door Mozart geprezen als vaardig organist) toch wel naast en achter zich. Waarom dan nog, zoals Joh. Pröger het deed, vóór dit werk het Allegro K. 312 als Introductie plaatsen, omdat hij daarin overeenstemmende motieven meent op te merken ? (6). Een geschuif en gesjoemel met antieke meubelen om het interieur toch maar zoveel mogelijk naar onze smaak in te richten ?

#### Fuga c - Moll (K. 426)

Deze fuga «a due cembali», gedateerd 29 december 1783, gebruikte Mozart later in het tweedelig kwartet in c-Moll (K. 546), naar de vorm een Prelude (Adagio) en fuga (Moderato). Hij schreef het in zijn catalogoog in op 26 juni 1788. De «Overture» (Adagio)

van de kwartetversie neemt een voor die tijd unieke «moderne» wending en slaat in de tweede expositie een chromatische weg in. Het complexe Adagio (52 maten) betekent volgens de SAINT-FOIX een grijpen naar het onbereikbare («... la profondeur d'expression semble vouloir atteindre l'impossible!» - IV, p. 341). De indrukwekkende fuga is gebaseerd op de zetting van eind 1783, maar volgens een nieuw concept; van de klavieristische eigenschappen is er weinig overgebleven in K. 546. Het thema van de fuga is half gebiedend, half smekend en we horen het contrast tussen het stotend, stug ritme en een in dalende chromatische «Seufzer» verzinkende figuur. In feite heeft de fuga twee thema's; is ze zelfs bijna een tripelfuga. In Mozarts werken wordt ze geanticipeerd door de psalm «Laudate pueri» in de «Vesperae solennes de Confessore» (K. 339) uit 1780 en grijpt ze vooruit op het Kyrie van het Requiem (7).

Mozart heeft nadien intuïtief aangevoeld dat strijkers het best de sonoriteit van deze fuga, met haar markante thema's konden dragen. Wellicht dacht hij aan een ruimere bezetting omdat een contrabaspartij voorzien was aan het einde. Toch verscheen van K. 546 een orgeltranscriptie (Merseburger, 823 B) die een sterk uitvoerderstalent vraagt om de ongewone spankracht tot op het einde op te brengen. Zelfs Power-Biggs ondervond dit! Maar Joh. Pröger (1958) zegt: «Wie ze vermeestert zal steeds nieuwe wonderen ontdekken en voor de inzet rijk beloond worden».

Toch een bedenking. De Mozartkenner H. Abert vergeleek K. 426 met de fuga's uit Bachs «Kunst der Fuge». Samen met hem vinden muziekminnenden K. 546 een machtig werk, een ongewone met wanhoop en verwarring geladen compositie. Raak is de typering van Anton Mayer (Berlin, 1939): «... die c-Moll-Fuga weist am weitesten in die Zukunft... ist heute noch durch die Härte und Rücksichtslosigkeit der Durchführung sowie die sich aus diesen ergebenden Dissonanzen erschreckend. Wir können uns vorstellen dass die Zeitgenossen fassungslos vor ihr gestanden haben». Maar Carl De Nys verrast ons door zijn uitspraak:

«Die Zweckbestimmung des Adagios für Streicher wird ebensowenig wie die ursprüngliche der Fuge für zwei Cembali der Komposition gerecht, die von der Orgel herkommt».

Mozart zag dus niet dat hij de ware natuur en bestemming van deze werken verdonkermaande, dat het meest geschikte medium het orgel zou kunnen (moeten) zijn! Een merkwaardige gedachting.

#### 4. Mozarts muzikaal idioom - Latere werken.

Wie Mozarts klaviermuziek van nabij kent, bespeurt invloeden van Scarlatti, Wagenseil, van de Zuid-Europese en Milanese meesters uit het midden van de 18de eeuw, maar ook van Haydn, Schobert («Sturm und Drang» - stemmingscontrasten), Georg Benda (Sonaten van 1757), Johann Christian Bach. Deze laatste staat model voor de zangerige, speels-ritmische, Napolitaanse stijl; Mozart reflecteert die in de Sonates K. 279 - 284 van ca. 1774 en neemt ook in zijn symfonieën dit gemoderniseerd «Italianisme» over.

De Mannheimers horen we in de Sonates K. 309 en 311. De Sonate K. 331 (A-Dur) en meerdere klaviervariaties ontstonden in de Parijse context.

In 1778 schrijft Mozart de tragische a-Moll Sonate (k. 310), en deze karakteristiek treedt pregnanter naar voren in de Sonate c-Moll (k. 457). De opmerkelijke wending naar het polyfone, beïnvloed door de Noordduitse protestantse meesters is hiervoor al besproken. C. Ph. Em. Bach inspireerde hem tot fantasia's vol wondere tegenstellingen. De polyfone inbreng doordeesemt latent of manifest vele K.-nummers, b.v. het eerste deel van k. 533, de Sonate Bes-Dur (K. 570) uit 1789 en de laatste Sonate in D-Dur (k. 576).

Behalve het verband van Mozarts klaviermuziek met de gezelschapsmuziek van zijn tijd ervaren we duidelijk het middelpuntzoekend karakter: niet het pronkerige of de «Spielerei» zonder meer, wel «kantabele» thema's, een originele inhoud en vorm (met soms afwijkende maat-schema's). Steeds valt op dat de bewustwording (inspiratie, inventie) en het realiseren van een geschikte vormgeving in zijn werken trefzeker en zelfs volmaakt samenvallen. Dat hij zeer spontaan componeerde, zijn concept mentaal kon vasthouden - hij had een ongewoon muzikale verbeelding - is geen nieuws. Maar dat conceptie, werkschema en realisatie moeiteloos elkaar opvolgden, was niet altijd zo. Tegen de Praagse organist Jan Kuchar (1751-1829) liet Mozart zich ongeveer als volgt uit: «Men heeft het verkeerd voor als men denkt dat mijn kunst nu voor mij een gemakkelijke zaak geworden is. Ik verzeker u, beste vriend, niemand heeft zoveel inspanning geleverd voor de studie van het componeren als ik». (1787).

Tussen de werken waarin Mozart een sublieme eigen taal zoekt, springt ongetwijfeld het aangrijpende *Adagio h-Moll* (K. 540)

in het oog. Het onstond, vermoedelijk voor een sonate bestemd, op 19 maart 1788 en bestaat uit 58 maten in gesloten liedvorm. De SAINT-FOIX vond het een merkwaardig modern werk op harmonisch gebied; het anticipeert op de vertrouwelijke mededelingen in Schuberts muziek. Dit Adagio is (in een periode van tegenslagen) een bekentenis, ontroerender dan veel andere composities. Maar is dit initiëel een orgelwerk?

Als K. 394 dat is, waarom dan niet K. 540 enz.? De deur wordt opengezet om meerdere werken van Mozart op orgel te verklanken (8). Prögers argumentatie dat het Adagio « Orgelgemäss » is, bovendien behoorde tot het bezit van Mozarts zuster Maria-Anna - aan wie Wolfgang graag orgelzettingen (?) toestuurde - overtuigt niet ten volle. Pröger roept ook nog in dat enkel het orgel de «adem» kan opbrengen die deze compositie vraagt. (Kromhoorn en vox-humana zijn hier aanbevolen).

Is het niet eerder de latente, polyfoon doorgetrokken lijn die Pröger in K. 540 is opgevallen?

Als we voor de latere jaren enkele kenmerken van zijn muzikaliteit, in hun mogelijke relatie met het «organistische» kunnen aanstippen, dan zijn dat wellicht de volgende :

- het middelpunt-zoekende aspect in zijn klavierwerken; b.v. in de fuga K. 394 al trilt alles rond een «innere Mitte» (Rilke);
- naast de populaire Mozartiaanse elegantie en onbezorgdheid treedt er in de jaren '80 een religiositeit en sensibele ernst naar voren, helemaal niet van liturgische aard, maar nieuw en innig verbonden met het mensbeeld van de Aufklärung (Mozart leert de idealen van het Broederschap kennen als hij begin 1786 lid wordt van een der Weense loges);
- ook is er het facet dat Stendhal het eerst opmerkte in Mozarts oeuvre : zijn speciale relatie tot het tragische en droefgeestige; het schemert gaandeweg door en kleurt zijn muziek op een zeer speciale manier - polyfonie wordt tot een tragisch stijl-middel;
- het koloriet van de blazers, in zijn tijd toegepast in de harmoniebezetting (blazerskwintet, -octet, met hobo's, klarinetten, hoorns en fagotten - bijv. K. 388 Bläuserserenade c-Moll); hij integreerde deze sonoriteit o.m. in zijn pianoconcerti.

Ook «vertaalde» Mozart Bachse fuga's naar bezettingen voor strijkertrio en -kwartet en streefde hij in zijn beroemde Haydnkwartetten en in de latere kwintetten (bijv. K. 581 Stadlerkwintet)

naar een ongemeen hoog niveau.

Het onafgewerkte *Trio G-Dur* (K.443 - 385i) heeft Maximilian Stadler van 37 op 122 (!) maten gebracht. Martin Haselböck ziet een overeenkomst met Trio-sonate nr. 2 van J.S. Bach. Hij meent dat Mozart hier in dezelfde zin wou componeren en nam de door Stadler voltooide versie dan ook in zijn «Orgelwerken van W. A. Mozart» (Universal Edition) op.

Een tactvolle aanpassing voor orgel van bepaalde K.-nummers is verdedigbaar, mits men deze werken niet optilt boven hun eigen formaat en inhoud. De opzet moet zijn : deze muzikale vormtaal op het blaasinstrument, wat het orgel ook naar wezen is, te laten 'resoneren'. Dat ligt enigszins anders dan de motieven die tot nu toe meespeelden om Mozart naar voren te schuiven als «meester van het orgel» :

1. de vermeende «Rettung Mozartscher Hinterlassenschaft» — wat na Mozarts overlijden Maximilian Stadler en daarna Simon Sechter reeds beoogden ; 2. het promoveren van klavierwerken tot meer volwaardige, imponerende (!) specifieke orgelwerken. Zo speelt men thans al eens meer op orgel *Fantasia d-Moll* (K. 397 - 385 g), vermoedelijk uit 1784. Het is een werk voor forte-piano of cembalo, in quasi improviserende stijl. Het inleidend Andante lijkt door Bach geïnspireerd.

