

Driemaandelijks tijdschrift  
achttiende jaargang nummer 1  
Maart 1995

# Orgelkunst

## ORGELKUNST

XVIIIde jaargang, nummer 1 — maart 1995

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 85.80.98.474 van Kamiel D'Hooghe met vermelding ; «Abonnement Orgelkunst».

---

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.
Verval leidt naar meer verval	<i>K. D'Hooghe</i>	3
Willem Hermans in Italië	<i>N. Waanders</i>	5
De retoriek voorbij?	<i>D. David</i>	14
Verbroken continuïteit	<i>Gh. Potvlieghe</i>	21
Op welk orgel klinkt nieuwe orgelmuziek het best?	<i>Y. Senden</i>	26
Ter Bespreking		40
Mededelingen		44
Agenda		45
Orgeltijdschriften		46
Prullaria		47

De 18de jaargang is hiermee begonnen. Het waardevol register (80 pagina's) van de laatste vijf jaargangen hebben alle abonnee's gratis ontvangen, dit als blijk van dank voor het gestelde vertrouwen.

Met de belangloze inzet en de grote deskundigheid van vele medewerkers en op basis van een ongelooflijk lage abonnementsprijs voor vier afleveringen van telkens 48 pagina's, d.i. 152 pagina's met foto's erbij, aan de prijs van 400 frank, durven wij een oproep doen bij organisten en kerkmusici, kerkbesturen en pastoors, orgel-amateurs, betrokkenen bij monumentenzorg, componisten en uitvoerende musici om onmiddellijk te abonneren op «Orgelkunst».

Elk reeds ontvangen steunabonnement ervaren wij als een extra blijk van waardering en vertrouwen. Elk nieuw steunend lid danken wij reeds bij voorbaat.

## Verval leidt naar meer verval

*Kamiel D'HOOGHE*

Recent zond een ongelukkig organist een noodsignaal uit : Zijn gammel orgel kan er zieltogend nog enkele pieptonen uitkrijgen. Tevens is er een barslechte verwarmingsinstallatie met zoveel luchtcirculatie dat het orgel letterlijk in de tocht wordt gezet. Pogingen vanwege de organist, om dit instrument terug min of meer speelklaar te krijgen zijn falikant afgelopen. Zonder zijn medeweten heeft het bestuur een electronium aangekocht.

Deze beslissing is jammer genoeg niet alleenstaand in Vlaanderen. In heel wat kerken staan pijporgels te verkommeren en behelpt men zich met electronische apparaten, die een dode klank produceren die niet in kerken thuishoort. In dezelfde sfeerloosheid vult ook ingeblikte muziek aan de lopende meter, ongewild de mediocriteit aan.

Natuurlijk zal de kerkelijke overheid pleiten voor verzachtende omstandigheden. De economische trommel met zijn kosten-

baten analyse wordt dan geroffeld om te leiden tot een financieel verantwoorde besluitvorming. Hier is opzichzelf niets tegen in te brengen ware het niet dat traditie, culturele eigenheid en menswaardigheid de weg effent naar meer religieuze, etische, filosofische en spirituele rijkdom, terwijl verval leidt naar verder verval.

Vanwege sommige kerkbesturen, die zichzelf een morele meerwaarde toemeten, worden professionele kerkmusici, om uiteenlopende redenen, niet op hun waarde gerespecteerd, in sommige gevallen zelfs vernederd.

Het lijkt er in een aantal gevallen zelfs op dat men professionele kerkmusici wil mijden en zich liever wendt naar amateurs - hoe respectabel ook - met bescheiden mogelijkheden en dito eisen. Naast dit falen tegenover de liturgie, de kerkmuziek, de musici, de cultuur en de traditie is er de overtreding van de wetgeving die de lokale besturen verplicht zorg te dragen voor het gemeenschappelijk erfgoed. Reeds op basis van de Napoleonische wetgeving zijn de kerkbesturen, ook vandaag nog, «als goede huisvaders» verantwoordelijk voor het kerkgebouw, het meubilair en alle andere onroerende en roerende goederen, waaronder het orgel. Zij dienen hierover jaarlijks verslag te geven aan het openbaar bestuur.

«Nous ne sommes pas les propriétaires, mais les dépositaires», schreef de Franse organoloog Georges Lhôte. Stofferige zangzolders met ongedierte, met een orgel in onbruik en totaal in verval, dienen gesignaleerd en aangeklaagd. In het kader van de openbaarheid van bestuur zou het zinvol zijn om alle doksalen en alle orgelkasten eens open te stellen voor het publiek.

Tijdens een vraaggesprek met betrekking tot de uitvoeringen in de Koninklijke Vlaamse Schouwburg van «Van Oedipus tot Freud» antwoordt Hugo Claus op de vraag : «Welke mediocriteit dreigen we op dit ogenblik het meest te onderschatten? : «Zij is totaal. De mediocriteit is over de hele wereld verspreid, met wraakroepende gevolgen. Ik zie een klein eilandje waar woord en muziek nog een aantrekkelijk gaaf leven leiden, dat van de kunsten. Het is een tegenwereld, een parallelle wereld, waar het in ieder geval beter toeven is».

Wij blijven ijveren opdat het orgel zijn dienende functie binnen de liturgische vieringen ten volle zou kunnen vervullen en met zijn schoonheidsboodschap vele gemoederen moge verrijken.

## Willem Hermans in Italië

### I - wat is nog van zijn werk bekend ?

Nicolaas WAANDERS

Over de orgelmaker Willem Hermans (Thorn 1601-Rome 1683) is al een en ander geschreven, van uit verschillende bronnen kunnen we een magere biografie samenstellen (1), en weten wij dat hij waarschijnlijk aan een 70-tal instrumenten heeft gewerkt, vaak voor kerken van de Jezuïeten, bij wie hijzelf lekenbroeder was. Het is bekend dat Hermans in 1631 bij de Mechelse Jezuïeten als lekenbroeder intrad - als *ervaren* orgelmaker. Van zijn vroegste werken is weinig bekend - Shewring citeert werkzaamheden te Breda (1631), Mechelen (1633), Gent (1634), Leuven (1637) en Ieper (1644) (2). Wij weten ook niet bij welke orgelmaker(s) hij zijn vak heeft geleerd, alhoewel er over aansluitingspunten bij de Luikse school gesproken wordt (3). In 1641 legde hij zijn plechtige geloften af in het klooster te Sint-Winoksbergen in Frankrijk, waar hij ook nog werkzaamheden uitoefende (4). Vanaf 1648 werkt Hermans vrijwel exclusief in Italië. Hij bouwt in 1649-50 een 2-klaviers instrument in Como (5).

#### *Organo Grande*

Principale I° (8')  
Ottava (4')  
Quintadecima (2')  
Decimanona (1 1/3')  
Vigesimaseconda (1')  
Vigesimasesta II (2/3')  
Vigesimanona II (1/2')  
Principale II° (8')  
Flauto in ottava (4')  
Flauto in XII (2 2/3')  
Cornetto (disc)  
Sesquialtera  
Tromboni (8'?)  
Tromba (4'?)

#### *Organo Picciolo*

Principale (4')  
Ottava (2')  
Superottava (1')  
Quinta (1 1/3')  
Ripieno IV  
Cornetto in eco  
Terza  
Voce Umana (tongwerk)  
Tremulo  
Ventil

Klavieromvang 57 toetsen - vanaf CC (1 oktaaf lager dan C-groot) zonder Cis, Dis, Fis, Gis in het eerste oktaaf. De grootste pijp van het Principale I° is dus 16' lang.

Schuifkoppel

Aangehangen pedaal.

Van dit instrument is alleen nog de oude kas aanwezig. In de beschrijving van het orgel (cfr. Lunelli) na de bouw spreekt men van 2 cornetbanken met loden conducten boven de lade van de *Organo Grande*. (Bij éénklaviersinstrumenten staat de cornet meestal op een stok op de lade).

In 1656-60 duikt Hermans op in Genua - hier bouwt hij wat waarschijnlijk zijn grootste instrument was - een zestienvoets-orgel met drie klavieren en pedaal in de kerk van S. Maria Assunta (Carignano). Dit orgel is helaas al in de 19de eeuw volledig verbouwd tot een 2-klaviers instrument door Bianchi en alweer in 1904 door Lingiardi. Er zijn voorlopig geen sporen van de originele dispositie terug te vinden. Voorlopig wordt aangenomen dat er in de dispositie door Hopkins in 1877 gepubliceerd (6), nog elementen van de dispositie van Hermans te vinden zijn. Alleen de ondiepe en rijk-gesneden kas met luiken en de zestienvoets prestant bestaan nog. Het binnenwerk is een produkt van verval en industriële werkwijze, al is de speeltraktuur nog mechanisch. Hetzelfde geldt min of meer voor het orgel in de Jezuïtenkerk van SS. Andrea e Ambrogio te Genua. Ook dit orgel is door Bianchi verbouwd in de 19de eeuw (7). De grootste pijpen in elke toren van het front van het Carignano-orgel hebben opgeworpen rondlabia, terwijl de overige pijpen van het groot oktaaf spitslabia hebben - waarschijnlijk zijn deze bovenlabia ook opgeworpen, iets wat bij geen enkel ander Hermans-orgel het geval is.

In 1664 bouwt Hermans het orgel van de Jezuïetenkerk Spirito Santo te Pistoia. Dit instrument is bijna volledig bewaard - Tronci heeft er de originele balgen vervangen door een magazijn-balg, en het klavier verzaagd. De frontpijpen zijn gemodificeerd door corpora van zink op de oude voeten te solderen. Ook het pedaalklavier is niet meer origineel. De dispositie luidt :

Principale (8')

Cornetto (disc. IV)

Ottava (4')

XV (2')

XIX (1 1/3')

XXII (1')

XXVI-XXIX-XXXIII (2/3' 1/2' 1/3')

Flautino basso (1')

Flauto (gedekt 8')

Flauto in XII (2 2/3' disc.)

Trombe bassi

Trombe soprani

Musetto 8' soprani (kort-bekerig tongwerk)

Voce Umana 4' bassi (kort-bekerig tongwerk)

Contrabassi (pedaal alleen, afsluitbaar - 9 pijpen op een aparte lade in de voet van de kas)

Timpano (trom), Usignoli (nachtegalen), ventil naar Contrabassi, tremelo.

Klavieromvang : C-c3 (45 toetsen, gedeeld in fis'/g'.

Pedaal aangehangen aan de eerste oktaaf van het klavier.

De eerste 2 pijpen van het Principale zijn gedekt van hout en staan achter de middentoren.

Behalve de bouw van het orgel van S. Apollinare in Rome (waarvoor registratieaanduidingen bewaard zijn) (8), houdt Hermans toezicht op de bouw van het 14-stemmig orgel voor S. Giacomo degli Spagnoli door Guisepppe Testa en Guisepppe Catarinozzi. Het blijkt dat Hermans het atelier van Testa zelf gebruikt heeft, en dat hij ook vaak met behulp van plaatselijke orgelmakers zijn opdrachten uitvoerde (cfr. Collescipoli). Het is waarschijnlijk dat Hermans aan de orgels van de Jezuïetenkerk SS Nome di Gesù in Rome omstreeks 1668-9 heeft gewerkt - blijkbaar voegde hij tongwerken ook toe, waarvoor vertind blik en messing werden aangekocht (9). Over de disposities van de orgels zijn er tot nog toe geen berichten - het is wel bekend dat Domenico Zipoli hier organist was in 1715 (10). In 1674 restaureert Hermans het orgel van de kathedraal te Orvieto, met behulp van de jonge Liguriaanse orgelmaker Tommaso Roccatagliata I (11). Aangenomen wordt dat hij er rond deze tijd ook het orgel van het Seminarie (SS Apostoli) heeft gemaakt. Dit instrument bestond nog in 1984 alhoewel in

slechte staat - het werd door Wijnand van de Pol in 1975 gedemonteerd, vlak voor de instorting van het orgelgalerij. Sinds 1984 zijn de resten verdwenen - inclusief de enigste nog bestaande balgen van Hermans, een klavier en al het pijpwerk - ondanks herhaaldelijk aandringen bij de monumentenzorg (Soprintendenza) om de resten veilig te stellen (12).

