

Driemaandelijks tijdschrift
zestiende jaargang nummer 3
september 1993

Orgelkunst

ORGELKUNST

XVIde jaargang, nummer 3 — september 1993

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

Hoofdredakteur

Kamiel D'Hooghe

Redaktieraad

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

Medewerkers

J. Boyer (F), J. Braekmans, J. Brock (U.S.A.), W. Callaert, P. Cré,
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 : abonnement
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 verkregen
toestemming van de redaktieraad.

Inhoud

	blz.
Gerestaureerde Orgels te Herentals, Idegem, Ninove en Waasmunster	L. Bastiaens 99-105 & A. Fauconnier
Telemanns beschrijving van het «ogen-orgel» (1739), ontworpen door pater Castel	G. De Swert 106-124
Vier Orgelstukken (1988-1992) of de niet aflatende verrukking	F. Geysen 124-137
Ter Bespreking	137
Mededelingen	141
Agenda	142
Orgeltijdschriften	144

Gerestaureerde orgels te Herentals. Idegem, Ninove en Waasmunster

Antoon FAUCCONNIER
& Luk BASTIAENS

In de periode 1892-1992 werden in Vlaanderen met subsidie van het Vlaams Gewest tien orgels gerestaureerd onder toezicht en begeleiding van het Bestuur voor Monumenten en Landschappen. Het betreft de orgels van de St.-Andreaskerk te Balen (1), de Heilige Kruiskerk te Vrasene (Beveren) (2), het Oud Gasthuis te Herentals (3), de Sint-Rochuskerk te Sombeke (Waasmunster), de Sint-Petrus- en Pauluskerk (Zandhoven) (4), de Onze-Lieve-Vrouwkerk te Ninove (5), de Sint-Pieters-Bandenkerk te Idegem (Geraardsbergen), de Onze-Lieve-Vrouwkerk te Winksele (Herent) (6), en tenslotte de Onze-Lieve-Vrouwkerk te Merchtem. Eén beschermd orgel werd mede onder toezicht van het Bestuur voor Monumenten- en Landschappen met eigen middelen gerestaureerd, nl. het orgel der Onze-Lieve-Vrouw Bezoekingskerk te Meer (Hoogstraten) (7). De instrumenten van Herentals, Idegem, Ninove en Waasmunster werden in dit tijdschrift nog niet belicht. Antoon Fauconnier bericht hierover in het jaarrapport 1990 van het Bestuur voor Monumenten en Landschappen (8). Deze tekst vormde de basis voor dit artikel en werd verder aangevuld en bewerkt.

1. het orgel in de kapel van het Oud Gasthuis (heden O.C.M.W.) te Herentals.

De historiek van het orgel in het Oud Gasthuis te Herentals is vrij onduidelijk te noemen. Het instrument werd in de 19e eeuw samengesteld met diverse oudere onderdelen, opgezet als een tweeklaviersonorgel met aangehangen pedaal en voorzien van een dispositie naar romantische smaak. Bouwer was wellicht N.J. Van den Plas, pastoor te Ternat en amateur-orgelmaker, die in Ternat een groot nieuw orgel bouwde, en aldus overschotten van het oude Ternatse orgel kwijt kon in een orgeltje voor het Herentalse gasthuis.

Belangrijke uitgangspunten bij de restauratie vormden het meubel, dat voor bepaalde gedeelten tot in de 18e eeuw zou teruggaan, en het oudere pijpwerk dat volgens inscripties uit het voormalige P. Van Peteghem-orgel (1770-1772) van Ternat

afkomstig is en dat door P. Van Peteghem jr. in 1824 werd gereconstrueerd. Deze kern van het 18de eeuws Van Peteghem-pijpwerk bevat een vijftal stemmen : doublette 2', prestant 4', bourdon 8', fluit 4' en nasard 3'.

Het lag dan ook voor de hand dat het Van Peteghem-pijpwerk terug in een stylistisch passend verband moest worden gebracht, waarin het naar zijn juiste artistiek-muzikale bedoelingen kan functioneren. Zo werd een wedersamenstelling gemaakt van een Van Peteghem-dispositie waarin het oude pijpwerk, dat geen onomkeerbare wijziging had ondergaan, in de juiste register- en toonfunctie zijn rol kan vervullen. Het resultaat is een fraai, helder en elegant Van Peteghem-geluid geworden dat een stevig volume ontwikkelt dat ruimschoots volstaat binnen de kleine, smaakvol gerestaureerde kapelruimte. Het is tot op heden het enig authentiek klinkend Van Peteghem-orgel in de Kempen. De windlade, de toets en registertraktuur, de windvoorziening en klaviatuur, dienden volledig nieuw te worden gemaakt, waarbij voor zover de meubelstructuur dat toeliet, nauwe aansluiting werd gezocht bij de Van Peteghem-gebruiken. De restauratiewerken werden uitgevoerd door orgelmaker Jean-Pierre Draps uit Kortenberg en werden begeleid door Gabriël Loncke.

dispositie :

Cornet V	diskant nieuw
Prestant 4'	diskant grotendeels oud; bas in het front : nieuw
Bourdon 8'	oud
Doublette 2'	oud
Flute 4'	oud
Nasard 3'	overwegend oud
Tierce 1 3/5	enkele oude pijpen; rest nieuw
Fourniture IV	nieuw
Trompet 8'	gedeeld in bas en diskant nieuw
Clairon 4'	bas nieuw
Cromhoorn 8'	diskant nieuw

tessituur : C-f''

deling bas/diskant : c'-cis'

rossignol

tremblant

klavier aan de zijkant : overeenkomstig de structuur en voorzieningen van het oude meubel.

stemming : Rameau-stemming met drie reine tertsen C-E, F-A en G-B

toonhoogte : afgeleid uit restanten van lengte-incirkingen in de corpora van het pijpwerk : ruim 3/4 toon onder a' = 440 Hz.

winddruk : op 88 mm WK bepaald overeenkomstig de originele opsnede en intonatieverhoudingen van het Van Peteghem-pijpwerk.

2. het orgel van de Sint-Pietersbandenkerk te Idegem.

Het grootste instrument dat in Vlaanderen van de Nijvelse orgelmaker François Coppin (1718-1771) bekend is, staat in Idegem bij Geraardsbergen. Het werd gemaakt in 1763, maar voor welke kerk of klooster is niet bekend. Rond 1844 zou het orgel naar Idegem zijn overgebracht, waar Max. van Peteghem uit Gent er in 1847 enkele geringe verbouwingen en herstellingen aan uitvoerde. Zo plaatste hij drie nieuwe klavieren (met een tessituur van 54 toetsen (C-f'') die hij speciaal op maat van het klaviervenster te Idegem had laten maken bij D. de Schampke-laere uit Gent. Het typische Louis XV-orgelmeubel bevat een voor deze kerk vrij groot orgel, namelijk met drie klavieren, waarvan de originele structuur en zowat driekwart van het oude pijpenbestand bewaard bleef. Het geldt dan ook als één der belangrijkste historische orgels in zuidelijk Oost-Vlaanderen. Een bijzonder delikaat probleem bij deze restauratie was de zware en destructieve tinpest-aantasting die ontstaan was bij de tongwerkbekers en de tinnen frontpijpen; zelden werd bij ons tinpest in die zware graad aangetroffen.

Bij nader onderzoek bleek dat Fr. Coppin in zijn orgel een niet geringe hoeveelheid ouder pijpwerk opnam, waarvan de herkomst niet te achterhalen is. Dit ouder pijpwerk bepaalt voor een wezenlijk deel de merkwaardigheden van het gerestaureerde klankbeeld met zijn wijde mensuren (vooral in de prestanten van het hoofdwerk; de brede labiëring en zijn grotendeels kernsteekloze intonatie. Ofschoon het orgel maar een viervoetsinstrument is, presenteert zich het zich met een groots en krachtig volume en een fraaie schittering in de tongwerken. Het ontplooit een klankkleur die een stevige identiteit bezit maar niet tot de gewone geplogenheden van de oude orgelbouw in het zuiden van Oost-Vlaanderen behoort. Op het technisch vlak was deze restauratie moeilijk te noemen, gelet op de complexiteit van de problemen. Deze restauratie werd gerealiseerd door Jean-Pierre Draps uit Erps Kwerps in de periode 1985-1990. Als ontwerper-orgeldeskundige fungeerde Gabriël Loncke uit Overmere.

dispositie :

Echo, klavier C-e''' = sprekend c'-e'''

Tierce 1 3/5 (oud)	Cromhorne 8 (oud)
Flûte 4 (oud)	Quart de Nazard 2 (oud)
Bourdon 8 (oud)	Nazard 2 2 3 (oud)

Grand Orgue (C-e''')	Prestant 4 (oud; in het front verschillende pijpen vernieuwd)
Cornet V (oud)	Flûte 4 (oud)
Bourdon 8 (oud)	Doublette 2 (oud)
Nazard 2 2/3 (oud)	Larigot 1 1/3 (oud)
Tierce 1 3/5 (oud)	Cymbale II (nieuw)
Fourniture III (oud)	Trompette 8 sup. (oud)
Trompette 8 bas (oud)	Clairon 4 sup. * (oud)
Clairon 4 bas (oud)	Voix humaine 8 sup. (nieuw)
Voix Humaine 8 bas (nieuw)	
Positif (C-e''')	
Cromhorne 8 bas (oud)	Trompette 8 sup. (oud)
Prestant 4 (grotendeels oud)	Flûte 4 (oud)
Doublette 2 (oud)	Bourdon 8 (oud; groot octaaf gedeeltelijk oud)
Fourniture IV (grotendeels oud)	Nazard 2 2/ (oud)
	Cornet III (nieuw)

- Tremblant doux
- Rossignol
- Ventile

* de Clairon 4 sup. repeteert op cis'' in 8 voet schuifkoppel Gr.O/Pos.

pedaal aangehangen aan Gr. Org. (C-c°)

stemming : met drie reïne tertsen

toonhoogte : ruim 3/4 toon onder a' = 440 Hz

winddruk : omtrent 85 mm WK

windvoorziening : bestaat uit 3 spaanbalgen, die naast voeding vanuit een ventilator, ook windlevering met handpompbediening mogelijk maken.

3. het orgel van de Onze-Lieve-Vrouwkerk te Ninove.

Dit orgel bezit één der fraaiste en meest indrukwekkende historische orgelfronten die ons land kent. Het meubel dateert uit 1728 en tenminste het snijwerk zou van de hand zijn van de Brusselse kunstenaar J.B. van der Haeghen. Het orgelinstrument was van de beroemde orgelmaker J.B. Forceville die een hoeveelheid ouder - alsnog niet nader identificeerbaar - pijpwerk integreerde. Het instrument telt een twaalfstal oude registers en was oorspronkelijk opgebouwd volgens het traditionele patroon hoofdwerk-rugwerk, het eerste in een groot imposant meubel, het tweede in een kleiner meubel dat in de doksaal-balustrade werd geplaatst. In 1752 werd door Egidius Le Blas een echo-klavier toegevoegd.

De transformatiegeschiedenis van het instrument is ingrijpend geweest, waarin de familie Anneessens zwaar heeft doorgewogen : P.H. Anneessens in 1839, en vooral J. Anneessens & zoon in 1932-1947.

Het restauratieontwerp voorzag in het oude meubel een nieuw drieklaviersinstrument met zelfstandig pedaal naar het voorbeeld van de grootste bekende Forceville-dispositie, namelijk

die voor de Sint-Goedelekerk te Brussel. Deze ambitieuze optie stootte echter, door het onvoldoende inschatten van frontstructuur, pijpwerkverhoudingen in relatie tot meubelverhouding, op een aantal ongemakken die zich uiteindelijk in speelaard en het klankresultaat laten voelen. Voor de concrete maatvoering van windladen en heelwat te reconstrueren registers heeft het door Forceville in 1730 verbouwde orgel van de St.-Pauluskerk te Antwerpen, model gestaan. De recente vondst van het verbouwkontraat uit 1824 van J.J. Delhaye en de huidige stand van het onderzoek van het pijpwerk te Antwerpen, heeft aan het licht gebracht de toeschrijving van historisch materiaal aan Forceville meer beperkt dienen te worden dan vroeger werd gedacht en daartegenover het aandeel van J.J. Delhaye door de verbouwing van 1824 veel ingrijpender en omvangrijker is geweest. Dit heeft voor gevolg dat men bij het wedersamenstellen van Forcevilleverhoudingen en -maatgeving, geregeld is terecht gekomen bij maten van J.J. Delhaye (bv. voor de windladen, mixtuursamenstellingen en enkele tongwerken) i.p.v. bij Forceville. Spijts een nauwe aansluiting van de dispositie bij het werk van Forceville, kan de uitwerking en klankgeving niet als representatief worden geacht voor de verhoopte «stijl Forceville». Toch heeft het bekomen klankbeeld zeker kwaliteiten, voor bij het beluisteren van afzonderlijke registers. De te grote geluidsabsorptie van de muren laat op de volume en de draagkracht van het orgel een zulkdanige invloed gelden dat het resultaat niet aan de normale verwachtingen voldoet. Zowel het plein jeu als het grand jeu missen een briljante zeggingskracht. Door de voornoemde verkeerde inschattingen is ten opzichte van de frontindeling en kashoogte, op de windladen een voor bepaalde registers (bv. prestant 16') weinig confortabele opstelling ontstaan; de overmatig lange conducten zorgen vanzelf voor een niet te verhelpen trage en weinig volumineuze aanspraak.

Deze restauratie werd uitgevoerd door de firma Loncke orgelbouw uit Zarren. Het restauratiedossier werd opgesteld door wijlen Gabriël Verschraegen en Gabriël Loncke die tevens de werkzaamheden begeleidde.

dispositie :

Groot orgel (C.D.-d''')	Positif (C.D.-d''')	Echo (c°-d''')	Pedaal (C.D.-d')
Grand Cornet VI	Montre 8	Bourdon 8	Bourdon 16
Montre 16'	Bourdon 8'	Flutte 4	Octave 8'
Montre 8'	Prestant 4'	Doublette 2'	Prestant 4'

Bourdon 16'	Cornet IV	Cornet II	Furniture V
Prestant 4'	Doublette 2'	Furniture III	Bombarde 16
Holpype 8'	Flutte 4'	Cromhorne 8'	Trompette 8'
Gross Tierce 3 1/5'	Sesquialter II	Voix Humaine 8'	Claron 4'
Gros Nasard 5 1/3'	Nasard 2 2/3		
Flutte 4'	Tierce 1 3/5		
Doublette 2	Larigot 1 1/3'		
Nasard 2 2/3'	Furniture III		
Tierce 1 3/5	Cymballe II		
Quarte de Nasard 2'	Trompette 8'		
Sesquialter II	Cromhorne 8'		
Furniture V			
Cymballe IV			
Bombarde 16'			
Trompette 8'			
Claron 4'			
Voix Humaine 8			
Tremblant doux			
Tremblant fort			

manuaalkoppel : schuifkoppel Grand Orgue - Positif
 registertrekkers onder de klaviatuur (in te haken) :
 — koppeling Grand Orgue -Pédale
 — koppeling Positif - Pédale
 — aparte blaasbalgen (magazijnbalgen) voor Grand Orgue + Echo
 en voor Pos.
 — de tremulanten werken enkel op Grand Orgue + Echo
 stemming : Rameau met drie reine tertsen
 toonhoogte : 1/2 toon onder a' = 435 Hz

4. het orgel van de Sint-Rochuskerk te Waasmunster-Sombeke.