Uit een mistroostig Adagio ontstaat een patetisch recitatief, gevolgd door een 'hijgend' ritornel, onderbroken door vertwijfelde modulaties. Orgelpunten verlenen deze fantasie een ongewoon dramatische inhoud.

Nochtans is K. 397 geen 'orgelwerk'. De klavierfantasieën (K. 394 in C, K. 396 in c, K. 397 in d en de mooie K. 457 in c) heeft men begrepen als door Mozart voorbereide improvisaties die tijdens een optreden een sonate, suite of fuga inleidden. Ze hebben veel te danken aan de hartstochtelijke stijl van C. Ph. Em. Bach. K. 397 heeft Sigfrid Karg-Elert (1877-1933) wel geïnspireerd tot een *Fantasia* (alla Mozart) als nr. 9 van zijn «33 Portraits» op. 101 voor Harmonium (Peters, Leipzig, 1923).

De laatste jaren... De improvisator.

In 1787 reist Mozart met Constanze naar Praag om er de opvoering van Don Giovanni te leiden. Mörrike heeft naar aanleiding van een oponthoud een boeiende novelle geschreven (9). Naarmate het verhaal vordert, doet zijn proza ons huiveren. Het

roept zowat in dezelfde zin het gevoel op dat de latere werken (welke men in orgeltranscripties kent) opwekken : adagio's met trage tred, alsof er een ernst of zelfs een pessimisme over de muziek daalt, maar altijd blijft er ruimte genoeg voor speelse, levenslustige contrapuntische episoden, voor forser en geagiteerd akkoordenspel.

Als neerslag van Mozarts bespeling van het orgel in het Premonstratenzerklooster Strahov nabij Praag (in de herfst van 1787) bleef de *Strahover Improvisation* (k. 528 a) bewaard. De concrete omstandigheden vindt men in de biografie van Niemetchek. Die bezat de brief met het verhaal van Pater Norbert Lehman, echter van veel latere datum (1 mei 1818), met daarbij het manuscript van een introductie en een gedeeltelijk uitgeschreven fuga. Het verhaal luidt dat Pater Norbert het hele werk ongeveer had kunnen noteren, moest hij niet gestoord geweest zijn door Pater Lohelius die hem in het koor storende vragen stelde : «Door deze talrijke vragen werd ik van het beste en meest kunstige afgeleid, waardoor Mozart zijn sterkte verraadde». In «Mozart auf der Orgel» (Bundel I, Merseburger Verlag, Berlin, Hrsg. Joh. Pröger) vindt men de gang van zaken terug (misschien door Mozart in de vlucht nog geschetst, na zijn improvisatie?). Aansluitend bij de opmerking van de pater dat hij het verder verloop kwijtgeraakt was, toen men hem onderbrak tijdens een modulatie (in B-Dur - d.i. si - boven Bes in het pedaal!) heeft J. Pröger een voorstel tot het beëindigen van de fuga uitgeschreven.

K. 528 a heeft o.i. hoofdzakelijk documentaire waarde. G. de SAINT-FOX vond het meer een 'exercice', en het resultaat is een prelude zonder vervolg of slot.

Op de latere reis door Duitsland, over Dresden en Leipzig naar Berlijn, duikt Mozarts belangstelling voor het orgel nogmaals op, een niet weg te cijferen restant van zijn reizen op jeugdige leeftijd? Dresden, 16 april 1789, bijna middernacht. Mozart schrijft een brief aan Constanze die zijn langdurig verblijf te Dresden moet goedpraten. Er staan veel punten op de agenda en dan nog een audiëntie aan het hof van Friedrich-August III, enz. Hij heeft daar de organist Joh. Wilhelm Hässler (uit Erfurt) ontmoet. Samen met Naumann is hij om vier uur naar het Silbermann-orgel in de Hofkirche gaan kijken. Dan komt het :

« ... hij is een leerling van Bach. Zijn 'fort' is het orgel en het klavier (clavichord). Nu dachten de mensen hier, dat

ik deze smaak en deze speelstijl helemaal niet kende, omdat ik uit Wenen kom. — Ik ging dus aan het orgel zitten en speelde. Vorst Lichnowsky (die Hässler goed kent) overhaalde hem met veel moeite om te spelen; Hässlers 'fort' op het orgel is zijn voetenwerk, wat echter, daar de pedalen hier tragsgewijs liggen, niet zo'n grote kunst is; overigens heeft hij alleen maar de harmonie en de modulaties van de oude Sebastian uit het hoofd geleerd, en is hij niet in staat fatsoenlijk een fuga te spelen — en zijn spel is niet solide — hij is dan nog lang geen Albrechtsberger ».

Algemeen bekend en vaak geciteerd is Mozarts bezoek in het voorjaar aan de Thomaskirche te Leipzig. Op 22 april 1789 speelde hij een uur «mooi en kunstvol» op het orgel, voor veel toehoorders. Twee Bach-volgelingen, Joh. Friedrich Doles (toen Thomascantor) en Joh. Gottl. Görner hielpen hem bij het registreren. Uit pieteit improviseerde Mozart er over het koraal Jesu meine Zuversicht. Zelf niet zo opgezet met de gepasseerde musiceerstijl van Bach moet Doles toch verstedd gestaan hebben. Toen hij Mozart bezig hoorde, had hij het gevoel dat de oude Johann-Sebastian weer opgestaan was. Hij dankte zijn gast door een eigen cantate aan hem op te dragen en de Thomas-leerlingen zongen voor W.A. Mozart nog het Bach-motet «Singet dem Herrn». Ook mocht hij Bachs koormuziek inkijken en hij werd er stil van.

In zijn kataloog schrijft hij — nog te Leipzig op 17 mei 1789 : «In Leipzig. Een kleine gigue voor klavier in het album amicorum (Stammbuch) van Hr. Engel, hoforganist van de keurvorst van Sachsen te Leipzig». Ze bleef bekend als *Leipziger Gigue G-Dur* (K. 574). Robbins vindt het een merkwaardige gigue, waarvan de ongebruikelijke toonpatronen bijna twaalftoonsmuziek lijken; maat 1 en 2 bevatten reeds 10 van de 12 tonen. Het totaal-effect is ijl en lichtelijk onheilspellend. Persoonlijk vinden we dat K. 574 het sluitstuk mag zijn van de Suite in C (K. 399); Jacques Genty bepleit wel een reprise van het 2e deel nog voor de coda. Lovend is een persbericht in de Real-Zeitung, Speyer — 17 juni 1789 :

« De componist heeft voor de keurvorst (Friedrich-Wilhelm II) gespeeld en in vele adellijke en privé-woningen met het buitensporigst denkbare succes; zijn bedrevenheid aan het klavier is volstrekt onbeschrijflijk — waaraan dient toegevoegd zijn uitzonderlijk talent om à vue te spelen, dat

aan het ongelooflijke grens ; — want hij speelt een stuk bijna niet beter na het te hebben gestudeerd dan wanneer hij het voor het eerst ziet. Ook heeft hij zijn bijzonder vermogen getoond om orgel te spelen in de grote oude traditie ».

De Orgeluhrstücke,

Dat hij met de grote oude traditie vertrouwd was, zal Mozart nogmaals bewijzen in zijn «Orgeluhrstücke» :

1. K. 594 Fantasia nr. 1, f-Moll/F-Dur (dec. 1790)
2. K. 608 Fantasia nr. 2, f-Moll (3 maart 1791)
3. K. 616 Andante - F-Dur (Rondo voor klavier) (4 mei 1791)

Twee ervan zijn in een archaische trant, zoals door organisten aangewend voor en na de eredienst. (HUTCHINGS).

K. 594 is *Ein Stück für ein Orgelwerk in einer Uhr* (Adagio en Allegro) en één van de weinige composities uit het sombere jaar 1790. In opdracht van Graf Deym schreef Mozart een soort 'Trauermusik' voor een orgelmechaniek die opgesteld stond in een model-mausoleum tot nagedachtenis van veldmaarschalk Laudon. Het acht minuten durend 'muziekje' was dan elk uur te horen. Op basis van het niet meer beschikbaar origineel verscheen K. 594 in een vierhandige klavierversie ; primo : 2 bovenstemmen, secundo : 2 onderstemmen. Universal-Edition geeft thans de orgelversie (Band IV) en de originele 4-handige (Band V) ter attentie van de organisten.

Het traag en moeizaam componeerwerk waarop Wolfgang allusie maakt (brief van 3 oktober 1790) zou volgens een kenner van orgelmechanieken, Ernst Simon, betrekking hebben op K. 593 a en niet op K. 594. Toch lezen we in de brief :

« Ja, wenn es eine grosse Uhr wäre und das Ding wie ein Orgel lautete, da würde es mich freuen ; so aber besteht das werk aus lauter kleine Pfeifchen, welche hoch und mir zu kindisch lauten ».

Het Adagio is—bijzonder expressief (f-Moll, volgens Mattheson «schwartzte, hülflose Melancholie»), versterkt door de 3/4 maat. Het middendeel, Allegro F-Dur, heeft een beknopte sonatevorm, in de orgelmuziek zeldzaam ; twee thema's worden hier pregnant ontwikkeld. Vooral het marsachtige hoofdthema en de figuraties zouden erop wijzen dat Mozart Händels orgelconcerti kende. (HUTCHINGS/Alfred BEAUJEAN). Het neventhema in C-Dur

met een markante triller op het einde heeft geen eigenlijk contrast-karakter.

Wouter Paap vond K. 495 geen specifieke orgelliteratuur : «... het klinkt wel op orgel en even goed in zettingen voor klavier of blazers ; — stijgt hoog uit boven de begrenzing van het instrument waarop het berekend werd». Dit geldt ook voor K. 608.

K. 608 is *Ein Orgel Stück für eine Uhr* en wellicht het meest bekende, grote orgelwerk van Mozart. Het autograaf, op vier systemen genoteerd, is niet meer voorhanden ; zo werd het destijds uitgegeven in de oude Mozart-Gesamtausgabe (MGA, Breitkopf & H., Serie 10, nr. 19). Het verscheen bij Henle als vierhandig klavierwerk (daar : Phantasie für eine Orgelwalze). Mozarts muziek was bestemd voor een orgelmechaniek in de «Müllerschen Kunstgalerie», met haar wassenbeelden, speeldozen, enz. De huidige orgelversie is uiteraard de gecompliceerde partituur van de vierhandige versie.