De dispositie door van de Pol ontleed is :

Principale

Ottava

XV

XIX

XXII-XXVI

Bordone 8'

Flauto in VIII

Sesquialtera II

Trombe B/D

Contrabassi (pedaal)

Tijdens de werkzaamheden van Hermans aan het orgel van S. Lucia in Terni in 1677 werd hij gevraagd een nieuw orgel te bouwen voor de kerk van S. Maria Maggiore te Collescipoli. De bouwgeschiedenis van dit orgel is juist interessant omwille van de vele archiefdocumenten die heel wat informatie verschaften (13). Volgens het kontrakt zou het orgel «7 registers» bezitten (7 rangen van het prestantenkoor - Principale, VIII, XV, XIX, XXII, XXVI + XXIX), plus Tromba (B/D), Flauto in VIII, Flautino (B), Cornetto (D), Tamburo, roscignoli en tremolo. Het werk zou uitgevoerd worden in het atelier van Guiseppe Testa te Rome, met behulp van Hermans - hij was al 76 jaar oud! Testa overleed op 28 september 1677, en Hermans heeft het orgel afgemaakt. Namens Hermans werd er metaal in Rome besteld voor het pijpwerk. In mei 1678 kwam hij terug naar Collescipoli, vergezeld door Nicolò Perfetti. De archiefdocumenten vermelden ook dat Hermans zo af en toe ruzie heeft gehad met de inwoners van Collescipoli bij wie hij logeerde!

#### *Stijlistische eigenschappen*

Alhoewel er niet erg veel bewijsmateriaal bewaard is gebleven, kunnen we toch enkele notities maken over de technische aanleg van een typisch Hermans orgel in de periode 1664-1678.

Kenmerken van zijn instrumenten zijn :

1. Prestantenkoor met «mixtuur» die blijkbaar niet volgens toenmalige Italiaanse voorbeelden is geconstrueerd, wat de keuze van de rangen en de repetities betreft
2. Aanwezigheid van gedektfluiten (8')
3. Cornet (discant) III/IV meestal te gebruiken met Principale 8' en Ottava 4'
4. Trompetten met kurkvormige knoppen en bekens van blik
5. Kortbekerige tongwerken (Voce Umana, Musetto e.d.)
6. Bas/Discant verdeling bij éénklaviersinstrumenten
7. Slepladen uit stukken hout gemaakt, het concept is meestal meer gesofistikeerd dan bij Italiaanse instrumenten (gedeelde slepen in een baan, verboorde stokken voor mixturen en cornetten) en komt overeen met de beschrijving van Audsley (14).

Er zijn aanwijzingen dat Hermans steeds gewalst metaal gebruikt voor zijn pijpwerk - archiefdocumenten uit 1667 in Rome ondertekend door Hermans zelf bevestigen dat 2 man 21 dagen lang hebben gewerkt om tin voor hem te walsen, en het is ook waarschijnlijk dat hij gebruik maakte van een wals, die eigendom van de weduwe Girolamo Borghese was. Dit walswerk zou hij tijdens de bouw van het orgel van S. Apollinare te Rome in 1666 hebben gebruikt (15).

De disposities van Hermans zijn ook erg kleurrijk vergeleken met die van zijn Italiaanse tijdgenoten; vaak hebben de Italiaanse orgels geen tongwerken, cornetten of tertsen, en bezitten ze maar een enkele 4' open fluit. Ook de registratiegegevens en beschrijvingen van Antegnati en Barcotto bevestigen dit typisch Italiaanse dispositiebeeld. Barcotto wijst in zijn traktaat van 1652 het gebruik van houten pijpen af voor kerkorgels met metalen pijpwerk (16). Volgens hem hangt het bijvoegen van meerdere fluiten en tongwerken af van de fantasie van de opdrachtgever. Er is bijgevolg weinig sprake meer van algemene stylistische beschouwingen in dit verband.

Vanuit de registratiedocumenten voor het orgel van Como (17) en S. Apollinare (Rome) (18) is duidelijk dat echo effecten nu een belangrijk onderdeel vormen in het orgelspel. De organist wordt aangeraden om soms de sesquialtera of trompet 4' bas bij het prestantenkoor te trekken - iets wat voorheen onbekend

was. Bij het gebruik van de tongwerken is vaak ook de Principale aanbevolen - de combinaties te gebruiken met tongwerken zijn :

1. *S Apollinare*

Principale, Ottava, Voce Umana (4' tongwerk, bas ?)  
Principale, Ottava, Voce Puerile (cf Musetto 8' disc ?)  
Principale, Tromba B  
Principale, Voce Humana  
Principale, Ottava, Voce Humana  
Ottava, Trombe B en D  
Flauto, Tromboncino (echo klavier)

2. *Como*

Tromba, Tromboni, Principale II°  
Tromba, Principale I°, Ottava  
Tromba, Principale II°, Sesquialtera  
Tromba, Tromboni  
Cornetto, Principale I° + II°, Tromba  
Cornetto, Tromboni, Tromba  
Principale, Voce Umana, met of zonder tremolo (echo klavier)

Echoregistraties :

1. *S Apollinare*

i Beide *ripieni* (prestantenkoren)  
ii Tromba B en D (bovenklavier)  
Flauto, Ottava, Terza (onderklavier)  
iii Principale, Ottava, Cornetto (boven)  
Flauto, Ottava, Terza (onder)  
iv Principale, Ottava (boven)  
Flauto, Ottava (onder)  
v Flauto in 8a (boven)  
Flauto (onder)

2. *Como*

i Beide *ripieni*  
ii *Organo Grande* : Tromba, Tromboni, Principale I° of Principale II°  
*Organo piccolo* : Voce Umana, Principale, Ottava  
iii OG : Sesquialtera, Principale II°, Ottava, Quintadecima  
OP : Terza, Principale, Ottava, Superottava  
iv OG : Cornetto, Principale I°, Ottava  
OP : Cornetto in ecco, Principale, Ottava

v OG : Principale I°

OP : Principale

vi OG : Tromboni

OP : Voce Umana

vii OG : Flauti in 8a

OP : Principale

Merkwaardig is dat Trom en Nachtegaleen bij de Flauto in VIII of Flauto in XII aanbevolen worden. Interessant in dit verband is de redenering van Vente (19) omtrent het gebruik en de complementaire aard van deze registers. Wij zouden Hermans ook kunnen beschouwen als de vertegenwoordiger van Vlaamse vernieuwingen in de Italiaanse orgelkunst - zijn systematisch introduceren van tongwerken (vooral trompetten van blik) en van cornetregisters heeft heel wat gemeen met wat door de Langheduls Frankrijk werd binnengebracht (20).

Restauratiepolemie

Van Hermans oeuvre zijn nog slechts twee orgels in quasi-originele staat bekend. Dit zijn de orgels van Pistoia en Collescipoli. De restauraties van beide orgels zijn bij dezelfde restaurateur terecht gekomen. Bij de heringebruikname van de gerestaureerde kerk van Spirito Santo in Pistoia (en na demontage van het orgel) verscheen een artikel van de verantwoordelijke ambtenaar Bertani van de Florentijnse Soprintendenza, gebaseerd op een technisch rapport van Dr Massimo Nigi, waarin beweerd werd dat het orgel weinig of niets te maken had met Vlaamse bouwstijlen, en dat het orgel een duidelijk Italiaanse stempel droeg (21). De basis van deze beweringen zou zijn dat

1. Hermans zijn lade uit notelaar heeft gemaakt
2. dat de Contrabassi uit cipres zijn gemaakt
3. de aanwezigheid van een 4' open fluit in de originele dispositie (deze is zeker een 8' gedekt)
4. een pedaalomvang beperkt tot 1 (kort) oktaaf C-c
5. «Lage» winddruk !

Toegegeven werd dat de tongwerken niet oer-Italiaans zouden zijn ! Over de samenstelling van de mixtuur werd niet gesproken - er werd nog beweerd in een verslag aan het Ministero per i beni culturali dat de groepering van de laatste 3 rangen van het prestantenkoor aansluit bij Toscaanse tradities uit de 16de eeuw !

Deze praktijk wordt juist *zelden* uitgevoerd in de jaren na 1600 - hooguit worden 2 rangen samengevoegd - het aparte gebruik van de hoogste rangen wordt juist een belangrijk aspekt van het orgelspel in de tijd van Antegnati en de Toscaanse bouwers Ravani. De aanwezigheid van de XXXIII (1/3') rang op basis van een 8' prestant is ook zeer ongewoon - om het maar niet te hebben over de repetities - voor die tijd en in die streek.

Blijkbaar hebben de experts voor dit geval geen tijd gehad om zich te bezinnen over de gebruikswijze van deze orgels. Evenmin hebben ze weten te constateren dat het gebruik van plaatselijke materialen het stylistisch inzicht van de auteur op geen enkele manier heeft beïnvloed. De constructie van de lade volgt geen enkel voorbeeld, en ook de Contrabassi zijn op een eigenaardige manier gemaakt en wel op een manier die Hermans steeds heeft, en die ook door zijn leerlingen (bijvoorbeeld Jean Ballor) overgenomen werd. Het is merkwaardig dat er zo weinig inzicht door deze experts getoond is, rekening houdend met het feit dat ca 15% van de prijs van de restauratie bestemd was voor demonstratie en studie van het materiaal.

Naar aanleiding van de publikatie van kritiek op de mening van Bertani (22) werd de zaak aan de nationale commissie voor de bescherming van historische orgels voorgelegd. Deze heeft de werken stilgelegd in afwachting van de nodige verslagen om de problematiek verder te kunnen bestuderen. Tot op dat ogenblik was er nog geen enkel advies-commissie bij de restauratie betrokken. Het gevraagde verslag is echter pas veel later aangekomen. Intussen, op 1 december 1993, verscheen een brief van het ministerie waarin werd uitgelegd dat de nationale commissie de Soprintendenza te Firenze had geadviseerd dat zij de restaurateur verder mochten laten werken aan het orgel. Er werd echter geen reden gegeven voor deze beslissing. De leden van de commissie konden geen verklaring geven voor deze gang van zaken - blijkbaar werd de brief geschreven naar aanleiding van een stuk dat tijdens de zomervakantie aan het dossier zou zijn toegevoegd! (23). Deze gang van zaken is aan de rechter voorgelegd. Ondertussen heeft de nationale commissie wel een bezoek aan het atelier van de restaurateur gebracht, en zal het werk in de toekomst met aandacht worden gevolgd.

(1) Anna Marie Flusche, «Willem Hermans : Organ-builder of the Society of Jesus», *The Organ Yearbook*, XII, 1981 pp. 5-30 heeft de gegevens samengesteld en onderzocht.

(2) Walter Shewring, «Notes on the Organ in Italy», *The Organ* XXX/119, Jan. 1951.

(3) Conservatie G. Potvlieghe met de auteur.

(4) Timmermans H. : Vlaamse orgelmakers in Italië. Mededelingen van het Centraal Orgelarchief, uitg. Instrumentenmuseum Brussel, 1980/1, blz. 5-8.

(5) R. Lunelli, «Descrizione dell'organo del Duomo di Como e l'attività italiana di Guglielmo Hermans», *Collectanea Historiae Musicae* II, (1957), p. 256, en P. Williams, *The European Organ 1450-1850*, London, 1966 p. 222.

(6) Edward John Hopkins, *The Organ*, London, 1877, p. 430.

(7) Cfr Giancarlo Bertagna, *Arte organaria in Liguria*, Sagep editrice, 1982, p. 38.

(8) Cfr Th. Culley, S.J. «Organari fiamminghi a S. Apollinare a Roma», in *L'Organo*, V, pp. 213-224 en Umberto Pineschi, *Musiche pistoiesi per organo*, fasc. I, 1978, pxxxii-xxxiii

(9) R. Lunelli, *op cit*, p. 264.

(10) Prefazione van L.F. Tagliavini in Domenico Zipoli, *Orgel- und Cembalowerke*, Bd. I, Heidelberg, pxiv.

(11) O. Mischiati - L.F. Tagliavini, «La situazione degli antichi organi in Italia. Problemi di densimento e tutela», in *L'Organo*, VII, 1969, noot 72, en Bertagna, *op cit*, p. 27.

(12) Wijnand van de Pol, «Organo Willem Hermans», *Arte Organaria* 1994.

(13) Patrizio Barbieri, Gianfranco Di Chiara, Arnaldo Morelli, «L'Organo Hermans di S. Maria Maggiore a Collescipoli (Terni)», *Il Flauto Dolce*, no. 12/aprile 1985, p. 23.

(14) G.A. Audsley, *The Art of Organ-Building*, (Dover repr., 1965), vol. II, pp. 203-7.