In 1874 bouwde P.J. Vereecken uit Gijzegem hier een klein romantisch instrument met 7 registers dat, op het pijpwerk van één register na, volledig en vrijwel ongewijzigd bewaard is gebleven. Het orgel kent een goede, degelijke opbouw met een gediversifieerd, maar door de geringe omvang ietwat beperkt, kleurenpalet. Het werd naar zijn originele vorm hersteld en het verdwenen doublette-register werd bijgemaakt. Het klankbeeld is niet overweldigend maar toch in ruime mate sympathiek te noemen.

dispositie :

Montre 8'
 Salicional 8'
 Bourdon 8'
 Dulciana 4'
 Flûte 4'
 Doublette 2' (nieuw)
 Trompette 8'
 klavieromvang : C-g'''
 pedaalomvang : C-d' (aangehangen)
 magazijnbalg
 toonhoogte : a' = 435 Hz
 stemming : evenredig zwevend.

Voetnoten :

- (1) ROOSE, P., Orgelmaker Christiaan Penceler en het gerestaureerde orgel te Balen. *Orgelkunst*, 12de jrg. (1989), nr. 1 maart 1989, pp. 16-23
- (2) BRAEKMANS, J., Restauratie van het Van Peteghemorgel te Vrasene. *Orgelkunst*, 13de jrg. (1990), nr. 1, maart 1990, pp. 3-9
- (3) Een klankdocument van de orgels te Herentals en Pulle werd vastgelegd op CD 88 807 (René Gailly), The Jacobus Verbuecken Organ at Pulle - The Van Peteghem Organ at Herentals. Luk Bastiaens, organ
- (4) BRAEKMANS, J., FAUCONNIER A., Het Jacobus Verbuecken orgel te Pulle. *Orgelkunst*, 13de jrg. (1990), nr. 4, december 1990, pp. 153-166
 BRAEKMANS J., FAUCONNIER A., Het Jacobus Verbuecken orgel te Pulle (deel II). *Orgelkunst*, 14de jrg. (1991), nr. 1, maart 1991, pp. 3-21
 BRAEKMANS J., FAUCONNIER A., Erratum. *Orgelkunst*, 14de jrg. (1991), nr. 2, juni 1991, p. 73
- (5) In de reeks «Orgels van Vlaanderen» werd een klankdocument van het orgel te Ninove vastgelegd op CD 88 808 (René Gailly), The Organ of O.L.V. Hemelvaart at Ninove. Kristiaan van Ingelgem, organ
- (6) BRAEKMANS, J., Restauratie van het orgel in de Maria Hemelvaartkerk te Winksele (Herent). *Orgelkunst*, 15de jrg. (1992), nr. 1, maart 1992, pp. 36-39
- (7) BRAEKMANS, J., De restauratie van het Merklin-Schutze-orgel te Meer. *Orgelkunst*, 15de jrg. (1992), nr. 4, december 1992, pp. 147-156
- (8) FAUCONNIER A., ROOSE, P., Orgels, klokken en torenuurwerken. Brussel, Ministerie van de Vlaamse Gemeenschap, administratie voor ruimtelijke ordening en huisvesting, Bestuur Monumenten en Landschappen, jaarrapport 1990, 1992, pp. 104-110.

DAG VAN HET ORGEL

in de vijf Vlaamse provincies

26 september 1993 vanaf 14 uur

*Dertig professionele organisten verklanken rijk
 gedifferentieerde programma's
 op vijftig historische en nieuwe orgels*

Toegang gratis

Organisatie : vzw Het Orgel in Vlaanderen
 Info : tel. (050) 33.33.65

Telemanns beschrijving van het «ogen-orgel» (1739) dat ontworpen werd door de beroemde mathematicus en Jezuiet, de heer pater Castel.

Esthetische beschouwingen over de wisselwerking tussen klank en kleur, tussen muziek en schilderkunst.

Gerardus DE SWERTS

DEEL 1

Toen Telemann in 1738 acht maanden lang te Parijs, verbleef, leerde hij het «ogen-orgel» van pater Castel kennen, dat toen veel opzien baarde.

Telemann zette zijn herinneringen aan dit verblijf te Parijs op papier en er verscheen een korte gedrukte tekst van vijf en een halve bladzijde te Hamburg, in 1739, waarin het «ogen-orgel» van Castel beschreven werd (1).

Het technisch ontwerp van dit instrument, dat ook «*Augen-Clavicimbel*» («ogen-clavecimbel») werd genoemd, was uitermate eenvoudig.

Bij elke toets van het instrument hoorde een kleur, die bij het neerdrukken van de toets samen met de toon verscheen.

De verbinding van de toets met kleine gekleurde bordjes werd tot stand gebracht door zijden draadjes, metaaldraad of hefboomen, welke de passende kleuren (overeenkomstig de betreffende toon) in kleine doosjes, vakjes of op beschilderde glazen lieten verschijnen (2).

Uit Telemanns beschrijving blijkt duidelijk dat bij elke klinkende toon een bepaalde andere kleur hoorde, zodat men de gespeelde muziek tegelijkertijd als kleurenspeel kon zien.

Castel had over zijn uitvinding reeds enkele jaren voordien, in de «*Mercur de France*» een artikel gepubliceerd, waarin van de mogelijkheid sprake was, uit dergelijk kleurenspeel «*ontroerende beelden*» te maken, die men ook op behang of stoffen zou kunnen overbrengen. Hierbij zou het mogelijk zijn, dansen, sonates, cantates en operascènes als een «*musique muette*» (stomme muziek) te gebruiken, met als voordeel, dat ze «*minder geluid*

en lawaai» veroorzaken («*avec moins de bruit et fracas*») (3).

Telemann gebruikte voor zijn tekst niet alleen zijn eigen waarnemingen in Parijs, maar ook de Franse brief van een tot nu toe onbekend auteur over dit «ogen-orgel». Deze brief vertaalde hij in het Duits. Deze versie liet Lorenz Mizler in zijn «*Musikalischen Bibliothek*» in 1742 letterlijk, maar zonder de naam van Telemann, verschijnen (4).

De Parijse wiskundige en uitvinder pater Castel nam Telemann's beschrijving reeds in 1740 in Franse vertaling over in zijn boek «*Optique des couleurs*». Dit boek verscheen in Parijs en werd in Halle in 1747 ook in Duitse vertaling als «*Die auf lauter Erfahrung gegründete Farben-Optik*» («De op louter ervaring gebaseerde kleuren-optiek») gepubliceerd (5).

Hierbij werd het artikel van Telemann terug in het Duits vertaald, zodat twee resp. drie versies ervan beschikbaar zijn. Ze verschillen echter weinig van elkaar.

Voor het instrument van Castel werd als basis een octaaf met twaalf chromatische tonen genomen.

De grondkleuren blauw, rood en geel werden op de harmonische grondtonen c, g en e gelegd; de andere kleuren werden over de overige toetsen verdeeld.

Deze twaalf verschillende kleuren konden door octaafverplaatsing naar boven of naar onder telkens lichter of donkerder worden getint. Opwaarts werd er een beetje wit bij gemengd, afwaarts een weinig zwart. Op deze manier ontstonden 144 verschillende kleuren en tinten, die overeen kwamen met de twaalf octaven van het muziekinstrument.

Spijtig genoeg werd Castels instrument echter nooit helemaal voltooid of gedemonstreerd, wat enige aanleiding gaf tot kritiek en spot.

Een Engelse leerling van Castel bouwde in 1757 een bespeelbaar instrument met meer dan 500 lampen; een andere Engelse poging leidde tot een model met 100 waskaarsen (6). In een iets latere versie droeg Castel de kleuren over op een verticaal bewegende brede band, die achter het clavecimbel was aangebracht (7).

Telemann vermeldde de mogelijkheid, met Castels kleurenklavier zowel akkoorden als melodische opeenvolgingen weer te geven. Zelfs fuga's zouden mogelijk zijn, doordat «*een fuga in klanken een fuga in kleuren zal worden*».

Telemann vervolgt : «Want een fuga is niets anders dan het terug laten verschijnen van dezelfde kleuren op verschillende tijden van de maat»; hij verdedigde het «ogen-orgel» tegen kritische twijfels, door op het esthetisch «welbehagen» van de kleurenspellen te wijzen. «Indien men zou betwijfelen, of de kleuren, wanneer ze in zo nauwe verwantschap verschijnen, het oog kunnen bekoren (welbehagen), is tenslotte het volgende in te brengen : de klanken bekoren enkel door een duidelijke verscheidenheid, door hun overeenstemming en vergelijking. De kleuren zijn zo veelvuldig als de klanken en hebben bepaalde overeenstemmingen. Het oog kan hen samenvoegen, hen vergelijken en hun orde en wanorde ervaren. Dit ervaren veroorzaakt het genoegen en de bekoring in alle dingen, en het eigenlijke genoegen van de muziek bestaat daarin, een dergelijk verschil onmiddellijk of geleidelijk meermaals in korte tijd gewaar te worden. Dit verkwikt de ziel, houdt haar bestendig opgewekt en belet, dat ze niet in een banale eentonigheid vervalt. Kortom, het is onbetwistbaar dat dit kleurenspeel zal vermaken, want muziek is niets anders dan vermaak» (8).

Aan het «clavecin oculaire» van Castel werd ondanks enkele kritieken in de 18de eeuw veel aandacht geschonken, onder meer vanwege de nieuwe mogelijkheid tot artistieke creatie. Dat blijkt niet alleen uit Telemann's geschrift, maar ook uit de artikelen in de «Encyclopédie» van Diderot en d'Alembert (9). Diderot maakte gewag van Castels uitvinding in eigen verhalen zoals in zijn zeer gedurfde erotische roman «Les Bijoux indiscrets» (1748), waar hij een lichtorgel in het land Utopia beschrijft.

De filosoof Moses Mendelssohn, de grootvader van de componist, stelde in 1755 voor, aan de kleureffecten van Castel nog bewegende abstracte lijnen toe te voegen, om afwisseling van gemoedsbewegingen weer te geven (10).

Bekend werd ook het kleurenklavier van Alexander Scriabin, die het in 1909 in zijn orkestwerk «Prométhée» gebruikte, echter meer als idee dan wel als instrument voor de uitvoering. De wisselwerkingen tussen muziek en schilderkunst leidde in de 19de eeuw tot muzikale schilderijen zoals bij Whistler, Gauguin, Signac en Monet, die zich in de 20ste eeuw tot zuivere muziekbeelden ontwikkelden, zoals bij Frantisek Kupka, bij de Litouwer Ciurlionis, bij Kandinsky en Klee (11).

De notengetrouwe, d.w.z. mechanische overbrenging van bepaalde tonen in kleuren is echter onlangs, zoals bij de Zwitserse pianist Robert Strübin (1897-1965), weinig creatief gebleken. Deze kunstenaar begon, tengevolge van een kwetsuur aan de hand, bekende klaviercomposities in kleuren over te dragen, d.w.z. in rechthoeken en vierkanten (12), wat door andere schilders zoals Mondrian, Albers of de reeds genoemden Klee en Kandinsky met veel beter artistiek resultaat werd gedaan. Men kan bepaalde proporties, manieren van componeren, en de orde van composities in schilderijen overdragen, zoals het bijvoorbeeld gedaan werd door Hellmuth Christian Wolff met de vorm van de «Fuge», met «Synkopen» of met grotere werken zoals Bartoks «Musik für Saiteninstrumenten» (1959, nieuw als olieverfschilderij in 1966) (13).

In ieder geval levert Telemann's beschrijving van het «ogen-orgel» voor de moderne schilderkunst interessante aspecten op.

Athanasius Kirchers «interval-kleuren-systeem».

In verband met de verwantschap tussen klank en kleur baseerde de Jezuïet pater Castel zich voornamelijk op het gedachtengoed van zijn Duitse geestesgenoot Athanasius Kircher (1602-1680). Deze 17de eeuwse geleerde beschreef de indentiteit van licht en geluid in boeken, die in zijn tijd veel gelezen werden, over optiek en akoestiek (14).

Omwille van de belangrijkheid van Kirchers leer i.v.m. de analogieën tussen kleur en klank willen we deze bondig toelichten. In de menselijke stem onderscheidt kircher (1641) de volgende klank-kleuren :

— sterk, laag	= zwart
— hoog, zacht, gebroken	= wit
— zacht, rustig	= heel lichtgeel
— laag, onduidelijk	= vuurrood
— hoog, gespannen	= scharlakenrood (dieprood)
— van laag naar hoog gaande	= blauw

De eerste twee overeenstemmingen komen mogelijk van het Latijnse «vox fusca» (donkere stem) en «candida» (sneeuw wit) voort.

In dezelfde periode ontwikkelt Kircher een systeem waarin hij intervallen (toonafstanden) met kleuren in overeenstemming

brengt. We lezen dit in zijn werken «*Ars magna lucis et umbrae*» (1646) en «*Musurgia Universalis*» (1650).

In het eerste boek van zijn hoofdwerk over optiek «*Ars magna lucis et umbrae*» (1646) stelt Kircher de vijf tonen van het Griekse toonsysteem *Nete, Paranete, Mese, Paramese* en *Hypathe* gelijk aan de basiskleuren wit, geel, rood, blauw en zwart; een gelijkaardige, doch meer uitgewerkte toon-kleuren-verwantschap deelt hij mee in zijn «*Musurgia Universalis*» (1650)

De affectieve inhoud der intervallen bracht Kircher tot de idee, intervallen en kleuren - wat de uitwerking betreft - als verwante verschijningen te beschouwen met een verschillende natuurkundige samenhang.

Binnen de «*Musica pathetica*» is voor hem het «*interval-horen*» gelijk aan het «*kleuren-zien*» :

«*Summa / die soni verhalten sich gegen der hörenden Kraft / wie die Farben zu der sehenden : dann wann die objecta visiva mit einer anderen Farb bestrichen / und nach dem sie unterschiedlich situiret sind / so afficiren die das Gehör einmal anderster / als das ander mal*» (15).

«*Dus / de klanken verhouden zich tot het vermogen om te horen / zoals de kleuren tot het vermogen om te zien : want wanneer het objecta visiva (te ziene voorwerp) met een andere kleur bestreken wordt / waarna het zich anders onderscheidt / zo zullen andere klanken het gehoor anders ontroeren / dan een vorige keer*».

Door kleur en toon wordt het gemoed beroerd (16).

Uit de vermenging van gele, rode en blauwe kleuren ontstaan nieuwe «*kleur-tonen*», vooral de groene kleur «*als de meest aangename van alle kleuren*». Parallel hiermee ontstaat het octaaf als klankwaarde opgebouwd uit de samenvoeging van kwint en kwart.