K. 608 is improvisatorisch gedacht ; heeft een concentrische, rondo-achtige opbouw. In tegenstelling tot het Andante en de dubbelfuga hebben de kortere delen een zo nadrukkelijk thema, dat het in het geheugen blijft hangen.

Structuur :

Allegro (f-Moll) : motief met grupetto (dubbelslag) en scanderend akkoordenwerk ; de componist behoudt vroegere procédés op een even hoog niveau.

Fuga 1 (f-Moll) op een zgn. «karakterthema».

Allegro : zoals voorheen, nu in fis-Moll — modulerend naar c-Moll !

Andante (As-Dur), met een zangerige 'bel canto' stemvoering.

Allegro als voorheen, nu in As-Dur.

Fuga 2 : dubbelfuga in f-Moll, aanzienlijk technisch gecompliceerd, met coda.

« K. 594 en 608 schijnen ons te vertellen dat ook zijn improvisaties soortgelijke principes volgden als die van de door hem bewonderde klavier- en orgelmeesters » (Wouter PAAP). Maar sommige uitvoerders hebben het klankbeeld van de grote Bachwerken (BWV 546 - Prel. en fuga c-Moll ; BWV 542 - Fantasia en fuga g-Moll) in het gehoor ; anderen streven een orgelsymfonische klankontplooiing na : beide klankbeelden waren Mozart vreemd. Monika Henking (Doblinger Verlag) stelt als registratie voor : principalen

(8' - 4' - 2') en fluiten (8' - 4') ; alleen bij de tutti-gedeelten : mixtuur.

We mogen zeker niet voorbijgaan aan de situering van K. 608 binnen Mozarts latere werken. Het is een getuigenis dat hij hier, creatief maar ook in crisis, in het reine wil komen met het werk van Bach. Mozart werkte zijn concept ongewoon compact uit en het werk schijnt met de oorspronkelijke bestemming (een orgelmechaniek) te spotten !

K. 616 is *Ein Andante für eine Walze in eine kleine Orgel* — F-Dur (ook : Rondo voor klavier, vlg. de uitgever Artaria & Co., Wenen, 1791). Josef Deym was weer eens de opdrachtgever. K. 616 is Mozarts meest pronkerig, lichtvoetig orgelwerk... van minstens 7 pagina's in de Peters-editie (Bd. III), best geschikt voor een Kabinettorgel met licht toucher. «Probably on a real organ Mozart would have improvised on the flute stops in this same gay style», merkte de organist Power Biggs ooit schrander op.

#### 5. Het Uebungsheft van 1784 : onmisbare sleutel.

Mozart verdiepte zich hartstochtelijk, ook tijdens de lessen die hij gaf, in de polyfone harmonisatie en in de fuga-techniek van de oude meesters. Dat hij van hen heel wat assimileerde, vinden we terug in de nog bewaarde contrapuntische schetsen, maar ook in meerdere compositie-ontwerpen waarin hij J.S. Bach e.a. tot voorbeeld nam.

Na Mozarts dood wees Abbé Maximilian Stadler (1748-1833) in dat verband op de waarde van het «Uebungsheft» uit 1784 (Weense Nat. Bibl./Cod. nr. 17559). De bundel van 13 vellen groeide aan tijdens de lessen aan Barbara (Babette) von Ployer, een nichtje van Stadler, aan wie Mozart zijn pianoconcerto's K. 449 en 453 opdroeg. Die lessen betekenden een prikkel om te evolueren in de eigen werkmethode. In een onsamenvangende tijd (Marius Flothuis somt op : Verlichting, Empfindsamkeit, Rococo en Galanter Stil, Sturm und Drang, Vrijmetselarij, Tolerantie, Classicisme, Romantiek in termen van J.J. Rousseau...) ontdekt Wolfgang hetgeen consistentie kan verlenen aan zijn verdere, inspiratieve arbeid. De door Stadler toegevoegde fugaschetsen zijn van onschatbaar belang om Mozarts 'Stilwende' te begrijpen die o.m. ook in de Haydn-Kwartetten (tussen 1782 en 1785 gecomponeerd) haar beslag krijgt en die regelrecht leidt naar Die Zauberflöte, de Jupitersymfonie, het Requiem en nog tal van andere werken.

Mozart vertrekt van «Gradus ad Parnassum» (J.J. Fux) en de generale-baspraktijk (het «Fundament») en verwacht dat de leerling(e) — b.v. aan de hand van een klein menuet — telkens andere, soepele en gracieuze becijferingen vindt.

Een enkele keer baseert hij zich op het koraal «Ach Gott vom Himmel sie darein», maar die schets behoort al tot de meer kunstig uitgewerkte kwartetversies, een volgende stap. Lauer (10) legt een direct verband tussen de meeste van die oefeningen en — in twee richtingen — Das Wohltemperiertes Klavier I/II en Die Kunst der Fuge aan de ene kant, en Mozarts werken uit zijn laatste levensjaren aan de andere kant. Hier gebeurt een transformatieproces waarin de muziek van resp. Bach en Mozart nog volledig integer blijft. De fugaschetsen die aansluiten op de bundel oefeningen bekrachtigen deze constatacie nog meer.

Eerst zijn er de drie oefeningen in het vierstemmig zetten (ricercare) en dan de fragmentair gebleven fuga's. Dennerlein (Der Unbekannte Mozart, 1951) bracht die in verband met Mozarts plan om twee fuga-cycli te schrijven : een driestemmige voor baron van Swieten en dan nog een vierstemmige. Dit plan maakt hij inderdaad n.a.v. K. 394 bekend aan zus Maria-Anna, maar een geordend contrapuntisch verzamelwerk — in de zin van Bach — lag niet in zijn aard ; het componeren van autonome fugatische werken bleef in zijn gans oeuvre aan de periferie.

Men kan, met wat fantasie, een drietal K.-nummers rekenen tot de 3-stemmige reeks. Behalve de Fuga in C (K. 394) is dit de *Fuga g-moll* (K. 154 - 385 k), uit de bundel schetsen wel de liefalligste. Van die fuga had Mozart al 30 maten klaar. De «Anfang einer Klavierfuge» werd door S. Sechter (1788-1867) ooit voltooid door toevoeging van 29 maten (volgens Lauer, 1958) en geen 24 maten (volgens Haselböck, 1979). Zijn vervollediging reveleert meer zijn eigen vakmanschap (door Bach geïnspireerd) dan dat ze voortbouwt op Mozarts eerste ontwikkeling van de fuga. In één adem nog twee andere fuga's vernoemd die tot orgelfuga's werden gepromoveerd : *Fuga K. 153* in *Es-Dur* en *K. 443* in *G-Dur*. Het Trio *G-Dur* (fuga) werd reeds aangehaald. De lustige dansfuga in *Es-Dur* (k. 153 of 375 f), gecomponeerd te Wenen, voorjaar 1782, bleef onafgewerkt. Sechter voegde na maat 27 nog eens 37 maten toe, waarin hij ditmaal wel Mozart passend voltooid en een typisch barokke slotcadens (6 maten) voorziet. Toch was deze lustige fuga niet geschoeid op het laatbarokke Oostenrijkse orgel (o.m. grote omvang van het manuaal ;



chromatiek in de bas : Es, Fis, As...). Sechter volgde dus reeds een 19e-eeuws concept.

Tot de vierstemmige cyclus zou men *K. 401*, *K. 402* (beide door Stadler voltooid) kunnen rekenen, met als kroon op het werk *K. 426*.

Keren we terug naar Mozarts bundel. Daarin noteerde Stadler bij een fuga C-Dur : «vom Froberger componirt». Mozart zocht inspiratie in het naschrijven van deze oudere werken. Het Vorspiel «Ach Gott vom Himmel...» (onvolledige kwartetversies) ontmoeten we later in het «Requiem aeternam» (Requiem) en in de 2e finale van Die Zauberflöte als de geharnaste mannen verschijnen (vergelijk met W.T. Cl. I - fuga b-moll van Bach). Friedemann Winkelhofer (Edition Kunzelmann, 1984) verzorgde een orgeltranscriptie volgens het Uebungsheft én volgens de Zauberflöte-versie. Zowel Simon Sechter als Erich Lauer (1958) voltooiden de originele kwartet-schets.

Naast een fuga in Es-Dur (of e-Moll?) - 5 maten, herinnerend aan de d-Moll-giga in de eerste Franse Suite van Bach, een andere in Es-Dur (Fragment) die verwijst naar W.T.Cl. II, fuga 17 in As-Dur... is er een intrigerende fuga in e Moll, door Mozart in vijf fragmenten — met tussendoor lege notenbalken — genoteerd. Lauer haalt hiervoor als 'voorbeeld' W.T. Cl. I - fuga 4 in cis-Moll en fuga 18 in gis-Moll aan. Deze fuga moest uitgroeien tot een 74-tal maten; twee ongeveer evenwaardige thema's moesten, terugkerend, het ganse verloop beheersen. Zo heeft Lauer het tenminste begrepen en de leemten ook nog met enkele 'divertimenti' opgevuld. Door haar interessante subjecten en uitwerking kon deze fuga zonder KV nummer, wel met enige correcties, als zeer geschikt voor orgel herschreven worden. (11).

Het Uebungsheft bewijst dat Mozart geen scheidingslijn trok tussen componeren en privé leraar zijn, tussen de grote voorbeelden en de eigen realisaties.

Hij schatte de waarde van een polyfone harmonisatie hoog en verdedigde zo de oude verworvenheden opnieuw als inspiratiebron voor eigentijds werk.

Eén teleurstelling kunnen we niet ongedaan maken : dat Mozart omwille van zoveel andere plannen en verwezenlijkingen, dag op dag, maand na maand, het orgel weinig of niet 'functioneel' in zijn componeerwerk betrokken heeft.

