

Driemaandelijks tijdschrift
vijftiende jaargang nummer 4
december 1992

Orgelkunst

ORGELKUNST

XVde jaargang, nummer 4 — december 1992

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

Hoofdredacteur

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,
H. De Backer, 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, J. Moors,
Dr. G. Peeters, R. Plovie, A. Rössler (D), E. Saveniers, R. Schroyens,
Y. Senden, Dr. G. Spiessens, K. Stout (U.S.A.), F. Van Bree, J. Van
Landeghem, M. Verstegen, 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.
De restauratie van het Merklin-Schütze-orgel te Meer	<i>J. Braekmans</i>	147
Nevenfiguren tussen rococo en romantiek in de Vlaamse orgelbouw	<i>Gh. Potvlieghe</i> <i>P. Roose</i>	156
Orgelmuziek in de twintigste eeuw	<i>Y. Senden</i>	164
De koraalpreludia van Flor Peeters	<i>R. Schroyens</i>	173
Werklijst J. Ph. Forrest (2)	<i>G. Potvlieghe</i> <i>P. Roose</i>	184
Ter bespreking		189
Mededelingen		191
Orgeltijdschriften		192

Het statuut van de kerkmusicus in Vlaanderen (III) van R. Plovie zal in de volgende aflevering worden afgedrukt.

De restauratie van het Merklin-Schütze-orgel te Meer

J. BRAEKMANS

Op vrijdag 18 september jl. werd het zopas gerestaureerde orgel in de O. L. Vrouw Bezoekingskerk te Meer (Hoogstraten) ingespeeld.

Organist was Paul de Mayer uit Itterbeek, titularis organist van de O. L. Vrouwbasiliek van Halle.

De restauratiewerken werden uitgevoerd in opdracht van de Kerkfabriek die, wegens het uitblijven van de vaste belofte van toelage vanwege de Gemeenschapsminister, besloot de financiering van de werken zelf op zich te nemen.

Zij mocht daarbij rekenen op een eenmalige financiële tussenkomst vanwege de Stad Hoogstraten en de steun van de Koning Boudewijnstichting.

De uitvoering der werken verliep in 5 fasen, waarvan de eerste werd gestart op 1 september 1988. Het orgel werd volledig afgewerkt opgeleverd op 8 juli 1992.

De werken werden uitgevoerd door Jean-Pierre Draps uit Kortenberg.

Dhr. Fauconnier van het Bestuur Monumenten en Landschappen verleende bijkomende begeleiding en advies.

Korte historiek van het orgel

Uit het Parochiaal Archief (1) kwamen enkele interessante gegevens aan het licht betreffende vroegere orgels in de kerk te Meer : zo o.m. dat Louis Delhaye een orgel bouwde rond 1742. In het P.A. lezen we volgende vermelding : «aen monsieur Granian schrijnmaeker tot Antwerpen voor het maeken van een orgelkas volgens accoort als noch voor een nief ocsael als noch voor eenen lessenaer en een cas voor de blaesbalken vls quitantie samen de somme van 260-0».

Zonder twijfel wordt hier bedoeld de meester schrijnwerker Louis Grandjean die in 1743 in samenwerking met Delhaye o.m. voor het orgel te Borsbeek de kast heeft gemaakt (2).

Het orgel te Meer verging in de kerkbrand na een bliksem-inslag op 11 januari 1815.

In 1827 is het kerkgebouw reeds zover hersteld, dat begonnen wordt met een nieuw doksaal en een nieuw orgel.

In 1828 wordt een orgelkast opgekocht uit Brecht en wordt een instrument geplaatst door Van Hirtum uit Hilvarenbeek.

Reeds in 1852 ziet de Kerkeraad zich echter verplicht om over te gaan tot de plaatsing van een nieuw orgel «om reden dat het oud orgel zoo valsch gaet dat het aen de zangers meer naerdeel als voordeel doet, dat zij er niet kunnen op zingen en hunne stem enerveren».

Na grondig overleg besluit de Raad «een nieuw orgel te laten maken door den orgelbouwer Merklin te Brussel en zoo en gelyk het orgel van de kerk van Vorselaer by Herenthals is, hetwelk van alle kenners voor goed, sterk en aegenam van toon word herkend».

In 1853 wordt het orgel in de kerk geplaatst : een 8 voets-instrument met Hoofdwerk en Reciet, voorzien van een aangehangen pedaal. Het Reciet staat opgesteld in de kastvoet die eenzelfde breedte heeft als de bovenkast. De kast werd vervaardigd door Petr. Haesendonckx uit Stabroek.

Om aan de noden van de groeiende kerkgemeenschap te voldoen besluit de Kerkfabriek in 1865 om het kerkgebouw te vergroten en versterkingswerken uit te voeren. Hiertoe wordt alle meubilair - ook het orgel - uit de kerk verwijderd.

Merklin-Schutze zorgt zelf voor de demontage van het instrument en de herplaatsing in 1870.

Na een periode van onderhoud door Em. Kerkhoff, worden vanaf 1886 deze werken uitgevoerd door de firma Joris uit Aarschot.

In 1927 plaatst hij een ventilator.

Zonder verdere specificatie wordt in de beraadslagingen van de Kerkfabriek melding gemaakt van aanzienlijke werken aan het orgel, opnieuw uitgevoerd door de firma Joris : met grote zekerheid mogen we onderstellen dat op dat moment het Reciet uit de kastvoet werd verwijderd en opgesteld in een zwelkast achter het Hoofdwerk. Bovendien werd de klaviatuur uit de zijwand verwijderd en werd een vrijstaande speeltafel (met mechanische traktuur) vóór de kastvoet opgesteld.

Een pedaallade werd in de kastvoet geplaatst met daarop een tweetal registers.

In de daarop volgende jaren gebeurde slechts sporadisch en oppervlakkig onderhoud zodat we mogen aannemen dat rond 1973 het orgel zowat zijn laatste zucht heeft gegeven en het sindsdien onbespeelbaar en totaal onderkomen stond.

Toestand vóór de restauratie

De toestand van het instrument bij de aanvang van de restauratiewerken was inderdaad zorgwekkend : de globale rugwandstructuur was weggezaagd om toegang mogelijk te maken naar de achterliggende zwelkast.

Bovendien werden op de hoofdregel in de rugwand balken gelegd waarop de recietlade rustte : een extra belasting voor de oude kast die recht werd gehouden met steunijzers in de doksaalmuur.

Om de doorgang van de mechanische traktuur naar de vrijstaande speeltafel mogelijk te maken werden de frontstijlen eveneens zonder meer afgezaagd, met het gevolg dat het front gevaarlijk voorover helde.

Van het tinnen front waren voornamelijk de grootste pijpen in de middenbundel doorgezakt : enkele pijpen waren in de loop van de tijd van onder de blinding vrijgekomen en uitgevallen...

Zowat alle binnenpijpwerk had sterk te lijden gehad onder weinig zachtaardig stemwerk : insnijding of inscheuring van stemranden, blutsen en vervorming in corpora en voeten, corpora die schuin op de pijpvoet stonden, etc.

De Recietlade werd door Joris omgekeerd opgesteld met de frontzijde naar de doksaalmuur : gezien de beperkte ruimte tussen Hoofdwerkklade/Recietlade diende een kandidaat-stemmer zich tussen de Trompet- en Basson-pijpen te wriemelen om dan over de Basson- en Hautboisbekers heen het kleinere labiaalpijpwerk achteraan tegen de doksaalmuur te bereiken... het resultaat laat zich raden !

De firma Joris plaatste op de Recietlade enkele nieuwe spelen : een Voix Céleste (vanaf c°) en een Voix Humaine op de stok van de Spitsfluit 2'. Deze fluit werd op een geïmproviseerde stok achter de lade opgesteld, of eerder opgehangen aan een lat tegen de doksaalmuur, waarbij aan de pijpvoeten lange loden conducten werden aangelijmd.

Ook op de Hoofdwerkklade gebeurden verschuivingen : Prestant

4' werd vervangen door een Viola da gamba en opgesteld op de stok van de Trompet 8'. Deze Trompet was in origine gedeeld in bas en discant. Op de stok van Clairon 4' werd een Trompet geplaatst, bestaande uit een samenvoeging van pijpwerk uit de oorspronkelijke Trompet 8' en Clairon 4'.

Aan de eiken Cornetbanken werd een stok toegevoegd waarop zich pijpwerk bevond van Bourdon 16' : door het overgewicht dreigde de hele konstruktie op het binnenpijpwerk te vallen.

De restauratie

Na demontage van alle binnenwerk en ontmanteling van de zwelkast tussen de oude orgelkast en de doksaalmuur bestond de eerste fase van herstel uit completering en op orde brengen van de globale kaststruktuur. Stijl- en regelwerk werden aangevuld en de rugwand opnieuw van deuren voorzien.

Uit deze fase bleek eens te meer dat de vlotte toegankelijkheid van het meubel en dus de bereikbaarheid van alle binnenwerk door de latere transformaties volledig waren teniet gedaan.

Verrassend mooi trok het kunstig gesneden snijwerk opnieuw de aandacht : de restaurateurs dienden het enthousiasme van de kranige pastoor Van Deyck enigszins te temperen toen deze op de stellingen verscheen om boven op het dak van de middentoren twee fraaie engelenkopjes te fotograferen...

In de frontpanelen van de kastvoet bevinden zich paneeltjes met verzorgd ajourwerk voor het uitklinken van het Reciet.

De restauratie van de eiken mechanische sleepladen vormde een hoofdstuk apart. Na ontmanteling bleek dat Merklin voor het afdichten van de tafel latten van verschillende houtsoort koud had ingelijmd. Talrijke barsten en scheuren waren hiervan het gevolg. Het grenen houtwerk was bovendien grotendeels door houtworm aangetast.

Om een afdoende en duurzame dichting van de laden te verzekeren werden eiken sponsels in een ingefreesde sponning ingelijmd.

Aangezien van in origine leder op de sleepbanen was aangebracht, werd dezelfde toepassing in de nieuwe toestand aangehouden.

De eiken pijpstukken zijn in verschillende korte stukken gemaakt die vastgezet worden met grote schroeven voorzien van een

rondel. De schroeven staan tussen de stokken en dienen dus telkens twee stokken tegelijkertijd aan te spannen.

Dergelijke bevestiging vraagt een zeer nauwgezette afstelling. Alle pijproosters waren gemaakt in populierenhout en dus sterk aangetast door houtworm : voor zover mogelijk bleven de oude roosters behouden nadat ze met tweecomponentenvloeistof waren verzadigd en verhard.

Voor de aanhechting van de toetstraktuur aan de ventielen werden door Merklin geen schalmstokjes gebruikt maar messingdraden die door een lat in harde messing lopen; deze lat is onderaan de bodem van de ventielkast in een uitsparing geschroefd. Voor de toets- en registertraktuur konden zowat alle originele onderdelen behouden blijven : eiken wellenramen met grenen ovaalvormige wellen, eiken registerstukken en -knoppen met ingelijmd naamplaatje.

De nieuwe klaviatuur werd gekopieerd naar deze van het orgel te Vorselaar : de manualen met een tessituur van C tot f''', het pedaal van C tot c'.

De klaviatuur werd op de oorspronkelijke plaats opgesteld : in de rechterzijwand van de kasvoet.

De totaal vermolmd grenen blaasbalg werd vervangen door een nieuwe eiken balg, opgesteld op de torenkamer achter het doksaal op de originele eiken balgstoel.

De oorspronkelijke dispositie van het orgel was als volgt : (deze samenstelling wijkt lichtjes af van deze welke in het voorstel van Merklin wordt opgegeven : zo werd o.m. geen zelfstandig Pedaal geplaatst).

Hoofdwerk :

1. Montre 8'
2. Gemshoorn 8'
3. Bourdon 8'
4. Prestant 4'
5. Flûte octaviante 4'
6. Fourniture III
7. Cornet V
8. Trompette basse 8'
9. Trompette haute 8'
10. Clairon 4'
11. Bourdon 16'

Reciet :

1. Salicional 8'
2. Bourdon 8'
3. Flûte 4'
4. Flûte à cheminée 2'
5. Violine 4'
6. Hautbois 8'
7. Basson 8'

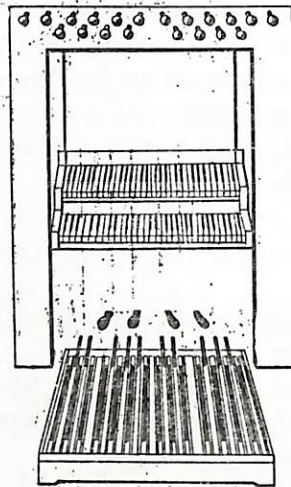
De restauratie van het metalen binnenpijpwerk kon zich in hoofdzaak beperken tot het uittengen van ingekort pijpwerk en het herstellen van alle toegebrachte verminkingen. Slechts enkele pijpen dienden nieuw te worden gemaakt.

Bij het houten pijpwerk diende de houtwormaantasting behan-

ORGUE À 2 CLAVIERS À LA MAINS & CLAVIER DE PÉDALES SÉPARÉES

COMPTANT 20 JEUX & 1,099 TUYAUX.

Disposition des Claviers à la main, du Clavier des Pédales, des tirants, des Registres et des Pédales des Combinaisons.



1^{er} Clavier, Grand Orgue.

1 ^{er} Montres.	8	54
2 ^{es} Bombon.	8	54
3 ^{es} Bourdon.	8	54
4 ^{es} Basson.	4	54
5 ^{es} Flûte octavante.	4	54
6 ^{es} Fourmiture de 5 tuyaux.	162	
7 ^{es} Cornet de 5 tuyaux.	160	
8 ^{es} Trompette basse.	8	25
9 ^{es} Trompette haute.	8	25
10 ^{es} Clarion.	4	54
11 ^{es} Bourdon.	16	54

Nombre des tuyaux

Nombre de pipes.	
8	54
8	54
8	54
4	54
4	54
162	
160	
8	25
8	25
4	54
16	54
754	

2^{ème} Clavier, Positif.

1 ^{er} Salicional.	8	54
2 ^{es} Bourdon.	8	54
3 ^{es} Flûte à Cheminée.	4	54
4 ^{es} Violon.	2	54
5 ^{es} Hautbois.	8	25
6 ^{es} Basson.	8	25

Nombre des tuyaux:

3^{ème} Pédales séparées.

1 ^{er} Sous basse.	16	25
2 ^{es} Basson.	8	25
3 ^{es} Trompette.	16	25

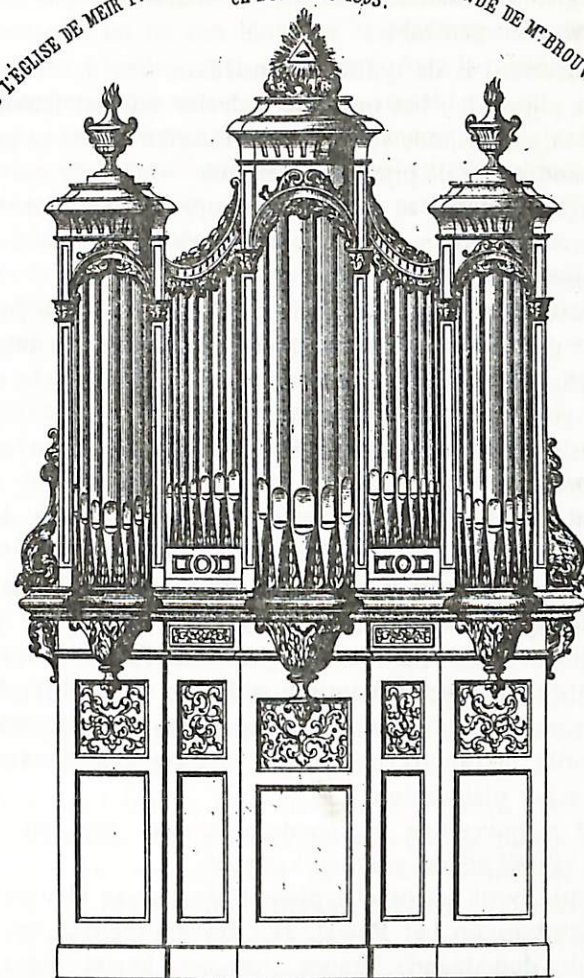
Nombre des tuyaux:

Nombre de pipes.	
8	54
8	54
4	54
2	54
8	25
8	25
16	25
75	

5^{ème} Pédales de Combinaison.

- 1^{er} Pédale d'accouplement servant à réunir le Grand Orgue au Clavier de Pédales séparées.
- 2^{es} Pédale d'accouplement servant à réunir le Grand Orgue au Clavier du Positif.
- 3^{es} Pédale d'accouplement servant à réunir le Clavier du Positif à celui des Pédales séparées.
- 4^{es} Pédale d'expression.