De samenhang tussen interval en kleur is duidelijk :

«*(...) und aber diese die Ohren am alle=angenehmsten beweget / also diese Farb = Vermischung die Augen / dass es fast scheint / die Natur habe diese Farb allein zur Lust und Erfrischung dem Gesicht gegeben*» (17).

«*(...) en echter deze die het oor het aangenaamste beroert / zoals ook de kleur-menging de ogen beroert / dat het bijna lijkt / of de natuur deze kleur alleen voor het plezier en ter verfrissing van het oog gegeven heeft*».

Hiervan uitgaande, maakt Kircher in het kader van de *musica pathetica* een verwantschapstabel tussen intervallen en kleuren (18). Het systeem lijkt weliswaar inconsequent, temeer daar tekst en schema van elkaar afwijken. Toch worden Kirchers denkbeelden — tenminste in beginsel — aangetoond.

De middenas van de schets vormt het octaaf, dat met de grondtoon gelijkgesteld wordt. Hieraan beantwoordt de kleur groen. Naar één zijde voeren de consonanten, naar de andere zijde de dissonanten weg van het octaaf.

Het gebied van de consonanten wordt bepaald door de lichte kleurtinten; dat van de dissonanten door donkere. Hierbij treffen we de volgende analogieën aan :

vreugde = consonant = licht = snelle beweging,
en

smart = dissonant = donker = langzame beweging.

De halve toon als wezenlijk structurelement van de pathetische harmonie wordt merkwaardigerwijze ingedeeld bij de consonanten. Kircher bevestigde dit reeds op andere plaatsen (19).

Daar de halve toon bij de opbouw van elk interval betrokken is, wordt hiervoor de witte kleur gebruikt, want «*semitonium haud incongruè albo respondet veluti omnium colorum formae*» (20). De kwart brengt Kircher daarentegen onder bij de dissonanten. Wit en zwart vormen de kleurextremen van het systeem, het middelpunt wordt bepaald door het groen, als de meest volmaakte complementaire kleur.

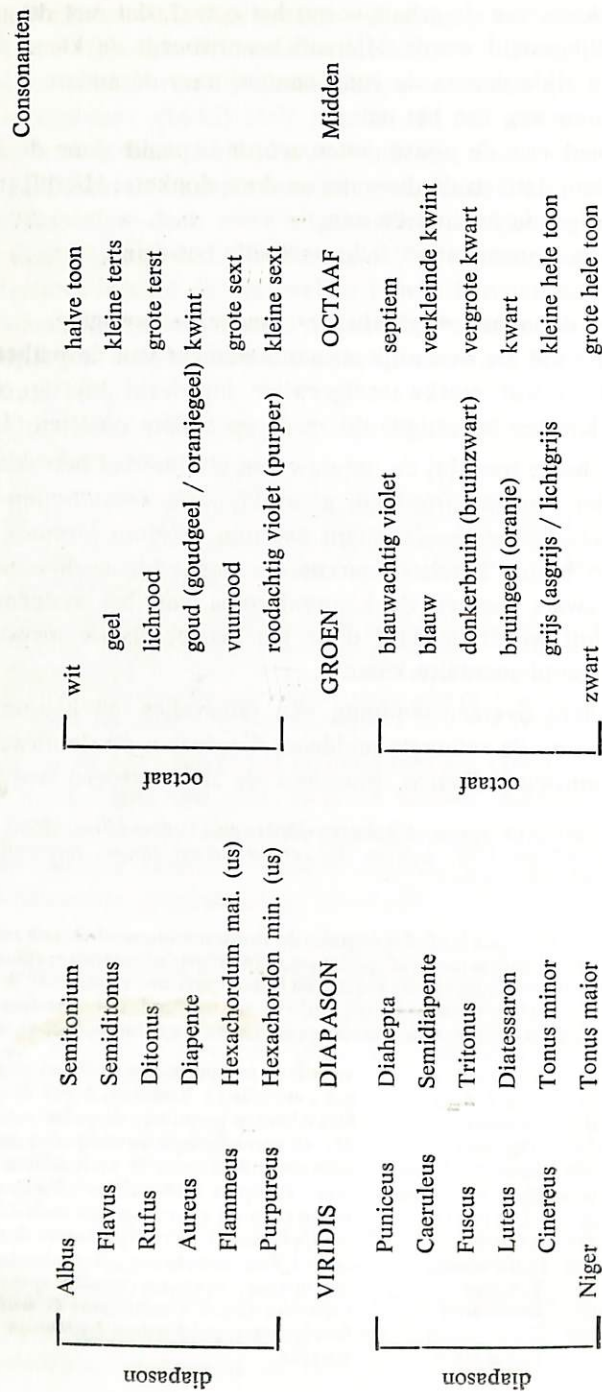
Zo wil deze overeenstemming van intervallen en kleuren een kijk geven op de rationele middelen die doelen op de uitwerking van de *musica pathetica*, waardoor de ziel ontroerd wordt.

Fragment uit Athanasius Kirchers «*Musurgia Universalis*», 1650, (Lib. VII, blz. 567 en 568), waarin de verwantschap tussen intervallen en kleuren besproken wordt.

Verum cum hæc omnia in Musica organica demonstraverimus, eolectorem remittimus, habent se soni eodem modo ad auditium, sicuti colores ad potentiam visivam: diuerso enim colore imbuta objecta pro diuersa situs dispositione visum aliter & aliter afficere, adeo certū est, vt qui id negauerit, oculis carere iudicandus sit. Hinc semitoniū haud incongruè albo respōdet veluti omnium colorum formæ; & luci proximos, intente

Albus	Semitonium	verò flauo respondet semiditonus; rufo ditonus, diatessaron flammeo, Aureo diapente, Hexachordon purpureo, diapason vero viridi, ex anreo & purpureo composito omnium colorum pulcherrimo & amoenissimo referimus. Reliquos verò colores ad nigrum alterum colorum extremum non malè dissonantijs applicamus, ita vt niger tonum sue secundam. Tritonum, fuscus, hexachordon maius cinereus, septimam coeruleus aptè referat. è quorum tamen commistione & artificiosa syncopatione pulcherrima harmonica piera emanat.
	Fiauis	Semiditonus
	Rufus	Ditonus
	Aureus	Diapente
	Flammeus	Hexachordū mai.
VIRIDIS	Purpureus	Hexachordon min.
	DIAPASON	
	Puniceus	Diahepta
	Ceruleus	Semidiapente
	Fuscus	Tritonus
Niger	Luteus	Diatessaron
	Cinereus	Tonus minor
		Tonus maior

Schema :



Pater Castel over zijn kleurenklavier.

Pater Louis-Bertrand Castel (1688-1757) deelde in de volgende brief voor het eerst iets mee over het door hem uitgevonden kleurenklavier. Van de 25 gedrukte bladzijden van het origineel worden hier enkele uittreksels samen met de Nederlandse vertaling weergegeven.

Mercure de France, Novembre 1725

CLAVECIN pour les yeux, avec l'art de Peindre les sons et toutes sortes de Pieces de Musique.

Lettre écrite de Paris le 20, Février 1725 par le R.P. Castel, Jesuite, à M. Decourt, à Amiens (21).

Pardon, mon très-cher Monsieur, si je vous ai fait si longtemps attendre le plaisir que vôtre amitié vous fait trouver dans ce que vous voulez bien appeller mes découvertes. Je ne suis pas naturellement mysterieux, et je pourrais, l'être pour bien d'autres, que je ne le serois nullement pour vous. Mais je ne vois pas qu'il y ait rien à perdre, en communiquant au Public ces pensées lorsqu'elles sont nouvelles; c'est l'unique creuset dont l'épreuve puisse nous en faire connoître la solidité ou le foible : ainsi vous ferez de ce que je m'en vais vous dire, tout l'usage que vous jugerez à propos : montrez-le, ne le montrez pas, le voici :
Je ne crains pas d'en dire trop, lorsque je donne le nom de belle, ou moins de jolie chose au Clavecin en question. Car que peut-on en fait d'art imaginer de plus curieux que de rendre visible le son, et de faire les yeux confidens de tous les plaisirs que la Musique peut donner aus oreilles ?... (blz. 2552)

CLAVECIMBEL voor de ogen, met de kunst, klanken en alle soorten muziekstukken te schilderen.

Brief geschreven te Parijs op 20 februari 1725 door Jezuit R.P. Castel aan M. Decourt te Amiens.

Vergeef mij beste Heer, dat ik U als vriend zo lang op het genoegen heb laten wachten, dat U zal vinden in wat U mijn ontdekkingen mag noemen. Ik ben niet geheimzinnig van natuur en, al zou ik het kunnen zijn tegenover anderen, nooit zou ik het zijn tegenover U. Maar ik zie er geen nadeel in deze gedachten, wanneer ze nieuw zijn, aan het publiek mee te delen. Het is de enige smeltkroes, waarin een proef ons degelijkheid of onvolmaaktheid openbaart. Doe dus met hetgeen ik U zal zeggen wat U wil.

Toon het aan het publiek of toon het niet. Hier volgt het :
 Ik vrees niet, te veel te beloven, als ik het clavecimbel in kwestie een mooie, of toch tenminste een aardige zaak noem. Want wat kan men zich in kunstzaken voorstellen, dat merkwaardiger zou zijn dan de mogelijkheid, de *klank zichtbaar te maken* en de ogen van al de genoegens mee te laten genieten, die de muziek aan de oren kan geven ?...

(blz. 2554) *De tout temps on a comparé la lumière avec le son; mais je connois personne qui ait poussé ce parallele plus loin que vôtre bon ami Kircher, lequel effectivement n'étoit point homme à effleurer poëtiquement une comparaison, et qui étoit né pour épuiser toutes les idées un peu fécondes : aussi tous ses ouvrages sont ils pleins de semences de découvertes, témoin celles que tant d'Auteurs du second ordre en tirent tous les jours.*

Jamais homme n'a eu à un plus haut degré que Kircher l'esprit Geometrique d'analogie et de comparaison, qui fait les découvertes, et érige les choses en système, c'est-à-dire, en corps de science. Je sais bien qu'il y a des gens, et j'en connois même qui n'aiment pas toutes ces analogies : mais entre nous les esprits superficiels ne sont par rares, et je sais bien que tout le monde n'a pas l'esprit de la Geometrie; car vous êtes trop Geometrie pour ignorer que toute la Geometrie est analogique dans sa marche, et que jamais dans aucune science on ne peut découvrir une vérité quelconque qui ne soit le quatrième ou troisième terme d'une analogie, par laquelle on compare entr'elles des choses connues pour découvrir cette vérité inconnue.

Ten allen tijde heeft men het licht met de klank vergeleken. Maar ik ken niemand die deze parallel verder zou hebben gedreven dan uw goede vriend Kircher. Hij was niet iemand die vluchtig een vergelijking op een poëtische manier zou benaderen. Hij was geenszins diegene die vruchtbare ideeën zou uitputten. Al zijn werken zijn vol kiemen van ontdekkingen, en dat bewijzen die ontdekkingen die zoveel tweederangs auteurs dagelijks ontleen.

Nooit bezat een mens in een grotere mate dan Kircher een *geometrische* geest van analogie en vergelijking. Niemand kon die ontdekkingen doen en de dingen ordenen in een systeem, d.w.z. in het geheel van de wetenschap. Ik weet wel dat er mensen zijn - en ik ken er zelfs enkelen - die niet van deze analogieën houden. Maar onder ons zijn oppervlakkige geesten niet zeldzaam, en ik weet goed dat niet iedereen een geometrische gave heeft. U bent echter te veel meetkundige om niet te weten dat de hele *geometrie* een *analogische* methode is. In geen enkele wetenschap zal men ooit een waarheid ontdekken, die niet de derde of vierde graad van een analogie zou zijn, waar men bekende dingen met elkaar vergelijkt, om tot die onbekende waarheid te komen.

(bl. 2558) *Ici je reprends mon parallele entre la lumière et le son, ou plutôt je l'éleve un degré plus haut et ce sont les affections de la lumière que je compare avec celles du son. La lumière modifiée fait les couleurs, le son modifiée fait les Tons. Les couleurs mêlées font la peinture, les Tons mêlez forment la Musique. Il s'agit donc de voir si l'analogie ébauchée entre la lumière et le son se soutient entre les couleurs et les Tons, entre la Peinture et la Musique; rien n'est mieux soutenu, déjiez-moi de le prouver; mais je ne vous le conseille pas; car j'ai toujours mon Allemand (Kircher) à mon côté qui m'apprend encore que les couleurs suivent la proportion des Tons de la Musique et qu'à chaque Ton répond chaque couleur; il est vrai que Kircher ne donne point de preuve bien précise de ce qu'il dit-là, il en parle en homme que la force de l'analogie et du système entraîne, et qui sent bien plus ce qu'il dit, qu'il ne peut le rendre sensible à tout autre qui auroit à un moindre degré l'esprit d'analogie et du système; en un mot, il en fait la découverte, ou plutôt il découvre la chose, laissant à d'autres le soin d'en découvrir les preuves précises.*

Hier neem ik mijn parallel tussen het licht en de klank weer op, of beter, ik breng haar op een hoger niveau. En het zijn de *gemoedsaandoeningen* van het licht die ik met diegene van de klank vergelijk. Het veranderde licht maakt de kleuren, de veranderde klank maakt de *tonen*. De gemengde kleuren vormen de *schilderkunst*, de gemengde tonen vormen de *muziek*. Het gaat er dus nu om, om te zien of wij de veronderstelde analogie tussen licht en klank kunnen handhaven, tussen kleuren en tonen, tussen schilderkunst en muziek. Niets is zekerder dan dat. Vraag mij het te bewijzen, maar ik raad het U niet aan, want ik heb altijd mijn Duitser (Kircher) aan mijn zijde, die me ook leert dat de kleuren de proportie van de tonen van de muziek volgen en dat aan

elke toon een kleur beantwoordt. Het is waar dat Kircher geen exact bewijs levert van hetgeen hij daar zegt. Hij spreekt als een mens die de macht van de analogie en het systeem meesleekt en die meer voelt wat hij zegt dan dat hij het zou kunnen voelbaar maken aan iedereen die in een mindere mate de geest van de analogie en systeem bezit. Kort gezegd, hij doet de ontdekking, of beter, hij ontdekt de zaak en laat aan anderen de taak over, de exacte bewijzen te leveren.