Dank zij het ernstig restauratiewerk — en we denken in de eerste

plaats aan Stadler en Sechter — zijn een tiental werken qua stijl en inhoud zo indringend gebleken dat men niet kan nalaten ze toch op orgel te vertolken. Ze vormen zo, samen met de orgelwerken van zijn generatie-genoten, het patrimonium van midden- en eind-18de eeuw.

Tot die Zuidduitse, Oostenrijkse, Boheemse culturele sfeer behoren volgende orgelmeesters :

*Jiri Ignac LINEK (1725-1791)* : Pastoral-muziek, fuga's; Orgelconcerto D-Dur. Bronnen : Orgelbuch uit Bakow / Sammlung Jan Slavik (1797). *Anton-Cajetan ALDGASSER (1728-1777)* — Salzburger Domorganist sedert 1754; schreef versetten e.d. Mozart volgde hem tijdelijk op.

*P. Robert-Georg PASTERWIZ OSB (1730-1803)* — Kremsmünster / Wenen; schreef o.m. 3 cycli van 8 fuga's (1789-1792), «300 Themata und Versetten» (1803) voor orgel of klavier.

*Frantisek Xaver BRIXI (1732-1771)* — Praag, St.-Vituskerk vanaf 1759; schreef preludes, fuga's, orgelconcerti. Bron : «Museum für Orgel-Spieler...», Orgel-Compositionen älterer und neuerer Zeit, Prag, Marco Berra, 1832 (uitgeg. door K.F. Pitsch) / Composities in het Museum van Tsjechische muziek te Praag (o.a. het Orgelbuch uit Bakow).

*Jan Krtil VANHAL (1739-1813)* — Wenen vanaf 1760; schreef veel fuga's die per 6 of 12 werden gebundeld (Simrock te Bonn / Paris, Ignaz Sauer); orgelpreludes en fuga's berusten in het Museum voor Tsjechische muziek te Praag (Sammlung Jan Slavik en Bernard Jahn), in de Weense Nationale Bibliotheek en in de Berlijnse Staatsbibliotheek).

*Joseph LEDERER, Augustiner Chorherr (1733-1796)* — werkzaam in het Stift Wengen; schreef «Apparatus Musicus oder Musikalischer Vorrath», Augsburg 1781.

*Johann-Georg ALBRECHTSBERGER (1736-1809)* — Melk / Wenen; schreef kleine preludia, o.a. «12 Themata vel Praeludia», «Octo toni ecclesiastici per Organo», voorts gebundelde fuga's gepubliceerd in 1802, 1809, 1821.

*Michaël HAYDN (1737-1806)* — Salzburger Domorganist in 1781; schreef versetten en een orgelconcerto in C-Dur.

*P. Franz SCHNIZER OSB (1740-1785)* — werkzaam te Ottobeuren; schreef «Sechs Sonaten, Opus 1, Augsburg, 1773.

*P. Sebastian PRIXNER OSB (1744-1799)* — St. Emmeran, Regensburg; schreef het didactisch werk : «Kann man nicht in zwey, oder drey Monaten die Orgel gut und regelmässig schlagen lernen?», Landshut, 1789. Daarin : preludes, versetten, fantasieën, fughetta's. *Abbé Maximilian STADLER OSB (1748-1833)* — Melk, Lilienfeld, Kremsmünster, Wenen; schreef «8 Praeambula für die Orgel mit Pedal», 1773; voltooid en reviseerde werken van Mozart. Schreef het gelegenheidswerk : «Fuge über den Namen des zu früh verbliebenen Tonsetzers Franz Schubert».

*Abbé Georg-Joseph VOGLER (1749-1814)* — Mannheim, München, Stockholm, Darmstadt; naast zijn klankevocaties op orgel zijn er de «32 Préludes pour l'Orgue», 1806.

*Jan Krtil KUCHAR (1751-1829)* — Praag-Strahov; Mozartbewonderaar die Fantasia's, pastorales, preludes en fuga's, concerten, sonates componeerde.

*P. Sixtus BACHMANN O. Praem. (1754-1825?)* — Obermarchtal; schreef fuga's, karakterstukken e.a. vlg. «Musikalische Aufsätze, MS i.d. Proske-Musikbibliothek te Regensburg.

P. Theodor GRUNBERGER, *Augustiner Chorherr (1756-1820)* — München/Moosburg a.d. Isar; schreef «Neue Orgelstücke...», vnl. orgelmessen, München, 1795-1799.

Joseph GRATZ (1760-1826) — als leerling van Michaël Haydn werkzaam te München vanaf 1790; schreef «Cadenzen, Versetten, Praeludien und Fugen».

#### NOTITIES :

- (1) We raadpleegden H.C. Robbins Landon, «Mozart. De gouden jaren 1781-1791». Bosch & Keuning, Baarn, 1990, 272 pp.
- (2) Op basis van o.a. K. 404a, K. 405 en verschillende andere bronnen heeft men een aannemelijke lijst kunnen samenstellen van de aanwezige (klavier-) partituren : Suites van Händel, Bachs «Das Wohltemperierte Clavier» I & II, Die Kunst der Fuge; werken van C. Ph. Emanuel Bach die ongetwijfeld aanspoorden tot de klavierfantasieën (de kleine c-moll Fantasie K. 396 en de grote c-moll Fantasie K. 475) en de rondo's uit 1786-87 (D-Dur K. 485, F-Dur K. 494 en a-Moll K. 511); werken van W. Fr. Bach (o.m. zijn «Acht Fugen», Berlin 1778). Het valt op dat Mozart een voorkeur had voor de zeer speelse driestemmige fuga's; in K. 404a bewerkt hij Contrapunctus VIII uit de Kunst der Fuge en de fuga in f-Moll uit de «Acht Fugen» van Wilhelm-Friedemann voor strijkerstrio. Volgens Alfred Einstein (1945, 1986) bezat van Swieten afschriften van Bachs orgeltrio's, misschien ook van de grote preludes en fuga's voor orgel.
- (3) J.E. Eberlin (1702-1762), kapelmeester en vooraanstaand organist te Salzburg, heeft men ooit de Salzburgse Bach genoemd. Zijn stijl en muzikaal idioom is meer vergelijkbaar met die van Telemann. Bedoelde Mozart in zijn brief de Toccata's uit 1747 met hun merkwaardig uitgesponnen 3-st. fuga'?
- (4) Zie ook : Arthur Hutchings, «Mozart, de musicus», Keesing B.V., A'dam en Antw., 1977, 131 pp.
- (5) Met een voorstel tot ontplooiing van de Sarabande (tweemaal 16 maten) en een discrete aanpassing van de «Leipziger Gigue (K. 574), als slotbeweging van deze suite, hebben we gepoogd K. 399 tot een goed einde te brengen.
- (6) De muzikale waarde van K. 312 (een schetsmatige eerste beweging van een klaviersonate, Salzburg 1774) en de muzikale fantasie van Dennerlein daargelaten, is de keuze van Dennerlein / Pröger betwistbaar. Het nr. 13 (Largo g-Moll) uit het Uebungsheft van 1784 is, gelet op de periode van ontstaan en op de polyfoon-harmonische schrijfwijze, een betere keuze.
- (7) De aanzet van het fugathema A-D-B-CIS, rijk aan intervalspanningen, werd in de barokperiode graag gebruikt. Pachelbel bijvoorbeeld in zijn Magnificat-fuga's, Buxtehude in zijn fuga's in fis-Moll en g-Moll, Lübeck in zijn d-Moll-fuga, Bach in de f-Moll-fuga uit W.K. II, Händel uiteraard in zijn Messias en in Israël in Egypte. Mozart bewijst de baroktraditie alle eer door het in zijn Requiem als een verzuchtingsmotief aan te wenden.
- (8) Dat deed ok Power BIGGS (1906-1977) met zijn geslaagde transcriptie van het Adagio uit K. 580a (kwintet), waarin hij een soort Prelude tot het «Ave verum» ziet, wat twee jaar later ontstond.
- (9) Eduard Mörike, Mozart auf die Reise nach Prag. Stuttgart, Ph. Reclam Jun.
- (10) Erich Lauer, Mozart wie ihn niemand kennt. Frankfurt a.M., Verlag Friedrich Hofmeister, 1958, 84 pp. Zie p. 21-33 over : Mozart als Schüler Bachs in der Fugentechnik.

- (11) Lauer zelf stelt zijn vervollediging voor als één mogelijkheid; wij respecteerden het basis-stramien en brachten in bepaalde strakke passages meer Mozartiaanse souplesse en elegantie in. In Lauers slotcadens hoorden we de uitnodiging om er een vrije cadens aan toe te voegen.

## Organa Antiqua Italica

Kamiel D'HOOOGHE

De BRT heeft in het verleden enkele malen thematische programma's uitgewerkt. Zo was er een uitgebreide reeks uitzendingen gewijd aan het monumentale opus magnum van Flor Peeters, orgelkoralen die het ganse liturgische gebeuren omspannen.

De zes orgelwandelingen in het oude graafschap Vlaanderen en de televisiereeks met Vlaamse organisten aan Vlaamse orgels, zijn andere thema's die menig orgelliefhebber heeft gewaardeerd.

Nu ligt «Organa Antiqua Italica» voor. Vier CD's met elk meer dan 70 minuten orgelmuziek zijn te beluisteren.

Het is de kroon op een gezamenlijk initiatief van de KRO, Radio 3-Orgelmagazine en Radio Nederland Wereldomroep dat uitgroeide tot een multimediaal project : radioreeks, boek en CD-uitgave. De klankschoonheid van meer dan 25 historische orgels werd vastgelegd.

4 CD's : 1.800 BF of 99 Fl.

De CD's zijn ook los verkrijgbaar aan 550 BF of 27,5 Fl. per stuk. Bestellen door overschrijving op rek. nr. 000-0074040-29 van BRT, Brussel, op postgiro 312-703 van de KRO-Hilversum, of in gespecialiseerde platenzaken.

### Historische Orgels in Noord-Italië

Twee boeiende publicaties liggen voor : een platenkoffertje bestaande uit 4 compact-discs en een boek van Peter van Dijk. Vlaamse, Nederlandse en Italiaanse organisten bespelen minder bekende historische orgels uit Noord-Italië. Zij verklanken vooral Italiaanse historische orgelliteratuur.