(15) P. Barbieri, «Organaria e cembalaria romana nella Polyanthea di G.P. Pinaroli (1718)», *Amici dell'organo di Roma, quaderni pubblicati dall'associazione musicale romana* (serie II, settembre 1986), A. Morelli, «Un organaro del seicento romana : Girolamo Borghese», *Amici dell'organo, periodico annuale pubblicato dall'associazione musical romana*, Serie II, settembre 1983.

(16) R. Lunelli, «Un Trattatello di Antonio Barcotto colma le lacune dell'Arte Organica», *Collectanea Historiae Musicae*, No. I (Firenze, 1953), p. 135.

(17) Lunelli, «Descrizione...».

(18) Th. Culley, S.J. «Organari fiamminghi a S. Apollinare a Roma», in *L'Organo*, V, pp. 213-224, geciteert in U. Pineschi, *Musiche Pistoiesi per Organo*, p. XXXII-XXXIII.

(19) M.A. Vente, *Utrechtse orgelhistorische verkenningen : bijdragen tot de geschiedenis der orgelcultuur in de Lage Landen tot omstreeks 1630*, Vereniging voor Nederlandse Muziekgeschiedenis, 1989, p. 114-117.

(20) Pierre Hardouin, «L'Influence du passage a Paris de Jan et Mathis Langhedul sur la facture d'orgues», *Orgelkunst*, tweede jaargang, nr. 3, september 1979, p. 118.

(21) Licia Bertani, «Nota preliminare al restauro dell'organo di Willem Hermans», in *La Chiesa dell' Spirito Santo*, Pubblicazione diffusa in occasione del restauro e della riapertura, il 9 dicembre 1988, della chiesa dello Spirito Santo di Pistoia, Pistoia, Dicembre 1988, p. 35.

(22) N. Waanders, «Willem Hermans in Pistoia : Some Stylistic Considerations», *The Organ Yearbook*, XXXIII, 1992/3, ppl-36, en *Informazione Organistica*, anno IV no. 3.

(23) Zie ook Umberto Pineschi, *Informazione Organistica*, anno VI, n. 1-2, p. 37-38. Wegens publikatie van kritiek in *Informazione Organistica* in verband met de restauratie, en herhaaldelijk aandringen om een advies-commissie te vormen is zijn bevoegdheid als adviseur door de monumentenzorg te Firenze ingetrokken



# De retoriek voorbij?

## Enkele bedenkingen rond retoriek en muziek in de Duitse barok

Daniel DAVID

*Die Tatsachen im logischen Raum  
sind die Welt.*

*Wittgenstein, Tractus  
logico-philosophicus*

Het groeiend historisch besef inzake interpretatie dat de laatste decennia kenmerkt, heeft de moderne uitvoerder van barokmuziek in een benijdenswaardige positie geplaatst. Meer nog dan zijn voorgangers van pakweg twintig jaar geleden beschikt hij over het materiaal om zich een adequaat en getrouw beeld van de toenmalige muziekconceptie te vormen. De retoriek is in die beeldvorming stilaan een prominente plaats gaan innemen.

Echter speelt in het enthousiasme dat de herontdekking van een aantal inzichten met zich meebracht ook een gevaar: een bepaald deelaspect van het theoretische discours vertoont de neiging zich te veralgemenen en te exclusief de aandacht op te eisen. De aandacht voor de retoriek op de muziekconceptie van de barok dreigt de laatste jaren dan ook in een panretorisch standpunt te verglijden (1).

Dat men soms bij het reconstrueren van barokke uitvoeringspraxis retorische (en affectgeladen) technieken te sterk en te exclusief beklemtoont, is niet enkel op rekening van de moderne interpreet te schrijven. De overdaad aan theoretische geschriften uit de epoche die de *musica pathetica* of de *musica poetica* (Burmeister, Dressler, Herbst, Nucus, Bernhard, Kircher,...) als normerende begrippen centraal stelden, is overweldigend.

Daarbij is het in elk geval aan te stippen dat de systematische retorisering van de muziek zich vooral als Duitse aangelegenheid aanbiedt. In Italië verwierp de bekende musicus Vincenzo Galilei in zijn *Dialogo della musica antica et della moderna* de

retoriek als voorbeeld voor de muziek. Hij pleitte er daarentegen voor - en zijn pleidooi kan symptomatisch voor het Italiaanse standpunt genoemd worden - bij het nadenken over en componeren van muziek de toneelspeler als leidsman te kiezen. Galilei's positie (2) hield niet alleen verband met de Italiaanse belangstelling voor de opera, maar volgde ook uit de vrij sterke platonische invloed in de toenmalige Florentijnse Camerata: de toneelspeler werd daarbij vooral gedacht als uitbeelder van een bepaald type gemoedsaandoening in geïdealiseerde vorm.

Merkwaardig in elk geval is dat de centraalstelling van de retoriek in de muziektheorie een pendant vond in de Duitse literatuurtheorie van die tijd. In zijn *Buch von der teutschen Poeterei* stelde Martin Opitz, boegbeeld en theoreticus van de Duitse barokliteratuur, dat de dichtkunst zich naar het voorbeeld van de retoriek (redkunst) diende te oriënteren:

«Weil die Poesie, wie auch die Rednerkunst in Dinge und Worte abgeteilt wird, als wollen wir erstlich von Erfindung und Einteilung der Dinge, nachmals von der Zubereitung und Zier der Worte und endlich von Massen der Silben, Verse, Reime und unterschiedener Art der Carminum und Gedichte reden» (3).

Men herkent hierin geredelijk de stadia die o.a. bij Kircher in zijn *Musurgia universalis* bij de beschrijving van de genese van een muziekstuk te vinden zijn: *inventio* (Erfindung), *dispositio* (Einteilung der Dinge) en *elocutio* (nachmals...), of ook de meer uitgebreide indeling die we aantreffen in Matthesons *Der Vollkommene Capellmeister*: *inventio* (Erfindung), *disposition* (Einteilung der Dinge), *decoratio* (Zubereitung und Zier), *pronuntiatio* (Massen der Silben, Verse,...): typisch technische aangelegenheden in verband met versmaat, metrum, rijm en dichtsoort).

Interessant in elk geval is dat zowel de tekst- als de muziektheorie van een retorisch model uitgaan. Dat betekent dan ook dat louter instrumentale werken op zich retorisch geanalyseerd worden (zonder binding aan vooraf gegeven of bij te denken tekst), maar ook dat de vraagstelling voor een retorische analyse genuanceerder moet zijn dan het eenvoudige

probleem «hoe de woorden op muziek zijn gezet». De formule als zou de muziek van toen louter als taal te denken zijn, volstaat niet : het gaat om een gemanipuleerde, niet-natuurlijke taal. De taal waaraan gerefereerd wordt, is vanuit modern standpunt reeds op zich problematisch.

Een retorische analyse van werkstukken uit de barokperiode mag men dan ook niet reduceren tot een louter technisch-formele kwestie. De leer van de muzikale figuren die de geleerde humanist Joachim Burmeister grondvestte, vormt slechts een deelaspect van de toenmalige muziekconceptie. Zij fungeert als sleutel tot een groter geheel, dat op volgende pijlers beruiste (4) :

- |                                     |                      |
|-------------------------------------|----------------------|
| I a. een natuurfilosofisch principe | ] zijnsstructuur der |
| b. een theologisch principe         | ] dingen             |
| II c. een kosmologisch principe     | ] kennis en          |
| d. een retorisch principe           | ] taal               |

Daarbij hebben de eerste twee aspecten betrekking op de manier waarop men het individu in de wereld situeert, en betreffen de volgende twee de manier waarop men de verwoording van de wereld ordent en systematiseert. Centrale veronderstelling daarbij is - typisch voor de barok, maar ook voor andere representatief denkende taal filosofieën - dat men uitgaat van een projectie van I tot II : de ordening der dingen weerspiegelt zich in de menselijke voorstellingen ervan.

Fundamenteel in de natuurfilosofie en theologie van de periode lijkt - zelfs in het door godsdiensttwisten verscheurde Duitsland van toen - het nog steeds voortleven van een aristotelische ordeningsidee. De werkelijkheid - als schepping in christelijke zin omgeïnterpreteerd - verschijnt als gestructureerd geheel, waarbij elk ding een natuurlijke plaats inneemt en elke beweging samen gedacht wordt met zijn finaliteit. Wie tot waarheid wil komen, dient enkel het schouwspel van de wereld («theatrum mundi») nauwlettend te observeren : de wereld der dingen levert permanent het bewijs van een hechte ordening, een alles stabiliserende harmonie. Wie naar de wereld kijkt, en de volmaaktheid van de verhoudingen erin ziet, ziet zich geconfronteerd met hogere waarheid. Het ultieme sluitstuk van die volmaaktheid is God. Vandaar de bloei van de emble-

mataliteratuur (een gedicht als commentaar bij een getekende zinspreuk), vandaar ook het sterk deictische, zinne-beeldige karakter van de muziek.

Dat impliceert ook een andere positie van het individu ten opzichte van de natuur. In weerwil van de in Frankrijk door René Descartes ontwikkelde moderne subjectiviteitsgedachte (5), houdt men in Duitsland nog steeds vast aan de scholastische opvatting van een de eigen zin verklarende natuur : net zoals de Bijbel levert het boek van de natuur ons inzicht. Verklaren betekent niet de zin van iets interpreteren, maar enkel de voorhanden zijnde en evidente zin uitbeelden, natekenen (6). Er werd een soort van door God gegeven overeenkomst tussen teken en werkelijkheid vooropgesteld : «Taak van de kennis was : een tevoren door God in de wereld geplaatste taal te ontcijferen» (7).

Die taal was enerzijds de taal van het woord, anderzijds die van het getal : de taal van het woord stelde spreken en schrijven centraal, de taal van het getal liet toe over de dingen in hun veelheid en grootheid te spreken. In het onderwijs werd men in de eerste code ingewijd in het trivium (omvatte drie vakken : grammatica, dialectica en retorica), in de tweede code in het quadrivium (arithmetica, musica, geometria en astronomia).

Nu is het verleidelijk, maar jammer genoeg fout de pleidooien van de 16de- en 17de-eeuwse muziektheoretici te zien als poging de muziek los te koppelen uit het quadrivium en in het trivium onder te brengen. Daartegen pleiten heel wat elementen, o.a. de beschouwingen over muziek die J. Kepler formuleerde in zijn derde boek van de *Harmonice Mundi*, een aantal definitives van toenmalige theoretici (8), en vooral de grote vormbepalende die uit vele - ook louter instrumentale - barokwerken spreekt. De structuurverklaringen in retorische termen (een onderverdeling in exordium, narratio, propositio, confirmatio, refutatio en peroratio) leveren slechts een ruw stramien, dat door een analyse van zuiver muzikale gegevens en mogelijkheden ingevuld en onderbouwd dient te worden. Net zomin als de barokarchitectuur zonder die van de renaissance gedacht kan worden, laat de barokmuziek zich denken zonder een rationeel en intern gefundeerde ordeningswil.

In die geest is ook de affectenleer te begrijpen als poging om gevoelens met behulp van de vigerende rationaliteitsopvatting te begrijpen. Deze affectenleer was wetenschappelijk gefundeerd, en bouwde voort op de toen nog gedoeerde medische inzichten van Galenus, die stelde dat fysiologische toestanden bepaald werden door de verhoudingen van de vier lichaamsvochten (bloed, slijm, gele en zwarte gal), die niet toevallig parallellen vonden in de vier elementen van de Griekse kosmologie. Net zoals er bewegingen («motus») in de natuur plaatsvonden, bewoog zich het innerlijke van de mens volgens quantificeerbare proporties. Tussen de bewegende macrokosmos en het innerlijk van de mens bestond een natuurlijke sympathie.

Daarom berustte de kracht van de muziek vooral op het natekenen van bewegingen of voorstellingen ervan : de muzikale figurenleer ontleende haar systematiek dan ook aan de vier hierboven opgesomde domeinen van kennis en perceptie. Want de kracht van de muziek ging uit van een geloof in de correspondentie tussen buitenwereld en innerlijk, werkelijkheid en symbool, wereld en taal.

De in de baroktijd zo prominent aanwezige figurenleer is dan ook niet louter een transpositie geweest van een besloten canon van literair-technische «decoratiemiddelen» in de taal van de muziek. In plaats daarvan was het procédé, vanuit het perspectief van het hierboven geschetste analogiedenken, in wezen een ruimere compositorische arbeidshypothese.