(blz. 2561) *Voilà mes préliminaires pour parvenir à la construction de mon Clavecin oculaire; car quand j'en suis-là, je me trouve fort avancé, mais je sais bien que tout n'est pas fait; je vous avouerai même que le plus difficile reste à faire, ou pour mieux dire, tout reste à faire; car jusques-là ce n'est que la partie theorique de l'art; or c'est la pratique que vous demandez, et que je vous ai promise; mais dans les nouveautez il faut toujours commencer, pour se concilier l'attention, par bien établir la possibilité : venons donc au fait, mais toujours pas à pas; car ce n'est pas en artisan, mais en Philosophe que j'ai entrepris de vous démontrer ce nouvel art : quand je parle à un Luthier je lui dis faites ceci, faites cela mais à vous je dis, voici j'ai crû devoir faire.*

Dit is mijn inleiding tot de constructie van mijn *ogen-clavecimbel*. Als ik tot hier geraakt ben, dan ben ik al ver gevorderd. Ik weet heel goed dat nog niets ten einde is gebracht. Ik moet U zelfs bekennen dat het moeilijkste nog gedaan moet worden of, beter gezegd, alles moet nog gedaan worden. Want tot hier ging het alleen over het *theoretische* deel van de kunst, nu is het de *praktijk* die ik beloofd heb die U verlangt. Maar als men nieuwigheden presenteert, is het altijd beter duidelijk te wijzen op de *mogelijke*, om de aandacht te trekken. Laten we dus tot de *zaak zelf* komen, maar altijd stap voor stap. Want het is niet als ambachtsman, maar als filosoof dat ik het ondernomen heb U deze nieuwe kunst voor te stellen. Als ik tegen een instrumentenbouwer spreek, zeg ik, *doe dit, doe dat, maar* tegen U zeg ik, *zo dacht ik het te moeten doen.*

(blz. 2572) *Ajoutez qu'une des principales beautez de la Musique vient du naturel fugitiv et volage des sons, et du mouvement que leur mobilité excite et entretient dans nôtre ame : on n'a pas le temps de se lasser de ce qui ne se montre qu'a un premier coup d'œil : volages, nous aimons tout ce qui est volage : fugitifs, nous voulons après tout ce qui fuit; il suffit qu'un objet ne se montre à nous qu'en passant pour que nous courions après. Tout ce qui change est d'ailleurs plus susceptible de vadieté, soit parce que l'objet re renouvelle sans cesse, soit parce qu'après avoir disparu un moment, le même objet peut reparoître avec avantage sur la scène, et nous paroître tout nouveau, soit même parce que le même objet reparoissant dans un point de vûe, et dans un assortiment tout nouveau, il est en effet tout renouvelé, et réellement tout autre. Le principal avantage de ce nouveau Clavecin, est donc de donner aux couleurs, outre l'ordre harmonique, une certaine pointe de vivacité et de legereté qu'elles n'ont jamais sur une toile immobile et inanimée.*

We moeten er nog aan toevoegen dat één van de voornaamste eigenschappen die de schoonheid van de muziek uitmaken het vluchtig en veranderlijk karakter van de klanken is, en de beweging die hun onbestendigheid in onze ziel opwekt en onderhoudt. We hebben niet de tijd iets beu te worden dat zich maar een heel kort ogenblik vertoont. Veranderlijk als we zijn, houden we van alles wat veranderlijk is. En vluchtig als we zijn, begeren we alles wat vlucht. Het volstaat dat een object zich maar terloops aan ons vertoont, of wij lopen het al achterna. Alles wat verandert is bovendien meer vatbaar voor afwisseling, hetzij

omdat het object zich onophoudelijk vernieuwt, hetzij omdat hetzelfde object, nadat het een moment verdwenen was, ons veel beter lijkt als het terug op de scène verschijnt. Soms komt hetzelfde object ons zelfs als nieuw voor, omdat het nu vanuit een bepaald perspectief belicht wordt of omdat het in een nieuwe combinatie verschijnt. En inderdaad, het is helemaal iets anders. Het voornaamste voordeel van dit nieuwe clavecimbel is dus, dat het aan de kleuren behalve de harmonische orde een zekere levendigheid en lichtheid geeft, die zij nooit op een onbeweeglijk en onbezielde doek hebben.

(blz. 2573) *Mais il faut que je vous communique une autre manière encore plus facile de peindre la Musique et les sons, en les fixant même sur une toile, sur une tapisserie. Concevez-vous bien ce que ce sera qu'une chambre tapissée de Rigaudons et de Menuets, de Sarabandes et de Passacailles, de Sonates et de Cantates, et si vous le voulez bien d'une représentation très-complète de toute la Musique d'un Opera? On aime à voir les couleurs jettées au hasard sur un marbre, sur une tapisserie, et jusques sur un papier marbré : laissons ce plaisir au peuple ignorant; je vous parle ici d'un plaisir qui ne laissera pas d'être fort sensible pour l'ignorant, mais qui sera plein d'intelligence et d'instruction pour l'esprit la plus savant et le plus profond. Du reste, quoique je n'en aye pas encore fait l'épreuve, j'ose vous dire que la chose est certaine, et que la pratique n'en peut manquer : ayez toutes vos couleurs diapasonnées, et rangez les sur une toile dans la suite la combinaison et le mélange précis des tons, des parties, et des accords de la pièce de Musique que vous voudrez peindre, en observant toutes les valeurs, syncopes, soupirs, croches, blanches, etc., et rangeant toutes les parties, dessus, hautcontre, taille, basse, et autres, par ordre de contrepoint. Vous voyez bien que ceci au moins n'est pas impossible, ni difficile même pour un Peintre de quatre jours, et que pour le moins une pareille tapisserie vaudra bien celles ou les couleurs ne sont que jettées au hasard comme sur le marbre.*

Maar ik moet U nog een gemakkelijker manier meedelen om muziek en klanken te schilderen. Men kan ze op een doek of een wandtapijt fixeren. Kunt U zich wel een kamer voorstellen die met rigaudons en menuetten, met sarabandes en passacailles, met sonates en cantates is behangen, en als U wilt, met de volledige weergave van een opera? Men ziet graag kleuren die in een toevallige structuur op marmer, op een wandtapijt of zelfs op gemarmerd papier zijn aangebracht, maar laten we dit plezier over aan het ongeletterde volk. Ik spreek hier over een genoeg dat niet minder voelbaar is voor de onwetende, maar voor de meest geleerde en diepe geest vol van inzichten en scholing is. Overigens durf ik U te zeggen - ook al heb ik nog geen bewijs geleverd - dat de zaak zeker is, en dat de praktijk er niet bij zal achterblijven. Stem al uw kleuren af en breng hen aan op een doek, precies in de volgorde, de combinatie en de mengeling van de tonen, van de delen, en van de akkoorden van het muziekstuk dat U wilt schilderen. Houd rekening met alle notenwaarden, syncopen, rusten, achtste noten, halve noten e.a. en rangschik alle stemmen, sopraan, alt tenor, bas en andere volgens de regels van het contrapunt. U ziet zelf dat dit tenminste niet onmogelijk is, en zelfs niet moeilijk voor een zondags-schilder, en dat een dergelijk wandtapijt evenveel waard is als die waarop de kleuren slechts toevallig zoals op marmer zijn aangebracht.

(blz. 2574) *Ce Clavecin est, j'ose le dire, une grande Ecole pour les Peintres qui pourront y trouver tous les secrets des combinaisons des couleurs, et de ce qu'ils appellent le clair obscur, et qui y apprendront à parler avec intelligence des tons, des dissonances, et de l'harmonie*

des couleurs, dont ils ne parlent jusqu'ici que par goût et par sentiment. Mais nos tapisseries harmoniques auront aussi leurs avantages; car outre la beauté du coup d'œil qui sera pour tout le monde, on pourra y contempler à loisir, ce qu'on ne peut jusqu'ici qu'entendre rapidement en passant, et sans réflexion, et puis ne comptez vous pour rien le plaisir de voir des couleurs dans une disposition véritablement harmonique, et dans cette variété infinie de dispositions que l'harmonie nous fournit. Le seul dessein d'un Tableau fait plaisir; il y a certainement un dessein dans une pièce régulière de Musique : or ce dessein ne se rend pas assez sensible lorsqu'on la jouë rapidement; l'œil le contempera ici à loisir, il verra le concert, le contraste de toutes les parties, l'effet de l'une contre l'autre, les jugues, les imitations, les expressions, l'enchaînement des cadences, les progrès de la modulation. Et croyez-vous que ces endroits pathétiques ces grands traits d'harmonie, ces changements inesperez le tons, qui caussent à tous momens des suspensions, des langueurs, des émotions, et mille sortes de peripeties dans l'âme qui s'y abandonne, perdent rien de leur force et de leur énergie en passant des oreilles aux yeux, et de la Musique à la Peinture, qui désormais pourra être appelée à bien plus juste qu'elle ne l'a été jusqu'ici, une Musique muette; mais d'autant plus efficace pour aller jusqu'au cœur, qu'elle s'y insinuera avec moins de bruit en de fracas.

Dit clavecimbel is - ik durf het te zeggen - een grote school voor schilders, die daarin alle geheimen van de kleurencombinaties en van hetgeen zij «clair obscur» noemen zullen kunnen vinden. Daaruit zullen ze leren met inzicht over tonen, dissonanten en kleurenharmonie te praten. Tot nu toe deden ze dat alleen op hun smaak en gevoel. Maar onze harmonische wandtapijten zullen ook hun voordelen hebben. Want behalve de schoonheid van het ogenblik, waarvan iedereen kan genieten, kan men naar believen mediteren over datgene wat men tot nu toe slechts terloops en vluchtig kon horen, zonder na te denken. En onderschat niet het genoeg, de kleuren in een echte harmonische samenstelling te zien en in de onbegrensde veelvuldigheid van samenstellingen die de harmonie ons biedt. Alleen al de schets van een schilderij doet plezier, en er is zeker een dergelijk plan te vinden in een gewoon muziekstuk, maar dat plan is moeilijk waar te nemen als men het stuk snel speelt. Hier echter kan het oog op zijn gemak beschouwen, het zal het concert herkennen, het contrast van alle stemmen, het effect van de ene op de andere, de fuga's, de imitaties, de utidrukkingen, de opeenvolgingen van de cadenzen, het voortschrijden van de modulaties. En geloof mij dat deze pathetische passages, deze grote harmonische lijnen, deze onverwachte veranderingen van de tonen, die op elk moment vertragingen, zuchten, emoties en duizend verwickelingen veroorzaken in de ziel die zich daardoor laat meeslepen, niets verliezen van hun kracht en energie, als ze overgaan van de oren naar de ogen, van de muziek naar de schilderkunst. Deze zal van nu af aan veel juister zijn dan tot een stomme muziek kon genoemd worden. Ze zal doelmatiger het hart ontroeren naarmate ze minder geluid en lawaai binnendringt.

Ondanks een zekere omslachtigheid levert Castel zeer precieze informatie over mogelijkheden en werking van een kleurenklavier. Hij baseert zich op voorstellen van de bekende geleerde Atanasius Kircher, maar gaat daarbij veel verder dan diens korte en zeer algemene suggesties. Vooral de filosofisch georiënteerde beschouwingen van Castel zijn opmerkelijk. Hij steunt op begrippen als analyse en vergelijking, om de parallelen tussen muziek en kleur, tussen muziek en schilderkunst in praktijk te

omdat het object zich onophoudelijk vernieuwt, hetzij omdat hetzelfde object, nadat het een moment verdwenen was, ons veel beter lijkt als het terug op de scène verschijnt. Soms komt hetzelfde object ons zelfs als nieuw voor, omdat het nu vanuit een bepaald perspectief belicht wordt of omdat het in een nieuwe combinatie verschijnt. En inderdaad, het is helemaal iets anders. Het voornaamste voordeel van dit nieuwe clavecimbel is dus, dat het aan de kleuren behalve de harmonische orde een zekere levendigheid en lichtheid geeft, die zij nooit op een onbeweeglijk en onbezielde doek hebben.

(blz. 2573) *Mais il faut que je vous communique une autre manière encore plus facile de peindre la Musique et les sons, en les fixant même sur une toile, sur une tapisserie. Concevez-vous bien ce que ce sera qu'une chambre tapissée de Rigaudons et de Menuets, de Sarabandes et de Passacailles, de Sonates et de Cantates, et si vous le voulez bien d'une représentation très-complète de toute la Musique d'un Opera? On aime à voir les couleurs jettées au hasard sur un marbre, sur une tapisserie, et jusques sur un papier marbré : laissons ce plaisir au peuple ignorant; je vous parle ici d'un plaisir qui ne laissera pas d'être fort sensible pour l'ignorant, mais qui sera plein d'intelligence et d'instruction pour l'esprit la plus savant et le plus profond. Du reste, quoique je n'en aye pas encore fait l'épreuve, j'ose vous dire que la chose est certaine, et que la pratique n'en peut manquer : ayez toutes vos couleurs diapasonnées, et rangez les sur une toile dans la suite la combinaison et le mélange précis des tons, des parties, et des accords de la pièce de Musique que vous voudrez peindre, en observant toutes les valeurs, syncopes, soupirs, croches, blanches, etc., et rangeant toutes les parties, dessus, hautcontre, taille, basse, et autres, par ordre de contrepoint. Vous voyez bien que ceci au moins n'est pas impossible, ni difficile même pour un Peintre de quatre jours, et que pour le moins une pareille tapisserie vaudra bien celles ou les couleurs ne sont que jettées au hasard comme sur le marbre.*

Maar ik moet U nog een gemakkelijker manier meedelen om muziek en klanken te schilderen. Men kan ze op een doek of een wandtapijt fixeren. Kunt U zich wel een kamer voorstellen die met rigaudons en menuetten, met sarabandes en passacailles, met sonates en cantates is behangen, en als U wilt, met de volledige weergave van een opera? Men ziet graag kleuren die in een toevallige structuur op marmer, op een wandtapijt of zelfs op gemarmerd papier zijn aangebracht, maar laten we dit plezier over aan het ongeletterde volk. Ik spreek hier over een genoegen dat niet minder voelbaar is voor de onwetende, maar voor de meest geleerde en diepe geest vol van inzichten en scholing is. Overigens durf ik U te zeggen - ook al heb ik nog geen bewijs geleverd - dat de zaak zeker is, en dat de praktijk er niet bij zal achterblijven. Stem al uw kleuren af en breng hen aan op een doek, precies in de volgorde, de combinatie en de mengeling van de tonen, van de delen, en van de akkoorden van het muziekstuk dat U wilt schilderen. Houd rekening met alle notenwaarden, syncopen, rusten, achtste noten, halve noten e.a. en rangschik alle stemmen, sopraan, alt tenor, bas en andere volgens de regels van het contrapunt. U ziet zelf dat dit tenminste niet onmogelijk is, en zelfs niet moeilijk voor een zondags-schilder, en dat een dergelijk wandtapijt evenveel waard is als die waarop de kleuren slechts toevallig zoals op marmer zijn aangebracht.