Opnamen werden gemaakt in allerlei historische kleine en grote kerken, gesitueerd vanaf de Dolomieten tot Florentië en Siëna. De traditionele ambachtelijke orgelbouw bleef er gedurende eeuwen bijna ongewijzigd doorleven en heeft veel stijlkenmerken die erg verschillen van de Noord-Europese. Het zijn meestal één

klaviersinstrumenten, soms ondersteund met één of meer onafhankelijke pedaalregisters.

De rijke zangerige klank van de principalen met hun volledige uitbouw van enkelvoudige boventonen vormt het ripieno.

De tocht doorheen het Italiaanse orgellandschap zorgt voor de nodige contrastrijke en elkaar aanvullende gegevens.

Lucht en aarde, water en vuur zijn de basiselementen die zorgen voor de visuele samenhang tussen de verschillende CD's. Elke afbeelding is een samenbrengen van stadsgezichten uit de verschillende landstreken. Vier aquarellen tonen vier centra tijdens vier verschillende seizoenen.

Bologna staat in een waardig winterkleed en straalt de sfeer uit van de oudste universiteit en het oudste orgel (15de eeuw) van Italië. Venetië ligt er fris groen bij. Napels en de Vesuvius delen mee in kleurrijke lentetoetsen. Toscane laat de laat-Renaissance-architectuur schitteren. Lombardije plukt de vruchten.

Leo Fabri heeft dit alles in beeld gebracht. De vier basiselementen, zon, water, aarde en vuur worden aangevuld met de ruimte als vijfde element. De klanken doen de ruimte vibreren.

Er werd geopteerd voor orgels uit Noord-Italië. De orgels zijn er beter bestudeerd, geïnventariseerd, bekend en gerestaureerd. Luigi Fernando Tagliavini, organist aan de San Petronio te Bologna en hoogleraar muziekwetenschap aan de universiteit van Fribourg (Zwitserland) heeft zeer grote en overtuigende inspanningen geleverd ten voordele van de Italiaanse historische orgels.

In de tijd van het welig bloeiend electrisch orgel, gefabriceerd als een groot apparaat, heeft zijn geweldige inzet gezorgd voor een ommekeer. Orgeldeskundigen als Umberto Pineschi in Pistoia en dr Oscar Mischiati in Bologna samen met de Florentijnse orgelbouwer Paolo Donati en anderen hebben intens samengewerkt. Samen ijveren zij ten bate van het historisch orgel. Zij houden ons een spiegel voor. Wij zijn er dankbaar voor. Zij tonen de weg die ook «Orgelkunst» wil bewandelen. Zij kiezen de enige mogelijke goede keuze.

In het «Muziek en Woord»-nummer, november 1988 (blz. 12-13) schrijft Peter Van Bouwel, medewerker Orgelmagazine, BRT 3 : «De Vlaamse orgelwereld is een klein wereldje verdeeld in twee continenten met een handvol eilandjes ertussen. Op elk continent

wonen orgelbouwers, orgelisten, adviseurs en sympathisanten... Tussen de twee continenten, elk met een duidelijk en onverzoenbaar profiel, woedt een koude oorlog ».

Hij wijst op een scherpe polarisatie tussen een eerste continent dat zich «wil herbronnen aan de ambachtelijke orgelbouw van het Ancien Régime. Een orgelbouwersatelier dat orgels boetseert, kneedt, concipieert van orgelmetaal tot pijp, van eiken hout tot windlade, tractuur, meubel, van hoorn en ebbehout tot klavieren, alles gemaakt volgens 'de konste van demeesters des verstaende' ». Het tweede continent volgt de weg van de vernieuwing, met uitvindingen, patenten, moderne technieken in register- en klaviertractuur via computer, enz...

Polarisatie is hier en elders even onvruchtbaar als een dovemansgesprek.

Moge Radio 3 als een schip zijn dat koers zet op de oceaan tussen de continenten, liefst met goede wind in de zeilen.

De vaarronde ging naar Noord-Italië waar orgels opgezocht werden die omzeggens allemaal thuis horen op het bovenvermelde eerste continent. De wereld van de vakkundige ambachtelijke benadering van de materie heeft hen helemaal in de armen gedreven van de historisch gerichte restauratie. Waar het maar enigszins kon, werd ten rechte geopteerd voor de met handpomp bediende windvoorziening.

Het continent van de vooruitgang is de herbronning vanuit het verleden en de zorg voor de instrumenten uit dit verleden voor vandaag en morgen.

Eén Vlaams organist Jos Van Immerseel heeft een volwaardige bijdrage geleverd van 25 minuten. Robert Kohnen speelde 9 minuten vol en Joris Verdin werd uitgenodigd om solistisch 2 minuten te spelen. Behalve een minimale bijdrage van Italiaanse organisten werden de vier CD's of ca 288 minuten vol gemusiceerd door onze noordnederlandse collegae.

Met grote eerbied voor hun vele grote artistieke en professionele kwaliteiten dient hier toch gewezen op één voor de Vlaamse organisten ernstige discriminatie.

In een BRT-KRO-realisatie mogen onze Vlaamse organisten gedurende slechts een tiende van de tijd hun talent laten meespelen. Dit is onaanvaardbaar. Lijdt onze BRT nog steeds aan het

syndroom van de onderdrukte Vlaming, trieste erfenis uit ons verleden? Het wordt stilaan tijd om dit achterwege te laten en oog te hebben voor de talenten en de mogelijkheden die zich hier ontwikkelen.

Eenzelfde syndroom manifesteerde zich eveneens in een recent verleden. Voor enkele jaren werd door de «Gesellschaft der Deutsche Orgelfreunde» een internationaal treffen georganiseerd in het oude Graafschap Vlaanderen. In ons eigen Vlaanderen werd een meerderheid van niet-Belgische organisten uitgenodigd om onze historische en nieuwe orgels te demonstreren aan een uitgelezen internationaal gezelschap. Lokale organisatorische verantwoordelijken hebben eigen mensen klein gemaakt.

Uit protest omwille van zoveel minachting voor de eigen collegae in België heb ik toen persoonlijk van medewerking afgezien. Onze orgelbouwers zijn eveneens sedert vele decennia slachtoffer van moeilijke werkomstandigheden die hen om diverse redenen beletten een behoorlijke vlucht te nemen. Zij dienen allerlei klusjes op te knappen en dit voor een bescheiden prijsje. Als er dan eens grote projecten opgezet worden, dan vallen zij uit de boot en komen terecht in een vicieuze cirkel.

Omdat zij te weinig belangrijke opdrachten krijgen doen zij weinig ervaring op. Omdat zij te weinig ervaring opdoen krijgen zij van de eigen mensen geen belangrijke opdrachten. Deze gaan naar buitenlandse orgelbouwers.

Deze opmerkingen worden ingegeven door zelfrespect. Zij kunnen slechts zinvol onderbouwd worden als de professionele kwaliteiten op een internationaal niveau staan. Dit is het enig valabel criterium.

Verder is het opgevallen dat :

- de *Ricercare* van Willaert, noch Buus zijn opgenomen,
- de «*Elevatione*» in d van Padre Davide da Bergamo tweemaal is opgenomen,
- de pompierstijl met brillante demonstraties van circusachtige toestanden van Padre Davide da Bergamo en Vincenzo Petrali gezamenlijk 44' muziek toegewezen krijgen,
- de muziek van deze eerbiedwaardige pater niet ontsproten is aan religieuze inspiratiebronnen, maar zich voedt in de broeikas van potpourri's, draaiorgels, circus- en kermismuziek,
- de Zuidnederlandse muziek slechts vertegenwoordigd is door enkele versetten van Abraham van de Kerckhoven (4'34"),

— de twee grootmeesters in de Italiaanse orgelcultuur Frescobaldi en Froberger het moeten stellen met respectievelijk 27' en 17' muziek.

De organisten die hun medewerking verleenden en omzeggens zonder uitzondering prachtig musiceren zijn : Luigi Tagliavini, Liuwe Tamminga, Leo van Doeselaar, Stephen Taylor, Peter van Dijk, Stef Tuinstra, Maurizio Ricci, Andra Marcon en de Belgen Robert Kohnen, Jos van Immerseel en Joris Verdin.

Joz Swinnen had samen met Peter van Bouwel de supervisie in het Belgische aandeel.

Elk der vier compacts disks bevat tevens een korte studie over het Italiaans orgel en dit ondergebracht onder vier thema's :

1. De Italiaanse orgelmuziek van de XVde tot de helft van de XIXde eeuw.
2. De banden tussen Italië en de Nederlanden.
3. Het orgel in Noord-Italië.
4. Italië.

In meer dan vier uren muziek op een twintigtal instrumenten wordt veel musiceervreugde en orgelweelde aangeboden. De met zon overgoten eeuwenoude ruime kerken worden glansrijk met rijk historische klanken gevuld, afwisselend jubelend en stralend, kalm en sereen met poëtische «*voce humana*» of met rijke contrapuntische lijnen en structuren.

De meest prestigieuze instrumenten zijn verzameld o.m. de beide orgels van San Petronio te Bologna, de Collegio San Carlo te Siena, orgels in kerken te Troghi, Casalguidi, Montagna, Pavia e.a., San Maurizio te Milaan, de basiliek te Piacenza en... St.-Guido te Anderlecht.

Op de eerste CD gewijd aan orgels gebouwd in en rond Bologna klinken schitterende instrumenten, in schitterende ruimten met prachtige muziek en uitstekend verklankt.

Liuwe Tamminga bespeelt de beide orgels van San Petronio op een zeer geïnspireerde en inspirerende wijze. De vocale zangerigheid, de rijk gedifferentieerde articulatie, de bewogen expressieve harmonieën en het levendig passagespel in Frescobaldi en Cavazoni versmelten met de akoestiek die deze monumentale ruimten binnen brengt in de huiskamer. De *canzon in eco*, 12° toni van, Gabrieli, gespeeld samen met Luigi Tagliavini, groeit uit tot een groots klankfeest.

Jos van Immerseel brengt een fantasierijke retorische voordracht in een toccata van Froberger en een zeer extroverte, bijna swingende, erg op het effect gerichte vertolking van Scarlatti.