ORGUE PLACÉE DANS L'ÉGLISE DE MEIR PROVINCE D'ANVERS, D'APRÈS LA COMMANDE DE M. BROUWERS CURÉ DE CETTE ÉGLISE.
en Décembre 1853.



0
1
2
3
4
5
6
7
8
9
10
11
12
13
14
15
16
17
18
19
20
21
22
23
24
25
26
27
28
29
30
31
32
33
34
35
36
37
38
39
40
41
42
43
44
45
46
47
48
49
50
51
52
53
54
55
56
57
58
59
60
61
62
63
64
65
66
67
68
69
70
71
72
73
74
75
76
77
78
79
80
81
82
83
84
85
86
87
88
89
90
91
92
93
94
95
96
97
98
99
100
101
102
103
104
105
106
107
108
109
110
111
112
113
114
115
116
117
118
119
120
121
122
123
124
125
126
127
128
129
130
131
132
133
134
135
136
137
138
139
140
141
142
143
144
145
146
147
148
149
150
151
152
153
154
155
156
157
158
159
160
161
162
163
164
165
166
167
168
169
170
171
172
173
174
175
176
177
178
179
180
181
182
183
184
185
186
187
188
189
190
191
192
193
194
195
196
197
198
199
200
201
202
203
204
205
206
207
208
209
210
211
212
213
214
215
216
217
218
219
220
221
222
223
224
225
226
227
228
229
230
231
232
233
234
235
236
237
238
239
240
241
242
243
244
245
246
247
248
249
250
251
252
253
254
255
256
257
258
259
260
261
262
263
264
265
266
267
268
269
270
271
272
273
274
275
276
277
278
279
280
281
282
283
284
285
286
287
288
289
290
291
292
293
294
295
296
297
298
299
300
301
302
303
304
305
306
307
308
309
310
311
312
313
314
315
316
317
318
319
320
321
322
323
324
325
326
327
328
329
330
331
332
333
334
335
336
337
338
339
340
341
342
343
344
345
346
347
348
349
350
351
352
353
354
355
356
357
358
359
360
361
362
363
364
365
366
367
368
369
370
371
372
373
374
375
376
377
378
379
380
381
382
383
384
385
386
387
388
389
390
391
392
393
394
395
396
397
398
399
400
401
402
403
404
405
406
407
408
409
410
411
412
413
414
415
416
417
418
419
420
421
422
423
424
425
426
427
428
429
430
431
432
433
434
435
436
437
438
439
440
441
442
443
444
445
446
447
448
449
450
451
452
453
454
455
456
457
458
459
460
461
462
463
464
465
466
467
468
469
470
471
472
473
474
475
476
477
478
479
480
481
482
483
484
485
486
487
488
489
490
491
492
493
494
495
496
497
498
499
500
501
502
503
504
505
506
507
508
509
510
511
512
513
514
515
516
517
518
519
520
521
522
523
524
525
526
527
528
529
530
531
532
533
534
535
536
537
538
539
540
541
542
543
544
545
546
547
548
549
550
551
552
553
554
555
556
557
558
559
560
561
562
563
564
565
566
567
568
569
570
571
572
573
574
575
576
577
578
579
580
581
582
583
584
585
586
587
588
589
590
591
592
593
594
595
596
597
598
599
600
601
602
603
604
605
606
607
608
609
610
611
612
613
614
615
616
617
618
619
620
621
622
623
624
625
626
627
628
629
630
631
632
633
634
635
636
637
638
639
640
641
642
643
644
645
646
647
648
649
650
651
652
653
654
655
656
657
658
659
660
661
662
663
664
665
666
667
668
669
670
671
672
673
674
675
676
677
678
679
680
681
682
683
684
685
686
687
688
689
690
691
692
693
694
695
696
697
698
699
700
701
702
703
704
705
706
707
708
709
710
711
712
713
714
715
716
717
718
719
720
721
722
723
724
725
726
727
728
729
730
731
732
733
734
735
736
737
738
739
740
741
742
743
744
745
746
747
748
749
750
751
752
753
754
755
756
757
758
759
760
761
762
763
764
765
766
767
768
769
770
771
772
773
774
775
776
777
778
779
780
781
782
783
784
785
786
787
788
789
790
791
792
793
794
795
796
797
798
799
800
801
802
803
804
805
806
807
808
809
810
811
812
813
814
815
816
817
818
819
820
821
822
823
824
825
826
827
828
829
830
831
832
833
834
835
836
837
838
839
840
841
842
843
844
845
846
847
848
849
850
851
852
853
854
855
856
857
858
859
860
861
862
863
864
865
866
867
868
869
870
871
872
873
874
875
876
877
878
879
880
881
882
883
884
885
886
887
888
889
890
891
892
893
894
895
896
897
898
899
900
901
902
903
904
905
906
907
908
909
910
911
912
913
914
915
916
917
918
919
920
921
922
923
924
925
926
927
928
929
930
931
932
933
934
935
936
937
938
939
940
941
942
943
944
945
946
947
948
949
950
951
952
953
954
955
956
957
958
959
960
961
962
963
964
965
966
967
968
969
970
971
972
973
974
975
976
977
978
979
980
981
982
983
984
985
986
987
988
989
990
991
992
993
994
995
996
997
998
999
1000

MERKLIN, SCHÜTZE & C^{ie}

Facteurs d'Orgues d'Orchestrum & d'harmonium melodium.

Rue du Prince Royal, 20 & 24.

Faudr de Namur.

À BRUXELLES.

deld te worden : bij Bourdon 8' en Gemshoorn 8' van het Hoofdwerk werd verharding van het hout in de corpora toegepast; de houten pijpen van Salicional 8' in het Reciet dienden volledig nieuw te worden gemaakt.

Vermeldenswaard is de typische constructie van de bovenlabia bij grenen pijpwerk : het onderste gedeelte van het labium bestaat uit een aangeliijmde strook in beuk welke met twee pennen in de zijwanden van de pijp is vastgeliijmd.

Waar dergelijke labia te hoog waren opgesneden of half rond waren gemaakt werden nieuwe stukken conform de oude constructie ingebracht.

Bij Salicional 8' van het Reciet is de constructie van de labia als volgt : onderaan het corpus is een strook eik van ongeveer 25 cm. opgeliijmd : hierin is een afschuining aangebracht en het labium uitgesneden.

Alle voorstellen van het houten pijpwerk zijn in eik en werden opgeschroefd.

Uit de intonatie kwam een instrument te voorschijn dat op verschillende punten verraste door zijn klankkwaliteit.

Zo o.m. in de zangerige strijkende toon van de Montre 8', evenwichtig aangevuld door de Prestant 4'; de ronde ietwat weke toon van Fluit 4' en de vinnigheid van Spitsfluit 2' op het Reciet. In dit toch wel romantisch gedachte orgel blijkt de opbouw van een stevig plenum zonder meer mogelijk wat een verantwoorde literatuurkeuze in de richting van de vroegere eeuw(en) zeker niet uitsluit.

Opvallend is bovendien het goede uitklinken van het Reciet vanuit de vrijwel geheel gesloten kastvoet.

Tegelijkertijd bezit het orgel typisch 19de eeuwse kleuren zoals Basson-Hautbois op het Reciet. Het Basson-register met vastgeschroefde doorslaande tongen met een ietwat langzamere aanspraak en de Hautbois met zeer enge bekken en dunne smalle tongen vergden de nodige aandacht en bijsturing vanwege de intonateur.

Een aandacht die ook gevraagd wordt van de uitvoerder-organist om deze uitgesproken kleurregisters ten volle en zeer genietbaar tot hun recht te laten komen.

De stemming van het orgel werd uitgevoerd in een gelijkzwevende temperatuur met een winddruk van 102 mm. WK.

Met verwijzing naar hoger geschetste historiek van het orgel

te Meer mogen we stellen dat het «van alle kenners voor goed, sterk aengenaem van toon word herkend».

L'histoire se répète... met een kleine nuance voor wat betreft het eindresultaat na een lange en slopende restauratie van het Vorselaarse Merklin-orgel in de periode 1981-1987, waarvoor ondergetekende het ontwerp had opgemaakt.

Ondanks een uitvoeringstermijn van meer dan 6 jaar, tal van rapporten en besprekingen met binnen- en buitenlandse «experten», steekt het eindresultaat van deze restauratie schril af tegen wat te Meer werd gepresteerd.

Men is er te Vorselaar nooit in geslaagd om elementaire bepalingen van het bestek ook effectief door de aannemer te laten uitvoeren : vandaar dat de orgelkast nooit volledig werd afgewerkt of het dak gedicht, de originele Recietkast nooit werd teruggeplaatst, de houtwormbestrijding niet afdoende werd uitgevoerd, de dichting der windladen problematisch is, de versteviging der frontpijpen op niet gebruikelijke manier werd gerealiseerd, de intonatie op een aantal punten slechts een mager resultaat heeft opgeleverd...

Voor de dichting van de windladen te Vorselaar heeft men gemeend viltringen te moeten plaatsen. Een ingreep die niets te doen heeft met het historisch gegeven en die bovendien tot gevolg heeft dat alle dammen dienen verhoogd te worden; terwijl de grond van het probleem, - de koude inlijming van de sponsels - niet werd aangepakt.

Te Meer werd eens te meer het bewijs geleverd dat mits goede verstandhouding en redelijke samenwerking tussen opdrachtgever, adviseur en aannemer en in overleg met de bevoegde overheid, nl. het Bestuur Monumenten en Landschappen, een optimaal resultaat kan behaald worden : een resultaat dat bovendien in gunstige verhouding staat tot de uiteindelijke kostprijs ! Elke restauratie - ook deze te Meer - stelt een eigen technische problematiek welke enkel kan opgelost worden door een daadwerkelijke aanpak en niet door deze door te schuiven naar een verruimde kring van «bevoegden», met allerlei interpretaties en vrijblijvende visies omgeven zodat de ware toedracht vertroebelt en een oplossing eindeloos uitgesteld wordt.

Noch de opdrachtgever - en vooral - noch het instrument worden hiervan beter.

Orgelrestauratie is een kunstambacht ? In onze dagen lijkt het

zeker een kunst om een restauratie getrouw en op basis van een gedetailleerde studie te realiseren !

Wij willen pastoor Van Deyck samen met zijn Kerkfabriek van Meer feliciteren met de volgehouden inspanning om op basis van eigen middelen de restauratie van het orgel tot een goed einde te hebben gebracht.

Vooraan in de kerk te Meer staat een fraai kistorgel met een 4-tal registers : een interim-instrument dat werd aangekocht nog vóór de aanvang van de restauratiewerken : men wil het niet meer van de hand doen want in het kader van de jongerenliturgie kan het goede diensten bewijzen.

Een goede liturgie vraagt een goede muzikale omkadering : te Meer weet men wat dit betekent.

(1) J. BRAEKMANS, Historisch rapport, onuitgegeven rapport opgenomen in het bijzonder bestek voor de restauratie van het orgel in de O. L. V. Bezoekingkerk te Meer.

(2) G. SPIESSENS, Antwerpse documenten over orgelbouwer Louis Delhaye (II), in : *Musica Antiqua*, Jg. VII, nr. 2, mei 1990, pag. 57-63.

Nevenfiguren tussen rococo en romantiek in de Vlaamse orgelbouw

*Ghislain POTVLIËGHE
& Patrick ROOSE*

Ter inleiding

De organografie in Vlaanderen is thans zover gevorderd dat alle belangrijke orgelmakers uit het verleden genoegzaam bekend zijn. In de schaduw van de groten werkte evenwel een niet gering aantal kleinere orgelmakers, die we in onderhavige context «nevenfiguren» durven noemen, en wier namen nog maar sporadisch opgedoken zijn in artikels, biografieën, archiefpublicaties en dergelijke meer. Hoewel er heden ten dage flink wat opzoekingswerk verricht wordt, zullen ook een aantal van deze nevenfiguren in de marginaliteit blijven : van velen wier naam hooguit één of twee keer aangetroffen is, zullen we moeten aannemen dat het slechts gelegenheidsorgelmakers betrof. Er moge hierbij aan herinnerd worden dat ook andere lieden dan orgelmakers wel eens de hand dierven uitsteken naar het orgel, en voor deze al dan niet efficiënte interventies prompt enkele guldens van het

kerkbestuur opstreken; aldus staan hun namen in de kerkrekeningen geakteerd. In dat verband denken we aan schrijnwerkers, smeden, uurwerkmakers en muziekinstrumentenmakers, maar ook organisten, kosters en zelfs geestelijken.

Om de talrijke namen die in deze bijdragen zullen voorkomen ietwat overzichtelijk te houden, zullen we eerst een werkgebied trachten af te bakenen (hoewel dit historisch gezien weinig relevant is), nl. hetgeen thans de provincies Oost- en West-Vlaanderen zijn, en vervolgens dient er o.i. ook een onderscheid gemaakt te worden tussen die orgelmakers die nog in de geest van het rococo verder werkten en diegenen die voor de vernieuwzuchtige richting van de romantiek kozen; grosso modo zullen de hier behandelde periodes dus met de beide helften van de 19de eeuw gelijklopen.

Wie waren nu deze zogenaamde nevenfiguren ? Bij het schikken van het basismateriaal viel het ons op dat vooral in het begin van de 19de eeuw een ruim aantal van deze figuren opgedoken zijn; dit kan contradictorisch lijken wanneer men in aandacht neemt dat de eerste decennia na 1797 (Franse Overheersing) een rampzalige tijd waren voor orgelmakers en trouwens voor al wie moest leven van kerken en kloosters. Een deel van deze nevenfiguren zouden best wel eens voormalige werklieden van gevestigde orgelmakers kunnen zijn : zo is bekend dat met Pieter van Peteghem te Gent niet alleen diens zonen meewerkten, maar ook een voor die tijd indrukwekkend aantal werklieden; en men kan zich voorstellen dat tijdens de recessie van rond 1800 de meeste van deze gezellen noodgedwongen op straat kwamen te staan.

Anderzijds zijn wellicht een aantal would-be orgelmakers ontstaan uit een combinatie van volgende omstandigheden : de kerkbesturen zochten alle mogelijkheden om tegen geringe kosten hun orgels spelende te houden, de al even berooide bevolking greep elke kans aan om met een of andere klus een stuiver bij te verdienen, bovendien was het aantal orgels - in vergelijking met het begin van de 18e eeuw aanzienlijk toegenomen. Er was dus wel nog werk op de plank.

De kwaliteit van dat werk was natuurlijk een andere zaak. Denken we maar aan het reeds herhaaldelijk geciteerde tekstje dat door Pierre van Peteghem (1792-1863) in het orgel van de

Sint-Walburgakerk te Veurne grimmig werd neergepend in 1840 (1) : *Desen schoonen orgel was van de Franschen geplundert behalven alles wat hout was, en vernieuwt van pypen door den waele Germain van Yperen in 1809, verder vermoort geweest door de volgende ravaudeurs ofte orgelmoorders, 1° Fretyn (van Nieupoort, perruquier) en actuelen orgelmaker in stof (sic) (2) te Brussel, 2° Hostekyn nog een slegteren, 3° Ormet van Gent onkundigste der wroetelaers.*

Meteen krijgen we hier al vier namen van onze nevenfiguren : Ormet is ons tot heden onbekend gebleven, maar over René Germain, Louis Fretin en Seraphin Hostekind kunnen we in de volgende afleveringen van dit artikel meer informatie verschaffen. Tenslotte zal het ook onvermijdelijk zijn hier zijdelings de namen aan te raken van enkele figuren die bescheiden begonnen zijn in de eerste helft van de 19de eeuw, doch hielden stand gedurende de periode van de hoogromantiek. Denken we aan de families Anneessens, Hooghuys, Loncke en Vereecken, die naar gelang persoonlijkheid en capaciteiten de tijdsgeest bijtraden, en tot in onze eeuw stand hielden.

Terloops mag nog gezegd zijn dat onderhavig artikel slechts een eerste stap zal zijn in de zoektocht naar al deze kleinere orgellieden. Totnogtoe is veel onderzoek in kerkarchieven erop toegespitst geweest om gauw de interessantste teksten (contracten e.d.m) uit te pikken en als primeur te publiceren; het is evenwel niet daar dat men veel over de «petite histoire» zal bijleren. Het grondige werk daarentegen, nl. een systematisch onderzoek van alle kerkrekeningen is nog maar in een paar tientallen gevallen gebeurd (ondermeer ten behoeve van de historische rapporten in restauratiedossiers) : dat het lonend is zal men zich bij een blik in de diverse paragrafen «Bewijsstukken» in dit artikel meteen realiseren.