(blz. 2574) *Ce Clavecin est, j'ose le dire, une grande Ecole pour les Peintres qui pourront y trouver tous les secrets des combinaisons des couleurs, et de ce qu'ils appellent le clair obscur, et qui y apprendront à parler avec intelligence des tons, des dissonances, et de l'harmonie*

des couleurs, dont ils ne parlent jusqu'ici que par goût et par sentiment. Mais nos tapisseries harmoniques auront aussi leurs avantages; car outre la beauté du coup d'œil qui sera pour tout le monde, on pourra y contempler à loisir, ce qu'on ne peut jusqu'ici qu'entendre rapidement en passant, et sans réflexion, et puis ne comptez vous pour rien le plaisir de voir des couleurs dans une disposition véritablement harmonique, et dans cette variété infinie de dispositions que l'harmonie nous fournit. Le seul dessein d'un Tableau fait plaisir; il y a certainement un dessein dans une pièce régulière de Musique : or ce dessein ne se rend pas assez sensible lorsqu'on la jouë rapidement; l'œil le contempera ici à loisir, il verra le concert, le contraste de toutes les parties, l'effet de l'une contre l'autre, les fugues, les imitations, les expressions, l'enchaînement des cadences, les progrès de la modulation. Et croyez-vous que ces endroits pathétiques ces grands traits d'harmonie, ces changements inesperez le tons, qui causent à tous momens des suspensions, des langueurs, des émotions, et mille sortes de péripéties dans l'âme qui s'y abandonne, perdent rien de leur force et de leur énergie en passant des oreilles aux yeux, et de la Musique à la Peinture, qui désormais pourra être appelée à bien plus juste qu'elle ne l'a été jusqu'ici, une Musique muette; mais d'autant plus efficace pour aller jusqu'au cœur, qu'elle s'y insinuera avec moins de bruit en de fracas.

Dit clavecimbel is - ik durf het te zeggen - een grote school voor schilders, die daarin alle geheimen van de kleurencombinaties en van hetgeen zij «clair obscur» noemen zullen kunnen vinden. Daaruit zullen ze leren met inzicht over tonen, dissonanten en kleurenharmonie te praten. Tot nu toe deden ze dat alleen op hun smaak en gevoel. Maar onze harmonische wandtapijten zullen ook hun voordelen hebben. Want behalve de schoonheid van het ogenblik, waarvan iedereen kan genieten, kan men naar believen mediteren over datgene wat men tot nu toe slechts terloops en vluchtig kon horen, zonder na te denken. En onderschat niet het genoegen, de kleuren in een echte harmonische samenstelling te zien en in de onbegrensde veelzijdigheid van samenstellingen die de harmonie ons biedt. Alleen al de schets van een schilderij doet plezier, en er is zeker een dergelijk plan te vinden in een gewoon muziekstuk, maar dat plan is moeilijk waar te nemen als men het stuk snel speelt. Hier echter kan het oog op zijn gemak beschouwen, het zal het concert herkennen, het contrast van alle stemmen, het effect van de ene op de andere, de fuga's, de imitaties, de utidrukkingen, de opeenvolgingen van de cadenzen, het voortschrijden van de modulaties. En geloof mij dat deze pathetische passages, deze grote harmonische lijnen, deze onverwachte veranderingen van de tonen, die op elk moment vertragingen, zuchten, emoties en duizend verwickelingen veroorzaken in de ziel die zich daardoor laat meeslepen, niets verliezen van hun kracht en energie, als ze overgaan van de oren naar de ogen, van de muziek naar de schilderkunst. Deze zal van nu af aan veel juister zijn dan tot een stomme muziek kon genoemd worden. Ze zal doelmatiger het hart ontroeren naarmate ze minder geluid en lawaai binnendringt.

Ondanks een zekere omslachtigheid levert Castel zeer precieze informatie over mogelijkheden en werking van een kleurenklavier. Hij baseert zich op voorstellen van de bekende geleerde Atanasius Kircher, maar gaat daarbij veel verder dan diens korte en zeer algemene suggesties. Vooral de filosofisch georiënteerde beschouwingen van Castel zijn opmerkelijk. Hij steunt op begrippen als analyse en vergelijking, om de parallelen tussen muziek en kleur, tussen muziek en schilderkunst in praktijk te

brengen. Een zekere rol speelt daarbij het begrip «*geometrie*», dat naar de parallel tussen muziek en kleurenharmonie kan leiden. Niet subjectieve gemoedsbewegingen, maar wetenschappelijk gefundeerde overeenkomsten waren het onderwerp van Castel. Soortgelijke gedachten leidden in de moderne schilderkunst tot het gebruik van geometrische grondvormen zoals vierkant, driehoek, rechthoek, cirkel, die door schilders als Kasimir Malewitsch in de Sovjetunie, bij Mondrain en Doesburg in Nederland (in de «*stijl*»-beweging) en bij Paul Klee, Wassily Kandinsky en Josef Albers aan het «*Bauhaus*» (in Weimar en Dessau) sedert de jaren twintig werden gebruikt. De door Castel als laatste geschetste mogelijkheid om muziek op gekleurd behang en schilderijen over te dragen lijken thans voorlopers van schilderijen van Kandinsky en Klee. Wanneer Castel zelfs vormen zoals fuga's en imitaties als thema's voor schilderijen noemt, wordt de overeenkomst met de moderne kunst bijzonder duidelijk.

Voetnota's

(1) G. Ph. Telemann, Beschreibung der Augen-Orgel oder des Augen-Clavicimbels, so der berühmte Mathematicus und Jesuit zu Paris, Herr Pater Castel erfunden und ins Werk gerichtet hat; aus einem Französischen Briefe übersetzt von Telemann, Hamburg 1739, gedruckt mit Piscators Schriften.

Voor deze studie werden de exemplaren van de «*Staatsbibliothek Preussischer Kulturbesitz*» Berlin en van de «*Library of Congress*» in Washington gebruikt.

Tevens lag het werk van H. Chr. Wolff aan de basis van dit artikel : Studien zur Aufführungspraxis und Interpretation von Instrumentalmusik des 18. Jahrhunderts. Heft 18. Telemanns Beschreibung einer Augen-Orgel (1739) Dokumentation. Herausgegeben von der Kultur- und Forschungsstätte Michaelstein durch Dr. Eitelfriedrich Thom.

(2) Enkele zinnen uit Telemanns tekst ter verduidelijking :

«*Zu gleicher Zeit, wenn die Taste, um einen Klang zu haben, das Ventil aufmachet, hat der P. Castel seidene Schnüre, oder eiserne Drüter oder hölzerne Abstrachten angebracht, die durch Ziehen oder Stossen ein färbigtes Kästgen, oder einen dergleichen Fächer, oder eine Schilderey, oder eine helle bemahlte Laterne entdecken, also dass indem man einen Klang höret, zugleich eine Farbe gesehen wird.*»

(voor de vertaling van deze tekst, zie achteraan bij de volledige vertaling van Telemanns beschrijving van het «*ogen-orgel*»).

(3) R. P. Caste l, Clavecin pour les yeux, avec l'art de Peindre les sons, et toutes sortes de Pièces de musique. In : «*Mercure de France, novembre 1725*», blz. 2552-2577. Wij raadpleegden voor deze studie het exemplaar van de «*Sächsischen Landesbibliothek Dresden*».

(Uittreksel met vertaling uit de «*Mercure de France, novembre 1725*», zie verder).

(4) Lorenz Christoph Mizler, Musikalische Bibliothek, des anderen Bandes anderer Theil, Leipzig 1742, blz. 269-276. Exemplaar der Musikbibliothek der Stadt Leipzig.



WAASMUNSTER - SOMBEKE, parochiekerk Sint-Rochus.
Orgel P.J. Vereecken, 1874; restauratie A. Thunus, 1989.



HERENTALS, kapel van het voormalig St.-Elisabeth gasthuis.
 Het gerestaureerde orgel (J.P. Draps, 1990, met herbruik van de
 orgelkast en een hoeveelheid Van Peteghem-pijpwerk)



NINOVE, parochiekerk O.-L.-Vrouw-Hemelvaart (voormalige abdijkerk)
 Het gerestaureerde orgel (Forceville, 1728 / Loncke, 1980-90)



O.-L.-Vrouwkerk, Merchtem
(zie Orgelkunst 16de jg. - juni 1993)

Facsimile-uitgave : Frits Knuf, Hilversum 1966, Printed in the Netherlands.

(5) Een van de zeldzame exemplaren bevindt zich in het Karl-Sudhoff-Institut für die Geschichte der Medizin der Karl-Marx-Universität Leipzig.

(6) «Encyclopédie» van Diderot en d'Alembert, Paris 1753, Volume III, artikel : «Clavecin oculaire».

(7) «Encyclopédie» van Diderot en d'Alembert, Paris 1753.

(8) Uittreksel uit Telemanns Beschrijving van het «ogen-orgel» :

«Gegen den Zweifel, ob die Farben, indem sie bey den Klängen in so genauer Verwandtschaft erscheinen, dem Gesichte gefallen werden, ist schliesslich diese einzuwenden : Die Klänge gefallen nur durch eine deutliche Verschiedenheit, durch ihre Uebereinstimmung und Vergleichung. Die Farben sind so mannigfaltig, als die Klänge und haben gewisse Uebereinstimmungen. Das Auge kann sie zusammenfügen, ihre Vergleichungen entwickeln und ihre Ordnung und Unordnung empfinden. Diss Empfinden veruhrsachet das Vergnügen und Anreizen in allen Dingen und das eigentliche Vergnügen der Music bestehet in dem, solchen Unterschied augenblicklich, und nach und nach in kurzer Zeit mehrmals, zu bemerken. Diss erwechet die Sele, erhält sie beständig munter und verhindert, dass sie nicht auf einen abernen Gleichlaut verfällt, kurz : Es ist unstreitig, dass diss Farbenspiel ergetzen wird. Denn Music ist nichts anders als eine Ergetzlichkeit».

Voor de vertaling zie ook achteraan bij de volledige vertaling van Telemanns Beschrijving van het «ogen-orgel».

(9) «Encyclopédie» van Diderot en d'Alembert, Paris 1753.

(10) Moses Mendelssohn, Briefe über die Empfindungen, Berlin 1755 (Philosophische Schriften I, 1. blz. 160).

(11) Vlg. Hellmuth Christian Wolff : «Das Musikalische in der modernen Malerei» in : Jahrbuch für Asthetik und allgemeine Kunstwissenschaft VII, 1962, blz. 48-66, en het onuitgegeven boek van dezelfde schrijver «Das Musikalische in der Malerei des 19. und 20 Jahrhunderts».

Vgl. ook Hellmuth Christian Wolff : «Telemanns Beschreibung einer Augen-Organ (1739). Studien zur Aufführungspraxis und Interpretation von Instrumentalmusik des 18. Jahrhunderts. Heft 18. Dokumentation. Herausgegeben von der Kultur- und Forschungsstätte Michaelstein durch Dr. Eitelfriedrich Thom.

(12) Jean Christophe Ammann, Katalog des Kunstmuseums Luzern 1970.

(13) Hellmuth Christian Wolff sluit met zijn aquarellen en olieverfschilderijen aan bij Castels theorieën. Zodoende werden de mogelijkheden van de analogieën tussen muziek en schilderkunst aan de praktijk getoest. Zijn werken werden ook in het openbaar in meerdere tentoonstellingen in Leipzig en Düsseldorf voor het publiek toegankelijk gemaakt.

(14) «Ars magna lucis et umbrae» (1646) en «Musurgia Universalis» (1650).

Kirchers leer i.v.m. zijn muziekbeschouwing, retoriek, affectenleer, e.d. werd uitgebreid besproken door Ulf Scharlau in «Athanasius Kircher (1601-1680) als Musikschriftsteller» Ein Beitrag zur Musikanschauung des Barock. Studien zur hessischen Musikgeschichte. Herausgegeben von Heinrich Hüschen. Band 2. Marburg 1969.

(15) De geciteerde tekst werd ontnomen aan de uitgave van A. Hirsch (1662), blz. 150. Deze gedachte lag mede aan de basis voor het ontwerp van L. B. Castels «kleurenharmonie» en zijn daaruit volgende project van het «kleurenklavier».

Vgl. ook met A. Kircher : «Musurgia Universalis», Rome 1650, A, blz. 576.

Kirchers «Musurgia Universalis» (1650) werd in facsimile uitgegeven door Ulf Scharlau, Georg Olms Verlag, Hildesheim - New York 1970.

Andreas Hirsch : Philosophischer Extract und Auszug aus (...) Athanasii Kircheri von Fulda Musurgia Universalis, Schwäbisch-Hall 1662.

Deze Duitse uitgave met uittreksels uit Kirchers Musurgia Universalis

door Andreas Hirsch uit 1662 werd in facsimile uitgegeven door Wolfgang Goldhan in de reeks Bibliotheca musica-therapeutica. Neudrucke zum Thema Musik und Medizin (Band I).

Bärenreiter Kassel-Basel-London-New York, 1988.

Kirchers theorie van het «kleuren-horen» is tevens van belang voor de moderne muziekpsychologie.

Vgl. A. Wellek, Musikpsychologie (1936) blz 166 e.v. en A. Wellek, Artikel «Farbenmusik» in MGG 3 (1954), blz. 1811 e.v.

(16) «Dann is findet sich auch bey den Farben eine gewisse Uebereinstimmung und Vereinigung / welche nicht weniger als die Music belustiget». Agathus Carion : «Neue Hall = und Thon = Kunst», Nördlingen 1684, blz. 151, naar A. Kircher «Phonurgia nova», Kempten 1673, blz. 214, = A. Kircher «Musurgia Universalis», Rome 1650, B, blz. 223.

Vgl. ook Ulf Scharlau : «Athanasius Kircher (1601-1680) als Musik-schriftsteller» Ein Beitrag zur Musikanschauung des Barok. Marburg 1969. Blz. 253.

(17) Agathus Carion : «Neue Hall = und Thon = Kunst», Nördlingen 1684, blz. 151, naar A. Kircher «Phonurgia nova», Kempten 1673, blz. 214, = A. Kircher «Musurgia Universalis», Rome 1650, B, blz. 223.

Vgl. ook Ulf Scharlau : «Athanasius Kircher (1601-1680) als Musik-schriftsteller» Ein Beitrag zur Musikanschauung des Barok. Marburg 1969, Blz. 253.

(18) Athanasius Kircher, «Musurgia Universalis», Rome 1650, A, blz. 568. Zie ook bijgaande facsimile-afdruk.

(19) Vgl. ook Ulf Scharlau : «Athanasius Kircher (1601-1680) als Musik-schriftsteller» Ein Beitrag zur Musikanschauung des Barok. Marburg 1969, blz. 249 en 254.

(20) Athanasius Kircher, «Musurgia Universalis», Rome 1650, A, blz. 467. Zie ook bijgaande facsimile-afdruk.

«een halve toon past bij wit en beantwoordt a.h.w. aan de vorm van alle kleuren».

Vgl. ook Ulf Scharlau : «Athanasius Kircher (1601-1680) als Musik-schriftsteller» Ein Beitrag zur Musikanschauung des Barok. Marburg 1969, blz. 254.

(21) De volgende teksten werden in de originele Franse schrijfwijze geciteerd.

Vier orgelstukken (1988-1992) of de niet aflatende verrukking...