Zonder op volledigheid aanspraak te willen maken, kunnen we dan ook proberen enige systematiek op basis van voornoemde overwegingen aan te brengen (9) :

a. Een aantal figuren baseren zich op de *intonatiepatronen* van de *natuurlijke taal*; zij wijzen in de richting van zekere affecten. Tot deze groep behoren o.m.

- *climax* : herhaling van een motief een secunde hoger
- *exclamatie* : melodische sprong van een klein sixt opwaarts
- *interrogatio* : opgaand motief dat hoger eindigt dan het aanving
- allerlei vormen van *pathopoeïa* : melodische beweging van halftonen buiten de toonladder, ter uitdrukking van droefheid, vrees, enz.

- *abruptio* : een plotse pauze
- *suspiratio* : het «Seufzer»-motief  
is verwant met de *passus duriusculus*, waarbij een chromatische progressie wordt ingelast.

b. Een aantal figuren zijn transposities van *literaire* (poëtische of oratorische) *stijlprocédés*. Hiertoe kan men o.m. rekenen :

- *antitheton* : een contrasterende melodische figuur
- *pleonasmie* : een overdaad aan harmonische tussentrapen bij het uitwerken van een cadens
- *synonymie* : het herhalen van een melodisch idee op andere toonhoogte in dezelfde stem
- *anaphora* : het hernemen van een zelfde aanzet op verschillende noten (meestal) in diverse stemmen
- *apocope* : het weglaten van een deel van een thema of motief
- *ellips* : het weglaten van een noot uit een akkoord.

c. Sommige figuren *imiteren natuurlijke beweging* (deze groep staat ook bekend onder de verzamelnaam *Hypotyposis*). Hieronder vallen bijvoorbeeld :

- *anabasis* : het weergeven van een opwaartse beweging
- *catabasis* : het weergeven van een neerwaartse beweging
- *circulatio* : het beschrijven van een cirkelvormige beweging
- *hyperbole* : het aangeven van een overmatige beweging (meestal via een overmatige ambitus).

d. *Getalfiguren* zijn soms middelen om een tekst uit te beelden, soms dragers van grotere structuren. Het is vermoedelijk wel gepast hier enig voorbehoud jegens al te speculatieve interpretaties te uiten. Anderzijds was de wenk dat een figuur het best werkzaam is, als zij «geheel verborgen blijft en niet als Figuur wordt herkend» (10). Ook reeds in de barok als praktische vuistregel bekend.

e. Moeilijker te interpreteren, maar toch aanwezige figuren zijn die welke uitgaan van minder voor de hand liggende *analogieën*, o.m. tussen letter en klankaanduiding, of tussen bepaalde benamingen en zekere *symbolen* (b.v. tussen de benaming «fauxbourdon» voor terts-sixtparallellen). Binnen dit laatste terrein verdient zeker de mysticus en theoloog Jakob Böhme vermelding : een aantal van zijn zeer gewaagde tekenverklaringen (o.m. zijn stelling betreffende welke letter nu precies de eerste

letter aller tijden geweest zou zijn) waren indertijd vrij algemeen verspreid.

Het is duidelijk dat de studie van de retorische figuren in de barokmuziek een verrijkende invalshoek vormt. Anderzijds is het goed zich twee elementen van beperkende aard voor ogen te houden. Een eerste betreft het inzicht dat het gebruik van de retorische figuren nauw samenhangt met een welbepaald, naar het paradigma van de toenmalige rationaliteit opgebouwde wereldbeeld, en anderzijds, dat de talrijke conflicten in terminologie en afgrenzing van de diverse figuren erop wijzen dat er - evenmin als in de literatuur van die tijd - een gestandaardiseerde leer van muzikale figuren kan sprake geweest zijn.

(1) Moderne pogingen om de huidige cultuur panretorisch te verklaren vinden we in het werk van J.P. Guépin, *De Beschaving*, Amsterdam, 1985, alsook in de cultuur filosofische analyses van U. Eco. Laatsgenoemde analyseert de cultuur als onderdeel van de tekentheorie of de semiotiek. Voor een kritische benaderingswijze van deze poging, vooral op het vlak van de muziek, zie R. Schneider, *Semiotik der Musik*, München, 1980.

(2) Het standpunt van Galilei leidde tot reactie in Duitsland: Gottfried Heinrich Stölzel, een tijdgenoot van Bach, stelde in zijn *Abhandlung zum Rezitativ* dat het uitvinden (*ars inveniendi*) van muziek niet voldoende gebaat was met een oriëntatie aan het toneelspel.

(3) Geciteerd naar H. Glaser, J. Lehmann, A. Lubos, *Wege der deutschen Literatur*. Frankfurt/Berlijn, 1969, p. 77.

(4) Deze indeling is een ietwat gewijzigde versie van wat beschreven wordt in het zeer lezenswaardige boek van Rolf Dammann, *Der Musikbegriff im deutschen Barock*. Köln, 1967. pp. 84 e.vv.

(5) Met zijn *Discours de la méthode* en zijn *Méditations* werd Descartes de bouwmeester van een modern, anti-aristotelisch wereldbeeld.

(6) Tekenend in dit verband is de reeks synoniemen die de beroemde barokfilosoof Leibniz voor het woord «exprimere» leverde: «darstellen», «repraesentiren», «vorstellen». In al deze omschrijvingen zit totaal geen interpretatie- of duidingsgedachte. Zie Dammann, o.c. pp. 235-236.

(7) Michel Foucault, *De woorden en de dingen. Een archeologie van de menswetenschappen*. Baarn, 1966. p. 82.

(8) «Die Musica ist eine mathematische Wissenschaft / welche uns durch die Zahlen zeigt den rechten Unterschied und Abteilung des Klanges / woraus wir eine geschickte uit natürlich Harmonium setzen können». A. Werckmeister *Musicae mathematicae Hodegus curiosus*. Frankfurt/Leipzig, 1686, p. 9 e.vv. Geciteerd in Dammann, o.c. p. 14. «Musica Poëtica, oder die musicalische Composition ist eine mathematische Wissenschaft» J.G. Walther, *Praecepta der Musicalischen Composition*. Weimar, 1708, geciteerd in Dammann, o.c. p. 19.

(9) Voor een uitvoeriger overzicht raadplege men: Arnold Schmitz, «Figuren, musikalisch-retorische» in MGG IV 176-183; George J. Buelow, «Rhetoric and music» in *The New Grove Dictionary of Music and musicians* of P. Van Dijk, G. Van der Leeuw, J. Leussink, *Musieren als Brugman*. Hilversum, 1981.

(10) Longinus, *Traité du sublime*. Amsterdam, 1789, p. 97. Geciteerd in Ch. Perelman, *Rhetorica en argumentatie*. Baarn, 1979.

## Verbroken continuïteit

### of zoektocht naar een eigen identiteit.

Ghislain POTVLIËGHE

Een kenmerk van elke orgelcultuur was dat ze, waar dan ook, een eigen dynamiek en een eigen idioom ontwikkelde. Op de ontwikkeling van de industrieel gerichte orgelbouw volgde a.h.w. de reactie van de musicologische en de organologische wetenschap. Allicht zal dit laatste, de latere organografie een curieus verschijnsel blijken.

Kennelijk wordt de toekomstige geschiedschrijving heel wat randverschijnsels maar weinig of geen hoofdverschijnsels geboden. De breuk met de tradities die al ongeveer een eeuw lang duurt, eist zijn tol. Te oordelen naar het eigenaardige beeld van een vrij stuurloze orgelcultuur, gekleurd door allerlei onzekerheden en revalorisaties zoals we die al geruime tijd meemaken, lijkt de inspiratie uitgeput.

Men hoeft niet over bijzondere capaciteiten te beschikken om vast te stellen dat de Vlaamse orgelcultuur sinds ruim een eeuw niet meer toonaangevend is. Maar waar is ze dat momenteel wel? Dat wij kunnen pronken met een weliswaar fascinerend maar een toch quasi vergane historische orgelglorie, is vooralsnog het meest positieve kenmerk van de hedendaagse Vlaamse orgelcultuur. Een tegengif voor verdere aftakeling: herbeleving en versterking van het oude culturele erfgoed. De dynamiek van het Vlaamse orgelbeleid is hierbij als een uit de hemel gevallen aanzet, tenminste, indien ze een continuïteit zal kennen. Dankzij het huidig gevoerde beleid staan enkele restaurateurs van historische orgels in ons land, internationaal gezien, aan de top.

### Anti-chauvinisme... ?

Toch bestaat er zoiets als een Vlaams anti-chauvinisme en een zelfvernietigingsmentaliteit die de heropleving van de eigen cultuur in de kreukels rijdt.

In onze contreien brokkelt - misschien nog wat onduidelijk - het culturele bewustzijn bijna geluidloos verder af. De opbouw van een eigen en specifieke orgelcultuur kan nauwelijks gedeien.

Zowel musici als instrumentenbouwers erkennen een snobistische ingestheid van een maatschappij die van alles de prijs maar van niets de waarde kent.

Loopt er een taalgrens door België, tussen Nederland en Vlaanderen loopt er een cultuurgrens. De Vlaming heeft te weinig, veel te weinig pretenties, consumeerde zijn orgellandschappen middels inzichtloze of hoogst-individuele transformaties, en deed bijgevolg moeiteloos aan kulturele zelfvernietiging. Een merkwaardige mentaliteit.

Hoe ontstond dan die vreemde mentaliteit ?

Adviseurs hebben de evolutie van ons orgellandschap vnl. sinds de 2e helft van de 19e eeuw bepaald. Zonder enig geschiedkundig inzicht werd advies verstrekt. Het onderkennen van stijlkenmerken kwam gewoon niet eens aan de orde. Als zogezegde kenners van orgelbouwtijlen en als advies-verleners paradeerden ze met een kennis die ze in feite niet bezaten. Maar orgelbouwkundig lieten ze enkel orgelruines en geen stijlinzicht na.

Zodoende verkreeg het Vlaamse orgellandschap zijn huidige aanzien.

### Adviseurs

Dat soort adviseurs heeft, eigenlijk sinds begin van onze eeuw, het land volgestouwd met muzikaal infantiele mechanos. Alleen al met het experimenteel gedoe met trakturen belijdde de orgelbouw zijn onmacht en zijn falen en de orgelbouwbedrijven takelden zowel artistiek als technisch geleidelijk af.

Het type van orgeladviseurs is inmiddels wel veranderd. Sommigen laten de Vlaamse orgelbouwkunst al in zijn prille heropleving stikken door bestellingen te adviseren in gebieden van waar geen enkele respons te verwachten valt.

Het blijkt zich inderdaad niet te ontwikkelen tot een vruchtbare uitwisseling met Nederlanders, Walen, Zwitsers en Duitsers, Denen en Italianen die hier reeds sinds jaren een afzetgebied verkregen. Een specifiek stijlbesef blijft zoek en het Vlaamse anti-chauvinisme speelt natuurlijk lekker in de kaart van de concurrentie : de strop wordt alsmaar strakker en strakker om de Vlaamse identiteit aangesnoerd.

Werkverschaffing aan buitenlandse - en dan nog op ons terrein concurrerende bedrijven - betekent ook al een uitgave met een

negatief rendement, in de eerste plaats omdat er geen wisselwerking bestaat. In die zin gunt de buitenlandse orgelbouw ons zelfs niet eens het zout in de pap.

Wat Duitse bedrijven hier allemaal voor en na de oorlog hebben verricht, wordt nu - overigens terecht - eigenlijk als ver van volwaardig aanzien.

### Eigen Orgelbouwkultuur gediscrimineerd

Met een gelijkaardige argumentatie als toen wordt nu weerom een eigen specifieke orgelbouwkultuur gediscrimineerd.

Het is via een buitenlandse beïnvloeding dat de Belgische orgelbouwbedrijven niet in aanmerking kwamen voor de bouw van een nieuw orgel in de Antwerpse kathedraal, maar wél een Zwitsers bedrijf. Tevoren was het een Deens bedrijf dat in Vlaanderen als toonaangevend gold, en nog vroeger was het een Duits bedrijf dat nogal gratis onze zaligverklaring verkreeg. Ik zou ook wel eens cijfers op tafel willen zien liggen van wat Vlaanderen uitgeeft aan restauratie en waar de gelden naartoe gaan. Bv. hoeveel gaat er naar Wallonië en omgekeerd, hoeveel van Wallonië naar Vlaanderen. Er is een jarenlange eenzijdige afwendings van opdrachten naar Wallonië aan de gang. Een evenwichtige spreiding wordt door enkele adviseurs bewust uit de haak getrokken ten nadele van de Vlaamse orgelcultuur.