OOST-VLAANDEREN

Eerste helft van de 19de eeuw

Ook in de 19de eeuw behielden de Gentse Van Peteghems hier duidelijk de bovenhand, maar deze familie steekt nu eenmaal ook ten opzichte van gans Vlaanderen met kop en schouders uit boven haar tijdgenoten; alleen de Delhayes in Antwerpen konden die impact min of meer evenaren. En te Gent kon een Pierre-

Jean de Volder slechts voor een beperkte concurrentie zorgen, tussen 1794 en 1830.

De eerste echt klinkende naam die men op het achterplan ontmoet is die van Jean-Joseph Loret, die dan nog het meest bekend is als vader van de befaamde romantische orgelbouwers François-Bernard Loret en Hippolyte Loret.

Verder is er Pieter-Hubertus Anneessens, die te Ninove gevestigd was, maar wel meest in het Brabantse werkte (3).

Van Charles Verbeke zijn een behoorlijk aantal activiteiten bekend, maar toch geen enkele nieuwbouw.

Figuren van eerder secundair belang zijn dan nog J. J. Merckaert, J. Fr. Rogés, J. Hubau, P. van Gele, P. de Schamphelaere enz.

In het algemene kader moeten ook die orgelmakers vernoemd worden die de overgang naar de romantiek in de tweede helft van de 19de eeuw bewerkstelligd hebben, nl. François Loret die van 1834 tot 1845 te Sint-Niklaas gevestigd was, L. Lovaert en zonen te Nevele en P. J. Vereecken te Gijzegem. Dat deze laatsten niet tot de nevenfiguren mogen gerekend worden lijkt vanzelfsprekend, maar dat neemt niet weg dat ook over hen - (met uitzondering van Anneessens (3), en ten dele Lovaert (4) -) nog geen coherente studie verschenen is; gezien hun belang vallen ze alleszins buiten het kader van dit artikel.

CHARLES VERBEKE

Charles Verbeke werd geboren te Sint-Kruis (5) op 15 oktober 1760 en staat bekend als orgelmaker te Gent. We hebben de zekerheid dat hij vanaf 1806 in die stad verbleef, en hoewel hij na 1821 niet meer ingeschreven zou staan in de bevolkingsregisters, wordt hij in kerkrekeningen van 1830 nog steeds als Gentenaar aangeduid. In de Wegwijzer van Gent komt hij maar voor tussen 1819 en 1828, en hij woonde dan in de Koperstraat, nr. 8.

In Bassevelde en in Steenbergem is 1830 de terminus ad quem Ch. Verbeke het orgel onderhoudt; na 1830 zijn nergens nog activiteiten van hem aangetroffen; hij is misschien rond die tijd overleden. Hij zou niet te Gent overleden zijn.

Vooraleer we een werklijst geven - wellicht de meest uitgebreide van de lijstjes die we in deze serie zullen kunnen geven - moet er ook gewezen worden op het bestaan van een zekere Paulus

Verbeke (°1766 - †1838), die niet verward mag worden met Charles Verbeke.

Paul Verbeke was volgens Gregoir (6) een kloosterling van de abdij van Averbode, waar hij tevens organist en beiaardier was; na de opheffing van de abdij werd hij organist te Aarschot, en verhuisde daarna naar 's-Hertogenbosch waar hij van 1811 tot 1838 organist was van de kathedraal. Hij stemde en herstelde regelmatig orgels. Wat betreft de werkzaamheden van «Sieur Verbeek» te Kapellen-bij-Antwerpen, zou er twijfel kunnen rijzen of het hier niet om de zoëven genoemde Paulus Verbeke gaat; maar een blik op de landkaart toont dat Kapellen, Bergen-op-Zoom en Steenbergen (cfr. infra, Werklijst) zowat op één lijn liggen, wat ons uiteindelijk toch doet opteren voor de Gentse Verbeke.

Tenslotte wordt er in Buggenhout in 1804 een herstelling gesignaleerd door een zekere Pieter Verbeeck; het is voorlopig niet uit te maken welke orgelmaker hier bedoeld is.

Charles Verbeke is vaak in het voetspoor getreden der Van Peteghems (cfr. de orgels van Affligem/Doornik, Deinze, Zingem, Oostende, Steenbergen, Zele, Herdersem), en in de Gentse Sint-Niklaaskerk zou hij in 1822-23 samen opgetreden zijn met een Van Peteghem (Lambert-Corneille ?) : dit laat ons veronderstellen dat hij uit het atelier der Van Peteghems zou kunnen afkomstig zijn.

- (1) Voor het eerst gepubliceerd door A. Deschrevel; zie art. «Het orgel in de Sint-Walburgakerk te Veurne», in «De Praestant» jg. XVII, 1968; zie blz. 58.
- (2) Waarschijnlijk moet er gelezen worden «Orgelmaker van het hof te Brussel».
- (3) — Gh. Potvlieghe : «Anneessens, in Winkler Prins Encyclopedie van Vlaanderen, deel I, Brussel, 1972; zie blz. 167-168.
— J. Eeckeloo : «Pieter-Hubertus Anneessens, Belgisch orgelbouwer, 1810-1888»; verhandeling tot het verkrijgen van de graad van Licentiaat in de Oudheidkunde en de Kunstgeschiedenis, K.U.L. afd. Muziekwetenschap, Leuven, 1988.
- (4) P. Roose : «Addenda bij de geschiedschrijving over de orgelmakers Lovaert», in Het Land van Nevele, jg. XX/4, dec. 1989; blz. 301-306 In dit artikel vindt men tevens een volledige bibliografie.
- (5) We veronderstellen dat het Sint-Kruis bij Brugge betreft (er bestaan immers nog Sint-Kruis-Winkel bij Gent en Sint-Kruis nabij Sluis (NL)).
- (6) E.G.J. Gregoir : «Historique de la facture et des facteurs d'orgues», Antwerpen 1865; zie blz. 250. Gregoir schrijft «Paul Verbeke»; omdat men het destijds nog niet zo nauw nam met de schrijfwijze van persoonsnamen, leest men ook vaak «Verbeek» of «Verbeeck».

Werklijst van Charles Verbeke

- 1) 1805 MOERZEKE, St.-Martinus; vernieuwing van het pijpwerk
- 2) 1804 BUGGENHOUT; herstelling (Ch. Verbeke ?)
- 3) 1804-07 DOORNIK, St.-Jacob; onderhoud
- 4) 1805 ERWETEGEM; plaatsing van het orgel uit het gesupprimeerde klooster der Zrs. Maricolen van Oudenaarde
- 5) 1805 MOERBEKE-WAAS; herstelling
- 6) 1807 DOORNIK, kathedraal; heropbouw van het orgel dat uit de gesupprimeerde abdij van Affligem afkomstig was en dat te Aalst opgeslagen lag
- 7) 1810 ASSENEDE; visiteren van het orgel dat door J.Fr. Rogés onvoltooid was achtergelaten
- 8) 1810 DUDZELE; onderhoud
- 9) ca. 1810-11 DEINZE, O.-L.-Vrouw; onderhoud
- 10) 1815-21 ZINGEM; onderhoud
- 11) 1815 OOSTENDE, St.-Petrus & Paulus; expertise en bestek
- 12) 1820 KAPELLEN (bij Antwerpen); herstelling
- 13) 1820 & 1825 STEENBERGEN (NL.), Ned. Herv. Kerk; herstellingen
- 14) 1822 OOSTBURG (NL.), Herv. Kerk; toevoegen van een Cornet en blaasbalg
- 15) 1822-23 en 1827-28 GENT, St.-Niklaas; onbepaalde activiteiten
- 16) 1823 MOLLEM; herstelling
- 17) 1824 STEENBERGEN (NL.), St.-Gummarus herstelling + onderhoud tot in 1830
- 18) 1824-25 DESTELDONK; onderhoud
- 19) 1826 ZELE; kuisen Hoofdkerk en verplaatsen Positief
- 20) 1826-30 BASSEVELDE; herstelling & onderhoud
- 21) 1828-29 BERGEN OP ZOOM (NL.), H. Maagd; overplaatsen van oude naar nieuwe kerk
- 22) 1829 POORTVLIET (NL.); stembeurt
- 23) 1829 OOSTBURG (NL.), R.K. kerk; plaatsing van een huis-orgel & verplaatsing klavier
- 24) 1830 HERDERSEM; stemmen
- 25) 1830 HAMME, St.-Pieter; stemmen

Bronnen bij de werkljst van Charles Verbeke

- 1) 1805, Moerzeke
Gh. Potvlieghe : inventaris «Het Historisch Orgel in Vlaanderen», deel I, uitg. Rijksdienst voor Monumenten- & Landschapszorg, Brussel 1974; blz. 208-209.
- 2) 1804, Buggenhout, St.-Niklaaskerk (dit orgel bevindt zich thans in de Boskapel te Buggenhout)
Gh. Potvlieghe : op. cit.; blz. 171.
- 3) 1804-07, Doornik, St.-Jacobskerk
J.-P. Félix : «Histoire des orgues de l'église St.-Jacques à Tournai», in L'Organiste, jg. V/4, 1973; blz. 4.
- 4) 1805, Erwetegem
Fr. Watté : «Erwetegem», in XXVII^e Jaarboek Zottegemse Culturele Kring, Zottegem 1984; blz. 181.
- 5) 1805, Moerbeke-Waas
Niet-geïntariseerd Kerkarchief te Moerbeke : «Handboek van de Resolutien»; fol. 4 : 1805. Op den 6den julii is de resolutie getrokken van de orgel te laeten kuysschen, repareren en erstellen het welke is aengenomen door Sieur Charles Verbeke orgelmaecker voor de somme van ses ponden grooten derthien schellingen en vier grooten courant geld.

- 6) 1807, *Doornik, kathedraal*
— A. van Roy o.s.b.: «Kunstschaten uit oud Affligem», in *De Brabantse Folklore*, nr. 155, sept. 1962; zie blz. 237.
— J.-P. Félix & R. Servais: «Les Orgues de la Cathédrale de Tournai», *Doornik* 1991; zie blz. 19-22.
- 7) 1810, *Assenede*
B. de Keyzer: «Ommereis doorheen de Kerkrekeningen van Oost-Vlaanderen / Assenede», in *De Schalmei*, jg. V, Gent 1950; blz. 43.
Het loon van Verbeke moest gebracht worden aan *de baes van de Roose op de slijpstraete* (d.i. de huidige Sleepstraat in Gent).
- 8) 1810, *Dudzele*
Rijksarchief Brugge, Gemeentearchief Dudzele, nr. 451; in de kerkrekeningen van 1810:
«Aen Charles Verbeke over het accorderen van de orgel by twee quytantien t'saemen 50 - 80».
- 9) ca. 1810-11, *Deinze*
Geschiedenis der O.-L.-Vrouwparochie te Deinze / Bijdrage tot de Geschiedenis der stad Deinze, in 'Kunst- en Oudheidkundige Kring Deinze', IV, Deinze 1937; blz. 86.
- 10) 1813-1821, *Zingem*
Archief berustend in de pastorie, niet geïnventariseerd: «Journal général des recettes de biens et de dépenses de la fabrique de l'église succursale de la commune de Synghem»; — 16 dec. 1815 («échue» 24 dec. 1815): Charles Verbeke, *faiseur d'orgue, pr réparations aux soufflets de l'orgue 50 francs 79 cens*. — 18 avril 1814 à Charles Verbeke *faiseur d'orgue pr. une année entretien de l'orgue / échue le 10 mars 1814 / 12 fr. 69 c.* — 17 avril 1815 (idem) ... *une année entretien / échue 10 mai 1815 / 12 fr. 69 c.*
— dito rekeningen voor
3 mai 1816
2 avril 1817
24 mai 1818 - 12,70 fr.
11 mars 1819 - 6,— fr.
31 déc. 1819 - 12,69 fr.
25 mars 1821 - 6,— fr.
— déc. 1821 - (geen bedrag ingevuld)
- 11) 1815, *Oostende*
J.-P. Félix: «Orgues, organistes et maîtres de chapelle à l'église SS.-Pierre et Paul à Ostende (XVI^e-XX^e s.)», in 'Mélanges d'Organologie, III', uitg. door de auteur, 1981; zie blz. 17 en 63-64.
- 12) 1820, *Kapellen*
P.J. Goetschalckx: «Kerkelijke geschiedenis van Ekeren, bevattend de geschiedenis der parochiën van Ekeren, Hoevenen, Kapellen...», Ekeren-Donk, s.d. (= ca. 1913); zie blz. 365.
- 13) 1820 & 1825, *Steenbergen (Nl.)*, *Ned. Herv. Kerk*
Fr. Jespers: «Repertorium van orgels en orgelmakers in Noord-Brabant tot omstreeks 1900», 's-Hertogenbosch, 1983; blz. 282.
- 14) 1822, *Oostburg (Nl.)*, *Herv. Kerk*
G.H. Broekhuysen: «Orgelbeschrijvingen», uitg. Vereniging voor Nederlandse Muziekgeschiedenis, Amsterdam, 1986; zie nr. O 57, blz. 638.
- 15) 1822-23 en 1827-28, *Gent, St.-Niklaaskerk*
J.-P. Félix: op. cit. (Mélanges III); zie blz. 44 (noot 55).
1822-23: Verbeke verschijnt daar terzelfdertijd als één der gebroeders Van Peteghem.
1827 & 1828: Verbeke afzonderlijk.
- 16) 1823, *Mollem*
Vermelding in het orgel: «Dit orgel ersteld door Ch. Verbeke orgelmaeker tot gend / januarij 1823» (tekst ons medegegeeld door G. Willems uit Asse).
- 17) 1824-1830, *Steenbergen (Nl.)*, *R.K. kerk*
Fr. Jespers: op. cit.; blz. 284.
- 18) 1824-25, *Desteldonk*
Rijksarchief Gent, Kerkarchief Desteldonk, nr. 52.
— *Specificatie ten laste van de kerke van Desteldonck over Reparatie gedaen aen de blaesbalken van de orgel in de selve kerke van twee dagen en leveringhe van leer lijm & gedaen Den sesden November 1824 bedraegt vijftien gulden courant / pour acquyt Ch: verbeke orgelmaeker te gend*
— *ontfaen van antonius De Koning als ontfanger van de kerke van desteldonck de somme van ses gulden voor stellen der orgel en vier gulden van reparatie aen de Blaesbalken maekt tesamen thien gulden courant / gedaen den 24 decembre 1824 / Ch. Verbeke*
— *ontfaen van sier De Keuning als ontfanger van de kerke van desteldonck de somme van ses gulden courant over een jaer onderhoud van stellen der orgel naer gewoonte / gedaen den 23 januarij 1825 / Ch. Verbeke*
- 19) 1826, *Zelee*
A. Fauconnier: «Het gerestaureerde L.B. van Peteghemorgel te Zelee», in 'Orgelkunst', jg. IX/2, juni 1986; zie blz. 7.
- 20) 1826-30, *Bassevelde*
Rijksarchief Gent, Kerkarchief Bassevelde.
— rek. 1826: mandaat 23 febr. 1827 / J. van Bossche *verschot aen chs. Verbeke in Gent 51,42 reparatien restauratie aen de orgel van de kerke, welke onbruikbaar was*
— rek. 1827: mandaat 31 jan. 1828 / Charles Verbeke *visite tot onderhoud der kerkorgel 7,71*
— rek. 1828: mandaat 28 febr. 1829 / Charles Verbeke *orgelmaeker te Gent over een jaar onderhoud der kerkorgel 7,71*
— rek. 1829: mandaat 29 dec. 1829 / Charles Verbeke *7,71*
— rek. 1830: mandaat 27 dec. 1830 / Charles Verbeke, *over een jaar onderhoud der kerkorgel 7,71*
— rek. 1831, 1832 & 1833: nihil.
- 21) 1828-29, *Bergen-op-Zoom (Nl.)*, *H. Maagd*
F. Jespers: op. cit.; zie blz. 19.
- 22) 1829, *Poortvliet (Nl.)*, *Herv. Kerk*
J.H. Kluiver: «Historische Orgels in Zeeland», dl. III, Middelburg, 1976; zie blz. 127.
- 23) 1829, *Oostburg (Nl.)*, *R.K. kerk*
G.H. Broekhuysen: op. cit.; sub O 56, blz. 637.
- 24) 1830, *Herdersem*
Rijksarchief Gent, Kerkarchief Herdersem, nr. 13.
Rek. 1830: 23 aug. *Idem aen C. Verbeeck orgelmaeker te Gent over stellen der orgel 5,14*
- 25) 1830, *Hamme*
Rek. 1830: *Maeken der blaesbalken en stellen orgel door Ch. Verbeke orgelmaeker te Gent 52-39.* (archiefonterzoek door J. Braekmans, 1982).

Orgelmuziek in de twintigste eeuw

Yves SENDEN

Een mogelijke denkpiste

«De doorsnee muzikant koestert ten opzichte van muziek uit de twintigste eeuw heel wat vooroordelen». Deze uitspraak is natuurlijk zelf ook een vooroordeel... of toch niet helemaal?