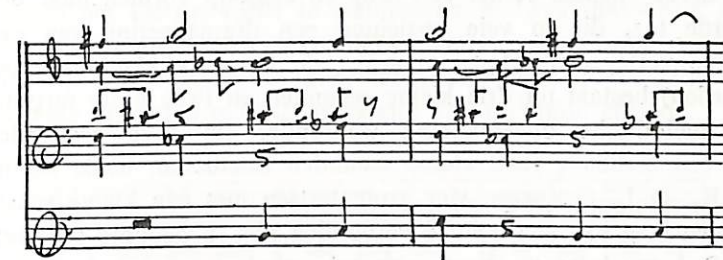
Frans GEYSEN

Sedert de inleiding die ik in de aflevering van dit tijdschrift van september 1987 (10,3) mocht schrijven betreffende het eigen orgelwerk dat integraal uit de zeventiger jaren stamde, componeerde ik vier nieuwe stukken voor orgel.

Alhoewel het niet zo vanzelfsprekend is voor deze tijd - ooit was het anders - dat creatievelingen tevens analytische be-

schouwingen wijden aan hun werk aanvaard ik ook dit keer met graagte de uitnodiging enige toenadering tot de werken te bewerkstelligen : «Even terugblikken», zoals Roger Raveel in 1980 een schilderij betitelde, kan weer best enige impulsen opleveren voor even later...

HERMAN ROELSTRAETE - MEMORIAAL uit 1988 zet in met 'n vijfstemmige episode waarin bovenaan drie zwevende kleine seconden (a'bes', fis''g'' en cis'd') bewegen tegenover onderaan twee drie-tonen groepen : kleine terts + grote seconden (as f es) en kleine secunde + grote terts (B c f); hun ritmische gelaagdheid verloopt overeenkomstig in drie vierden, drie met vijf achtsten, en vijf achtsten, terwijl de triades beiden in vier vierden voortmaken, op één vierde afstand van elkaar.



In de tweede episode wordt in het Ped(aal) de volchromatische terts, g bes, doorgetrokken; hierboven speelt de L(inkerhand), de helft sneller, d'' b'', en daarbovenop komt de R(echterhand), driemaal zo snel, met dis'' ges'', beiden evenzeer volchromatisch.



De derde episode bouwt andermaal een trio op maar nu met enkelvoudige melodische stemmen vetrekkend vanuit L., vervolgens L. met R. en tenslotte L. met R. en Ped.; L. evolueert in doorlopende zestienden, R. in overwegend achtsten terwijl Ped. bemiddelt met een mengsel van beide ritmen; L. voert uitsluitend grote en kleine seconden uit, R. aanvankelijk even-

eens maar breidt uit tot tertsen en kwarten, terwijl Ped. nog verder evolueert naar kleine seksten.



Hierop sluit de vierde episode aan die qua opbouw een verwijde verwantschap vertoont met de eerste, terwijl de tweede en derde episode eerder een brug en aanloop vormen naar de vierde toe, die in vele opzichten een dramatisering van de eerste vertegenwoordigt; immers : de bovenste klanklaag (in vierden) bestaat uit drie kleine secunden en twee grote tertsen in melodische opeenvolging waaronder (in twee zestiende + één zestiende rust) kleine secunden fluctueren, beide lagen in R.; in L. evolueren vier grote tertsen met één kleine sext in een laag van een achtste verbonden met 'n gepunte achtste; in Ped. tenslotte en in een ritmische ciselering van zeven zestienden treffen we een amalgaan aan van secunden, grote tertsen en kwarten en dit vanaf het laatste derde van deze episode.



De vijfde en zesde episode zijn weer bemiddelend naar de zevende toe met hun spiegelsymmetrisch harmonisch stuteren; de vijfde volchromatisch met vijf tonen in beide handen en twee in Ped. terwijl de zesde verminderd wordt tot totaal zes tonen, twee tonen per «stem»; waar de vijfde overwegend tertsen laat horen spelen R., L. en Ped. in de zesde ieder een kwart, symmetrisch geordend rond de spijkwart van de vijfde episode.



De zevende episode is de langste en wordt gecentreerd rond de secunde g' f', die in ononderbroken zestienden voortloopt in R. en L., aangedreven door des-es-ges in Ped.; g' en f' gaan daarvanuit oscilleren met as' en e', geraken aan het zwieren om in het laatste vijfde te stabiliseren in twee diatonisch gevulde kwarten waarin het zalig vermeien is maar alle euforie de kop wordt ingedrukt door terugkeer naar de oscillatie en abrupte afsluiting in de samenklank van de vijfde episode.



In de achtste episode staan terug grote secunden centraal geflankeerd door kleine secunden en tertsen in een structuur



die geleidelijk wordt afgebouwd en plaats maakt voor de negende episode waarin erflaters van de eerste episode als laatste restanten nog eenmaal oplichten in verwisselde handen.



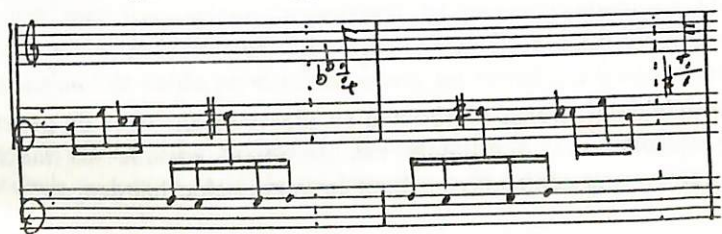
De volgorde der duren levert het volgende geheel op in vierden :
84 24 25 54 20.5 22 104 36 42 hetgeen gedeeld door 2
uitkomt op : 42 12 12.5 27 10.25 11 52 18 21.

De langste episodes : 42 27 52 en 21 zijn omzeggens deelbaar door 7 :

6 4(rest -1) 7(rest +3) en 3

terwijl de bemiddelende episodien afgerond en gebundeld uitkomen op 24 21 en 18 wat als som 63 geeft en gedeeld door $7 = 9$, waar deze drie getallen op hun beurt nog eens deelbaar zijn door 3 en in 8 7 en 6 resulteren.

ORGELSTUK in BLAUW werd geschreven in 1990 en vertoont een globale structuur van elf episodien die evenwel tot drie geledingen van vier, drie en vier episodien kunnen samengevoegd worden. De drie geledingen per vierden geven het volgende beeld : 210 162 245. Brengen we de eerste en tweede geleding tesamen, wat op stilistische gronden ontegensprekelijk zinnig is, ontstaan twee blokken van 372 en 245 vierden wat gedeeld door 7 de verhouding $53 : 35$ laat te voorschijn komen. In een vlotte zestienden beweging worden de zes tonen binnen de kwart d-g geplaatst tegen twee verticale triades binnen de kwart as-des'; uit d-g komen e en f in Ped. en fis, es, g en d in L.; R. neemt de twee triades uit as-des' voor haar rekening. Achtereenvolgens wordt deze situatie een grote secunde, kleine tert een reine kwart lager gemoduleerd en tenslotte een grote tert hoger, met dien verstande dat door geëigende transpositie Ped. steeds lager komt te liggen en L. en R. steeds hoger.



Deze waaivorm bepaalt de eerste episode en vormt een gevoelig contrast met de tweede die drie tetrades, één in elke «stem», stabiliseert, zij het octaverend transposeert als enige en minimale evolutie.



De derde episode wordt gekenmerkt door een kristalhelder trio van drie diades die alterneren met hun complementair spiegelbeeld onderling aan lichte temporele verschuivingen onderhevig, zowel tussen de diades als tussen de spiegelbeelden.



In de vierde episode vormen de witte toetsen een liggend klankbord waarboven de zwarte toetsen kurven bouwen; ten einde hiermee een canon met faseverschuivingen te kunnen realiseren door de twee handen dienen de twee hoogste tonen (c' en f') geblokkeerd te worden bij middel van twee pennen of latjes, waardoor zodoende de hele klinkende opzet nog eens extra in de verf gezet wordt en het einde van de eerste geleding wordt ingeleid.



Tegenover de juxtapositie van twee perfect diatonische gestalten beweegt het begin van de tweede geleding in de vijfde episode opnieuw in volledig chromatische uitsnijdingen, eerst in stijgende richting waarna aanvullend in dalende beweging en eens zo snel. Deze versnelling brengt dan de zesde en



zevende episode op gang van doorlopende zestienden, uitsluitend manualiter; de zesde laat opvullende kleine tertsen alterneren met grote septiemen in beide handen terwijl uit deze



laatste toestand in de zevende de ruimte geëxploreerd wordt na uitbreidende en inkrimpende akkoordbrekingen in twee rich-



tingen; het terugvallen op de twee septiemen in beide handen betekent het einde van de zevende episode en terzelfdertijd het slot van de tweede geleding.

De derde geleding en meteen de achtste episode bewerkstelligen een breekpunt met het voorgaande via het heroptreden van Ped.

en de opmerkelijk grote intervallen waarmee wordt ingezet; akkoorden in de handen interpuncteren en vullen aan. Na kanteling en omkering van dit beeld onderneemt Ped. een langzaam glijdend dalende exodus die mede de handen naar de diepte mee tronen, twaalf trappen ver.



De negende episode maakt aan deze onontkoombaarheid een einde door een fel nieuw initiatief der beide handen met een spetterend festival van sekstakkoorden, al dan niet lichtjes verschoven.

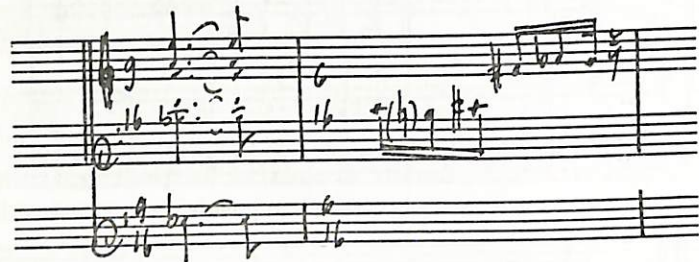


Op gevaar af hiervan niet genoeg te krijgen wordt zwaarig de tiende en veruit langste episode ingezet met doorlopende zestienden in het manuaal (cfr. zesde en zevende episode) en het permanent afwisselen van kwarten in R. en grote secunden in L., tegenover elkaar evoluerend in alle staten; na twee derden is Ped. weer van de partij, even dapper kwarten trappend,

maar waarvan L. gebruik maakt langzaamaan haar arsenaal uit te breiden waaruit geleidelijk de constellatie voortvloeit omgekeerd van wat in de vierde episode aan de orde was :



nu dus de zwarte toetsen onderaan en de witte boven, maar thans in een ritmisch filigraan van onweegbare en onvatbare fragmentatie die te pletter loopt op de zesklank van de elfde episode, zesklank die zelf even opgedeeld wordt of afgewisseld wordt met, in telkens andere gedaante, de zes resterende tonen van het chromatisch totaal om uiteindelijk te stagneren en via andere klavieren en afnemende registratie zachtjes uit het gehoor te verdwijnen.



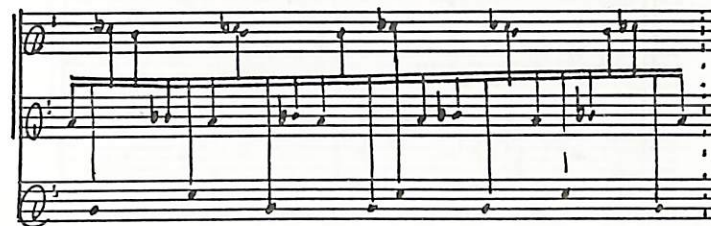
Het derde orgelwerk heet CRYPTA MUSICA per FLORENTINI ORGANUM en werd gecomponeerd in 1991. Waar in de twee voorgaande werken (en tevens in het laatste) één tempo voor het gehele stuk gehandhaafd bleef is hier voor elke episode een andere voorzien :

♩ = 180, ♪ = 160, ♩ = 72, ♩ = 100, ♩ = 120, ♩ = 160, ♩ = 140, ♩ = 130,

telkens met plus-minus toegerust. Acht episodes dus van ongeveer de volgende tijdsduur : 36", 1', 1', 36", 1'20", 45", 30", 1'48".

De eerste episode komt vrij chaotisch over door de snelle wisselingen van zestienden «in enge mensuur» tussen Ped., L.

en R. en dit via zeven onderscheiden stellingen van telkens andere duurtotalen, in zestienden : 25, 22, 30, 46, 61, 11, 11; bij nader toezien zijn deze momenten echter van een onmiskenbare simmetrische factuur die latente orde waarborgt.



De tweede episode bestaat uit vier afdelingen van dezelfde lengte en globaal gezien van dezelfde inhoudelijkheid : 13, 12, 13, 14 maal een 3/8 maat waarbij de twee handen hardnekkig hun modulaire profielen debiteren terwijl Ped. zich wat eigen-gereider opstelt met zijn afzonderlijke kleine seksten tegenover de grote septiemen en kleine secunden der handen.



Zijn de eerste twee episodes eerder beweeglijk van aard, komen de derde en vierde episode als vrij meditatief van karakter over. De derde episode houdt Ped. in zekere mate actief met één en drie tweetonengroep maar R. en L. houden het grotendeels bij overeenkomstig een grote septiem en een kleine tert.



Helemaal inert gaat het er bij beiden aan toe in de vierde episode waar ze in lange notenwaarden elk een viertonige samen-



klank ten beste geven en Ped. sporadisch enig weerwerk biedt met twee tritons. Een en ander heeft te maken met het opsparen van energie die de driestemmige prolatiefuga van de vijfde episode haar een denderende vaart zal proberen te verlenen.



De zesde episode zet de vorige allure ritmisch grotendeels verder in vier afdelingen van 6, 9, 7 en 5 maten van 9/16 waarbij de handen haast onmerkbaar zich van elkaar verwijderen terwijl Ped. inkrimpt en per afdeling vanaf de tweede alsmaar kleinere intervalliek bewerkstelligt.



De zevende episode sluit hierbij aan door zich te baseren op de kleinste intervalliek van de vorige maar thans met mede-

plichtigheid van R. en L., in een meerzinnige uitbouw dus...



De eendimensionale intervalliek van de vorige episodes, op deze van de vijfde na, wordt thans in de laatste episode meer-



dimensionaal opgewaardeerd en ritmisch opgevoerd tot kracht-dadige zeggung een besluitvorming waardig.

DE GESTAGE GROEI tenslotte is de recentste orgelcompositie, tot stand gekomen in het najaar van 1992. Het is een breed geborsteld tweeluik geworden van overeenkomstig vijf en drie geledingen (inclusief enkele vertakkingen) en van een zelfde tijdsverhouding (5 : 3 dus) tussen de luiken onderling : in vierden voor het eerste luik 55, 58 (= 28 + 30), 56, 57 (= 15 + 27 + 15) en 33, en voor het tweede luik 63 (= 42 + 21), 30 en 62.5 (= 22.5 + 40).

Het hele werk steunt op de verstregeling en/of confrontatie van streng gecontroleerde intervallieke organisatie en meer vrije, maar daarom niet vrijblijvende, structuratie van toonafstanden. De strenge organisatie berust op de meest minimale aanpak t.a.v. intervalliek binnen het panchromatisme nml. twee strengen met de intervallen 1 (= kleine secunde), 2 (= grote secunde), 3 (= kleine tert), elk op afstand van een kleine secunde wat in de eerste geleding uitvoerig wordt getoond.