Een vluchtig en verre van volledig overzicht geeft alvast volgend beeld : Nederlandse restauratie van de orgels te Semmerszake, Oostkamp, Laarne en nieuwbouw in Brasschaat (St.-Michielscollege) en in Kortrijk (Paters Karmelieten); Luxemburgse nieuwbouw kwam er o.m. in Gooik, in Brussel (Zavelkerk) en restauratie in de Rijke Klarenkerk.

Aan Waalse orgelmakers werd opdracht gegeven voor de historische restauratie in Merchtem, St.-Pieters-Kapelle, Brussegem-Oppem, Mespelare, Paal-Beringen, St.-Truiden (O. L. Vrouwekerk en in de Begijnhofkerk), Waasmunster-Sombeke, Waregem, Beerse, Volkegem, Iddergem, Gent (St.-Pauluskerk, nieuwbouw), en in Aartselaar.

Frankrijk is, voor zover me bekend, hier niet vertegenwoordigd, maar er worden evenmin Vlamingen ontboden voor de restauratie van het toch vrij grote historisch patrimonium van Vlaamse signatuur.

Dat zo'n toestand op wettelijke basis kan standhouden, doet weerom denken aan een typisch Vlaamse onozel-beate ingesteldheid waarmee we onszelf uithollen om anderen - die ons dapper negeren en zelfs miskennen - te versterken. Laat men dit zo verder betijen, dan bezorgen we ons eigen toekomstige Vlaanderen onherstelbare schade. We hangen onszelf op aan (Europese) wetgevingen waarmee alleen wijzelf rekening houden.

#### Waardering voor het ambacht

Het ambacht kan bezwaarlijk specialistische opdrachten van buitenaf halen. Want juist het kontinu leerproces heeft een organisatie nodig om creatieve krachten los te maken en die het zijn vitaliteit moeten geven.

Een ander maar evenmin bemoedigend aspekt in onze huidige orgelcultuur is nu ook een vrij plotse (kennelijk als een reactie op de vroegere transformatie-zucht) kritiekloze hang naar behoud van zelfs het meest onbenullige. Van culturele destructie op grote schaal wensen sommigen nu over te schakelen naar een soort van afvalbeheer. Het onderkennen van waarden blijkt hopeloos moeilijk te gaan. Uit vrees de bal mis te slaan gaan ze zelfs, gewapend met allerlei slappe argumenten, heel vlot rommel van enkele decennia geleden overwaarden.

Afval wordt verheven tot een belangrijk produkt. Historisch is dat met zo'n mentaliteit, pientere lui zelfs de inhoud van de vuilnisemmers van Marylin Monroe duur wisten te verkopen...! Men moet wel zichzelf ervan weten te overtuigen dat zoiets een boeiende bezigheid is.

Nu blijkt ook de vakvaardigheid geleidelijkaan af te kalven. Als enig antwoord hierop reageren slechts enkele bedrijven met restauraties die dan zowel wetenschappelijk als technisch van een bijzonder hoog peil getuigen. Overigens betekent zoiets enkel de revalorisatie van een verleden maar geeft vooralsnog geen antwoord op de vraag naar mogelijke perspectieven voor een bouw-ontwikkeling zoals de hele geschiedenis door er wél een is geweest.

#### Invul- en repliekbouw

Biedt een periode van heroriëntatie middels historische restauratie en «invul»-bouw een antwoord op de zoektocht (of terugkeer?) naar de eigen identiteit en opent dit nieuwe perspectieven?

Is zowel restauratie als repliekbouw in feite niet als een academische aangelegenheid te beschouwen? De invul- en repliekbouw gaat eerder lijken op een ietwat meelijwekkend accentueren van wat we niet hebben en eigenlijk zelfs missen? Contenteren we ons dan maar met een surrogaat? Repliek-bouwers gaan zich zowat als testamentaire uitvoerders gedragen van een bijna verloren gegane cultuur.

Anderzijds is de revalorisatie van een verloren gegane stijl-richting niet helemaal af te schrijven als een maat voor niets. Leidde de neo-gotiek - stilistisch in wezen kitsch die zijn vitaliteit grotendeels te danken had aan de Kerk die er zich artistiek mee profileerde - niet tot een frisse Jugendstil?!

Historisch gezien is restauratie en repliekbouw een nevenverschijnsel in het hoofdstuk van de instrumentenbouwkunst. Men kan het in de eerste plaats als een techniek beschouwen en niet als een kunst, tenminste, als men ervan uitgaat dat kunst creativiteit impliceert. Voor de repliekbouw geldt dat louter techniek al vlug erg vervelend werkt, maar wekt daarentegen ontzag in de restauratiekunde.

Heel wat «moderne» orgels zijn als toestel misschien wel vaardig uitgewerkt, maar wat betekent dat dan op artistiek vlak? Zal de repliekbouw van de jongste decennia hetzelfde lot van dubieusheid ondergaan? Stijl-imitatie om de imitatie als een doodgeboren kind aanzien, is geen harde stelling. En toch blijkt repliekbouw de ondraaglijkheid van het muzikale anachronisme gezond te ondersteunen. Als bouwwijze dan ook zinvol verdedigbaar omdat ze ten dienste staat van muziek uit een bepaalde periode.

Maar ook deze stelling zint niet elkeen: voor velen houden uitgesproken orgeltypes beperkingen in. Zonder dat hierbij in vraag wordt gesteld of het niet juist aan die zgn. beperkingen ligt dat het instrument zijn grootheid te danken heeft.

## Op welk orgel klinkt nieuwe orgelmuziek het best ?

Yves SENDEN

*Een tijdje geleden werd mij gevraagd een artikel te schrijven over «desiderata vanuit de hedendaagse orgelcomposities naar het orgel toe». Ofschoon het voor mij perfect duidelijk was wat met die titel werd bedoeld, voelde ik de behoefte hem aan te passen : er spelen bij de uitvoering van nieuwe orgelmuziek volgens mij meer factoren mee dan een verlanglijstje van de componist aan het adres van de orgelbouwer.*

*Ik heb geprobeerd deze problematiek op systematische wijze voor te stellen en heb daarbij dankbaar gebruik gemaakt van de semiotiek zoals die door de Amerikaanse denker Charles Sanders Peirce rond de eeuwwisseling werd geconcipieerd. Om de leesbaarheid niet in het gedrang te brengen heb ik weliswaar bewust elke verwijzing naar de theorie van Pierce vermeden, maar de tekst zoals ze nu voor u ligt, zou zonder zijn filosofie niet denkbaar zijn.*

*(met dank aan professor André Vandenburg)*

### Eenrichtingsverkeer ?

Wie hoort spreken over «desiderata vanuit de hedendaagse orgelcomposities naar het orgel toe», loopt het risico op verschillende niveaus te worden misleid. Hij krijgt de indruk dat het componeren van een nieuw orgelwerk in de eerste instantie een zaak van de componist is - en natuurlijk is dat ook het geval - en dat die componist aan het orgel en de orgelbouw een verlanglijstje kan voorleggen. Dit eenrichtingsverkeer kan je als volgt weergeven.

Componist —————> Orgel(bouw)

Deze voorstelling van feiten suggereert dat een componist kan eisen dat het orgel aan een bepaald aantal voorwaarden voldoet. Het is hier dat het schoentje wringt. Het is namelijk ondenkbaar dat een componist aan een instrumentenbouwer (bijvoorbeeld hobo, blokfluit, dwarsfluit) gaat vragen om een stukje bij te lassen, een gaatje bij te boren of de snaren kruiselings aan te brengen. Voor het orgel heeft men in het verleden blijk-

baar graag een uitzondering gemaakt. Drie voorbeelden van een uiteenlopende aard kunnen dat illustreren.

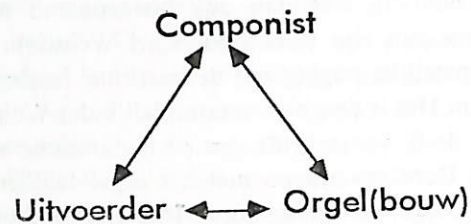
Arnold Schönberg noteerde zijn *Variations on a Rezitativ* (1940) de tonen op hun absolute hoogte. Concreet houdt dat in dat hij noten noteert onder de C-groot-oktaaf. Schönberg wenste dat de dynamische schakeringen (van *ppp* tot *fff*) uitsluitend gerealiseerd werden door de toevoeging of weglaten van 8'-registers. Dit absolute respect voor de reële toonhoogte impliceert dat hij principieel tegen het gebruik is van 16', 4', 2' en andere voethoogtes, en vanzelfsprekend tegen het aanwenden van mixturen. Schönberg was dan ook hoegenaamd niet gelukkig met de uitgave van zijn werk door Carl Weinrich. Deze editie is een verdienstelijke poging om de partituur leesbaar en speelbaar te maken. Het is daarbij onvermijdelijk dat Weinrich andere registers dan de 8' voorschrijft, om de dynamische schakeringen te realiseren. Deze ervaringen met het orgel leidden er toe dat Schönberg het orgel een onhandig instrument vond en hij hoopte dat men het in latere tijden zou kunnen ombouwen tot een meer handelbaar instrument, ter grootte van een typemachine (hij moet de komst van het keyboard hebben aangevoeld).

György Ligeti verrichtte in de jaren '60 baanbrekend werk in de exploratie van ongekende klanken binnen het orgel. In tegenstelling tot Schönberg schreef hij *Volumina* (1962) in overleg met een organist voor een elektrisch instrument met rolzweller, en herwerkte hij het in 1966 tot een versie die ook speelbaar was op mechanische instrumenten. In de eerste studie *Harmonies* (1967) verkent hij verdere klankmogelijkheden van het orgel. Hij publiceert in die periode ook een artikel dat een heus verlanglijstje (desiderata...) is van wat het orgel volgens hem moet kunnen. Een kleine selectie : elke pijp moet door eender welke toets op het klavier tot klinken kunnen worden gebracht; de hoeden van de gedekten moeten omhoog en omlaag kunnen gaan via een vorm van afstandsbediening; de luchtdruk moet volledig variabel kunnen zijn en de organist moet haar op elk moment kunnen veranderen; het volledige orgel moet in een zwelkast staan. Die laatste eis is wellicht nog realiseerbaar, maar voor het overige lijkt hetgene dat Ligeti wil gemakkelijker te realiseren te zijn via een synthesizer en digitale geluidsmanipulatie.

Iannis Xenakis vraagt in *Gmeeoorgh* (1973) een *fff* in de hoogste regionen van de diskant, een striemende klank. Die eis situeert zich op de grens van de fysieke mogelijkheden van het instrument, omdat de baskant binnen die context toch altijd luider zal klinken. Zijn compositie zal dus nooit echt kunnen klinken zoals hij graag zou hebben dat ze zou klinken.

Deze drie voorbeelden maken duidelijk dat het schema componist-eenrichtingsverkeer-orgel(bouw) hoe dan ook te simplistisch is.

Ik denk dat een eerste aanvulling noodzakelijk is :



De twee verrijkingen van het schema vloeien rechtstreeks voort uit de drie zopas aangehaalde voorbeelden : eerst en vooral moet er een realistische dialoog zijn tussen wat het instrument (en zijn bouwer) reëel vermag en wat de componist er mee wil doen (dus een dubbele pijl, in plaats van een enkele); ten tweede moeten zowel orgelbouwer als componist er rekening houden met een derde, niet onbelangrijke factor : de uitvoerder (zonder wie noch de compositie noch het instrument kunnen klinken). In het nu volgend chronologisch overzicht wil ik via een aantal voorbeelden de problematiek in de verhouding componist-uitvoerder-orgel(bouw) toelichten.

### De muziek van ca. 1900 tot 1961

Toeval of niet, maar veel orgelliteratuur uit deze periode is van de hand van componisten die zelf organist waren : Duruflé, Alain, Messiaen in Frankrijk, Reger en Karg-Elert in Duitsland, om slechts de bekendste te noemen. Het samenvallen van uitvoerder en componist heeft alleszins één groot voordeel : de muziek is organistiek geschreven en aangepast aan het instrument dat voorhanden is. Ik neem de Franse muziek als voorbeeld.