Robert Kohlen laat een historisch orgel horen, aangekocht door een financiële instelling. Het instrument klinkt nogal ziekelijk, de opname is zeer direct. Versetten van Van den Kerckhoven en een toccata van Froberger worden boeiend geanalyseerd en goed verklankt.

Peter van Dijk bespeelt het Gentili-orgel in de academia te Pistoia. De opname is ook hier zeer direct. Het orgel lijkt niet helemaal in orde te zijn. Er wordt zeer mooi geornamenteerd en gearticuleerd terwijl de spanningslijnen over grotere eenheden ademen, niettegenstaande de dansende windtoevoer.

De tweede CD is gewijd aan orgels gebouwd in Toscane. Na Liuwe Tamminga die het kleine mooie orgel van de Palazzo Pubblico te Siena laat zingen en ademen, creëert Leo van Doeselaer in de grotere ruimte van Badia Fiorentina te Firenze een mooi ademende sfeer in vlot spel met stevige aanpak. In de Canzona van de Macque «spukt» het orgel wat hinderlijk. Het Ballo del Granduco van Sweelinck is met vlotte techniek prachtig neergezet.

Na Peter van Dijk beluisterd te hebben op een fraai klinkend Toscaans positief reizen wij in onze huiskamer mee naar een minder interessant orgel in de Chiesa Parrocchiale te Troghi om er te luisteren naar Zipoli. Soms lijkt mij de articulatie wat scherp en kort in het Largo. Lange notenwaarden of koppeltkens worden iets ingekort. Van het offertoire heb ik het meest genoten.

Stephen Taylor vergast ons in de S. Maria Delle Grazie te Pistoia met muziek in lichte klavierstijl, zeer goed gespeeld op een matig orgel.

In S. Pietro te Casalguidi geeft Peter van Dijk een sierlijke Scarlatti-sonate ten beste. Op het Agati-orgel te Pistoia brengt van Dijk met veel talent en kleur een kermis- of circusnummer gelardeerd met vulgariteiten en allerlei attributen. De mooie articulatie en de kleurrijke klanken zorgen voor een leuk nummer. Als curiosum zal het velen aanspreken. De Elevazione in d van Padre Davide da Bergamo zou ons tot ingetogenheid moeten brengen. Als karikatuur en als exponent van slechte smaak kan het model staan. Stephen Taylor heeft er een boeiende verklanking van gegeven.

De derde CD laat orgels klinken, gebouwd in Lombardije. Stef Tuinstra weet het goed klinkend orgel van San Maurizio te Milaan mooi rustig te doen zingen in een soepele tactus in werk van Antegnati, Gabrieli en Cima. In de Capriccio Cromatico van Merula creëert de componist en vertolker een zeer grote spanning. P. van Dijk speelt in de kathedraal van Guastalla op zeer overtuigende wijze de monumentale Fantasia sopra ut, re, mi, fa, sol, la van Froberger, gevolgd van een expressieve toccata sexta van Eberlin.

In de 4 Pastorellen van Rathgeber wordt geleidelijk aan de trukkendoos met trommels en pauken bovengedaald. Jos van Immerseel is in een monnikspij gekropen om in S. Maria in Campagna te Piacenza de «religieuze» muziek van de eerbiedwaardige Padre Davide da Bergamo te laten schitteren op een kermisorgel. Tertsloopjes, trillers, deuntjes en salonmelodieën worden met de glimlach op verbluffende wijze verklankt. Zelfs de kleine fluctuaties in het ritme en de harmonie deinen mee in het concertant protserig gebeuren. Een heuse sinfonia wordt ernstig opgezet en is om te lachen. Het klokkenspel komt het kostelijk orkestraal gebeuren nog kleuren. Wat jammer dat de b niet klinkt.

Maurizio Ricci speelt niet meer dan één nummer, de doubleure van de voormelde Elevazione van de pater, u weet wel. Het is geen beste verklanking. Waarom doet men ons dit aan?

Stef Tuinstra brengt een deel uit een Suite van Beethoven op de erg dunne, bijna niet klinkende strijkers van het orgel in SS. MM. Cornelio e Cipriano te Trivolzio. In de «Sonate per la Comunione» van Petrali is het weer zover. Na een ernstige aanzet volgt de bel canto-stijl, de «grosse caisse» wordt erbij gehaald om Lefebure-Wély te overtreffen. Dit wordt een lachertje om het orgel op hallucinante wijze te ridiculiseren. Als grap kan het misschien nog dienen.

De vierde en laatste CD is gewijd aan orgels gebouwd in de provincies Napels en Venetië. Het Italiaans orgel van Robert Kohlen, geplaatst in de St.-Guidokerk te Anderlecht bijt de spits af met Peter van Dijk in werk van Frescobaldi. Hoe mooi verkwikkend en rijk is deze muziek. De Kyrie-versetten krijgen een muzikanteske gezwinde verklanking. De Toccata chromatica per l'Elevazione is aangrijpend expressief en terzelfdertijd zeer helder vertolkt. De zin van de keuze van het duo met het copie-instrument

van het Bijbelregaal van het Brussels instrumentenmuseum ontgaat mij. Het Aghte-Regaal met veel aanvoelen bespeeld door Joris Verdin wordt ontsierd door de minder goede toestand van het instrument.

André Marcon zet de Toccata van Pasquini in met een geslaagde improvisatie. De Scarlatti-sonate krijgt een fijne vertolking op de fluit 4 van het orgel van S. Maria Assunta te Candide di Cadore. Met de sonate van Lucchesi zitten wij opnieuw in het circus.

Leo van Doeselaar bespeelt het goed klinkend orgel van S. Candido te Tai di Cadore. De muziek, het orgel en de bespeler zorgen voor een verademende rust en een flexibele agogiek in werk van Pasquini, Mozart en Galuppi.

Mijn reacties op de muziek van Petrali en Van Bree wil ik de lezer besparen, uit respect voor het orgel, de orgelcultuur, de lezer en mijzelf.

Het boek «Historische Orgels in Noord-Italië» van Peter van Dijk telt 126 bladzijden en bevat een overzicht van vier eeuwen orgelcultuur aan de hand van orgels, composities en registratie-aanwijzingen.

De Katholieke Radio Omroep Hilversum en de Belgische Radio en Televisie hebben in 1988/89 een gelijknamige serie radio-uitzendingen verzorgd. Op basis hiervan werd bovenvermeld boek gepubliceerd.

Italië is geliefd en gewaardeerd omwille van de heerlijke temperatuur en de ongelooflijk rijke cultuur. Over de unieke orgelcultuur met haar lange en rijke traditie is in onze streken veel minder bekend. Peter van Dijk heeft zijn boek ingedeeld in twee geledingen. Eén ervan is bedoeld als leidraad bij het beluisteren van de radiouitzendingen of de CD's. Daarnaast geeft hij een overzicht van vier eeuwen orgelcultuur in de noordelijke helft van Italië.

De orgelbouw, de belangrijkste compositievormen en het bronnenmateriaal voor de uitvoeringspraktijk worden aangereikt. Een beknopt overzicht van Italiaanse orgeltermen zet de lezer op het juiste spoor. De karakteristieken van het Italiaanse orgel worden geanalyseerd vanuit het orgelmeubel, in één kast gebouwd. Rugwerken komen zelden voor en het pedaalwerk is als afzonderlijke pedaalwindlade overbodig omdat de aard en de omvang van het Italiaanse orgel verwijst naar een bescheiden gebruik van lange basnoten.

In de schijnbare éénvormigheid van de rechthoekige orgelkasten is een grote variatie in de opstelling van de frontpijpen en de decoraties. Voor de windvoorziening deed men tot ca 1870 nog steeds beroep op spaanbalgen. Het gebruik van spring- en sleep-laden naast elkaar met voorkeur voor de springlade werd tot in onze eeuw behouden. De registermechaniek en -bediening wijkt af van onze gewoonten. Kan men concluderen dat het wezen van het Italiaanse orgel gedurende ca 4 eeuwen op een conserverende wijze stand hield?

Er is evenwel reeds een «tiratutti del ripieno», een mechanische vrije combinatie avant la lettre.

De zangerige klank van deze instrumenten is gebaseerd op de principaalklank die het geheel draagt. Men kan er met enkelvoudige aliquoten een eigen mixtuurklank samenstellen. Naast het repieno zijn er de zogenaamde «concerto» registers. De «effeti speciale» zorgen voor de populaire klank.

De middentoonstemming hield tot ca 1850. Peter van Dijk wijst op de samenhang tussen de middentoonstemming en het kort-octaaf. Verder schrijft hij: «Het is verheugend dat het restauratiebeleid in Noord-Italië niet alleen bij restauraties het behoud of de reconstructie van het kort-octaaf propageert, maar dat ook zoveel mogelijk de oorspronkelijke stemming gehandhaaft c.q. weer aangebracht wordt. En ook daarmee loopt Italië voor op een groot deel van Europa».

De organisten zullen hun honger kunnen stillen in het hoofdstuk «De relatie Orgels en Orgelmuziek» met behandeling van het bronnenmateriaal en de manier waarop dit wordt toegepast in de orgelliteratuur.

In ons taalgebied is daarover zeer weinig gepubliceerd. Daarom zal de studie van dit boek en de heldere synthese inspirerend werken op de ontdekkingsstocht naar de boeiende eigen wereld van de Italiaanse orgelcultuur.



### Internationale Orgelweek Brussel

De Internationale Orgelweek te Brussel begint op zondag 20 oktober e.k., en omvat talrijke concerten. Op zaterdag 26 oktober is er een wandeling met 5 orgelbespelingen. Raadpleeg de «Agenda» op deze data.

## Actualiteiten

### Orgel improvisatie te Knokke in cursus en concours

European Organ Improvisation richtte van 8 tot 14 juli 1991 een Internationaal Festival in rond orgel improvisatie. Het geheel omvatte meester cursussen, concerten, een orgelwandeling naar historische Vlaamse orgels en een Internationale wedstrijd voor orgel improvisatie. Deze omkadering maakt dit Festival tot een boeiend gebeuren.