Een veel gehoorde kritiek op de muziek van deze eeuw heeft betrekking op de welluidendheid: «ik vind die muziek niet interessant, want ze klinkt niet mooi». In deze uitspraak zou je twee vooroordelen kunnen ontdekken. Ten eerste lijkt muziek gelijkgesteld te worden met mooie muziek. Dit klopt niet. Reeds bij (late) Beethoven zijn er enkele passages aan te wijzen die echt lelijk klinken. Men heeft daar echter weinig problemen mee, omdat die passages juist door die vreemde klanken een grote expressiviteit bezitten. Welluidendheid mag geen bepalend criterium zijn voor de waardering; het kan wel meespelen. Ten tweede gaat de bewering dat muziek van deze eeuw niet mooi klinkt (in de traditionele zin) niet op: er is heel wat geschreven dat wel degelijk welluidend is; muziek uit onze eeuw klinkt niet per definitie slecht.

Dat laatste brengt ons bij een ander, meer wezenlijk probleem. Veel muziek is eenvoudigweg niet gekend. Daar waar iedereen spontaan een (al dan niet gedetailleerd) beeld kan ophangen van Bachs orgelwerken, van de Noordduitse literatuur of van de Franse symfonische school, om maar iets te noemen, verstomt men vaak wanneer er gevraagd wordt Cage, Feldman, Stockhausen, Kagel, Ligeti, zelfs Messiaen, Alain, Duruflé, Schönberg of Satie te situeren (meestal komt men niet verder met te zeggen: «dat is moderne muziek», een veralgemening die even onjuist is als te beweren dat J. S. Bach, C. Ph. Bach, J. Haydn, W. A. Mozart en L. von Beethoven eenzelfde soort muziek schreven, namelijk die van de achttiende eeuw).

Veel misverstanden omtrent muziek uit deze eeuw spruiten voort uit een niet-vertrouwd zijn, vooreerst met de literatuur, en globaler, met de muziekhistorische ontwikkeling in het algemeen. Wanneer men zich wil documenteren, wordt men voor een volgend, praktisch probleem gesteld. Noch partituren, noch naslagwerken zijn uitgebreid voorhanden. Terwijl men verdrinkt in Bach- en Franckedities, wordt er van een hedendaags werk

vaak slechts één oplage gedrukt, die daarenboven niet zelden buitensporig duur is. Alleen de meest populaire (Messiaen, Alain, Flor Peeters) en «commerciële» (tallose lichtjes dissonerende koraalbewerkingen, toccata's e.d.m., nuttig voor de eredienst) werken maken een kans om herdrukt te worden. Daarbij komen dan nog misleidende publicaties zoals *Ludus Organi Contemporarii* van Tachezi; als we deze methode mogen geloven is er tot 1985 hoofdzakelijk in de stijl van Bartok gecomponeerd, met hier en daar een dodekafonische reeks of een cluster. Werken die buiten het klassieke of commerciële circuit vallen (en dat zijn er heel wat), blijven onuitgegeven bij de componist in de lade liggen.

Specifieke naslagwerken over de orgelmuziek in de twintigste eeuw zijn er eigenlijk bijna niet. Er bestaan weliswaar enkele publicaties voorhanden die een deelaspect belichten, maar deze werken zijn helaas vaak nogal eenzijdig. Zo is Dorfmüllers *Zeitgenössische Orgelmusik. 1960-1983* hoofdzakelijk toegespitst op de traditionele vormen; muziekhistorisch belangrijke werken (zoals *Volumina* van Ligeti) worden in voetnoot vermeld; minimalisme en repetitieve muziek, Neue Einfachheit, neotonaliteit lijken niet te bestaan. Lutschewitz's *Neue Orgelmusik (seit 1960)* is bewust beperkt tot een beschouwing over de functie die de meest recente orgelwerken (met inbegrip van Ligeti, maar niet van de overige ontwikkelingen) in de eredienst kunnen vervullen. In Frankrijk verscheen zopas bij Fayard een *Guide de l'orgue*. Deze gids biedt alfabetisch, niet systematisch, een overzicht van de belangrijkste orgelcomponisten en hun werken. Voor de twintigste eeuw heeft men zich vooral toegespitst op de klassiekers (niet alleen Messiaen, Alain, Duruflé, Schönberg, maar ook Kagel, Ligeti en Xenakis) en de typische modernistische werken (met een voorkeur voor Franse componisten). Deze gids is goed bruikbaar als bron voor encyclopedische informatie rondom een compositie, een grondig overzicht van de muziekhistorische ontwikkelingen vindt men er niet echt in terug.

In orgeltijdschriften zijn er de laatste tien jaar gelukkig heel wat interessante artikels verschenen. In het Nederlandse «Het Orgel» publiceerden Huub ten Hacken en vooral Klaas Hoek met een zekere regelmaat zowel detailbesprekingen als overzichten (1). Hoek beschreef ook voor *Orgelkunst* (1983, nr. 3, p. 3-20) een interessant panorama van de orgelmuziek van deze eeuw. In

dit tijdschrift publiceerde ook Frans Geysen een aantal bruikbare analyses (zowel van eigen werk als van anderen, bv. Lucien Goethals). In Frankrijk (*L'Orgue*) blijft het accent liggen op de klassiekers (zo verscheen in 1990 nog een nummer rond Alain, voordien stond Messiaen regelmatig in de kijker) en op de typisch Franse modernisten.

Het merendeel van de informatie zoals die op dit moment de organist via partituren en naslagwerken ter beschikking staat, geeft bijgevolg voor een vrij goed beeld van de muziek uit de eerste helft van deze eeuw én van enkele tendensen na 1950. Laten we hier even dieper op ingaan.

De periode van ± 1890 tot 1950 (2)

Aan het einde van de romantiek worden de grenzen van het tonale bereikt. Voor vele componisten was dit niet echt een probleem: zij bleven ook in de twintigste eeuw in een romantische idioom componeren (in Frankrijk Vierne en Widor, in Duitsland zelfs Reger, in België o.a. De Boeck, en vele andere, mindere goden).

Anderen zochten bewust naar een alternatief voor de tonaliteit. In Frankrijk plaatste Erik Satie (*Messe des Pauvres*, 1895) bestaande tonale klanken (akkoorden) zodanig naast en op elkaar, dat het niet meer harmonisch tonaal klonk. Hij lanceerde aldus de additietechniek (het naast en op elkaar plaatsen van klanken die geen onderling verband vertonen) die door Debussy en Ravel veelvuldig zou gehanteerd worden. Alnaargelang de manier waarop deze klanken bij elkaar geplaatst worden, klinkt het eindresultaat sensueel (impressionistisch), shockerend (expressionistisch) of neo-klassiek. Deze laatste term is zeer misleidend. «Neo-» slaat op een nieuw gebruik van bestaande (klassieke) klanken. Deze bestaande klanken kunnen afkomstig zijn uit het classicisme, maar ook evengoed uit de romantiek als uit barok of renaissance of eender welke andere periode uit de muziekgeschiedenis.

Opmerkelijk is dat Charles Ives, een jonge Amerikaanse organist, in de periode 1890-1902 de ene kerkdienst na de andere begeleidde met de meest waanzinnige klankopeenstapelings (additietechniek), tot groot ongenoegen van de gelovige menigte, en tot groot vermaak van de dominee. Een interessante historische coïncidentie.

Via additietechniek wordt de band met het verleden (de tonali-

teit) bewaard; in Duitsland verkoos Arnold Schönberg die band op te geven. Voor hem had de tonaliteit haar expressiviteit verloren. Daarom zocht hij naar nieuwe wegen om het expressieve weer te geven. In 1908 kwam op die manier zijn *tweede strijkkwartet* tot stand. Een nieuw middel is ontdekt om uitdrukking (betekenis) te geven: de atonaliteit. Het werken met 12 afzonderlijke tonen, zonder een tonaal verband, stelde hem echter onmiddellijk voor een probleem: hoe deze klanken structureren, zonder te vervallen in traditionele (want uitdrukkingloze) patronen? Het antwoord hierop vond hij in 1923, toen hij de regels voor de dodekafonie vastlegde.

Met het verlaten van de tonaliteit wordt een nieuwe periode in de muziekgeschiedenis ingeluid, namelijk een tijdperk waarin het zoeken naar nieuwe uitdrukkingmiddelen centraal wordt gesteld: men kan stellen dat Schönbergs *tweede strijkkwartet* het begin van het modernisme heeft ingeluid. «Moderne» muziek is in eerste instantie muziek die pretendeert iets nieuw te bieden, iets dat nog niet eerder gehoord is. Hoe opmerkelijk is dan ook de vaststelling dat Schönbergs orgelwerk, *Variations on a Rezitativ*, toch een zeker tonaal aanvoelen bezit. Uit dit, en andere latere werken, blijkt dat Schönberg de visie van het modernisme ietwat gerelativeerd en afgezwakt heeft. In Frankrijk zijn intussen drie boeiende figuren op het toneel verschenen: Maurice Duruflé, Olivier Messiaen en Jehan Alain.

Duruflé slaagde er als geen ander in via een subtiel gebruik van additietechniek een impressionistisch klankidioom tot stand te brengen.

Onder invloed van Charles Tournemire kwam Messiaen tot ongehoorde registercombinaties. Zijn grootste verdienste is echter het samendenken van additietechniek en de modernistische drang naar een nieuwe uitdrukkingstaal: hij ontwierp een eigen voorraad «toonladders», de *modes à transpositions limitées*. Op de aldus verkregen toonreeksen paste hij de additietechniek toe. Diezelfde techniek hanteerde hij tegelijk ook in de structurering van het ritme: hij denkt vanuit de kleinste ritmische waarde, die hij bovendien in eender welk patroon kan inlassen (*valeur ajoutée*), hij plaatste verschillende ritmes naast en op elkaar (en vormde aldus, samen met Anton von Webern, de directe aanleiding voor de ontplooiing van het seriële gedachtegoed); er is geen sprake meer van divisief ritme (d.w.z. gedacht vanuit

een tactus, die in gelijke delen wordt onderverdeeld) maar van een additief ritme.

Het eerste werk waarin deze nieuwe technieken voor het eerst uitvoerig gehanteerd en becommentarieerd worden is de cyclus *La nativité du Seigneur* (1935); in *Les Corps glorieux* (1939) worden ze verder (en subtieler) toegepast.

Het blijft moeilijk om Jehan Alain te situeren. De manier waarop hij de additietechniek toepast, verschilt grondig van Messiaens *valeur ajoutée*. Zijn klankmateriaal vertoont soms gelijkenis met de Messiaense modi, maar wordt nooit gesystematiseerd. Zijn vroege dood (hij werd slechts 29 jaar) zorgt er mede voor dat er omtrent zijn mogelijke compositorische evolutie slechts vaag kan gespeculeerd worden. Een prachtvoorbeeld voor de originele manier waarop Alain de additietechniek hanteert, zijn de *Trois Danses* (1940).

Deze schets zou kunnen suggereren dat het orgellandschap in de eerste helft van deze eeuw gedomineerd werd door moderne klanken. Niets is minder waar. De Kerk stond zeer weigerachtig tegenover de traditie-ontrouwe ontwikkelingen die de muziek doormaakte. Toen de scherpe kantjes er een beetje af waren, en dat gebeurde vanaf de jaren '20, kwamen in Duitsland, mede door de Orgelbewegung, talloze koraalbewerkingen tot stand met een zeer gematigd modern karakter, een eigenschap die ervoor zorgde dat deze literatuur in de kerk toegelaten was. Deze neobarokke muziek (waarvan de waarde vooral op het liturgische, niet op het compositorische vlak ligt), die eenvoudigweg kan omschreven worden als *Bach met veel dissonanten*, staat ver af van het oorspronkelijke additieprincipe. Regers neobarokke orgelwerken zijn in dat opzicht veel authentieker; ze waren dan ook quasi verboden in de dienst. Toch neemt deze eenzijdige situatie niet weg dat er werkelijk geslaagde composities tot stand komen, zoals bijvoorbeeld de 1e en 2e sonate van Hindemith (men kan een lijn trekken die begint bij Brahms en via Reger bij Hindemith en Karg-Elert uitmondt).

In Frankrijk bleef de Franse symfonische stijl troef. Problemen met de liturgie waren er minder. De combinatie van additietechniek, Gregoriaans en het feit dat vele componisten tegelijk organisten waren (cf. Charles Tournemire), zorgde ervoor dat de oren van de menigte niet al te zeer op de proef gesteld werden.

Een enkeling waagde zich eventjes onmerkbaar over de schreef (men zou in *Clair de Lune* van Vierne een zeer voorzichtige vorm van impressionisme kunnen ontwaren), anderen ontweken de sfeer van het tonale door de inlassing van modale wendingen (bv. Daniel-Lesur). Vele anderen proberen de virtuoze Franse symfonische stijl te combineren met een gematigd modern klank-idioom : Dupré, Litaize, Langlais, Guillou.

In België wordt het modale het handelsmerk van Flor Peeters, die door zijn veelvuldig gebruik van parallelle kwarten een soms goed geslaagd modernistisch tintje geeft aan zijn composities (bv. *Toccata, Fuga en Hymne over Ave Maris Stella*). Andere, voorzichtige toepassingen van additietechniek en atonaliteit treffen we aan in het werk van Gabriël Verschraegen, Herman Roelstraete, Joseph Jongen, Victor Legley.

Ongehoord blijven in orgelmiddens vanzelfsprekend de dadaïstische tendenzen (bruïtisten, futuristen) en de emancipatie van het geluid (Varèse).

De eerstvolgende schok kreeg de organistenwereld in 1951 te verwerken, met Messiaens *Livre d'orgue*.

De periode van 1950 tot nu

Schönberg stelde in 1923 regels voor de dodekafonie op : de 12 tonen kwamen in één bepaalde volgorde voor (de reeks). Messiaen zocht naar middelen om het ritme te structureren. In het *Livre d'orgue* (1951) doet hij dat systematisch, samen met (in beperkte mate) timbre en dynamiek. De Messiaense modi zijn quasi volledig verdwenen, een streng gestructureerde constructie schraagt het geheel. Toch wil Messiaen het irrationele niet bannen hij doet daarvoor beroep op het citeren van vogelzang. Dit vrije, niet te systematiseren element is volkomen afwezig bij de «echte» serialisten Goeyvaerts, Stockhausen en Boulez. Zij schreven alle drie in 1951 een muziekhistorisch belangrijke compositie, waarin het «reeksdenken» op alle parameters (hoogte, duur, sterkte, kleur, plaats) wordt toegepast. De totale afwezigheid van gevoelsgeladenheid moet voor een deel gezien worden binnen de recente historische ontwikkelingen : de manier waarop gevoelens in de Tweede Wereldoorlog vaak gemanipuleerd werden (cf. Wagners Ring als prototype voor de Duitse ideologie), deden de behoefte ontstaan aan een volmaakt reine, van alle (valse) gevoelens gezuiverde muziek.

Het paradoxale in de seriële muziek schuilt hierin, dat, hoewel er een zeer strenge structuur aan de basis ligt, in de praktijk van die overkoepelende structuur niet veel te horen is : het klinkt als een toevallige opeenvolging van tonen, zonder onderling verband (terwijl dat verband wel degelijk op alle mogelijke manieren aanwezig is).

In datzelfde jaar 1951 componeert de Amerikaan John Cage zijn *Music of Changes*, een pianowerk dat auditief een opvallend grote gelijkenis vertoont met de Europese seriële composities, maar op een totaal andere basis geconcipieerd is, namelijk op die van het toeval. Datgene wat voor de Europese componisten een onvoorzien en vervelend gevolg was, wordt voor Cage juist het uitgangspunt. Cage bepaalt afzonderlijk parameters niet door er reeksen voor op te stellen, maar door het orakelboek *I Ching* te raadplegen (de keuze van *I Ching* vooronderstelt een meer algemene, filosofische achtergrond) : op basis van muntjes gooien legt voor elke noot de afzonderlijke parameters vast. Zowel Cages toevalmuziek als het Europese serialisme zijn zeer systematisch bij hun constructie, alleen het verzamelen en bepalen van het materiaal gebeurt op een totaal verschillende wijze. Het serialisme kan niet alles in reeksen gieten. De volgorde van twee grote seriële delen moet door de componist bepaald worden en vormt dus een irrationeel element binnen het compositorisch proces. Een (schijn)-oplossing hiervoor is het (ogenschijnlijk) vrijlaten van deze vorm : de uitvoerder mag zelf kiezen in welke volgorde de delen gespeeld worden. Deze vrijheid is slechts een schijnvrijheid : in feite doet de uitvoerder wat de componist wil.