Het orgel van Duruflé, Messiaen en Alain.

Dat instrument is in Frankrijk in principe het symfonisch orgel.

Een aantal van die nu historische romantische instrumenten waren in de geest van die tijd geëlectrificeerd. Ze speelden licht en waren voorzien van allerlei speelhulpen. Wanneer we dat voor ogen houden, begrijpen we beter waarom Duruflé in een brief zijn ongenoegen uit over de tendens bij orgelbouwers om mechanische orgels te construeren: dat kon historisch dan wel correct zijn, maar «wilden de heren orgelbouwers alstublieft ook even denken aan de uitvoerende organist?». De muziek van Duruflé is effectief heel wat gemakkelijker te spelen op een electrisch instrument, precies omdat ze ervoor geschreven werd.

Vanuit ons standpunt anno 1995 klinkt de verzuchting van Duruflé allicht wat vreemd en bekrompen, maar de irritatie van een componist die zijn eigen werken op een mechanisch instrument moeilijk kan gespeeld krijgen, is anderzijds wel begrijpelijk.

De componist die wellicht het meest de gelegenheid heeft gehad zijn instrument aan te passen aan zijn eigen muziek is Messiaen. Tijdens zijn jarenlange taak als organist aan de Saint-Trinité in Parijs heeft hij voor zichzelf uitgemaakt hoe het Cavallé-Coll-orgel aldaar het best aan zijn compositorische eisen tegemoet kon komen. De drastische verbouwing in de jaren zestig, die het rechtstreeks gevolg was van Messiaens verlanglijstje, is hem niet door iedereen in dank afgenomen. De ene zal argumenteren dat de orgelwereld een historisch Cavallé-Coll-orgel armer is geworden, terwijl de ander zal aanhalen dat we nu over een instrument beschikken dat optimaal aan de verwachtingen van Messiaen voldoet.

De orgelmuziek van Alain is voor een groot deel ontstaan op het vreemdsoortig huisorgel dat door zijn vader werd gebouwd. Omdat zijn instrument een eigenzinnige vermenging is van barokke en romantische registers, is ook de muziek van Alain zo veelkleurig. Veel van zijn werken kunnen daarom op een romantisch, of een barok of een compromis-instrument worden uitgevoerd.

Welk orgel voor wie ?

Het ligt voor de hand dat je jezelf heel wat registratieproblemen en aanpassingen bespaart, wanneer je Messiaen en Duruflé op een romantisch instrument speelt. Toch kan je er niet onder uit dat een aantal compromis-instrumenten zoals ze werden ge-



bouwd vóór pakweg 1950 (electrisch, met speelhulpen en gadgets allerhande), soms echt geschikt om die muziek uit te voeren. Dat mag ook niet verwonderen, vermits die instrumenten door de componisten/uitvoerders zelf als gangbaar werden ervaren. Voor de keuze van een Alain-orgel moet vooral de factoren «duidelijkheid» en «kracht» meespelen. Dat vind je normaal gezien bij een goedgebouwd compromis-orgel, maar ook op een schitterend instrument als het orgel in Saint-Omer (F.) Cavallé-Coll voegde daar aan een bestaand barokinstrument een aantal romantische spelen toe, zodanig dat een symfonische sound de transparantie niet in de weg staat. «Dudelijkheid» impliceert bovendien een directe aansprekende mechaniek. Op een instrument dat die directheid niet kan opbrengen (en dat is bij een barkermachine nogal eens het geval), vallen bijvoorbeeld de ritmische subtiliteiten bij het begin van *Joies* (uit de *Trois danses*, 1940) compleet in het water.

#### **De jaren zestig : de meest moderne muziek**

De voorstelling als zou er een bepaald type orgel nodig zijn om specifiek nieuwe orgelliteratuur uit te voeren is geworteld in de mentaliteit van de jaren zestig. Met het ontstaan van *Volumina* (Ligeti), *Improvisation Ajoutée* (Kagel) en *Interferenser* (Hambræus) in 1961/62 was het hek van de dam om nieuwe klanken en effecten uit het orgel te halen : de motor uitschakelen tijdens het spelen, de mechanische registerknoppen half open trekken, manueel- en pedaalclusters,... kortom : alles wat er in *Volumina* aan bod komt.

Die zoektocht naar het - letterlijk - ongehoorde is representatief voor de hoogdagen van het modernisme : in de jaren zestig worden op zowat alle instrumenten niet-conventionele geluiden ontdekt.

We mogen hierbij niet uit het oog verliezen dat we hier over een zeer korte periode spreken (1961/62 - 1969) : Ligeti besefte onmiddellijk na composities als *Volumina* en *Atmosphères* (voor orkest) dat hij gerust nog talloze andere werken in die stijl zou kunnen schrijven, zonder echter wezenlijks iets nieuws te brengen. Daarom schakelde hij vrij vlug over naar de conventionele tonen, maar dan wel op een nieuwe manier. De tweede studie *Coulée* (1969) is daar de neerslag van. *Gmeoorh* van Xenakis dateert uit 1973, maar is in feite representatief voor zijn denkwijze van de jaren zestig.

De meest moderne orgelmuziek werd met andere woorden geschreven tussen 1961/62 en ruwweg het begin van de jaren zeventig. Nadien, tot 1995, blijft een aantal componisten die zoektocht naar nieuwe, ongehoorde klanken voortzetten, ook op orgel (dit epigonendom is nota bene een vorm van akademisme die niet als representatief mag beschouwd worden voor de nieuwe orgelmuziek in het algemeen).

#### **Welk orgel ?**

Ligeti en Kagel schreven hun stukken in overleg met een organist. Op die manier konden ze precies aftasten wat er voor een uitvoerder nog haalbaar was. Dat gebeurde veelal op elektrische instrumenten, en dat is ook te merken aan de manier waarop de stukken zijn geschreven. Je kan *Volumina* niet spelen op een barok instrument. Daar is allereerst een akoestische reden voor. De clusters moeten ongemerkt verschuiven en heel wat overgangen, zowel in toonhoogte als dynamiek moeten geleidelijk gebeuren. Op een barokorgel, dat op helderheid is gericht, is zoiets a priori veel minder gemakkelijk te realiseren dan op een symfonisch orgel (tenzij in een ruimte met 20 seconden nagalm, en dan nog). Daarnaast is ook de mechaniek van het instrument een belangrijke reden om *Volumina* niet te spelen. De traktuur van een barok orgel is niet voorzien op het langdurig spelen van clusters, in een hoog tempo; over het volledige manueel of pedaal. Wanneer je dat toch doet, loop je het risico het instrument te beschadigen. Wanneer een uitvoerder toch besluit dit werk op een dergelijk instrument te spelen, bewijst hij daar dus niemand een dienst mee : zichzelf niet, de componist niet, het publiek niet en zeker de orgelbouwer niet. Integendeel : hij bevestigt een hardnekkig vooroordeel als zou moderne orgelmuziek in staat zijn het instrument kapot te maken. Werken in de stijl van *Volumina* worden daarom best uitgevoerd op een compromis-orgel (een romantisch instrument is ook mogelijk, maar ook hier is voorzichtigheid geboden bij de mechaniek).

#### **De jaren zeventig, tachtig, negentig**

Zoals ik reeds heb gezegd, wordt er vandaag de dag nog wel eens muziek geschreven in de stijl van de jaren zestig, maar dat is niet meer representatief. We kunnen gerust stellen dat de grote verkenningstocht naar niet-conventionele klanken voorbij is.

Dat wil echter niet zeggen dat er sinds de jaren zestigs niets nieuws meer is gebeurd, dat er alleen maar teruggegrepen wordt naar tonaliteit. Het komt er gewoon op aan «nieuw» niet noodzakelijk te associëren met «modernistisch».

Dat zou er in theorie ook op neer komen dat die orgelmuziek geen speciale, ongewone eisen stelt aan het instrument. Toch is dat slechts ten dele zo. Enkele werkelijk belangrijke composities stellen ogenschijnlijk eenvoudige, maar praktisch zelden realiseerbare eisen, waardoor ze veel te weinig worden gespeeld. Ik bespreek hieronder kort enkele van die composities, die allen na de grote experimenten van de jaren zestig komen en die om een of andere reden toch zeer gerichte eisen aan het instrument stellen.

#### *Coulée* van György Ligeti (1969)

Naar analogie met *Continuum* voor clavecimbel schreef Ligeti deze tweede studie voor orgel, waarbij een nieuw begrip van ritme centraal staat. Het principe is heel eenvoudig : linker- en rechterhand spelen aan een razendsnel tempo achttien noten, wat voor de luisteraar vreemd genoeg als een gevoel van stilstand overkomt. Door wijzigingen in de groeperingen van de noten krijg je een suggestie van versnelling of vertraging.

Het is weliswaar een moeilijk werk, maar het is tegelijk zeer organistiek geschreven. Ligeti zorgt er voor dat de vingers slechts een minieme verplaatsing moeten doen (maximaal een grote secunde); van duimonderzetting is geen sprake.

Toch is er nog een ander aspect dat een beslissende invloed heeft op de speelbaarheid van dit stuk : de mechaniek van het orgel. Je moet een kleine vier minuten aan een honds tempo continue snelle noten spelen. Dat is niet mogelijk op een instrument met een zware tractuur (tenzij u masochistische trekjes vertoont; in dat geval kunnen ook nog de klavieren worden gekoppeld). *Coulée* kan daarom alleen worden gespeeld op een elektrische klaviertractuur of op een mechanisch orgel met zeer lichtspelende mechaniek.

#### *Fanfare II* van Philippe Boesmans (1973)

Boesmans schreef dit werk in overleg met organist Bernard Focroulle. Het orgel wordt in *Fanfare II* beschouwd als een instrument met 4 dynamische niveaus : het derde klavier is het zachtst, het tweede is iets luider, het eerste is luid, en het pedaal zeer luid. Crescendo en decrescendo worden gerealiseerd door

eenzelfde noot vlug op een ander (luider of zachter) klavier te spelen. De organist speelt dus niet op een conventionele manier (met zijdelingse bewegingen), maar met talrijke klavierwisselingen per noot (dus een doorlopende afwisseling van verschillende bewegingen). Dit werk illustreert op een schitterende wijze hoe verfrissend de inbreng kan zijn van een componist die niet met het orgel vertrouwd is : Boesmans heeft een nieuwe speelwijze voor het orgel uitgedacht waar geen enkele organist ook maar een seconde zou aan gedacht hebben. Die nieuwe speelwijze is daarbij geen vrijblijvend effect gebleven, maar geïntegreerd in een inhoudelijk boeiend werk.

De compositorische vondst impliceert wel dat de uitvoerder moet beschikken over een instrument met drie manualen om het stuk in te studeren (in tegenstelling tot veel andere literatuur die weliswaar voor drie manualen is gedacht maar die toch gemakkelijk op een tweemanualig instrument te brengen is). Voor een uitvoering moeten die manualen dan ook in de juiste volgorde liggen, om de bedoelingen van de componist optimaal te respecteren. In praktijk wordt dit stuk dus weinig gespeeld.

#### *Principal Sound* van Morton Feldman (1980)

Ook dit werk speelt zich af op vier niveau's : elk klavier wordt geregistreerd met een prestant 8'. Omdat de prestant van het ene klavier onvermijdelijk anders en/of zachter klinkt dan die van het andere, ontstaat op die manier een schitterend spel van subtiele klankkleurnuances. Op speeltechnisch gebied ligt de grootste moeilijkheid in de complexe maatwisselingen, waar de toehoorder overigens niets van merkt : voor hem blijft dit werk een sereen voortvloeiende klankenstroom.

Hoewel dit werk ogenschijnlijk probleemloos moet kunnen worden uitgevoerd, Je kan in België op weinig orgels terecht om dit werk 100% volgens de wil van de componist te realiseren. Wat je nodig hebt is namelijk een orgel met drie manualen en pedaal (tot dusver geen probleem), telkens een prestant 8' (dat is al moeilijker). Het pedaal moet bovendien tot g lopen, zoniet moet je op die plaatsen oktaveren en op de prestant 4' spelen (een bijkomende complicatie). Tenslotte moeten twee van de drie manualen in een zwelkast zitten...

#### *The Missouri Harmony* van Christopher Fox (1985)

Dit werk zou je als een trio bestempelen. De twee handen en het pedaal spelen elk één stem, in een bijzonder trage beweging.