De vrijere ordening berust op de intervallen grote secunde en kleine secunde op afstand van een kleine tert van elkaar enerzijds, en anderzijds op een kleine tert, kleine sext en reine kwart zigzagsgewijs in gestrekte volgorde maar gespreid over twee- en drie-notengroepen. Deze vrijere aanpak wordt het sterkst gemanifesteerd in de tweede geleding van het eerste



luik met eerst haar zeven 4/4 maten gevolgd van twintig 3/8 maten.

Beide uitgangspunten beïnvloeden elkaar permanent en geven aanleiding tot boeiende metamorfosen, samenvoegingen en ontwikkelingen die een alsmaar grotere uitzettingscoëfficiënt vertonen. Deze tendens leidt naar optimale accumulaties op het einde van beide luiken.

Een bijkomend kenmerk van dit stuk is dat er maar zelden in getalmd wordt. De derde geleding van het eerste luik lijkt daar wel op aan te sturen met wat lome vierden maar wordt bij herhaling aangepakt door zestienden interventies die de volle maat krijgen in de vierde en vooral de vijfde geleding van het eerste luik.

Ook in het laatste derde van de eerste geleding van het tweede luik bieden achtsten enig soelaas maar daaropvolgend wordt het elan hersteld en niet meer onderbroken.

Alhoewel de informatie betreffende deze laatste compositie wat beperkter lijkt dan bij de voorgaanden is ze minstens zo revelerend wat haar essentiële formanten betreft; misschien kan een en ander ertoe bijdragen nieuwsgierigheid te wekken ter nadere kennismaking. Het zou bovendien aanleiding kunnen geven tot het op zoek gaan naar analogieën of overeenkomsten tussen de vier werken onderling; zelfs de vergelijking met de stukken uit de zeventiger jaren kan tot vaststellingen leiden die daar onder niet aan het licht kunnen komen.

Tenslotte moge het niemand ontgaan dat deze muziek meer affiniteit betracht met Renaissance en Classicisme dan met Barok en Romantiek alhoewel geen mens er hedentendage aan ontsnappen kan dat de ene stilistiek gefilterd wordt door een andere : de extremen verdwijnen en alles wordt een zaak van ietsje meer of ietsje minder, ook in het tot stand brengen van «gebeeldhouwde lucht» zoals Frank Zappa onlangs het fenomeen muziek omschreef, maar zonder bezieling, hoe a-romantisch ook, blijft geen noot overeind.

Boekbesprekingen

Delphin STRUNCK (1601-1694) : 4 Motettenintavolierungen,
uitgegeven door RUDIGER WILHELM bij Musikverlag Müller+Schade AG te Bern in 1990 : kostprijs 35 SF.

De in Braunschweig geboren, in Wolfenbüttel, Celle en tenslotte tot aan zijn dood in 1694 in de geboortestad werkzame organist en componist Delphin STRUNCK is in het Vlaamse orgelmidden met niet veel meer dan de naam alleen bekend. Zijn authentieke orgelcomposities, die tot de respectabele noord-Duitse orgelliteratuur van de generatie vóór D. Buxtehude behoort, vergt minstens een 2-klaviersorgel met zelfstandig pedaal, en wanneer men het stylistisch gepast klinken recht wil doen, is een middentoons- of gemodificeerde middentoons-temperatuur, bij voorkeur met verkort groot oktaaf, niet uit de weg te gaan. Is het daarom dat deze soliede orgelmuziek bij ons zo goed als nooit wordt gespeeld? Wellicht omdat er die gerichte band is naar het gepaste orgelinstrument met vocale klankcapaciteiten, een orgeltype waarin het noord- en midden-Duitsland van vandaag weinig trek heeft, en omdat de orgelbouwtradities van G. Fritsche-school waarmee het orgelwerk van Strunck nauw verbonden schijnt te zijn geweest, in en rond Braunschweig grondig zijn uitgedoofd, verklaren waarom zelfs in de Heimat dit werk zelden wordt gehoord.

Helemaal in de vergeethoek zitten de Motettenintavolierungen, of Motetentranscripties in orgeltablatuur. De authenticiteitsdrang heeft bij de huidige organist, ten onrechte overigens, een aversie gewekt t.a.v. een bewerkingsgenre dat tussen 1630 en 1670 in noord-Duitsland, druk werd

beoefend. Aan de basis lagen composities van gekende meesters in de vokale kunst : Orlando di Lasso, Hans Leo Hassler, Hieronymus Practorius en Heinrich Grimm, die bij gebrek aan of ter vervanging van een koor, op orgel alleen werden voorgedragen, met dien verstande dat zij vaak tot rijk versierde versies uitgroeiden die als geheel zelfstandige orgelcomposities waren opgevat. De 4 van D. Strunck bekende Mottentranscripties zijn : *Ecce Maria genuit nobis*, *Surrexit Pastor bonus*, *Tibi Laus, tibi gloria*, en *Verbum caro factum est*, allen rijk versierde bewerkingen van koorcomposities van Orlando di Lasso. Een ander nog vaardiger meester in deze transcriptiekunst, was Heinrich Scheidemann; de motetten «Surrexit pastor bonus» en «Verbum caro factum est» schijnen door Strunck zelfs bewerkt te zijn naar de transcripties van Scheidemann en niet naar de basiskoorzettingen van Lassus. De muzikale kwaliteit, die onder Strunck's hand een gedegen niveau bereikt, met zin voor kleurwerking en veel afwisseling, schijnt toch bij Scheidemann boven te liggen.

De uitgave kan degelijk en verzorgd worden genoemd, voor praktische doeleinden ingericht en toch met de nodige wetenschappelijkheid opgezet. Voor ons alvast een aan te bevelen uitgave met interessante orgelmuziek uit een periode die samen met haar geëigende orgelbouw zelf, veel te weinig aandacht krijgt.

A.F.

Wolfgang Theodor MEISTER : Die Orgelstimmung in Italien und Süddeutschland vom 14. bis zum Ende des 18. Jahrhunderts.

Orgelbau-Fachverlag Rensch, Lauffen/Neckar. 136 blz.

Klavierstemmingen vormen een controversieel onderwerp : dat was vroeger zo en het is nog steeds zo. Alleen de periode van ca. 1800 tot ± 1960 was «rustig», in die zin dat de gelijkzwevende stemming gemeengoed was en zelden of nooit in vraag werd gesteld. Bij iedere nieuwe publikatie over dit onderwerp is het dus uitkijken naar de standpunten van de auteur. Een aantal zaken weet men al op voorhand : de gelijkzwevende stemming wordt resoluut verworpen, en in meer recente publikaties ondergaan de stemmen volgens Werckmeister, Kirnberger en vooral Neidhardt hetzelfde lot. De vermoedelijke reden daarvan is dat deze laatste stemmen door de moderne mens zo gemakkelijk worden geaccepteerd dat ze in normaal spel nauwelijks worden opgemerkt. De voorkeur gaat dus meestal uit naar één of ander derivaat van de middentoonstemming.

W.T.H. Meister heeft het blijkbaar nogal begrepen op stemmen in de aard van deze van Joseph Gabler, opgemeten bij het pijpwerk van het orgel in Weingarten. Het gaat om stemmen die zich situeren tussen 1/5 en 1/6 comma middentoon, maar met lichtjes ongelijke quinten (en dus ook tertsen), waaraan de auteur zeer subtiele nuanceringsmogelijkheden toedicht. De vraag is alleen in hoeverre dergelijke subtiliteiten in werkelijkheid hoorbaar zijn, en vooral : hoe zouden vroegere orgelmakers erin gelukt zijn om in een stemming zonder één enkel rein interval met opzet sommige intervallen 1 à 2 Cent groter of kleiner te maken ? Het antwoord op deze vraag is natuurlijk dat zij dit niet doelbewust deden, maar dat het hier gaat om een normale spreiding van waarden bij een op het gehoor (overigens correct !) gelegde stemming. Er zijn trouwens verschillende auteurs die er bij dergelijke stemmen de nadruk op leggen dat alle quinten strikt gelijk moesten zijn (behalve de wolfsquint natuurlijk).

Dit is slechts één voorbeeld van een argumentatie die door de auteur onvoldoende wordt uitgediept, en daarom weinig of geen bewijskracht bezit. Een ander voorbeeld is het volgende : Charles Burney zou beweerd hebben dat op het einde van de 18de eeuw in Wenen alle orgels vals stonden, hetgeen voor de auteur het bewijs vormt dat zij toen nog

(±) middentoons gestemd waren. Men weet echter dat in die tijd, en zelfs nog later, ook in Engeland de orgels nog middentoons gestemd werden. Normaal gezien zou Burney -die een rabiaat chauvinist was - dus moeten vinden dat deze orgels «juist» stonden ! De simpele verklaring voor deze paradox is dat Burney op zijn reizen niet alleen orgels bezocht, maar een brede muzikale interesse bezat. Iedereen die gewend is bv. naar strijkersensembles te luisteren, wordt telkens weer getroffen door het (vooral op melodisch vlak) dissonant karakter van de middentoonstemming en waarschijnlijk was dat ook bij Burney het geval.

Er zijn nog andere voorbeelden te geven van dergelijke zwak onderbouwde of speculatieve argumentaties, maar het dient gezegd dat Meister zeker niet de enige auteur is die zich daaraan bezondigt. Dikwijls is de probleemstelling op zichzelf al hoogst interessant. Hij citeert bv. Heinichen (1728), die tegenover Mattheson's beschrijving van de toonsoorten karakteristiek stelling neemt met de zeer pertinente opmerking dat de «ethos» der toonaarden in hoge mate afhangt van het gebruikte stemmingsstelsel. Er is bv. ook de vraag naar een verklaring voor het feit dat Kirnberger in 1766 plots met een stemming voor de dag komt die praktisch zuiver Pythagoreïsch, en dus voor die tijd zeer archaisch is.

Wat mij uit dit boek vooral is bijgebleven, is de bewering dat de KirnbergerIII-stemming, die toch algemeen als een courante 18de eeuwse stemming wordt beschouwd, door Kirnberger pas beschreven is in zijn brieven aan Forkel in 1789, en deze brieven werden pas gepubliceerd door Bellermann in 1871 !

Er is dus in dit boek toch wat boeiends te lezen, tenminste voor de lezer die zich niet laat afschrikken door cryptische termen als «abgestuft-homogene Mitteltönigkeit» of «geschlossene halbreghelmässige Systeme»...

Jos De Bie

Franz Josef RATTE : Die Temperatur der Clavierinstrumente.
Bärenreiter Verlag, Kassel. 477 blz.

Dit is een zeer degelijk maar ook een zeer moeilijk boek. Het is een uitvoerige bronnenstudie van de stemmingstheorie vanaf de klassieke oudheid tot 1666, het jaar waarin Lemme Rossi's traktaat werd gepubliceerd. Daarin werd o.m. (naast andere systemen) de 1/5-comma middentoonstemming beschreven.

Het eerste gedeelte over de oudheid en vroege middeleeuwen, is erg moeilijk en in feite niet zo interessant, omdat er in die tijd toch geen klavierinstrumenten bestonden zoals wij die nu kennen. Dat verandert natuurlijk omstreeks 1400, en van dan af wordt het wél interessant.

De periode rond 1500 is voor de klavierstemming van cruciaal belang, omdat toen de overschakeling gebeurde van de Pythagoreïsche stemming, zoals beschreven door H.A. van Zwolle omstreeks 1440, met reine quinten en onderzwevende wolfsquint, naar de middentoonstemming met reine tertsen en overzwevende wolfsquint. Over deze omschakeling is al veel geschreven en zijn verschillende hypothesen vooropgesteld. Er is met name nogal wat onenigheid over de duur van deze overgangsperiode en de juiste aard van de toen in gebruik zijnde overgangstemmingen.

Deze overgangsperiode komt in het boek ruim aan bod, en de auteur reikt ook een zeer realistische en acceptabele oplossing aan. Hij stelt dat de overgangsstemmingen vnl. van empirische aard waren : men ging de Pythagoreïsche tertsen afzwakken tot een harmonisch aanvaardbaar niveau. Dit gebeurde niet noodzakelijk volgens een rigied schema of plan, vandaar de vaagheid van veel stemmingsvoorstellen uit die tijd (Schlick, Aaron, enz.). De theoretici hadden grote moeite om het concept van de reine tertsen in te passen in de Pythagoreïsche tradities, waaraan zij met nog handen en voeten gebonden lagen. Het is pas

met de publikaties van Zarlino (1558 tot 1573) dat een solied theoretisch fundament voor de middentoonstemming werd gelegd. Wegens het ontbreken van adequate berekeningsmethoden (o.m. om hogere machts-wortels te trekken), bediende Zarlino zich van ingewikkelde geometrische constructies om de syntonische comma te verdelen. Het is zonder meer duidelijk dat al deze moeilijke theorie het bevattingsvermogen van de mondiale musicus of instrumentenbouwer uit die tijd ruimschoots oversteeg. Dit alles leidt tot de belangrijke conclusie dat de klassieke middentoonstemming met reïne tertsen veel later (\pm 1600) en veel minder rigoureuus werd toegepast dan op heden veelal wordt aangenomen.

Ratte is in het algemeen (terecht) zeer omzichtig om de link van theorie naar praktijk te leggen. Veel monochordverdelingen en «stemmingsstelsels» uit de 15de, 16de en zelfs begin 17de eeuw zijn te beschouwen als zuiver theoretische constructies ofwel als mensuursystemen.

Soms gaat de auteur toch duidelijk de speculatieve toer op. Hij besteedt bv. ruim aandacht aan «enharmonische» instrumenten met talrijke toetsen per oktaaf, zonder zich daarbij vragen te stellen over de mogelijkheid om dergelijke instrumenten (en met name orgels) correct gestemd te krijgen. Ook neemt hij zonder meer de bewering over dat men bij het klavichord een toon kan verhogen door de desbetreffende toets harder aan te slaan, iets wat bij mijn weten nooit wetenschappelijk werd onderzocht.

F.J. Ratte heeft met deze studie een monumentaal werk geschreven, dat omwille van zijn degelijkheid en volledigheid grote bewondering afdwingt. Het is een moeilijk boek doch een onmisbaar naslagwerk voor al wie zich voor de stemmingsproblematiek interesseert. Mijn enige kritiek geldt de lay-out : de uitgever heeft het zich blijkbaar gemakkelijk gemaakt door het originele typoscript (met zeer onaangenaam lettertype !) gewoon te kopiëren. Als men ziet dat men momenteel overal hoogwaardige copys kan maken voor 1 Fr. per bladzijde, dan ligt de kostprijs van dit boek (78 D.M.) m.i. toch ruim aan de hoge kant.

Jos De Bie

ACTA ORGANOLOGICA Band 22

Merseburger Verlag, Kassel, 1991. 482 blz.

De laatste 5-6 jaargangen van de Acta Organologica, uitgegeven door de Gesellschaft der Orgelfreunde, zijn volumineuze boekdelen geworden : bijna 500 pagina's klein gedrukte tekst. De bijdragen zijn doorgaans van zeer degelijke kwaliteit en bestrijken verschillende domeinen van de organologie.