De cursussen werden gegeven door de docenten Jos van der Kooy (Nederland) en Nigel Allcoat (Engeland). De lessen gingen niet alleen door op het Klais-orgel van de H.-Hartkerk te Knokke-Heist, maar ook op het historische orgel van Ramskapelle

Het openingsconcert op maandag 8 juli werd verzorgd door Patrick Delabre, kathedraalorganist van Chartres. Op donderdag 11 juli werd, onder leiding van Luk Bastiaens een orgeltrip georganiseerd naar de prachtige Van Peteghem-orgels van Haringe en het Bisschoppelijk College van Veurne, het romantische Van Bever-orgel van Bulskamp en het Vanhoutte-orgel van Booitshoeke. Aansluitend vond in het mooie decor van de St.-Walburgakerk van Veurne het improvisatieconcert van de Engelse docent Nigel Allcoat plaats. Dit uniek concert behoorde ongetwijfeld tot de hoogtepunten van het festival.

Voor de meester cursus schreven zich 15 cursisten in; voor de orgel improvisatiewedstrijd waren er 10 inschrijvingen. De deelnemers kwamen uit verschillende Europese landen: Polen, Duitsland, Nederland, Engeland, Oostenrijk en België.

Tijdens de eerste proef werd een vrije improvisatie en een partita gevraagd. Het thema van de vrije improvisatie werd ter plaatse uitgewerkt door Jos van der Kooy.

Daarnaast werd een partita gevraagd op het volkslied «Ick seg adieu».

De preselecties voor de wedstrijd gingen door in de H.-Hartkerk te Knokke-Heist op 13 juli. De internationale jury, bestaande uit Kamiel D'Hooghe (Voorzitter, België), Nigel Allcoat (Engeland), Jos van der Kooy (Nederland), Albert De Klerk (Nederland) en Wilhelm Precker (Duitsland), weerhield 4 kandidaten voor de finale: Aart de Kort (Nederland), Paul Dinneweth (België), Peter

Bannister (Engeland) en Magnus Williamson (Engeland).

Tijdens de finale werd een vrije improvisatie gevraagd op het Kyrie uit het ordinarium van de XIde mis. Tevens werd door de finalisten geïmproviseerd in de sonate-vorm op een thema van Albert De Klerk.

De finale vond plaats op zondag 14 juli om 20.30 uur in de H.-Hartkerk te Knokke-Heist. Eerste laureaat werd Aart de Kort. Tweede laureaat Paul Dinneweth, derde laureaat Magnus Williamson en vierde laureaat Peter Bannister.

De jury had geen enkele weet van de kandidaten en diende anoniem te beoordelen. Dit positief gegeven staat borg voor objectiviteit en sluit bij voorbaat elke discussie uit over betrokkenheid bij bepaalde kandidaten.

De winnaar, Aart de Kort, speelde als tweede en is evenals Cor Ardesch, de eerste laureaat in 1990, een Nederlander.

In de finale creëerde A. de Kort een beweeglijk klanktapijt op d,a waaruit het gregoriaans thema groeide. Via mutaties en modulaties liet hij het geheel wegdeinen om daarna een nieuwe ontwikkeling te brengen, ditmaal via andere vlotte modulaties die de reprise voorbereidden. De behandeling van de cornet-solo met allerlei imitaties was bijzonder boeiend en het geheel eindigde rustig. De sonate-vorm werd met mooie melodische contouren en passende akkoorden aangezet. Kwartsprongen zorgden voor de brug naar een eigen tweede thema, begeleid door gerepeteerde akkoorden die aansloten bij het hoofdthema. Het gesyncopeerde en later het gepunteerde ritme kreeg een heerlijke ontwikkeling. Het hoofdthema in majeure was het begin van het slotgedeelte, gekleurd met stretti, met het thema in verkleining en met een verrassend humorvol slot. Het orgel werd uitstekend gebruikt. Het thematisch materiaal werd helder gestructureerd en voorgedragen en vindingrijk ontwikkeld.

De prestaties van onze landgenoot Paul Dinneweth verdienen grote waardering omwille van de inventiviteit, de vlotheid, de speelsheid en het gemak van improviseren.

Kamiel D'Hooghe, voorzitter van de jury, legde in zijn toelichting tot het publiek de nadruk op het hoge artistieke niveau van de wedstrijd en benadrukte nogmaals het unieke karakter van dit Festival.

Het geheel werd afgesloten met de prijsuitreiking en een prachtige

receptie. Pers en publiek waren zeer lovend over dit nieuwe initiatief. Radio 3 zal in Orgelmagazine gedurende de maand oktober ruime aandacht geven aan deze tweede editie van E.O.I. De volgende uitgave van het Festival 'European Organ Improvisation' heeft plaats in 1993.

### **Internationale meesterklas Mechelen :**

#### **De orgelkunst van Flor Peeters**

Georganiseerd door het Ministerie van de Vlaamse Gemeenschap, Departement Onderwijs, Bestuur Begeleiding, Navorsing en Uitwisseling had van 15 tot 26 juli de vijfde Internationale meesterklas plaats, gewijd aan «De orgelkunst van Flor Peeters». Elf jonge organisten uit Polen, de Sovjet-Unie, Tschechoslovakije, België en Canada volgden dagelijks vier uur orgelcursus. De eerste week was gewijd aan de studie van het «Orgelbüchlein» van J.S. Bach, docent Kamiel D'Hooghe en aan het orgelœuvre van C. Franck, docent Chris Dubois. Beide docenten gaven ook de cursus van de tweede week die in het teken stond van het orgelœuvre van Flor Peeters. Daarnaast werden lezingen en workshops gegeven, die ook bijgewoond kunnen worden door niet-cursisten.

Guido Peeters sprak over het curriculum vitae van zijn vader en situeerde zijn werk binnen de Europese context. In een tweede lezing handelde hij over Flor Peeters en het algemene concert-repertoire, terwijl de derde lezing bestond uit de behandeling van vergelijkende vertolkingen. Raymond Schroyens gaf twee lezingen over het orgelœuvre van Peeters.

De lessen zijn een verstrengeling van theorie en praktijk. Na enkele dagen zei Renata Marcinkutė uit Vilnius over de cursus : «Ik constateer nu al dat ik sommige aspecten anders bekijk dan vroeger». Over het geheel zei ze : «Eén der mooiste ervaringen uit mijn leven».

Het bezoek aan de speeltafel van C. Franck, die zich thans in het Vleeshuis te Antwerpen bevindt, werd een leerrijke en ontroerende ervaring. K. D'Hooghe gaf er toelichting over de geschiedenis en de structuur van het Cavallé-Coll-orgel in de Ste-Clotilde te Parijs en ging, aan de hand van de speeltafel, dieper in op de uitvoeringspraktijk van Francks orgelœuvre.

Het eindpunt kwam op vrijdag 26 juli met een auditie van cursisten die spontaan hun medewerking verleenden. BRT 3 nam alles op.

De volgende zeven cursisten speelden uit het gestudeerde Peeters-repertoire :

Antoine Tronquo uit Brakel, Eduard Govaerts uit Wommelgem, Renata Marcinkutė\* uit Vilnius, Marina Nevskaya\* uit Moskou, Alexei Schmitov\* uit Moskou, Nathalie Diatlenko\* uit Moskou en Irena-Renata Budrienė uit Vilnius.

De vier deelnemers uit de Sovjet-Unie, aangeduid met \*, werden laureaat. De andere drie deelnemers kregen een eervolle vermelding.

De jury bestond uit Guido Peeters, Voorzitter en de leden Kamiel D'Hooghe, Chris Dubois, Raymond Schroyens en Peter Pieters. Tijdens een feestelijke slotzitting en receptie in de historische zalen van het stadhuis te Mechelen onderlijnde de voorzitter dat de beoordeling mede gebaseerd was op het aanbod en de kennis van een gedifferentieerd repertoire en de manier waarop dit vertolkt werd.

Er werd trouwens door alle kandidaten op een hoogstaand niveau geconcerteerd.

### **Internationale Orgelweek Brugge 1991**

De laureaten van de Internationale Orgelconcours te Brugge zijn :  
Eerste Prijs : Bernhardt Klapprott, Duitsland  
Tweede Prijs : niet toegekend  
Derde Prijs : ex-aequo : Luca Antoniotti (It.) en Junko Ito (Japan)  
Vierde Prijs : Junko Wada  
Een verslag van de Internationale Orgelweek wordt in het december-nummer afgedrukt.

## **In memoriam**

### **Norbert DUFOURCQ**

Met het overlijden van de Franse musicograaf en organist N. Dufourcq (\* St.-Jean-de-Braye 21.9.1904, † 19.12.1990) is een typisch 20e-eeuwse organologische triumviraat, dat van 'Vente-Klotz-Dufourcq' volledig verdwenen uit de activiteiten van de West-Europese orgel-cultuur. Genoemde auteurs hebben gemeen dat ze a.h.w. de eerste architecten zijn geweest van de orgelbouwgeschiedenis in hun land, en dit met eenzelfde klare kijk op de ontwikkeling. In hun beschrijvingen worden telkens opvallend rake rolverdelingen toebedeeld aan de zovele totdantoe vrij onbekend gebleven orgelbouwers. Opvallend hierbij is wel dat deze historici — overigens terecht — niet telkens waardering wisten op te brengen voor mekaar's activiteiten (Vente noemde Dufourcq eens «le pire ennemi de l'orgue historique», terwijl anderen Vente om deze uitspraak zelfprojectie



verweten ! Ook H. Klotz' bezigheden als orgeladviseur waren hoogst aanvechtbaar, bv. het doen verdwijnen van het Binvignat-prospect van het kathedraalorgel in Hasselt).

Voorzeker was het Dufourcq's wijze van optreden (een uiterlijke verschijning à la De Gaulle ! meteen autoritair en chauvinistisch), mede zijn talent voor het geven van glasheldere exposees die zijn «blitzcarrière» bewerkstelligden. Nauwelijks 23 jaar oud werd hij hoofdsecretaris van de «Amis de l'orgue» en in 1933 medewerker van de «Commission des Monuments historiques» voor orgels. Het Institut de France zal hem overigens tot zes maal toe publicatieopdrachten bezorgen.

Op 31-jarige leeftijd heeft Dufourcq reeds een schitterend monument van Franse orgelgeschiedschrijving op zijn naam : «Esquisses d'une histoire de l'orgue en France du 13<sup>e</sup> au 18<sup>e</sup> siècle» (1935). Hierop volgden nog heel wat orgelmonografieën en componisten-studies.