Gedurende een kwartier verandert het aldus ontstane driestemmige akkoord om de paar seconden van samenstelling.

Hoewel dit werk in principe op eender welk orgel met één manueel en een pedaal kan gespeeld worden, is het toch niet gemakkelijk om een geschikt instrument te vinden. Uitvoerders en publiek moeten namelijk een kwartier lang naar langzaam veranderende akkoorden en eenzelfde registratie luisteren. Die registratie moet bovendien van die aard zijn dat de drie stemmen in dynamisch evenwicht zijn : de rechterhand mag bijvoorbeeld niet zodanig luid zijn dat de linkerhand of het pedaal wordt overstemd. Een bevredigend resultaat is hier bijvoorbeeld te bereiken met een prestant 8' of een flûte harmonique 8' en een subbas 16'. Een klein detail : indien het orgel in deze registratie ook maar een fractie onnauwkeurig is gestemd, is dat gedurende elk akkoord secondenlang pijnlijk duidelijk te horen.

Zowel moderne als postmoderne muziek vereisen niet echt een nieuwsoortig instrument. Wel is het moeilijk om het meest geschikte orgel te vinden. Maar is het daarom nodig een specifiek instrument voor nieuwe muziek te bouwen ?

### Het ideale orgel voor nieuwe muziek

Er is wellicht een behoefte vanwege de uitvoerders naar een ideaal instrument voor nieuwe muziek, maar de vraag blijft of het mogelijk zal zijn werkelijk aan *alle* vereisten te voldoen die bij deze muziek opduiken. Afgaande op de bestaande literatuur (van Messiaen, Alain, Duruflé, Reger e.d. tot de meest recente werken) en specifiek op de hoger geciteerde problemen zou het volgende minimaal aanwezig moeten zijn :

- 4 manualen, omvang C-c''''
- pedaal, omvang C-g
- een lichtspelende manuaalmechaniek (Ligeti, *Coulée*)
- mechanische registratuurstuur
- twee zwelkasten
- mogelijkheid tot generaal crescendo
- minimum 3 manualen met een prestant 8' (Feldman)
- op elk klavier een zeer uitgebreide barokke en romantische dispositie
- «sterke longen»
- een krachtig en dragend tutti.

Er zullen wel instrumenten bestaan die dit ideaal benaderen, maar dat zal een minderheid zijn. Overigens kunnen zich bij het nastreven van dit ideaal bijzonder vreemde kronkels voordoen. Zo is er in de pedaaldispositie van het orgel in Vogelzang (Brussel), zogenaamd hét Belgische instrument voor nieuwe muziek, om een onbegrijpelijke reden geen enkele labiaal 8' te bespeuren.

Ikzelf zou de vraag naar het ideale orgel willen inruilen voor een andere, wellicht meer realistische situatie :

### Op welke bestaande orgels kan je muziek van de 20ste eeuw probleemloos uitvoeren ?

Op die vraag zal ik een antwoord trachten te geven in het volgende nummer van *Orgelkunst* via een exemplarische lijst van evidente en minder evidente instrumenten om muziek uit de 20ste eeuw uit te voeren.

### Een desideratum vanwege de uitvoerder

Het dient toch even te worden aangestipt : waarom spelen relatief weinig uitvoerders nieuwe orgelmuziek ?

Er zijn voor de vuist weg de volgende argumenten aan te voeren :

- nieuwe muziek is technisch moeilijk
- nieuwe muziek is omslachtig inzake registratie
- nieuwe muziek is op weinig orgels te spelen
- nieuwe muziek is voor het publiek ontoegankelijk.

Technisch moeilijk ?

Het is inderdaad een feit dat de modernistische muziek, vanwege complexiteit in schrijfwijze, textuur, ritme e.d.m. technisch hoge eisen stelt aan de uitvoerder. Je steekt effectief heel wat meer tijd in het «overmeesteren» van een groot Messiaenwerk dan een barokwerk. Toch moet ook dat een beetje gerelativeerd worden. Om louter en alleen de tekst van bijvoorbeeld Bachs *Passacaglia en Fuga* goed meester te worden heb je normaal zo'n twee weken nodig, a rato van 3 tot 4 uur studie per dag. Dat brengt je op een totaal van pakweg 50 uur. Bij de *Fanfare II* van Boesmans moet je voor het uitzoeken van de vingerzetting 9 uur tellen. Voor het instuderen van de motorische beweging heb je 50 uur nodig. Op een tijdsbestek van ca. 60 uur is de grondverf gezet, wat niet veel meer is dan de tijd die je in Bach hebt moeten steken. Het grote verschil ligt natuurlijk in het feit dat je bij Bach onmiddellijk een goed klinkend resultaat hebt.

De voldoening die je daarbij hebt, stimuleert je om gedurende 3 tot 4 uur te studeren. Bij Boesmans moet je na maximaal 2 uur intens studeren de partituur opzij leggen. Verder studeren rendeert op dat ogenblik niet en je hebt het gevoel dat je niets hebt bereikt. Wat bij Bach op twee weken kan, moet bij Boesmans noodgedwongen op minimum twee maanden. Maar eens dat de tekst erin zit en de muzikale afwerking kan beginnen (die zowel bij Bach als Boesmans nog veel tijd en energie zal vergen), is het speelplezier des te groter.

Er is echter ook technisch gemakkelijke nieuwe muziek. Vooral in de postmoderne literatuur, waar men niet gebukt gaat onder de dwang tot steeds grotere complexiteit en virtuositeit, zijn heel wat werken terug te vinden die technisch eenvoudig zijn. De artistieke afwerking daarentegen vergt minstens evenveel energie bij Bach als bij Boesmans. De orgelwerken van Pärt, of dichterbij huis, van Buckinx en Lawalrée, zijn daartegen technisch niet uitgesproken moeilijk, maar vergen van de uitvoerder een grote muzikale bagage.

#### Omslachtige registratie ?

Ik ben de laatste om te ontkennen dat veel moderne muziek voor de registranten niet bepaald een lachertje is. Sommige werken, bijvoorbeeld *Volumina* van Ligeti, *Fa-si* van Luciano Berio (1975), de reeks *Organa* van Xavier Darasse (jaren '70 en '80) of *Phantasie mit Obbligati* van Maurizio Kagel (1967) vergen zo'n intens samenspel tussen organist en registranten dat ze gerust in aanmerking zouden kunnen komen voor een examen meestergraad kamermuziek. Toch zijn we geneigd te vergeten dat je voor een echt waarheidsgetrouwe uitvoering van bijvoorbeeld de *Trois chorals* van César Franck ook niet zonder twee registranten kunt.

Ook hier geldt bovendien dat in postmoderne muziek de complexiteit van het registreren sterk is afgenomen.

#### Weinig orgels geschikt voor nieuwe muziek ?

Het is inderdaad correct dat veel nieuwe muziek effectief niet op het eerste het beste orgel gaat,... net zoals je Bach niet zomaar op een Cavaillé-Coll speelt en Franck niet op een Schnitger. Uit mijn bijdrage in het volgende nummer van «Orgelkunst» zal hopelijk voldoende blijken dat je wel degelijk heel wat nieuwe muziek kwijt kunt op de meest uiteenlopende type orgels, op voorwaarde dat je de gepaste literatuur vindt.

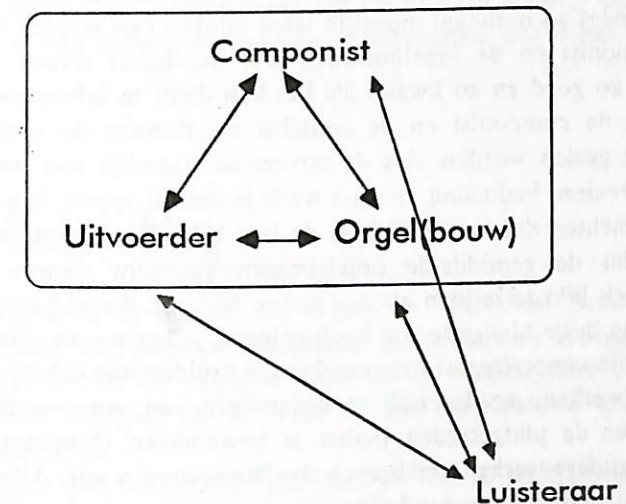
Dat die niet altijd gemakkelijk is te vinden - van de muziek na 1970 is slechts een minderheid uitgegeven - is weer een ander probleem.

#### Ontoegankelijk ?

Het vooroordeel dat nieuwe muziek ontoegankelijk zou zijn, is van toepassing op een aantal moderne composities uit de eerste helft van deze eeuw (Messiaen, Alain) en natuurlijk ook op de meest moderne muziek, de jaren zestig. Dit hardnekkige vooroordeel tegenover nieuwe muziek is echter zo diep ingeworteld dat het klakkeloos wordt overgedragen op eender welke muziek uit deze eeuw.

Om dit argument te weerleggen zou ik graag eerst het schema aan het begin van dit artikel verder uitbreiden met een verdere dimensie :de *luisteraar*.

#### Het belang van de luisteraar



Indien we willen dat de luisteraar zich openstelt voor nieuwe orgelmuziek (pijl naar boven), dan zullen zowel de orgelbouwer, de uitvoerder als de componist een inspanning moeten doen.

#### De componist

Van hem wordt een compositie verwacht die vertrekt vanuit de reële mogelijkheden van het instrument (waarbij ik hoegenaamd niet beweer dat hij alle mogelijkheden van het orgel moet af-

dweilen). Indien hij niet met het instrument vertrouwd is, lijkt het wellicht aangewezen de compositie met een organist te overlopen. Als er bovendien in de nieuwe orgelmuziek aan iets behoefte is, dan is het wel aan *orgelcomposities die zonder veel registratiebepalingen speelbaar zijn op een gemiddeld tweemaalig orgel met pedaal*.

Ik moet daat evenwel aan toevoegen dat het verkennen van nieuwe horizonten en technische limieten tot waardevolle bijdragen tot muziek van onze eeuw kunnen leiden (bijvoorbeeld met respectievelijk *Fanfare II* en *Coulée*). Het andere extreem (Missouri Harmony), technisch zeer eenvoudig en tegelijk artistiek waardevol, is echter ook mogelijk.

De uitvoerder

Hij moet de partituur zo waarheidsgetrouw mogelijk weergeven. Daartoe moet hij niet alleen de tekst volledig beheersen (dat spreekt namelijk vanzelf) maar ook het orgel kiezen dat het best aan de intenties van de componist voldoet én hij moet dat instrument zo optimaal mogelijk laten klinken (uit respect voor de componist en de orgelbouwer). Dat impliceert tevens dat hij zich zo goed en zo kwaad als het kan dient te informeren omtrent de componist en de context waarbinnen de compositie moet gezien worden. Als de uitvoerder namelijk niet weet wat de precieze bedoeling van het werk is dat hij speelt, kan je niet verwachten dat het publiek in de ban zal raken van de muziek. Omdat de gemiddelde orgelconcertorganisator nieuwe orgelmuziek lijkt te mijden als een rauwe biefstuk die gedurende vijf weken in de blakende zon heeft gelegen, is het aan de uitvoerder om zijn concertrepertoire smaakvol te kruiden met enkele nieuwe orgelwerken, zonder zich te bezondigen aan een overdosis en zonder de platgetreden paden te bewandelen (Messiaen heeft nog andere werken geschreven dan *Dieu parmi nous*). Alleen met deze mentaliteitsverandering maakt nieuwe orgelmuziek een kans om tot bij het publiek door te dringen.

De orgelbouwer

Het lijkt belachelijk om het te vermelden, maar toch is het onontbeerlijk ook voor nieuwe muziek : zowel componist als publiek verwachten van de orgelbouwer een zo optimaal mogelijk instrument. Een instrument waarvan de mechaniek feilloos is (dus bijvoorbeeld met schuifkoppels die alleen schuiven als dat door de uitvoerder gewenst wordt), met een intonatie afgestemd

op de ruimte, en met een pupiter waar de partituur rechtop blijft staan (je gelooft het niet, maar bij sommige nieuwbouworrels is dat een probleem),... kortom, een instrument dat in orde is. Er is niet zozeer behoefte aan een zoveelste excentriek instrument waarop «alles» kan, als wel aan, - ach ja waarom niet - werkelijk *mooie* orgels.