Geleidelijk aan moet de componist toegeven dat hij verschillende parameters uit handen kan geven en door de uitvoerder laten meebepalen; dergelijk «gericht toeval» wordt aleatoriek genoemd en kan verschillende gedaanten aannemen. Daartegenover staat het Amerikaanse indeterminacy, dat algemener en filosofischer van concept is.

Het hek is van de dam. Aan het einde van de jaren '50 en zeker gedurende de jaren '60 bekleeden toevalsoperaties en aleatoriek een centrale plaats bij het componeren. Parallel hiermee beseft men (met Cage) dat niet alleen traditionele klanken, maar gewoonweg alle geluidsbronnen bij het muzikale proces kunnen betrokken zijn : van stilte tot geluid, met het volledige klankspectrum daartussen (op dit moment worden Cowell, Ives en

Varèse pas echt volledig naar waarde geschat). In 1961/1962 ontdekken tegelijk Ligeti (*Volumina*), Hindemith (*Interferenser*) en Kagel (*Improvisation ajoutée*) het braakliggend terrein van conventionele en nieuwe geluiden die in het orgel verborgen zitten. In deze composities is de breuk met het verleden totaal : het ideaal van het modernisme is opnieuw, en deze keer volledig gerealiseerd. De consequenties zijn niet te onderschatten.

Vooreerst vragen deze composities vaak een nieuwe notatie. Vaak wordt de partituur vergezeld van een handleiding, zonder dewelke het werk niet kan gerealiseerd worden. Soms bestaat de partituur zelfs uitsluitend uit een tekst, zonder noten (verbale partituur) : in dergelijke werken is het voldoende dat de uit te voeren actie beschreven wordt (actiepartituur). In andere gevallen is de partituur enkel een tekening, zonder commentaar : deze tekening nodigt uit tot een geleide improvisatie.

De notatie is een louter praktische aangelegenheid, die bovendien slechts een kleine extra inspanning van de uitvoerder vergt. Een meer wezenlijke, fundamentele en bovendien problematische consequentie van de jaren '60 is de opzienbarende vaststelling dat, indien alles mogelijk wordt, eigenlijk niets nog interessant is. Aldus raakt het modernisme opnieuw in een impasse. De vooruitgangsideologie wordt in vraag gesteld (ook maatschappelijk). Gebieden die taboe waren, worden opnieuw betreden : herkenbaarheid, tonaliteit, traditionele bespeling van de instrumenten, conventionele vormen... Een strekking die vanaf het einde van de jaren '60 nog modernistisch blijft door het vasthouden aan een overheersende structuur, maar die tegelijk toegankelijk en zelfs populair wordt, is die van de minimalistische en repetitieve muziek, in België tot op heden vertegenwoordigd in het oeuvre van Frans Geysen.

Daarnaast treedt er muziek op de voorgrond die niet pretendeert nieuw en modern te zijn. Juist deze houding is - en hierin schuilt een mooie paradox - nieuw. De werken van bijvoorbeeld Arvo Pärt klinken zeer toegankelijk, doen nu eens middeleeuws, dan weer superromantisch aan; in elk geval klinken ze niet avantgardistisch modern, maar nieuw is het wel (hoewel ze dat niet ambiëren). In deze postmoderne situatie overheerst een stilistisch pluralisme. Een «waardeoordeel» hierover (en over al de ontwikkelingen in de tweede helft van de twintigste eeuw) zal allicht niet meer voor deze eeuw zijn. In ieder geval blijkt

uit de ontwikkelingen van de laatste jaren dat hedendaagse orgelmuziek niet per definitie lelijk klinkt, ik zou zelfs beweren, integendeel.

Positie van de orgelliteratuur

Het blijft opmerkelijk dat in de loop van de twintigste eeuw heel wat grote namen in de orgelliteratuur opduiken, niet zelden met een historische betekenis. We vermelden reeds de vroegere werken van Ives en Satie, het *Livre d'orgue* (1951) van Olivier Messiaen en *Volumina* (1962) van György Ligeti; daarnaast schreven onder meer autoriteiten als Schönberg, Cage, Kagel, Wolff, Feldman, Xenakis en Berio representatieve werken voor het orgel.

In België dienen, naast de reeds vermelde Flor Peeters, ook Goethals en Rosseau aangestipt te worden, en meer recent Geysen, Boesmans (het technisch moeilijke maar akoestisch schitterende *Fanfare II* is een belangrijke aanwinst voor de orgelliteratuur), Buckinx, Lawalrée,... daarnaast zijn er nog tientallen organisten die verdienstelijke stappen op het compositorisch vlak gezet hebben.

Het is werkelijk jammer dat dit rijke aanbod (waarin België zeker niet ondervertegenwoordigd is) bij de meeste organisten te weinig gekend is. Het vraagt nochtans een kleine, maar fundamentele wijziging in de houding die men tegenover muziek van onze eeuw aanneemt: een kritische openheid (niet voorin- genomenheid) tegenover de aangeboden materie.

Een laatste woord, gericht op het onderwijs: het aantal hedendaagse (na 1950) composities dat kan dienen als «verplichte werken, bij voorkeur van een Vlaamse componist» is onwaarschijnlijk veel hoger dan men in zijn stoutste orgeldromen zou vermoeden. Bovendien zijn deze werken vaak niet echt moeilijk, soms zelfs zeer gemakkelijk, zodat ook het mogelijk laatste bezwaar om hedendaagse muziek te spelen, vervalft.

Dit artikel biedt een zeer globaal (en uiterst onvolledig) panorama van orgelmuziek in de twintigste eeuw, met een bijkomend accent op de Belgische literatuur. Het is een summier synthese van een studie die ondergetekende maakte over de orgelwerken geschreven tussen 1891 en 1991. Deze studie bestaat uit twee luiken. In het eerste deel wordt een overzicht gegeven van de muziekhistorische ontwikkelingen die zich in de orgelwereld hebben voorgedaan sinds 1890. Alle belangrijke personages en compositietechnieken komen voldoende aan bod.

*Het tweede deel bestaat volledig uit analyses. Zoveel mogelijk reeds verschenen informatie wordt hierin verwerkt. Bij de keuze van componisten en werken wordt geen volledigheid beoogd; de geselecteerde werken (ongeveer 300) zijn wel representatief voor de ontwikkelingen zoals die in het eerste deel zijn geschetst. Een bijkomend accent ligt op de Belgische orgelproductie na 1950 (3). Niet alle werken zijn even gedetailleerd geanalyseerd. Er zijn natuurlijk werken waar je niet naast kan: het oeuvre van Messiaen en Alain, *Variations on a Rezzitativ* van Schönberg, het oeuvre van Ligeti, *Fanfare II* van Boesmans... deze en andere echt markante composities krijgen vanzelfsprekend een zeer ruime plaats toebedeeld. Van de overige werken wordt op zijn minst de structuur gegeven, samen met de meest essentiële informatie (datum van ontstaan, plaats van uitgave, duur, notatie, moeilijkheidsgraad, technische problemen,...) en een situering in de muziekgeschiedenis. Op basis van al de geanalyseerde werken is er een drievoudige index opgesteld (volgens moeilijkheidsgraad, volgens land en volgens datum van ontstaan) alsook een lijst met beknopte biografische gegevens van de besproken componisten.*

Voor alle informatie: Yves Senden, Kouter 30, 9800 Deinze, 091/80.05.66.

- (1) Binnenkort zullen een aantal artikels van Klaas Hoek in boekvorm verschijnen.
- (2) Cf. ook het artikel van Klaas Hoek, *Aspecten van hedendaagse orgelmuziek* (Orgelkunst, 1983, nr. 3, p. 3-20).
- (3) Het orgelwerk van Flor Peeters wordt om volgende redenen niet behandeld: vooreerst is het voldoende gekend; ten tweede verdient zijn omvangrijke oeuvre een zelfstandige studie; ten derde er is onlangs door R. Schroyens en G. Peeters, twee autoriteiten op dit gebied, een indrukwekkende monografie over de componist verschenen.

De Koraalpreludia van Flor Peeters (I)

Lezing van Raymond Schroyens, gehouden tijdens een workshop in het kader van de Internationale Orgelcursus «De Orgelkunst van Flor Peeters» te Mechelen - juli 1990.

De Koraalpreludia voor orgel van Flor Peeters bestrijken een omvangrijk domein. Ik tel zomaar eventjes 31 boekdelen, samen ter waarde van 390 cantus firmus-composities, enkele kleinere en/of losstaande bewerkingen er niet bijgeteld. Ik verzwijg eveneens opzettelijk de diverse didactische composities in dit genre die te vinden zijn in de orgelmethode ARS ORGANI. U heeft het dus al begrepen: spreken over de orgelkoraalpreludia van Flor Peeters is zowaar geen sinecure.

Dit kent in het Westen, en in onze tijd en in het genre zijn voorgaande niet. We dienen terug te gaan tot bij Joh. Seb. Bach om nog zulk omvangrijk oeuvre aan koraalbewerkingen te ontmoeten. Geen of weinigen van Peeters' directe voorgangers hebben met de traditie van het zgh. koraalpreludium echt iets gemeen gehad, en

meer in het bijzonder in zijn eigen geloofsdienominatie kwam zoiets helemaal niet van pas. Dat maakt dat Flor Peeters, buiten Max Reger wellicht, met zijn koraalpreludia alleen staat op het Forum Romanum.

Het koraalvoorspel is een bij uitstek Luthers-gereformeerd fenomeen, ofschoon het gebruik van het introduceren van een te zingen melodie reeds eeuwen van te voren in voege was, nl. het «intonatio» en het «toccare» van de incipit.

In de Lutherse eredienst, waarin de muziek een hoogwaardige- en integrerende functie had, was (is) de gemeenschapszang één van de pijlers. Het «intonatio» veranderde geleidelijk in een «preludium» en groeide gestadig uit tot een zelfstandige, artistiek-emotionele en niet zelden apologetische expressievorm. Het begon als een eenvoudig procédé, waarin bekende melodieën van de gemeenschapszang, ietwat opgesmukt doch voor iedereen nog goed herkenbaar, werden voorgespeeld. Het is verder overbodig de ontwikkelingsgeschiedenis van het koraalvoorspel te schetsen. We dienen slechts te denken aan wat Sweelinck, Scheidt, Walther, Pachelbel, Bach, enz. er mee gedaan hebben.

Buiten de vaststelling dat deze Rooms-gelovige kathedraalorganist een méér dan gewone bijdrage heeft geleverd tot het genre van het Lutherse koraalvoorspel, kunnen we ook opmerken dat Flor Peeters het overgrote deel van dat oeuvre tot stand heeft gebracht in de tweede helft van zijn leven. Inderdaad, de stroom vangt aan in 1948; de komponist is op dat moment 45 jaar. Zijn *Tien Orgelkoralen op. 39* bestaan dan reeds 13 jaar, maar hebben zich tot dan toe een beetje solitair bevonden tussen zijn andere werken. Met de opussen 68, 69, 70, 75, 76, 77, 81, 95 en 100 welt de bron ineens - en voor lange tijd onstuitbaar - op. Er verschijnen tussen 1948 en 1969 niet minder dan 344 koraalbewerkingen, want ik reken er de afzonderlijke delen van de zes partita's bij die elk 4 tot 7 zelfstandige preludia bevatten. Indien we er nog de latere afzonderlijke partita's en suites bijnemen (bvb. op. 109, 119, 127, 130), worden er dat nog eens 25 méér.

ZEHN ORGELCHORAELE OPUS 39 (Ed. Schott's Sohne, Mainz, 1937)

(opgedragen aan 10 verschillende personen)

Flor Peeters is inderdaad een Rooms-katholiek kunstenaar, ontsproten aan de gelijknamige moederkerk en opgeleid volgens de

toen nog strenge - zeg maar onverbiddelelijke - ordonanties van diezelfde gebiedster. Maar - jong nog - treedt hij in contact met andere overtuigingen, o.a. in Nederland en Denemarken waar hij concerten geeft. De stijl en het repertoire die daar de voorkeur genieten openen a.h.w. nieuwe gezichtsvelden, en via de universele Bach-traditie, waarin het Lutherse koraalvoorspel zogoed als centraal staat, komt hij in 1935 op het originele idee zelf koraalvoorspelen te componeren; die dan weliswaar niet voor de Roomse eredienst maar wel voor de concertpraktijk dienstig zouden kunnen zijn. Het wordt een glansrijk compromis : volkse kerstliederen gevat in de vorm van neo-barokke preludia; noch Luthers, noch Rooms-katholiek; veeleer Vlaams-folkloristisch, met net genoeg religieuze inslag maar vooral met veel sfeerschildering. De 32-jarige orgelvirtuoos bewijst hiermee bovendien zijn gedegen kennis op het gebied van de vormgeving en de taalformulering, vertrouwd als hij is met de historische koraalvoorspelen, die hier weinig bekend zijn. Nu eens vangt hij aan met het kopmotief (incipit !) gevolgd van hun eigen contrapuntische imitaties (bvb. de nrs 3, 9), of van pastorella-achtige progressies (1), ofwel van dansgrage capriolen op fiffers en herdersfluiten (2); dan weer maakt hij gebruik van de volatile dialoogvorm (4), hetzij van een zwaarmoedig, ietwat desolaat perpetuum mobile (5), een obstinaat lamento (8), een quasi-oratorisch processionale (7), een declamatorisch celmotief (6), of een kaleidoscopische partita (10). Kortom, schitterend werk; een meesterzet ! En bovendien... de teerling was geworpen, het «koraalpreludium» had onverwacht - en in vijandelijk gebied - zijn eerste bruggenhoofd geslagen.

De structuur van iedere prelude is degelijk en weloverwogen. Zo is ook de opeenvolging van de stukken onderling. De afwisseling tussen de tempi is goed gekozen, de opeenvolgende karakteriseringingen ook. Liefvalligheid, uitbundigheid, ingetogenheid, blijmoedigheid, bezorgdheid; het is allemaal aanwezig in deze Tien Kerstpreludia, waarvan de harmonische inventiviteit in geen geval moet onderdoen voor deze van de structuur en het koloriet. Opus 39 kan in feite als een breviarium worden beschouwd van het gehele koralen-oeuvre, al de basispatronen die Flor Peeters in zijn later koraalpreludia zal aanwenden, zijn in opus 39 wezenlijk vertegenwoordigd. Alleen de taalexpressie is anders, ze vertoont de kenmerken van het pre-expressionisme gekoppeld aan een neo-classicistische tendens, die zich in die tijd aan het vormen

was (we denken o.a. ook aan Stravinski, Hindemith, Honegger). We komen op het opus 39 nog terug.

Dertien jaar later, toen de nevels van de oecumenische gedachte zich begonnen te verdichten, was de universaliteit ervan bij de bereisde concertorganist Flor Peeters reeds ingedrongen, zodat het niet verwonderlijk is dat hij het Amerikaans verzoek (Hinrichsen) om een reeks CHORALE PRELUDES op bekende kerkliederen te componeren, zonder omwegen aannam. Tussen 1948 en 1950 volgden de dertig nummers die, telkens per tien, de wereld zouden ingestuurd worden als respectievelijk het opus 68, 69 en 70.

Nauwelijks drie jaar later volgde er een gelijkaardig kwantum, bekend als de opussen 75, 76 en 77. En andermaal deed zich te lande een geschiedkundig unicum voor, zoveel zelfs als een anachronisme in Vlaanderen, want voor het eerst verschenen hier (naar de vorm) «gereformeerde koraalpreludes» op «Gregoriaanse» (!) melopeeën ! Een verzoenend gebaar, of een osmose ? Ik sprak daarnet dus van een breviarium. Het betreft hier meer dan 300 preludia, en U zal wel begrijpen dat het ondoenlijk zou zijn om voor een totaal van meerdere honderden koraalvoorspelen evenveel verschillende uitdrukkingvormen te creëren. Dat heeft Bach niet gedaan, ook Reger niet, dus evenmin Flor Peeters. Wel hebben zij allen een vast kwotum aan grondschema's (en varianten daarvan) aangewend, en dat levert op zichzelf reeds een rijke verscheidenheid op ! Ik heb mij derhalve beziggehouden met het rangschikken *per soort* van de koraalvoorspelen, en ik vond volgende schema's :

Vooreerst zijn er de homofone- en de polyfone stukken, al naargelang er akkoorden ofwel contrapuntische technieken worden aangewend. In een tweede onderverdeling ontmoeten we reeds meer karakteriserende vormen z.a. de pastorella, de toccata, de gefigureerde koraalmelodie, het bicinium, het trio, de canon, de partita. Nog verder delvend treffen we elementen aan die het faciaal aspect van de kompositie mee helpen bepalen, z.a. de dialoogvorm, de imitatie, het concerto, de omkering, de progressie, enz.

Alweer een volgende stap brengt ons op het vlak van de ritmiek, en deze biedt evenveel varianten als er combinaties zijn, vertrekkende van de hele noot via de trioool tot de twee-en-dertigste. Zonder de combinatie te vergeten van het binaire met het ternaire. Eén en ander wil zelfs wel eens ontspruiten aan de bron van de

registratiekunst. Vice versa ook, uiteraard.