Het contradictorische bij Dufourcq is dat hij bijzonder boeiend wist te schrijven over de vroegere orgelcultuur, maar dat van zijn wetenschap geen neerslag te vinden is in zijn activiteiten als «orgeldeskundige» en evenmin als organist (op een van onze 18e eeuwse Vlaamse orgels hoorde ik hem eens — weliswaar voor een kleine vriendenkring — à la Widor improviseren om het instrument «uit te testen» —. Dat was in 1967, en sindsdien hebben we mekaar nimmer meer kunnen terugvinden).

Wat niet belet dat Norbert Dufourcq ongetwijfeld als de vader van de Franse orgelhistorie moet worden beschouwd.

Gh. Potvlieghe

## Jean LANGLAIS (1907-1991)

*Le monde de la musique perd une grande figure.*

L'organiste Jean Langlais, compositeur, virtuose et improvisateur génial, nous a quitté le 8 Mai dernier, à l'âge de 84 ans. Il était titulaire du Grand-Orgue Cavallé-Coll de la Basilique Sainte-Clotilde à Paris.

Son œuvre, très fourni et varié, porte la marque d'un musicien très indépendant qui a su trouver une voie personnelle, aussi éloignée du Romantisme finissant de ses prédécesseurs que des courants avant-gardistes. Ses compositions vocales ou instrumentales, tirent leur substance des sources *naturelles* et inépuisables que sont le folklore-breton, en particulier - ou le chant grégorien, et, pour cette raison, elles s'adressent à un très large auditoire.

A travers ses pièces pour orgue, Jean Langlais a contribué, dans une large mesure, au renouveau du répertoire organistique, grâce, en particulier, à son sens de la couleur rythmique et de la registration, et à un inspiré à la facture d'orgue, des directions esthétiques d'avenir. L'artiste se doublait, en outre, d'un merveilleux pédagogue, encourageant sans cesse ses élèves, sachant faire jaillir d'eux l'étincelle indispensable à une interprétation expressive ou à une improvisation intéressante ; comme tous les véritables grands Hommes, J. Langlais avait gardé une extraordinaire simplicité, un contact chaleureux et sincère dans ses relations avec les autres.

Cher Maître, je n'oublierai pas vos larmes d'émotion — funeste sentiment d'un départ tout proche ? — lorsque Naji et moi-même sommes venus, quelques jours avant votre mort, vous jouer votre dernière publication, les *Trois Offertoires pour orgue*. Nous ne doutions pas, ce jour-là, que l'au-revoir échangé sur le seuil de votre bureau était un adieu.

A Dieu, donc, Maître !

Dr. Marie-Bernadette DUFOURCET HAKIM,  
Organiste de l'église Notre-Dame-des-Champs.

## Agenda

### SEPTEMBER

- di 17 20u Brussel, St.-Michielskathedraal; London Festival Orchestra m.m.v. Jozef Sluys, orgel
- do 19 20u30 Lier, St.-Gummaruskerk, Jan Termont
- vr 20 20u Melsele, Dekanale kerk; Anne Page (GB)
- zo 22 15u30 Aalst, St.-Martinuskerk, Peter Thomas
- 16u Geel, St.-Dymphnakerk; Anne Page (GB)
- 16u O.-L.-Vrouw Lombeek; Luc Ponet, orgel m.m.v. Jacht-hoornblazers van Hertogenwald
- di 24 20u Brussel, St.-Michielskathedraal; solisten van het Nieuw Belgisch Kamerorkest
- do 26 20u Eeklo, Dekanale kerk; Edward De Geest
- vr 27 20u Brussel, St.-Pieterskerk Ukkel, Mozart en vierhandig
- zo 29 15u30 Aalst, St.-Martinuskerk, Kristiaan Van Ingelgem
- 16u orgel, H.A. Stamm (D) en C. Hommel (Lux.)
- 16u O.-L.-Vrouw Lombeek; Paul Nancekiewill, (D) en Peter Kestens, tangentenvleugel.

### OKTOBER

- di 1 20u Brussel, St.-Michielskathedraal; Capella Sancti Michaelis o.l.v. E. van Nevel, m.m.v. Jozef Sluys
- vr 4 20u Brussel, St.-Pieterskerk Ukkel, Anne Froidebise
- zo 6 16u O.-L.-Vrouw Lombeek; Ensor Strijkkwartet m.m.v. Jozef Sluys, orgel.
- 16u Geel, St.-Dymphnakerk, Maurice Truyers
- vr 11 20u Brussel, St.-Pieterskerk Ukkel, M. Ghysaert en L. Pinar, clavecimbel
- zo 13 16u St.-Niklaas, St.-Jozef Tercken ; inspelung van het volledig orgel : Kamiel D'Hooghe
- vr 18 20u Brussel, St.-Pieterskerk Ukkel, Michel De Smet m.m.v. «les Jeunes Cordes» o.l.v. M. Deside
- za 19 20u Roeselare, O.-L.-Vrouwkerk; orgelconcert met strijkorkest en solozang
- zo 20 16u Brussel, St.-Michielkathedraal, Jozef Sluys
- ma 21 20u15 Brussel, O.-L.-V. van Genade (Vogelzang, St.-Pieters Woluwe), Hayko Siemens (D) en het Brussels Festival Orchestra o.l.v. R. Janssens
- di 22 20u15 Brussel, Abdij ter Kameren, Elsene, Carol Golebiowski (P) en het Orchestre de Chambre de Wallonie o.l.v. G. Octors
- wo 23 20u15 Brussel, Begijnhofkerk, Dorthy De Rooy (N)
- do 24 20u15 Brussel, St.-Lambertuskerk, St.-Lambrechts-Woluwe, Gerhard Doderer (Port.) en het Ensemble Capella Lusitana
- vr 25 20u15 Brussel, St.-Pieterskerk Ukkel, Joaquim Simoes da Hora (Port)
- 20u Tielt, Paters Minderbroeders, Erik Hallein
- za 26 ORGELWANDELING
- 10u30 Magdalenakerk (Magdalenastraat) : Hubert Schoonbroodt en A. Schoonbroodt, viool
- 11u30 St.-Jan Berchmanscollege (Ursulinenstraat 4) Jozef Sluys en C. Adrario, sopraan
- 12u30 Protestantse kerk (Koninklijke Kapel, Museumplein) Joris Verdin en Chris Verhelst, 4-handig orgel
- 15u St.-Jacob op Koudenberg (Koningsplein), Herman Verschraegen
- 16u O.-L.-Vrouw ten Zavelkerk (Regentschapstraat), Pascale Van Coppennolle
- zo 27 16u Brussel, St.-Michielskathedraal, Marie-Claire Alain.

## Orgeltijdschriften

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

Jg. 39, Nr. 2 - juni 1991 : H. J. Busch : J. Langlais, M. Heinemann : Die Emanzipation des orgelvirtuosen-Zum 175. Geburtstag L. Thiele, Ch. Weinhart : Orgelbautradition in Stadtilm/Thüringen, W. Plodek : Eindrücke von einer Orgelzukunft nach Thüringen, T. Wechtenbruch : Fragen des Orgelunterrichts, K. Johanssen : Orgeln und Orgelstadium am New England Conservatory in Boston

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

N° 78, Jg. 22 - N° 2 : P. Hardouin : L'Orgue de St.-Nicolas-des-Champs

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

Nr. 976 - 82nd Y. - March 1991 : S.M. May : Tempo in Brahms op. 122, Nr. 977 - April 1991 : Th. Zachacz : Souvenir de Ste Clotilde, J.P. Fairleigh : The Organ Music of V. Lübeck. Nr. 978 - May 1991 : L. Palmer : Landowska for Eye and Ear, F. Morana : The «Dobenecker» Toccata, BWV-Anh 85. Nr. 979 - June 1991 : M. Th. Terry : Cl. Watters recollects : M. Dupré.

GREGORIUSBLAD, Tijdschrift tot Bevordering van Liturgische Muziek, Uitgave van de Nederlandse Sint-Gregoriusvereniging

Jg. 115, Nr. 2 - juni 1991 : A. Roelofs : Opnieuw Bach en getallen, J. Valkenstijn : Modaliteit Tonaliteit, K. Middelhoff : Mozart en de muziek in de kerk

ORGANIST EN EREDIENST, Maandblad van de Gereformeerde Organistenvereniging

Nr. 7/8 - juli/augustus 1991 : J. Telder : Het huisorgel, een instrument voor «Heeren en Liefhebbers», P. Molenaar : Muziek voor het huisorgel.

L'ORGANISTE, Organe de l'Union Walonne des organistes

Jg. 23 - juli 1991 : J. P. Felix : A propos de la disparition du grand orgue de Palais des Beaux Arts à Bruxelles, - Autour d'un colloque sur 3 orgues à restaurer dans la ville d'Anvers. P. & J. M. François : L'Orgue Walcker à Habay-la-Neuve

HET ORGEL, uitgave van de Nederlandse Organistenvereniging

87ste Jg. - Nr. 5 - mei 1991 : D. Klomp : Otto Olsson (1), J. Jongepier : Twee nieuwe Leeftang-orgels. Nr. 6 - juni 1991 : D. Klomp : O. Olsson (2 & slot). Nr. 7/8 - juli/augustus 1991 : E. Kooiman : S. Neukomm (1778-1858) en zijn «Méthode Élémentaire pour l'orgue».

L'ORGUE, Revue trimestrielle publiée par l'Association des Amis de l'orgue

Cahiers et Mémoires Nr. 45 - 1991 - 1 : Maurice Duruflé (1902-1986) Nr. 218 - avril-mai-juni 1991 : F. Sabatier; Mozart transcrit par Dupré, J.-L. Florentz : La question du timbre et les vibratos harmoniques dans les «Laudes» op 5, pour orgue, R. Falcinelli : L'Art de l'improvisation.

LA TRIBUNE DE L'ORGUE, Revue Suisse Romande

Jg. 43, Nr. 2 - juillet 1991 : Traduction des Notes (préfaces) des Tientos et autres pièces de la Facultad Organica de Correa de Arauxo, N. Horenstein : J. Boyvin, G. Corrette : Deux grands organistes rouennais, Voyages de M. Philéas Fogg.

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