Deze aflevering bevat o.a. een inventaris van orgels in oostelijk Slowakije, met een lexicon van de in die regio actieve orgelbouwers, in totaal \pm 100 pagina's. Daarnaast is er een interessante bijdrage over de «Poolse cimbel», een zeer merkwaardig orgelregister dat in de 17de en 18de eeuw uitsluitend in Polen werd gebouwd, en waarvan nog een aantal exemplaren bewaard zijn gebleven. De pijpen bestaan uit een (relatief grote) metalen pijpvoet waarop een aantal (4 tot 10) kleine pijpjes zijn vastgesoldeerd. Het unieke aan deze pijpjes is dat zij niet op een welbepaalde toonhoogte gestemd zijn of een duidelijk repetitiepatroon vertonen : zij geven een soort «hoog geruis» tussen 3.200 en 4.500 Hz (= \pm g_4^2 tot d^3), en dit over heel de klavieromvang. De bedoeling van dit register is niet heel duidelijk; het werd waarschijnlijk in combinatie met het plenum (+ mixtuur) gebruikt.

De hoofdmoot van deze Acta heet «Orgeldenkmalpflege und Restaurierungspraxis», en heeft betrekking op instrumenten uit de late 19de en vroege 20e eeuw. Intacte orgels uit deze «vervalperiode» beginnen stilaan een rareteit te worden, en het wordt dus hoog tijd een aantal representatieve exemplaren voor het nageslacht te bewaren. Dergelijke instru-

menten stellen echter omwille van lade- en traktuursystemen zeer specifieke restauratieproblemen. Herstel of reconstructie van bepaalde onderdelen kan dermate duur uitvallen dat zulks niet meer in verhouding staat tot de intrinsieke waarde van het instrument, terwijl het niet altijd mogelijk is een langdurige bedrijfszekerheid te garanderen. Voor elektrische systemen is er bovendien het probleem dat bepaalde constructies tegenwoordig om veiligheidsredenen verboden zijn. Over al deze problemen kan men hier interessante bijdragen lezen. Tenslotte worden nog een aantal concrete restauratieprojecten in extenso beschreven.

Jos De Bie

Mededelingen

Stanislas Deriemaecker bekroond

Aan Stanislas Deriemaecker, organist-titularis van de Antwerpse O.-L.-Vrouw-kathedraal werd de tweejaarlijkse prijs van de Vlaamse Gemeenschap «Johan Fleerackers» toegekend. De prijs wordt toegekend voor bijzondere verdiensten die hebben bijgedragen tot de Europese en internationale uitstraling van de culturele autonomie.

Internationale Orgelweek Brussel 17 - 24 oktober 1993

Jaarlijks organiseert de «Orgelkring Brussel» een internationale Orgelweek, waarbij de meest interessante instrumenten van de hoofdstad bespeeld worden. Dit jaar heeft deze plaats van 17 tot 24 oktober. In samenwerking met Europalia Mexico wordt er op donderdagnamiddag om 12u.15 in de Koninklijke Bibliotheek, over Mexicaanse orgels gegeven door Guy Bovet. De programmatie van deze Orgelweek en van de orgelwandeling op zaterdag 23 oktober wordt in de «Agenda» vermeld.

Tweede Symposium Gregoriaans in Maastricht

In de marge van de Post-HBO cursus Gregoriaans wordt door het Bureau «Contractactiviteiten voor Muziek» van de Rijkshogeschool Maastricht jaarlijks een Symposium georganiseerd. Dit jaar (11, 12 en 13 november) is het thema : «GREGORIAANS EN HET ORGEL».

De cursus Gregoriaans onder de bezielende leiding van Alphons Kurris gaat inmiddels het derde jaar in. De belangstelling is groot, en aangezien een behoorlijk aantal cursisten deze studie heeft opgevat na voltooiing van een opleiding theorie, orgel of muziekwetenschappen is het niveau hoog. Naast de wekelijkse lessen en de Schola Cantorum zijn er regelmatig lezingen en workshops met internationaal gerenomeerde gastdocenten.

Het eerste symposium (1992) droeg als thema «Retorica in het Gregoriaans en de Barok». In lezingen en workshops werden relaties gelegd tussen de beide cultuurperiodes en zodoende bleek dat naast de cursisten van de Post-HBO cursus, een brede doelgroep intensief bij deze studie betrokken was. Daar waar de cursus het specialistische terrein beoogt (de oude handschriften e.a.) zal het symposium zich veeleer op het interdisciplinaire vlak begeven. Zo wordt getracht met het thema van het tweede symposium «Gregoriaans en het orgel» op een zelfde wijze verbindingen te creëren en een ruime kring van belangstellenden aan te spreken.

Het 3-daags symposium in november zal bestaan uit lezingen, workshops, een forumdiscussie overdag en concerten in de avonden (wisselende locaties in Maastricht).

Voor de concerten zijn uitgenodigd *Naji Hakim, Dorthy de Rooy* en *Camille D'Hooghe*. De relatie tussen het Gregoriaans uitgangspunt enerzijds en de instrumentale muziek anderzijds, wordt duidelijk gemaakt, door bij de programmastelling te kiezen voor een alternerend optreden van Orgelmuziek en Gregoriaans gezang (*Schola Cantorum o.l.v. A. Kurris*).

De achterliggende items hierbij zijn :

- a. Gregoriaans en bestaande orgelliteratuur I
 - Oude muziek t/m Bach (met o.a. Frescobaldi Titelouse)
 - b. Gregoriaans en bestaande orgelliteratuur II
 - 19de en 20e eeuwse muziek (met o.a. Messiaen en ned. componisten)
 - c. Gregoriaans en geïmproviseerde orgelmuziek.
- De zingen behandelen onderwerpen als «Gregoriaans als voedingsbodem voor de instrumentale muziek»; «Gregoriaans en Orgelmuziek in de Liturgie», Begeleiden van Gregoriaans; «De Alternatimpraktijk». Medewerking verlenen hieraan :
- J. Valkenstein, A. Vernooij, F. Jaspers en H. Wolfs*.
- Informatie over het Symposium kunt U krijgen bij *J. Ezendam*. Bureau «Contractactiviteiten voor Muziek», Rijkshogeschool Maastricht. Postbus 414, 6200 AK Maastricht - Tel. : 043-466600.

Agenda

SEPTEMBER

- do 09 20u Brussel, O.-L.-V. van de Zavelkerk, Jean Boyer (F)
- vr 10 20u30 Melsele, dorpskerk, Stanislas Deriemaecker
- zo 11 Sint-Niklaas, St.-Nicolaaskerk, Wandelconcert
- zo 12 18u Watervliet, historische kerk, Gerard Habraken (NI)
- zo 19 16u Roosdaal, O.-L.-Vrouw-Lombeek, Hans Jürgen Richter (D) m.m.v. het Iepers Gemengd Koor
- zo 19 15u30 Aalst, St.-Martinuskerk, Kristiaan van Ingelgem
- di 21 20u Brussel, O.-L.-V. van Genadekerk (Vogelzang), François Houtart
- vr 24 20u Gent, St.-Jozefskerk, Arie Karreman (NI) m.m.v. Terneuzens kamerkoor «Vocalitas»
- vr 24 20u Halle, St.-Martinuskerk, Karen Scheldeman m.m.v. koor «t Haeglandt Consort» o.l.v. M. De Cat
- vr 24 20u30 Melsele, dorpskerk, Benard Focroulle
- zo 26 15u Antwerpen, St.-Joriskerk, N. Declerck
- zo 26 15u30 Aalst, St.-Jozefskerk, Anne Froidebise
- 16u Roosdaal, O.-L.-Vrouw-Lombeek, Jean Wolfs (N) m.m.v. het English Chamber Choir
- zo 26 DAG VAN HET ORGEL
- wo 29 20u Brussel, Dominikanenkerk (Renaissancelaan), Jozef Sluys.

OKTOBER

- zo 03 Orgeltocht LOK met bezoek aan orgels te Winksele, Everberg en Laken. (Tel. 016/23.71.79)
- zo 03 16u Roosdaal, O.-L.-Vrouw-Lombeek, Jozef Sluys met zang en M. Mellaerts, trompet
- 18u Watervliet, historische kerk, Edward De Geest
- vr 08 20u30 Melsele, dorpskerk, Jos van Immerseel
- za 09 20u Mol, St.-Pieter & Pouwelkerk, Kristiaan van Ingelgem, orgel, Carl van Eyndhoven, beiaard Helikonorkest o.l.v. J. Wijnen

- zo 10 15u Antwerpen, St.-Joriskerk, M.C. de Jong
- 16u Deurle, dorpskerk, Chris Dubois
- za 23 20u Herfelingen, St.-Niklaaskerk, K. van de Linde en J. Viaene, orgel, m.m.v. koor «De Hadosingers» o.l.v. J.-M. Viaene

ORGELWEEK BRUSSEL

- zo 17 16u Brussel, St.-Michielskathedraal, Jozef Sluys, organist-
titularis : «Leipziger Korale» J.S. Bach
- ma 18 20u15 Brussel, O.-L.-V. van Genadekerk (Vogelzang), St.-
Pieters-Woluwe, Janet Huges (Australië) m.m.v.
Koperensemble L. Capouillez en het Brussels Choral
Society» o.l.v. Tom Cunningham : Messe op. 130 J.
Jongen
- di 19 12u15 Brussel, Protestantse Kerk (Kruidtuin), Margareth
Philips (UK), Werken van Romantische meesters
- wo 20 20u15 Brussel, St.-Lambertuskerk (St.-Lambrechts-Woluwe)
Guy Bovet (S) : Werken van Spaanse meesters
- do 21 12u15 Brussel, Koninklijke Bibliotheek : Dia-klankmontage
over historische Mexicaanse orgels, door Guy Bovet
- 20u15 Brussel, Karmelietenkerk (Guldenvlieslaan), Alfonso
Vega Munez (Mexico) : Mexicaanse werken
- vr 22 20u15 Brussel, St.-Pieterskerk (Ukkel), Thorsten Pech, (Düs-
seldorf) m.m.v. U. Komischke, trompet
- za 23 ORGELWANDELING :
- 10u30 Begijnhofkerk; Jozef Sluys m.m.v. Gregoriaanse abdij-
koor Grimbergen
- 11u30 St.-Katharinakerk, Vincent Fonteyne
- 12u30 St.-Niklaaskerk, Elisabeth Thorburn
- 15u Kapellekerk, Xavier Deprez
- 16u St.-Jan Berchmanscollege, Piet Van der Steen, af-
wisselend met zang, slagwerk en trompet
- zo 24 16u Brussel, St.-Michielskathedraal, Hans Fagius (Sw)
werken van J.S. Bach

- vr 22 20u30 Melsele, dorpskerk, Joris Verdin
- za 23 20u Antwerpen, St.-Michielskerk, Susan Woodson m.m.v.
A. Baert, sopraan
- zo 24 15u Antwerpen, St.-Joriskerk, John Brock
- 16u Deurle, dorpskerk, Edward De Geest
- vr 29 20u Brussel, St.-Pieterskerk, Ukkel, Michel De Smet :
«De Kunst der Fuga»

NOVEMBER

- do 04 20u Brussel, St.-Lambertuskerk, St.-Lambrechts-Woluwe,
Carlo Hommel (L)
- vr 05 20u Halle, St.-Martinusbasiliek, Paul De Maeyer en het
Knapenkoor van Kiev : Requiem van G. Fauré
- di 16 20u Brussel, Sint-Albertuskerk, Schaarbeek, Paul Habran
- vr 19 20u Leerbeek, St.-Pieterskerk, Reitze Smits
- vr 19 20u30 Antwerpen, St.-Jozefskerk, Helmut De Backer
- zo 21 18u Brussel, O.-L.-V. van Genadekerk (Vogelzang), Anne
Froidebise m.m.v. de koren v.d. Europese Gemeen-
schappen.
- vr 26 20u30 Antwerpen, St.-Jozefskerk, Andreas Buschinakowski
(D)

DECEMBER :

- vr 03 20u30 Antwerpen, St.-Jozefskerk, Dorthy de Rooy (NI)
- vr 10 20u30 Antwerpen, St.-Jozefskerk, Herman Verschraegen
m.m.v. Alain Van de Velde, trompet

Orgeltijdschriften

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

Jg. 41 Nr 2- juni 1993 : U. Pape : *Orgeln & Orgelbau in Berlin*, H.M. Balz : *A. Schweizers Verhältnis zur Orgel in neuer Sicht*. Th. Diehl & H. Lauer : *Ein Orgelkleinod im Pfälzer Wald*.

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

N° 86, Jg 24 - N° 2 : Ph. Lescat : *L'Orgue a travers les «Affiches de Paris»*. P. Hardouin; *Facteurs d'Orgues parisiens du XVIIIe siècle*.

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

Nr 1002 - May 1993 : R. Noehren : *Notes on the Design and Construction of a modern Organ*. P. Langberg : *Church Musicians in Denmark*. Nr 1003 - June 1993 : J. Hartman : *The Search for Authenticity in Music - An elusive ideal*.

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

Jg. 117, Nr 2 - juni 1993 : J. Valkestijn : *Vrouwe Musica - second hand (2)*, R. Bot : *Orgels in de Elzas 1800-1914*.

ORGANIST EN EREDIENST, Maandblad van de Gereformeerde Organistenvereniging.

Nr 7-8 - juli-augustus 1993 : A. Clement : *De zesstemmige koraalbe- werking «Aus tieffer Not schreij ich zu dir» BWV 686 uit Clavierübung III van J.S. Bach*.

L'ORGANISTE, Organé de l'Union Walonne des organistes.

Jg. 25 - juli 1993 : J.P. Felix : *L'Orgue de l'église St. Nicolas à Tournai*, J.P. Felix : *A propos de Théophile, Jan et Simon Boeckx*.

HET ORGEL, uitgave van de Nederlandse Organistenvereniging.

89ste Jg. Nr 5 - mei 1993 : J. Holtland : *Henk Badings : Vier orgel- werken en twee brieven*, G.M.I. Quaadvlieg : *Pereboom, Leyser, Fac- teurs d'orgues a Maastricht*.

Nr 6 - juni 1993 : J. Holtland : *orgelwerken van H. Badings (2 & slot)*, T. van Eck : *Een Arnhems manuscript met Leidse (?) composities*, H. van Nieuwkoop : *Het orgel van de Leidse Pieterskerk terug naar de 17de eeuw, verschillende bijdragen over orgels te Leiden*.

Nr 7/8 - juli-augustus 1993 : A. Clement : *De Zeeuwse organist als componist in de 17de en 18de eeuw*, B. Mensing : *Het Klop-orgel in de Ceciliakerk te Enschoot*.

LA TRIBUNE DE L'ORGUE, Revue Suisse Romande.

Jg. 45 Nr 2 - juin 1993 : *Le musée de l'orgue*, L. Rogg : *Le nouvel orgue du Victoria Hall (Geneve)*, G. Bovet : *Les orgues au Mexiques, Les voyages de mr Phileas Fogg*.

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