Alles bij elkaar, heb ik over het geheel van Flor Peeters' koraalvoorspelen, zo'n 20 basis-combinaties gelocaliseerd.

Het ligt dus voor de hand dat we hier niet het exposé gaan maken van de volledige 354 preludia. Wie deze desondanks toch wenst te kennen gelieve de 31 boekdelen ter hand te nemen en zich aan de studie te begeven. Misschien kan het hiernavolgend analytisch overzicht daarbij een nuttige hulp zijn. We gaan eerst de zelfstandige koraalpreludia globaal bekijken, daarna de zeven partita's die deel uitmaken van ieder boekdeel.

Laat ons eerst even terugkeren naar de basisconcepten die te vinden zijn in op. 68 tot 100. Ik noem de genre's na elkaar en in orde van aantal : het GEFIGUREERDE koraal met CF in de discant, het GEORNAMENTEERDE koraal, de TRIO-vorm (onder diverse aspecten), het HOMOFOON-AKKOORDISCHE koraal, de PASTORALE, het BICINIUM, de versierde HARMONISATIE met CF in discant, het SENZA MISURA koraal, het CONCERTATO-koraal, het FUGATISCHE koraal, de FRANSE TOCCATA-stijl, het koraal met TRIOLEN, het CANONISCHE koraal, het FANTASIA koraal.

Het spreekt vanzelf dat de komponist ook heel wat «mengvormen» bezigt. Een Bicinium kan tevens in de concertato-, in een senza misura-, of in een fugato-concept vervat zijn; net zo goed als een gefigureerd koraal tegelijkertijd ook in een dialoog- of imitatievorm, of in gelijk welke andere combinatie kan verschijnen.

Een genre dat tenandere door Flor Peeters zelf werd bedacht is wat hij betitelde met het ALTERNEREND koraal. Het zijn m.n. deze waarbij het verloop van de voor- en tussenspelen onderbroken wordt door de homofoon uitgewerkte koraalfraze, met een afzonderlijke registratie, en gewoonlijk ook op een ander klavier gespeeld ; waarna de onderbroken muziek gewoon haar weg verder zet tot aan weer een volgend koraalsegment.

Volledigheidshalve moet ik er ook nog op wijzen dat Flor Peeters in zijn preludia onderling veel combinatie-varianten hanteert i.v.m. de ligging van de C.F. Ik preciseer :

gefigureerd met CF in discant, in het medium (*en taille*), of in het pedaal. CF in het pedaal met concertato in het manuaal, ofwel omgekeerd : CF in het manuaal, concertato in het pedaal. Er worden eveneens geornamenteerde preludia aangetroffen waarbij de CF rijkbeladen in het medium verschijnt. Eenmaal zelfs treffen

we een «Monoloog» aan (op. 100/XX11/7); voorwaar uniek en origineel ! Zoals ik eerder al zei : combinatie-varianten zijn legio. Numeriek zijn de GEFIGUREERDE preludia met de koraal in de discant in de meerderheid. Een gefigureerd koraalvoorspel bevat meestal een opvallend karakteristiek, hetzij een expressief- of een ritmisch kern- of kopmotief. Bij Flor Peeters wordt zo'n motief - mede naar het voorbeeld van de Oude Meesters - niet zelden gevormd uit een element van de koraalmelodie zelf. Eén der aller-eerste voorbeelden waarbij men in de aanhef van het voorspel zo meteen al het begin van het kerstlied zelf herkent is : *Een Kint gheboren in Bethlehem, opus 39/1*.

Dit procédé van karakteristieke kern-motieven komt pas goed en intentioneel aan de orde wanneer de komponist het GEFUGEERDE preludium toepast. Het wordt echter ook vaak aangewend in andere genre's bvb. in het GEORNAMENTEERDE koraalpreludium. Het vroegste voorbeeld hiervan is andermaal aanwezig in opus 39, m.n. in *Nu syt willecome*, het 3e uit de reeks. Het kopmotief van het lied is herkenbaar in de linkerhand, dalend; tegen het pedaal, klimmend.

In de 13 jaren die liggen tussen de TIEN ORGELKORALEN opus 39 en de 30 KORAALPRELUDIA opus 68, 69 en 70; hebben er zich qua stijl en expressie wel enkele noemenswaardige veranderingen voorgedaan. Was in opus 39 het neo-classicistische idioom nog vrij nieuw, dan was dat tegen de tijd van opus 68 reeds een beproefd procédé geworden met enkele merkwaardige «hoekstenen» er tussenin. Ik citeer terzake slechts de twee in het oog springende werken : PASSACAGLIA EN FUGA opus 42 en SINFONIA PER ORGANO opus 48 (waarmee ik de betekenis van bvb. LIED-SYMFONIE opus 66 hoegenaamd niet wil devalorizeren !). Enerzijds heeft zich in het scheppingsproces de polyfonische polariteit sterk doorgezet en deze van de symfonische zich bezadigd teruggetrokken; anderzijds zijn de geestelijke evolutie en de creatieve maturiteit van de komponist - die inmiddels 45 was - een invloedrijke mede-factor geworden. En ofschoon de basisschema's van deze nieuwe Koraalpreludia uiterlijk bijna dezelfde zijn gebleven en ook het vocabularium niet erg doortastend veranderd is, wordt men toch zeer duidelijk een andere tongval gewaar. De opussen 39, 42, 48, 66 hadden klaarblijkelijk hun werk verricht. Nu zou er een schatkist worden opengemaakt die Simbad's ogen doen fonkelen.

TEN CHORALE PRELUDES OPUS 68, 69 & 70 (Peters Ed. New York, 1950)

(opgedragen aan resp. A. Whitacre, W.E. Buszin & E. Hinrichsen).

Om min of meer chronologisch te werk te kunnen gaan, wil ik u nu enkele voorbeelden laten beluisteren en beginnen bij het opus 68/2 *O Gott du frommer Gott*, gespeeld door wijlen Flor Peeters. Deze prelude geeft de koraalmelodie zelve gefigureerd weer, eerst in de discant, vervolgens in het medium. De lyrische poësie die van dit preludium uitgaat is onmiskenbaar eigen aan de komponist. Maar zo is ook het zangerige recitendo waarmee het dient uitgevoerd.

Een variante van dit procédé is te vinden in opus 70 nr. 1, *Wir glauben all' an einen Gott*. Hierin horen we een doorlopende figuratie in alle stemmen, waartussen de koraalmelodie zich op gestelde tijden eerder onopgemerkt invoegt. De ernstig klinkende registratie is overigens volledig in overeenstemming met de titel.

Van de zgh. Concertatostijl zijn er verschillende voorbeelden te noemen. Ook in dit genre, dat in feite op geen vast en onveranderlijk patroon steunt, zijn er verscheidene combinatie-mogelijkheden voorhanden. Het nu volgende voorbeeld koos ik opnieuw uit het op. 68, omdat het behoort tot Flor Peeters' meest briljante koraalpreludia in het genre, nl. het trio op *Wie schon leuchtet der Morgenstern*. Karakteristiek voor dit preludium is de verhouding tussen de onophoudelijke zestiende noten in de rechter- tegen achtsten in de linkerhand, en de CF in vierde noten in het pedaal. De onverbreekbaarheid van het iriserende perpetuum mobile roept terecht de associatie op met de schittering van de morgenster. Zelfs de registratie is in die zin opgebouwd.

Terloops vestig ik de aandacht op de constructie van de aanvangsfrase. De hoofdnoten van de eerste twee koraalzinnen zijn daarin telkens zeer duidelijk te herkennen.

Flor Peeters bedacht zelf een genre dat hij bewust het ALTERNEREND koraalvoorspel noemde. Zoals ik al eerder uitlegde, worden daarin de voor- en tussenspelen onderbroken door de koraalzinnen zelf, eenvoudig geharmoniseerd; waarna de tussenspelen gewoon verder gaan. Van dit genre neem ik als illustratie het nr 3 uit opus 68 : *Nun ruhen alle Walder*. Het is doorlopend meerstemmig (3 tot 4). Het omspelende decoratiewerk spruit a.h.w. op zeer natuurlijke wijze voort uit de koraalzetting zelf.

Een voorbeeld van barokkerende koraalbewerking biedt ons het opus 68 nr 5 : *Wachet auf, ruft uns die Stimme*, een eerder naar binnen gekeerd preludium, in trio-vorm gevat. Het blijkt tevens een innerlijke hulde te zijn aan J. S. Bach, want zowel qua toonaard als ritmiek valt er een zekere verbroedering vast te stellen met Bach's eigen welbekende versie. De symboliek, zowel op het gebied van de notengrafiek als van de registratie, is hier niet zonder betekenis : de opgang van het licht in de duisternis (Roerfluit 8, koppelfluit 4, nazard $2\frac{2}{3}$), tegenover de stille «wekdienst» van de trompetten in de nog nachtelijke ochtend (Tongwerken 16, 8 en 4).

Ik wil u vervolgens nog de aandacht vestigen op enkele opmerkelijke preludia uit het opus 69 :

Nun danket alle Gott, (nr 1) is een concertatostuk in de MENG-VORM (bvb. dialogerend bicinium, fugatisch werk, akkoordische passages). *Valet will ich dir geben* (nr 6), is een Recitativo in de zgh. Senza Misura-stijl. *Aus tiefer Not* (nr 7), is biezonder interessant vanwege de chromatiek en derhalve vanwege de harmonische wendingen. Het is een IMITEREND koraalvoorspel. Diegenen onder u die van een volbloed koraal-FANTASIE houden, moeten het op. 69 nr 10, *Ein' feste Burg* even onder ogen nemen. Hier is werkgelegenheid gegarandeerd ! Het opus 70 bevat eveneens enkele opmerkelijke koraalbewerkingen. Zonder de andere te gering-schatten, verwijs ik apart naar het nr 9, d.i. een 7-delige partita op *Auf, auf, mein Herz, mit Freuden*.

Ik wijs ook nog graag op het nr 8 *O Haupt voll Blut und Wunden*, met de CF geornamenteerd in het medium en een bloeddruppelend tegenmotief (of zijn het tranen ?) in de discant.

Heel speciaal ook verdient volgens mij de aandacht het nr 5 *Hostis Herodes impie*. Peeters' opvatting van een neo-barokke ornamentatiekunst komt hier in volle glans te staan.

TEN CHORALE PRELUDES OPUS 75, 76 & 77

(Ed. PETERS, New York, 1954, 1955, 1956)

(Opgedragen aan resp. dochter Frieda, A. De Klerk & P. Segond).

Meteen komen we dan aan de tweede reeks van dertig preludia, geschreven in 1953 en '54. Het zijn de zgh. Gregoriaanse koraalpreludia, opus 75, 76 en 77 en waarvan ik al zei dat ze een *contra-dictio in terminis* inhielden. Het dient echter toegegeven te wor-

den dat het een origineel idee was van Flor Peeters, om een bij uitstek Lutherse vorm te combineren met de eeuwenoude zang van de Roomse kerk, de absolute tegenstrever !

Flor Peeters was een vredelievend man, die ijverde voor het behoud en de bestending der goede dingen in de wereld. Een wereld waarvan het bestaan in de vroege '50 steeds meer ging bedreigd worden met vernietiging door het nucleaire wapen en door de splijting der complementaire krachten. Flor Peeters was een mens die, zoals vele anderen, op bepaalde momenten veront-rust en bang kon zijn voor de overmoedige kortzichtigheid van ambitieuze machthebbers en onbuigzame heersers. Op kerkelijk gebied ging het er niet anders aan toe, gedurende eeuwen zelfs. Wat kan een vredelievende natuur hierbij beter doen dan de on-verzoenbaren trachten te verzoenen.

De gedachte is aantrekkelijk om te veronderstellen dat Flor Peeters tenminste artistiek heeft willen pogen de apostolische predikaten van de belijders der heilsboodschap tot hun origine terug te voeren. Die verzoeningsgedachte zou dan best kunnen schuil zijn gegaan in de totstandbrenging van deze «Gregoriaanse» koraalpreludia, waarover de auteur na hun voltooiing zou gezegd hebben : *Ze zullen er van verschieten !*

Tussen de koraalpreludia opus 70 en 75 liggen andermaal enkele markante werken zoals *Drie preluden en fugen* opus 72 en *Concerto voor piano en orgel* opus 74. Ze beïnvloeden niet direct deze nieuwe koraalbewerkingen, maar scherpen er beslist de appetijt van aan. De technische- en eloquente vaardigheid die er uit spreken tonen een komponist die op weg is naar de culminering van zijn kunnen. Maar in feite is er geen wezenlijk verschil tussen deze nieuwe koraalpreludia en de vorige reeks; meer zelfs, er zijn in een paar gevallen enkele treffende overeenkomsten vast te stellen. Op. 75/1, *Creator alme siderum*, herinnert ons aan op. 39/1 *Een kind gheboren in Bethlehem*; en opus 75/8 *Iste confessor*, heeft banden met opus 39/4 *Ons is gheboren een kindekijn*. Op zijn beurt lijkt op. 77/6, *Placare, Christe servulis*, een even briljante afspiegeling te zijn van op. 68/7 *Wie schön leuchtet der Morgenstern*. Het inter-kreative blijkt dus meerdere malen vruchtbaar aan het werk te zijn geweest. Verdere vergelijking houdt daarna echter op.

Een pertinente verschijning anderzijds in deze nieuwe reeks is het SENSU MISURA-koraal. Het suggereert en bevestigt de aan-

wezigheid van een melismatisch Gregoriaans kantiëk. Ik doel hiermee op opus 75/9 *Ave maris stella* en opus 77/3 *O gloriosa virginum*, beiden geschreven zonder maatstrepen en in een ongelijkmatig wisselend binair en ternair metrum.

Flinke werkstukken — en een analyse meer dan waard! — vormen de nummers opus 77/1 *Jam sol recedit igneus* en opus 77/9 *Coelestis urbs Jerusalem*. Ik kan u verzekeren dat — in dit laatste werk — het niet zo eenvoudig uitvalt om de cantus firmus aan te wijzen!

We nemen afscheid van deze Gregoriaanse preludia met *Pange lingua* opus 75/7. Het behoort tot die meditatieve muziek, waarin diegenen die Flor Peeters live op het orgel nog aan het werk hebben gehoord, de stem van de kunstenaar zo meteen herkennen. Een antifonaal gezang met geornamenteerde cantus in het medium, gescheiden door een semi-contemplatief commentaar in het discantregister.

De PARTITA'S

Bijna ieder bundel tot hiertoe bevatte een partita. Een variatievorm dus, of zo men wil, meerdere koraalpreludia op eenzelfde melodie. Niet zelden is het uitgangspunt hiervoor een veelstrofisch lied, zodat de komponist voor een deel reeds geleid en geholpen wordt door de beeld-aspecten of gevoels-emanaties vanuit de tekst. Partita heeft te maken met partire en betekent zoveel als opdelen, breken, afscheiden van.

De layout van een partita is compositorisch belangrijk en is daardoor volgens oude traditie omzeggens «vastgelegd» t.t.z. psychologisch heeft de partita haar proeven meegemaakt en doorstaan.

Partita's — zowel geestelijke als wereldlijke — konden soms wel eens lang uitvallen, omdat er allerlei vormen en combinaties werden in uitgeprobeerd. Uit die overvloed hebben latere generaties van komponisten geselecteerd en opnieuw gecombineerd, overeenkomstig de tijdsnormen. Na de periode van de «romantische variatie» is de partita een a.h.w. herboren «barok genre». Vlak voor en na W.O. II kwam de orgelpartita weer in zwang. Distler, Ahrens, Bornefeld...

Flor Peeters heeft in totaal twaalf partita's voor orgel geschreven. Elk daarvan bevat 5 tot 8 delen, alles samen 72 koraalbewerkingen. Hij volgt doorgaans het «klassieke» patroon, zegge: van koraal-

harmonisatie, over bicinium, trio, canon, tot eventueel een spetterende Franse toccata. Vanaf opus 68 kan er, qua stijl en textuur, een gelijkmatige ontwikkeling in neo-klassieke trant — soms tot een archaïserende neo-gothiek toe — worden vastgesteld. Met het betrekkelijk vroege opus 39 is dit nog niet het geval. Hier hebben we nog overwegend te maken met de karaktervariatie, die koloristisch is.

De opussen 68, 69 en 70 — in de wandeling ook wel eens de «Protestantse» koralen genoemd — geven duidelijk de neerslag te aanhoren van Peeters' vertrouwde omgang met de Noordduitse orgelkunst, inz. met de onvolprezen variatiekunst van Pachelbel, Buxtehude, Bach; maar vooral die van Bohm en Walther, herkenbaar aan hun korte, klare motieven en blijmoedig passagewerk. De «Gregoriaanse» partita's daarentegen wekken doorgaans een wat strengere sfeer op, wellicht voortvloeiend uit de modale en melismatische ondertoon van het basismateriaal. Formeel kan echter niet van een essentieel verschil worden gesproken.

Volledigheidshalve moet ik nog even stilstaan bij enkele tussenliggende, minder omvangrijke koraalbewerkingen, met name het opus 81 en 95. Hierover kan ik evenwel beknopt zijn. Het betreft respectievelijk twee (afzonderlijke) en dertig (een reeks) korte, eenvoudig uitgewerkte preludia op bekende- en minder bekende melodieën. Daarvan kan ik voor opus 81/1: *Stuttgart*, en voor opus 95/8: *Hanover*, 17: *Nicaea*, en 18: *Old 124th*, apart aanstippen als karakteristiek qua inventie en koloriet. Vier bewerkingen uit deze reeks zijn voor manuaalsolo. Nu nog iets over een ververwijderd broertje: Volledig manualiter zijn ook de *Tien preludia over oudvlaamse kerstliederen* op. 119, uit 1972. Zes daarvan hadden de komponist ook reeds geïnspireerd in 1935, en het is bepaald merkwaardig vast te stellen hoe hij thans (dat was toen 35 jaar daarna!) in sommige van deze «tweede versie» eenzelfde benadering en hetzelfde idioom schijnt aan te houden. Maar, we waren gestopt bij opus 95. De nu volgende stap brengt ons in een wereld waarin de esthetiek van Flor Peeters' latere orgelkoralen tien tot vijftien jaar evolutie heeft doorgemaakt, en waarin de scheppende kunstenaar zijn absoluut hoogtepunt bereikt, bovendien zijn meest omvangrijke werk gestalte zal geven: de 213 koraalvoorspelen voor gans het liturgisch jaar, opus 100.

Werklijst J. Ph. Forrest* [2]

Gh. POTVLIEGHE & P. ROOSE

ROESELARE, Sint-Michiel

Verslagenboek van Kerkraad en Bureel van de Kerkmeester van Sint-Michiel (archief pastorijs).

1864 — Herstelling door Ph. Forrest uit Geluvelde; 200 fr.

Het kerkbestuur was over dit werk uiterst tevreden.

1868 — Het doksaal achteraan in de kerk wordt vergroot.

Werken door Forrest : verplaatsen orgel, wijziging plaats van klaviatuur en blaasbalgen; 500 fr.

1869 — Plaatsen voetklavier; 70 fr.

EGEM

1864 en 1869 : herstellingen; overeenkomst getekend Ph. Forrest van Geluvelde (Archief Bisdom Brugge).

EMELGEM

+ 1885, nieuw instrument (alleen de prospecten van HW en Pos. van het Berger-orgel uit 1778 bleven behouden);
+ onderhoudsbeurten in 1894, 1896 en 1898.

+ Raf Herman : «Bronnenverzameling tot de geschiedenis van de St.-Pieterskerk te Emelgem», s.d. (= ca. 1975).

Blz. 122 : *Pastoor Glorieux deed beroep op orgelbouwer Philippe Forrest uit Roeselare om een gans nieuw orgel te plaatsen. Ph. Forrest heeft dan het oude Berger-orgel weggenomen, uitgezonderd de oude pijpen vooraan op het doksaal aan de balustrade en die vooraan in de hoge orgelkast, die alle vanuit de kerk zichtbaar waren. Deze waren dus tot nu toe de oorspronkelijke Berger-orgel-pijpen gebleven. Het staat bekend dat Georges Boucquet, toen 'n jongen van 10 jaar oud, medehielp om de nieuwe Forrest-pijpen naar boven te brengen.*

Op 18-12-1970 vond pastoor Maerten in de orgelkast een plankje met erop volgende tekst «Eigen jongste door Mijnheer Pastor Glorieux gemaakt door Ph. Forrest 1883». Het nieuwe orgel was dus een gifte van deze pastoor.

Over dit orgel constateerde in 1967 dhr. H. Roelstraete, directeur van de stedelijke Muziekacademie te Izegem : «Alle series tinnen pijpen lopen volledig door tot g», zijn allen origineel gebouwd; dus werden er door Forrest geen nieuwe pijpen geplaatst, zonder de oude, reeds bestaande uit een vroegere periode, weg te nemen. De houten pijpen zijn zeker geen barok; hebben trouwens een ronde voet terwijl deze uit de barok-periode achtkantig was. Ouder zijn alleen de frontpijpen van het rugpositief en van de grote kast (Berger 1778). Ook de blaasbalg is van de hand van Forrest want, als neerdrukkende gewichten rusten daarop meerdere zware, massief-ijzeren roeden met de daarop ingegoten melding : Ph. Forrest 1883.

Dit authentiek Forrest-orgel is een van de weinige van deze orgelbouwer. De prachtige orgelkast dateert uit de 18e eeuw en bestaat uit een stoelwerk in de balustrade en het grote werk. Het oude barokorgel werd van zijn windladen, pijpen en klavier ontdaan

(*) Het eerste deel van deze werkljst is gepubliceerd in *Orgelkunst*, juni 1992, 15de jg. - nr. 2, pg. 76-85.

teneinde een nieuw en nog groter orgel in de kast te stoppen. Het reciet kwam dan te hangen boven het groot orgel. Dit maakte dat de klank van het laatste slechts met moeite naar buiten kon, daar de zwelkast voor drie vierde vóór de frontprestant hing. Het omvangrijk reciet verplichtte de orgelbouwer anderzijds tot het monteren van een, voor dit orgelmeubel, te grote zwelkast. De deurtjes ervan konden niet open daar de voorwand te dicht tegen het front aangeschoven moest worden». Tot daar dhr. Roelstraete.

In het najaar bracht men orgel en orgelkast over naar de werkhuisen Loncke te Zarren. Daar is het Emelgems orgel weerom getransformeerd geworden tot een volledig Berger-orgel, waardoor de periode Forrest in de Sint-Pieterkerk definitief ten einde is gelopen... Is het niet spijtig voor dit, eerder zeldzaam geworden, Forrest-kunstwerk ??? blz. 131 : korte biografische nota over Forrest, waarschijnlijk overgenomen uit de inwijdingsbrochure Roeselare O. L. Vrouw, 1961.

blz. 140, 142 en 146 : uittreksels uit de kerkrekeningen :

— (1894) «debet het kerkbestuur van Emelghem aan Ph. Forrest, orgelmaker tot Rouselare, gekomen 8 Januarij, ik zelve en Ed. en Felix, met tweeën 24 july, voor werken en accorderen aen den kerkorgel, alles inbegrepen tafelkosten, enz. vijf en twintig franken binnen 't jaer 1800 vierennegentig aen Mr. Desmarts, orgelist koster.

— (1895-96)

In aug. aan Jozef Deprez, orgelmaker te Gent, 45 fr voor stemmen en herstellen van den orgel.

(Rekeningen van de koster) Op 21 nov. 1896 aan Forrest, orgelmaker te Roeselare : 35,75 fr voor werk aan orgel en harmonium - levering van nieuwe tongen.

— (1898) Betaald aan Forest te Rouselare voor repareren en accorderen van den orgel. Opmerking van Forest : «den orgel is zeer vuil !».

ARDOOIE

+ vanaf 1885 (?) onderhoud; in 1889 verplaatsing.

+ L. Van Acker «De oude orgel van Ardooië», in brochure n.a.v. Inzegem van nieuw orgel te Ardooië, 24 mei 1953.

(in 1864-67 was een nieuw orgel gebouwd door Max. van Peteghem) blz. 9 : Nauwelijks betaald in 1867, of kort daarop ging orgelmaker van Peteghem failliet en kwam Louis Hooghuis, reeds van 1868 af, ons orgel regelmatig nazien en repareren. Na Hooghuis was de jaarlijkse toezichter orgelmaker Forrest van Roeselare.

+ nota : L. B. Hooghuis overleed in 1885; Forrest kan hem dan opgevolgd zijn.

EERNEGEM

+ 1886, nieuw orgel.

(nota : het oude Van Peteghem-orgel uit 1766 zou naar Bikschote overgeplaatst geweest zijn, vermoedelijk door Forrest).

+ Overeenkomst bewaard in Archief Bisdom Brugge.

De inhoud is samengevat als volgt :

«Overeenkomst op 1 juli 1886 tussen kerkraad en Ph. Forrest van Roeselare voor de bouw van een orgel, voor 14.000 fr.

(volgt opgave van dispositie)

Mr. Forrest neemt te zijn laste de stoel waarop het orgel rust. De pastoor neemt te zijn laste de kas en het buffet van het orgel in vergelding van het oude orgel.

Samenstelling der metalen : 75% bancatin en 25% lood en zekere spelen in tin gelijk de façade volgens timber.

Uitbetaling van de kerkraad aan Forrest op 20 jan. 1888».

- + Alle technische gegevens (dispositie etc.) in :
A. Fauconnier & P. Roose : orgelinventaris «Het Historisch Orgel in Vlaanderen», deel IV a, Brussel 1986, blz. 540-550.

KACHTEM

- + 1887, nieuw orgel.
- + — hersteld in eerste helft 20ste e. door J. Anneessens / Menen.
- grondig verbouwd door firma Loncke in 1970 (er werden zelfs enkele trompetpijpen uit Emelgem in dit orgel verwerkt).
- + De Praestant, jg. XX (1971), blz. 101 in de rubriek Orgelinhoudingen : 2 okt. 1971, Kachtem. Vernieuwing van het orgel gebouwd door Ph. Forrest, uit Roeselare, in 1887.

KOEKELARE

- + 1887, nieuw orgel (met verwerking van enkele spelen uit het orgel van Pierre & Max. van Peteghem, uit 1845).
- + Uit een historische nota over het orgel van Koekelare, opgesteld door E. H. Fr. Rotsaert, 1980 :
Het orgel van 1843 was reeds voor de eerste vernieuwing van het kerkgebouw (1878) te klein en te licht bevonden. Na het in gebruik nemen van het vernieuwde schip der kerk, gebouwd in neo-gotische stijl volgens dien tijd, kwam het ook tot uiting dat de oude orgelkas niet meer in overeenstemming was met de nieuwe gotische stijl. Volgens een verklaring van architect Hoste G. (Tielt) was de orgelkast in zo'n slechte staat dat herstellen verloren werk was en verplaatsen eenvoudig onmogelijk geworden. Na deskundigen geraadpleegd te hebben, wenste de toenmalige kerkraad met Aloïs Vancoillie als pastoor, een nieuw orgel te laten bouwen, in grootte en stijl aangepast aan de nieuwe kerk. De heer Hoste maakte een plan en bestek op van een balkon achteraan in de kerk voor een orgel met dubbele orgelkast. Dit zou 3.300 F kosten. Het doksaal en het orgel werden toegestaan bij K.B. van 19-07-1886. Ondertussen had de heer Philippe Forrest, orgelmaker van het Koninklijk Conservatorium te Gent, woonachtig te Roeselare, een bestek voor het nieuwe orgel gemaakt. De totale kostprijs zou 6.185 F belopen. In augustus 1888 meldde de kerkfabriek aan de arrondissementscommissaris dat de werken aan doksaal en orgel voltooid waren.
- 1904, herstelling door J. Deprez / Gent.
- 1913, wijzigingen door M. Delmotte / Doornik.
- na W.O. I, herstellingen en onderhoud (& electr. ventilator) door J. Anneessens / Menen.
- + Het orgel is thans buiten gebruik; er werd zelfs op ongeoorloofde wijze pijpwerk uit verwijderd om te verwerken in een nieuw orgel.

OEKENE

- + 1888, onderhoud (orgel van P. van Peteghem, 1781).
Binnenin het orgel, op een achterdeur, staat in potlood :
Gekuyst door Ph. Forrest / Orgelmaker tot Rouselaere / 15 september 1888.
- + 1895-96, wijzigingen.
R. Houthaève : «Oekene is steenrijk aan monumenten», in «De Gidsenkring», 14° jg. nr. 5, dec. 1976; blz. 17 : *Bij de bouwwerken in 1895-96 werd het oude doksaal gesloopt en er kwam een gotische balustrade in de plaats, welke men nu nog aantreft. Het orgelmeubel zelf werd ietwat achteruitgeschoven tot onder de torenmuur en het klavier werd naar voor gebracht zodat de speeltafel zich momenteel bevindt op het doksaal. Filip Forest uit Roeselare voerde deze laatste werkzaamheden uit*

en hij zal waarschijnlijk verantwoordelijk geweest zijn voor de verwijdering van het cimbelspel.

- + nota : Het Van Peteghem-orgel was een balustrade-orgel. Forrest verschoof het en plaatste een vrijstaande speeltafel vóór het orgel. De dispositie liet hij ongewijzigd.

KORTRIJK, O. L. Vrouw

- + 1890, voorstel (niet uitgevoerd) tot verbouwing van het Van Peteghem-orgel uit 1771.
- + A. Deschrevel : Het orgel in de O. L. Vrouwekerk te Kortrijk; op cit. supra; blz. 201 : *Begin 1890 is de kerkfabriek beslist het orgel te doen herstellen of te laten vervangen. Een eerste schrijven (28 febr) kwam van Ph. Forrest uit Roeselare, die voorstelt alle goede spelen te behouden en de slechte spelen te vervangen door nieuwe (romantische), zoals Viola di Gamba, Voix céleste, Flûte harmonique, Violoncelle, Soubasse; de klavieren zouden uitgebreid worden tot 56 noten en uitgerust met het Barkersysteem; de windladen ingedeeld naar hoofd- en tongwerken. Als referentie haalt Forest aan, dat hij te Parijs in de werkhuizen van Cavallé-Coll in de leer is geweest en dat hij bouwt volgens dezelfde maten en proporties.*

SNELLELEGEM

- + 1893-94, nieuw orgel.
- + A. Fauconnier & P. Roose : orgelinventaris «Het Historische Orgel in Vlaanderen», IV a, Brussel 1986; blz. 308-313.

BEITEM

Wat betreft Beitem (bij Rumbeke) blijven nog een aantal vragen bestaan, die alleen door dieper archiefonderzoek kunnen opgelost worden. (Zie ook : «Rumbeke door de eeuwen heen», Gids bij de tentoonstelling 5-13 aug. 1961, door de Geschied- en Heemkundige Kring).
De parochie Beitem (met kerk van 1865) kocht als eerste orgel het oud orgel van Ardooe (De Rijkere, 1753). De overplaatsing geschiedde wellicht door Max. Van Peteghem die in Ardooe in 1867 een nieuw orgel leverde.

Kerkarchief :

Orgel gekocht aan kerkfabriek Ardooye, met transport en opstellen 880,00
In 1874 nieuwe blaasbalg en spelen 450,00
Balustrade aan jubé 14,00

Nota : Geschiedden de werken in 1874 door Forrest ?

Volgens getuigenis van een oud-koster van Beitem was het orgel «een Van Peteghem, met 1 klavier, 12 registers, voetklavier, in één orgelkast». Orgel verwoest in 1918. Maar het zou dus niet om een Van Peteghem-orgel gaan, Van Peteghem kan eventueel alleen de overplaatsing verricht hebben.

HOUTHULST

- + Nieuw orgel (of occasie-orgel ?).
Notitie van A. Deschrevel uit Archief Bisdom Brugge. (Datering en aard van de werken zijn niet genoteerd).
- + Een nieuwe kerk werd gebouwd in 1857; het was de eerste kerk te Houthulst. Dit orgel werd in de periode 1910-12 gereviseerd door M. Delmotte / Doornik, en vervolgens vernield tijdens de oorlog 1914-18.

POPERINGE, O. L. Vrouw-Hospitaal

Bron :

Fr. Rotsaert : «De geschiedenis van het kerkorgel en een terugblik op de historische instrumenten van het Hoppeland», in «Aan de Schreve» (Driemaandel tijdschr. v.d. Kring voor Heemkunde voor Poperinge en omliggende gemeenten), jg. VIII (1978), nr. 1, blz. 1-20.

Blz. 14 : *Wellicht is het instrument van het Oude Gasthuis, thans opgesteld in de kapel van het H. Hart Poperinge, ook een Van der Haeghen. Wij merken schone versieringen met oude instrumenten. Het orgel werd destijds in de tweede helft van de 19de eeuw omgebouwd door Jacobus-Philippus Forrest. Het orgel draagt zijn naamplaatje. Dit waardevol instrument staat helaas buiten zijn historisch kader en tevens onbespeelbaar opgesteld in deze moderne kapel.*

SIJSELE

+ Een activiteit van Forrest staat vermeld in het hiernavolgende artikel van L. Lannoo, zonder nadere gegevens en zonder bronvermelding L. Lannoo : «Archivalia betreffende het Ph. Forrest-orgel in de Augustijnenkerk te Gent, 1873», in Mededelingen van het Centraal Orgelarchief, Brussel, 1984, afl. 2; zie blz. 28.

+ In de periode 1880-90 werd te Sijsele een nieuwe kerk gebouwd. Het lijkt niet waarschijnlijk dat Forrest een nieuw orgel bouwde, aangezien reeds in 1905 een ander (nieuw ?) geleverd werd door G. Cloetens.

Bronnen :

— Brief van G. Cloetens aan de pastoor van Gilly, 3 aug. 1905 :
«... En ce moment nous montons à peu près le même orgue que le vôtre à Syssele».
(mededeling door J. Ferrard).

— A. Fauconnier & P. Roose : orgelinventaris «Het Historisch Orgel in Vlaanderen», deel IV A, Brussel, 1986; zie blz. 292-293.

ADDENDUM

Na het verschijnen van de eerste aflevering van ons artikel over Forrest, mochten we van de heer J.-P. Felix enige bijkomende informatie ontvangen. Deze auteur heeft zopas een studie voltooid over de brevetten genomen door Belgische orgelmakers in de 19de eeuw.

In de folder door ons gereproduceerd (Orgelkunst XIII, zie blz. 73) noemt Forrest zich «Bréveté de S.M. le Roi des Belges», en onder het 30-tal brevetten dat door J.-P. Felix opgespoord werd, bevindt zich inderdaad als nr. 37.512 het brevet door Forrest genomen in 1875.

Volgens J.-P. Felix is het brevet van Forrest, in vergelijking met die van andere bouwers, veruit het minst belangrijke.

In zijn brief met de aanvraag omschrijft Forrest zijn «uitvinding» als volgt : *L'avantage de mon invention consiste en ce que l'on peut, au moyen de doubles registres, employer séparément la quinte 2 2/3 pieds, la Doublette 2 pieds et le piccolo 1 pied, et les faire entendre simultanément au moyen d'un seul registre, et former ainsi une fourniture sans reprises».*

Bijgevoegd is ook een tekening op schaal : doorsnede van een partiële windlade en bovenaanzicht van het systeem van dubbele (naasteenliggende) slepen.

Wij kunnen ons niet herinneren ooit een toepassing door Forrest van dit systeem aangetroffen te hebben.

J.-P. FELIX, *Brevets pris par des facteurs d'orgues belges au XIX^e siècle.* (verschijnt eerlang).

Ter bespreking

De ELZASSER ORGELREFORM-BEWEGING

De Réforme Alsacienne wordt nogal eens beschouwd als de voorloper van de Duitse «Orgelbewegung». Deze visie is misschien wel correct wat de chronologie betreft, doch zeker niet wat betreft de ideologie, die voor beide bewegingen duidelijk verschillend is. Het loont dan ook de moeite er wat dieper op in te gaan, en dit naar aanleiding van een symposium georganiseerd door de «Fédération Francophone des Amis de l'Orgue» in juli 1990. De acta van dit symposium werden door de FFAO gepubliceerd in een boekje waarvan de volledige titel luidt : «La Réforme Alsacienne, inspirée par Emile Rupp et Albert Schweitzer; ses apports jusqu'à nos jours pour la facture d'orgues, l'édition et l'interprétation de l'œuvre d'orgue de J.S. Bach». Het bevat een aantal bijdragen van o.m. P. Valloton, H.J. Busch, F. Brouwer, E. Niesberger en R. Fa'cinelli, waarin verschillende aspecten van de beweging worden toegelicht, telkens gevolgd door een korte discussie.

De Elzasser orgelreformbeweging heeft slechts een kortstondig bestaan gekend, grosso modo vanaf 1989 met de eerste publicaties van E. Rupp tot aan het uitbreken van de eerste wereldoorlog (A. Schweitzer was reeds in 1912 naar Lambarene afgeëisd). De Elzasser beweging wordt vaak aanzien als het vertrekpunt van een hernieuwde appreciatie van het historisch orgel, in casu het Silbermann-orgel. Deze visie is niet correct. Rupp en Schweitzer gaan weliswaar tekeer tegen de Duitse «fabrieksorgels», maar hun feitelijk ideaal is het Franse romantische orgel van Cavallé-Coll, dat zij in Parijs leerden kennen tijdens hun studies bij Ch.M. Widor. Silbermann wordt slechts als argument gebruikt om aan te tonen hoe een Duits orgelbouwer zich tot de Franse estiek kan bekeren. Het is dus a.h.w. een vingerwijzing voor de Duitse orgelbouwers om het voorbeeld van hun beroemde voorganger te volgen. Men mag nl. niet vergeten dat in de periode 1870-1917 de Elzas tot het Duitse rijk behoorde!

De Réforme Alsacienne is dus zeker géén historiserende beweging wat betreft haar ideologie inzake orgelbouw. Men ziet dan ook dat de beweging doodbloedt na W.O. I, op het moment dat de «échte» (?) historiserende stromingen naar voor treden, nl. de «Orgelbewegung» in Duitsland met o.m. W. Gurlitt en Chr. Mahrenholz, en het «Neo-classicisme» in Frankrijk o.l.v. het triumviraat Dufourcq-Marchal-Gonzalez.

Emile Rupp blijft ook na W.O. I actief als organist, en publiceert in 1929 zijn bekende «Entwicklungsgeschichte der Orgelbaukunst». Hij was een zeer kleurrijke figuur, en is eerder te beschouwen als een Einzelgänger, die er zeer persoonlijke syntese-ideeën op nahield, en zeker niet als een verdediger van het historisch orgel, integendeel : in zijn geschriften fulmineerde hij voortdurend tegen de «barokisten». Hij overlijdt in 1948.

De figuur van Albert Schweitzer is zo mogelijk nog problematischer. Zijn bekendheid is vnl. te danken aan zijn humanitair werk als tropenarts en aan zijn Nobelprijs voor de vrede (1952). Zijn competentie als organoloog roept op zijn zachtst gezegd grote twijfels op, zoals mag blijken uit volgende feiten :

— Wanneer hij over Silbermann spreekt, betreft het praktisch uitsluitend het orgel in de St-Thomas in Straatsburg, een instrument dat in die tijd reeds zwaar getransformeerd was. De praktisch intakte Silbermann-orgels van Marmoutier en Ebermünster kende hij blijkbaar niet!

- In zijn expertiseverslag van 1908 voor de «restauratie» van het orgel in de St-Thomas vraagt hij de cornet over héél het klavier uit te bouwen, want volgens de principes van J.S. Bach zijn «volledige» registers een absolute noodzaak...
- Wanneer hij in 1908 als expert een dispositievoorstel doet voor een nieuw orgel in het Sangerhaus in Straatsburg, vraagt hij daarin een «Silbermann-Salicionaal» ...
- Tenslotte zijn er zijn verregaande bemoeienissen (als «Apportierhund») om het huis Dalstein-Haerpfer opdrachten te bezorgen, een firma die toch niet bepaald uitblonk door hoog kwalitatief werk...

Volgens Frans Brouwer heeft het optreden van Schweitzer in aanzienlijke mate bijgedragen tot de conservatie van historische orgels in de Scandinavische landen. In zijn eigen streek, de Elzas, heeft hij niet alleen geen enkel historisch orgel gered, hij heeft er minstens 25 grondig laten vernielen (aldus de organoloog Chr. Lutz).

Het is niet meer dan normaal dat Schweitzers humanitair werk alom respect afdwingt. Het is evenwel de vraag of het omwille van de piëteit jegens zijn persoon nodig is rookgordijnen te bestendigen en de waarheid te verbloemen, zeker op een wetenschappelijk symposium anno 1990. Het is bovendien merkwaardig dat dit symposium gehouden werd in Rouffach, een stadje in de Elzas dat in vorige eeuw gedurende verschillende tientallen jaren de woonplaats was van het orgelbouwers-geslacht Callinet, auteurs van talloze zeer geslaagde vroeg-romantische (of laat-klassieke) syntese-orgels. Nochtans schijnen noch Schweitzer noch Rupp daar ooit van gehoord te hebben ...

De kwaliteit van de referaten op dit symposium is nogal wisselend, en varieert van sentimentele idolatrie (R. Falcinelli) tot gedegen wetenschappelijk werk (Busch, Brouwer, e.a.). Het is beslist noodzakelijk ook de discussies en annexen te lezen: daarin verneemt men vaak meer dan in de teksten zelf. Wat ik in deze acta gemist heb, is een algemeen bilan van de Réforme Alsacienne. De moderator, Cl. Nonsette de Crauzat, brengt het niet verder dan het debiteren van wat gladde algemeenheden, in de stijl van een TV-presentator. Uit zijn interventies blijkt een manifest gebrek aan feitenkennis.

De conclusies die ik na het lezen van dit boekje voor mijzelf heb getrokken, zijn de volgende:

- Het drama van de Elzasser orgelreform is dat zij twee tegenstrijdige idealen vooropstelde: enerzijds de orgelmuziek van J.S. Bach, en anderzijds de instrumenten van Cavalle-Coll. De beide protagonisten van de beweging wringen zich constant in allerlei bochten om te pogen deze twee idealen te verzoenen, hetgeen hun geloofwaardigheid sterk ondermijnt.
- Voor wat de orgelmuziek betreft is de balans zeker positief: de beweging heeft veel gedaan om de orgelmuziek in de belangstelling te brengen van een ruim publiek. Bij Schweitzer ging het uiteraard vooral om J.S. Bach, met recitals over zowat heel de wereld. Bij Rupp waren de concerten meer gevarieerd, met een voor die tijd nogal ongebruikelijke samenstelling: 1/3 oude Franse muziek, 1/3 Duitse barok, en 1/3 Franse romantische en «eigentijdse» muziek.
- Over Schweitzers tekstuitgave van Bachs orgelwerken zijn de meningen blijkbaar verdeeld; een grote verspreiding schijnt zij in ieder geval nooit gekend te hebben. Beslist merkwaardig is het feit dat Schweitzer zelf voor plaatopnamen en concerten niet zijn eigen tekstuitgave gebruikte, maar wel de Peters-editie, zoals werd aangetoond door Harald Schutzeichel (in *Ars Organis* 1988, nr. 1).
- Wat tenslotte de orgelbouw betreft, is de balans van de Elzasser reformbeweging helaas zeer negatief ...

Dr. J. De Bie

Mededelingen

Examenuitslagen orgelstudenten 1991-1992

Koninklijk Vlaams Muziekconservatorium Antwerpen

- 1e cyclus nieuwe structuur: Wim Claeys (S. Deriemaeker)
- speciaal getuigschrift: Minako Inaho
- getuigschrift didactiek orgel: Dieter Van Handenhoven (J. Van de Linde)

(proefschrift: «de derde hand - pedaalgebruik op historische orgels»)

Koninklijk Conservatorium Brussel

- getuigschrift didactiek orgel: Veerle Cornelis (L. Bastiaens)
- (proefschrift: «het aanvankelijk orgelonderricht - een handleiding voor de leerkracht»)

Lemmensinstituut Leuven

- laureaat orgel: Karin Scheldeman (J. Verdin)
- 1e prijs orgel: Godelieve Schols (R. Smits)
- getuigschrift didactiek orgel: Luc De Winter (L. Ponet)
- (proefschrift: «het Fitzwilliam Virginal Book in de orgelklas: een praktische handleiding»)

Int. Orgelconcours Gelsenkirchen, 16-24 april 1993

Op het Walcker-orgel, 85 registers, vier klavieren, in het Hans-Sachshuis te Gelsenkirchen, wordt een eerste internationaal orgelconcours georganiseerd.

Werken van Bach, Mendelssohn-Bartholdy, Liszt, Franck, Reger en Hindemith worden gevraagd. Er zijn drie prijzen. De jury bestaat uit de professoren W. Albright, H. Haselbock, J. Jongepier, E. Krapp, F. Lehrndorfer en E. Lundkvist.

Inlichtingen: Int. orgelwettbewerb, Postfach 100101, Kurt-Schumacher-Strasse 396, D-4650 Gelsenkirchen.

2de Orgelacademie Kloster Steinfeld/Eifel, 21-27 maart '93

Op het gerestaureerde König-orgel in het Steinfeld-klooster in de Eifel, wordt tijdens de eerstvolgende orgelcursus door Winfred Berger, waarbij Anna Kuwertz, bewegingsagogiek zal geven, grote aandacht besteed aan de verhouding tussen lichaamsbewustzijn en de expressie van het orgel-spel. Men zoekt vanuit het lichaamsswaartepunt krachtig en economisch spanning en energie te ontwikkelen. Het luisteren en het voelen worden in de ruimte ervaren.

Inl.: Winfred Berger, Redigerstrasse 7, 4400 Münster.

17de Int. Orgelfestival St.-Albans, juli 1993

Op het Harrison-orgel (1962) en het Peter Collins-orgel (1989) heeft het 17de internationaal orgelfestival plaats met een internationaal interpretatieconcours en de Tournemire-prijs voor improvisatie.

Het programma van het interpretatieconcours bestaat uit werk van Byrd, de Grigny, Duruflé, Messiaen en M.N. Pearce.

Voor de Tournemire-prijs zijn drie improvisaties gevraagd, respectievelijk op een diatonisch thema, in variatievorm en in een vrije vorm.

Daarnaast dient de kandidaat een kort essay, niet meer dan 1500 woorden, voor te leggen over «The Art of Improvisation».

Er zijn drie geldprijzen voor interpretatie en een voor improvisatie. Daarnaast worden concerten aangeboden in belangrijke Europese centra.

Inschrijven voor 19 maart 1993.

Inl.: Int. Organ Festival, PO Box 80, St. Albans, Herts AL3 4HR, U.K.

Orgeltijdschriften

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

Jg. 40 Nr. 3 - sept 1992 : M. Kube : «... Dass man cantabel setzen soll» Anmerkungen zu Pachelbels Fugensstil, M. Heinemann : Zur Orgelmusik Hugo Distlers, S. Ahrens : Erinnerungen an die «classe de Messiaen».

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

Nr. 995 - August 1992 : H.L. Huestis : *Organ Databases : a Global Activity*, L. Palmer : *More Murder and the Harpsichord*, J.P. Swain : *The Practically of Chant in Modern Liturgy*.

Nr. 984 - September 1992 : R. Wells : *Organ Music of Herbert Howells*, P. Szuminski : *Alexander Karcynski waits for a revival*, D.C. Lokerson : *New approaches to keeping Pipe Organs in Tune*.

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

g. 8, Nr. 3 - september 1992 : A.G. Soeting : *Het 'Te Deum Laudamus'. Catalogus van de uitgaven van het Commissie voor de Kerkmuziek*.

ORGANIST EN EREDIENST, Maandblad van de Gereformeerde Organistenvereniging.

Nr. 10 - oktober 1992 : H. Telder : *Zelf een orgel bouwen : hobby en passie*.

Nr. 11 - november 1992 : M. Kooy : *Hugo Distler 1908-1942*.

L'ORGANISTE, Organe de l'Union Wallonne des organistes.

Jg. 24 - N^s 96, 1992, N^o 4 : L. De Vos & J. Ferrard : *Le nouvel orgue de l'église N-Dame et St Remacle à Spa*, J.P. Felix : *L'Orgue de l'église St Jean Baptiste à Bombay*, J.P. Felix : *Notes sur l'ancien orgue de l'église St. Pholien à Liège*, J.F. Berden : *Joseph François Berden et l'Orgue du studio 4 de l'INR-NIR*.

HET ORGEL, uitgave van de Nederlandse Organistenvereniging.

88ste Jg. - Nr. 10 - okt. 1992 : T. van der Ploeg : *Herbert Howells 100 jaar geleden geboren, J. Jongepier : het Orgel in de Westerkerk te Amsterdam*.

Nr. 11 - november 1992 : G. Oost : *De betekenis van Anthon van der Horst voor de Ned. orgelkunst. Nieuwe salaristabellen-regeling kerkmuziek*.

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

Cahiers et Mémoires Nr. 48 - 1992 - 2 : *Cavaillé-Coll (1er congrès international 1987)*.

N^o 223 - juillet-août-sept. 1992 : J. Burg : *Les Organistes du XIXe siècle et la tradition J.S. Bach, Le grand orgue Rieger du nouveau conservatoire de Paris*.

LA TRIBUNE DE L'ORGUE, Revue Suisse Romande.

Jg. 44 Nr. 3 - septembre 1992 : G. Bovet : *Un orgue extraordinaire au Japon*, J. Estreicher : *Commandes d'orgues : pour un appel d'offres différent*, André Luy parle de lui-même.

THE TRACKER, Journal of the Organ Historical Society.

Vol. 36, Nr. 3, 1992 : E. Towne : *Notes on Early Organbuilders in Ann Arbor, Michigan*, F. Mack : *The Hook family*.

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