De luisteraar

We zouden het misschien vergeten, maar muziek is er toch uiteindelijk voor het publiek. Om de doorsnee luisteraar van het vooroordeel te bevrijden dat nieuwe muziek per definitie ontoegankelijk is, moet hij zich eerst bereid tonen naar die nieuwe muziek te luisteren. Als die nieuwe muziek gebracht op een mooi orgel, in een uitvoering die zo goed mogelijk aan de intentie van de componist beantwoordt en eventueel voorafgegaan wordt door een woordje uitleg, dan kan de luisteraar alsnog het oordeel vellen of nieuwe muziek werkelijk zo ontoegankelijk is. De ervaring heeft geleerd dat het publiek bijlange niet zo afkerig is van nieuwe muziek als de uitvoerder wel denkt.

## Ter bespreking

**J.-P. FELIX** : Inventaire des orgues de Bruxelles, Bruxelles-Ville. Avec une esquisse historique de la facture d'orgues à Bruxelles depuis les origines, ainsi qu'un commentaire sur le patrimoine d'orgues de la Ville et les restaurations passées et souhaitables.

Fotocopies A4, enkelzijdig; 245 blz., 88 ill., 10 plans; indexen. Verkrijgbaar bij de auteur : «Le Pré Frambay», B-1367 Autre-Eglise, door storting van 1700 Bfr. (buitenland 1930 Bfr.) op postcheckrekening 000-1109520-34.

Het toevoegsel «Bruxelles-Ville» laat vermoeden dat de auteur later ook de overige gemeenten van Brussel-grootstad wil behandelen. Het voorliggende boekdeel omvat ongeveer de oude stadskern Brussel, t.t.z. het territorium dat binnen de «kleine ring» valt; niettemin is ook een klein deel van Etterbeek inbe-

grepen. De buitenwijken die bij Brussel-centrum horen (Laken, Haren, Neder-over-Heembeek enz.) zijn evenwel niet opgenomen. Vermits in ons land de Franse (franstalige) Gemeenschap territoriaal niet gelijkloopt met het Waals Gewest (idem dito Vlaamse Gemeenschap versus Vlaams Gewest) dreigt het territorium dat bestaat uit de 19 gemeenten van het Hoofdstedelijk Gewest (Brussel en 18 randgemeenten) tussen de plooiën te vallen van een serieus beleid. En dit is niet enkel zo wat betreft ruimtelijke ordening (wildgroei van kantooruimte, immobiliënmafia, verloedering van hele wijken) maar ook op gebied van monumentenzorg waaronder wij ons orgelpatrimonium mogen rekenen. In Vlaanderen wordt sedert 1972 geïnventariseerd, in Wallonië is - na de aanzet door R. Servais - door de Waalse deelregering een orgelinventarisatieteam opgestart, en Brussel... kon enkel rekenen op de privé-goodwill van Jean-Pierre Felix.

Los van alle verdere mogelijke inhoudelijke kritiek, staan we hier voor een initiatief dat alle waardering verdient.

J.-P. Felix laat zich in zijn voorwoord vrij pessimistisch uit over het recente verleden en over de toekomst van het kunst-historische beleid in Brussel. Het ontbreken - en overigens het niet solliciteren - van subsidie geeft de auteur immers de vrijheid om vrije en vrank te oordelen.

In een inleidende tekst krijgen we in vogelvlucht een geschiedkundig overzicht van de orgelbouw in Brussel; het is in hoofdzaak een synthese van reeds veelvuldig gepubliceerde gegevens. Op bladzijde 20 horen we - met genoeg - Felix pleiten voor het ongedaan maken van de ingrepen uit de vijftiger jaren aan het Conservatoriumorgel. Het moet ons van het hart dat deze restauratiegedachte - reeds een jarenlange wensdroom van directeur K. D'Hooghe van de Vlaamse afdeling van het conservatorium - steeds op weerstand stuitte in francofone kringen. Op blz. 31 alludeert Felix daar trouwens op, maar kan er niet toe komen namen te noemen. Zal het beteren nu ze het eens van een taalgenuoot horen ?

Onder een apart § «Les orgues en situation franchement à risque» wordt organist J. Sluys nogal buitenmaats - tot op drie verschillende plaatsen toe - met «Dikke Bertha» beschoten omtrent het afbreken van het orgel van de kathedraal. Ook al bevat dit orgel een aantal elementen, - tot en met Forcevillepijpwerk -, die van de hoogste waarde zijn, de toestand waarin

het in 1928 gebracht was is ronduit hybridisch en katastrofaal te noemen; wat organisten als P. Cochereau (wiens appreciatie door Felix opgevoerd wordt) er ook mogen van denken. We kunnen beroemde organisten aanhalen die het een onding vonden. Overigens, het type orgel dat spelers als Cochereau zich wensten is ook al niet om veel over naar huis te schrijven, en overigens ... «on ne crache pas dans la soupe» (dit is een devies van carrièrespelers, anders zouden ze geen tweede keer soep moeten komen drinken).

Aan sommige auteurs in ons «orgellandschap» werd/wordt met graagte hun polemische toon verweten : Felix riskeert hier dat men hem in hetzelfde schuifje zal klasseren. Anderzijds vind hij dan «la restauration de l'édifice (= de Brusselse kathedraal), par ailleurs très réussie» : een mening die niet door iedereen gedeeld wordt, zeker niet in kringen van monumentenzorgers, want we hebben hier nog te doen gehad met een (zeer) «harde» restauratie naar voorbijgestreefde filosofie.

Een verdere lectuur van het boek (voor zover men een inventaris als lectuur wenst te beschouwen...) reveleert ons de zeer grote gedrevenheid van de auteur naar volledigheid : van kathedraal tot de kleinste schoolkapel is vermeld; ook b.v. kleine kloostergemeenschappen die geen orgel bezitten worden gesignaleerd. De veelheid aan gegevens staat jammer genoeg niet voor een even grote veelheid aan kwaliteit : veel mediocre instrumenten van rond de eeuwwisseling zijn o.i. nauwelijks meer dan een vermelding waard.

De inventarisatiefiches zijn kwantitatief nogal erg ongelijk : waar reeds een of ander studie over een orgel gebeurd is (in veel gevallen is dat door Felix zelf) wordt het studiemateriaal uitvoerig overgenomen, bij andere instrumenten daarentegen moet men het met een tweetal blz., dispositie inbegrepen, stellen. Een paar detailbemerkingen nog. Op blz. 34 staat een storende (tik)fout : bouwjaar Lemercinier-orgel Brussel kathedraal : 1828 (moet zijn 1928).

De lijst van publicaties van Felix is inderdaad indrukwekkend aan het worden; maar is het wel nodig dat elk van zijn bundels aangedikt wordt met deze 16 supplementaire bladzijden ?

In de indexen zijn er soms paginaverwijzingen die niet kloppen; dat is jammer want het zijn net die indexen die de bruikbaarheid van dergelijke dikke bundels verhogen.

P.R.

## ORGELS IN EUROPA

*Uitgave DSM Corporate Public Relations Postbus 6500,  
6401 JH Heerlen, Nederland*

Een zeer mooie orgelkalender ligt voor met orgelfronten, kerken en sfeerbeelden uit 12 verschillende Europese landen. In deze jaarkalender zijn tevens een reeks orgels, als grote kijkvensters vastgekleefd op het buitenaanzicht van de betrokken kerk.

Jean Wolfs, Maastricht, tekent verantwoordelijk voor het concept en schreef een boeiende, voor orgelleken toegankelijke tekst met tot besluit een orgelode in dichtvorm aan elk der twaalf landen, dit alles gepubliceerd in vier talen.

Drie professionele fotografen werden uitgezonden. Hun resultaten bezorgen de kijkers veel genot. 39 orgelfronten zijn afgebeeld, soms vanuit verschillende, verrassende invalshoeken. Nederland is vertegenwoordigd met negen orgels, w.o. vier uit Limburg. België is bedacht met drie orgels, w.o. Tienen en Watervliet, en het bijbelregaal van het Instrumentenmuseum te Brussel. Bach wordt belicht met een sfeerbeeld van de trap van het kerkje te Dornheim, waar hij met Barbara huwde, het monument te Eisenach, en een nogal recent, lichtelijk provocerend standbeeld, de jonge, viriele man voorstellend, op het plein te Arnstadt. (K. D'H)

### '60 cadences pour orgue' — Uitgave Cantate Domino (CD 3073)

Bij Cantate Domino (J.-C. Frochoux Ed. Musicales) verscheen een verzameling van 60 korte stukjes, cadenzen genoemd, voor orgel zonder pedaal (uitg. nr. 36). Zes verschillende auteurs namen ieder enkele muzikale ideeën voor hun rekening wat resulteert in een bonte mengeling van stijlen, doorgaans van een eenvoudige (ongetwijfeld bewust!) moeilijkheidsgraad en hierdoor erg bruikbaar voor de amateur-organist.

De klanktaal is eerder «mild-hedendaags», hier en daar met een modaal karakter en in een veelheid aan toonsoorten.

Ook ritmisch en melodisch bevat dit bundeltje erg verscheiden materiaal zoals vrij metrum, ostinato's, parallel akkoordgebruik, pentatoniek, sequenzen, verschillende maatsoorten, 2-, 3- en 4-stemmigheid, canon-techniek... Dikwijls ligt een kort motief aan de basis, enkele keren is dit een melodie met een begeleiding.

In de eerste plaats lijkt dit boekje ons erg bruikbaar als «les- en leesmateriaal» in het DKO vb. als prima-vistaliteratuur of als plichtwerk. Door de beperkte omvang van de werkjes kan men snel tot een afgevoerd resultaat komen.

Ze lijken mij eveneens bruikbaar in de liturgie als interludia of intonaties, ook al om eens een ander geluid te laten horen.

Voor enkele creatieve organisten, vb. binnen de cursus begeleidingspraktijk kunnen ze een goede aanzet vormen tot meer uitgewerkte improvisaties op de gegeven modellen.

Als geheel vormen de «60 cadences» een bruikbare aanvulling op het aanbod aan meer eigentijds materiaal. (PD)

### CD : Leo van Doeselaar, F. Liszt Organ Works

*Uitgave : Canal Grande CG 9429 (1994)*

*Instrument : Amsterdam, Concertgebouw, Maarschalkerweerd 1891/Fletrop 1992, III/ped*

*Programma : — Praeludium und Fuge über den Namen BACH  
— Am Grabe Richard Wagners  
— Evocation à la Chapelle Sixtine  
— Fantasie uit Fuge über den Choral «A nos, ad salutarem undam».*

In het begeleidend commentaar van het tekstboekje bij de CD schrijft organist Leo van Doeselaar dat het Maarschalkerweerd-orgel uit 1892 van het Concertgebouw te Amsterdam veel gelijken kenmerken heeft met het Ladegast-orgel uit 1855 van de Dom te Merseburg, een instrument waarvoor Franz Liszt enkele orgelstukken componeerde en hem verder inspireerde tot het schrijven van nog andere orgelcomposities. Deze gelijkenis kan op papier treffend zijn, maar de klankontwikkeling en de ruimtewerking zijn toch wel heel verschillend.

In het orgelspel van Leo van Doeselaar komt dit duidelijk naar voor. De speler hoeft zich voor confrontaties met de ruimte en heeft bijzonder veel aandacht voor een naar overlegato-neigende speelmanier. Zijn technische en muzikale uitvoering zijn onberispelijk maar door de zeer beperkte akoestiek (voor het orgel) in het Concertgebouw, kan de muziek onvoldoende «ademen». Vooral bij rusten, einde van motieven, zinnen en delen valt het gemis aan «ruimte» bijzonder op. De luisteraar ontvangt de muziek te «naakt», te objectief, zodat het esoterische, het mystieke, het ervaren van een ruimtegevoel, de versmelting en overgangen van registraties, zo één met het orgelwerk van Liszt, helemaal wegvallen. Ook de registratiecrescendi en -diminuendi klinken hierdoor te bruusk.

Een orgel in een concertzaal hoeft voor mij niet echt. In Nederland is men zo ver dat alle grote kerken voorzien zijn van een gerestaureerd of nieuw orgel. Nu zijn de grote orgels in de concertzalen aan de beurt. De beperkte toegankelijkheid van concertzalen voor oefen- en speelbeurten van de organist en het eerder miniem te noemen aandeel van het orgel in de gehele symfonische orkestliteratuur wegen niet op tegen de grote financiële inspanning die een restauratie of nieuw te bouwen orgel met zich meebrengt. Bovendien is eenzelfde akoestische norm voor orgel en symfonisch orkest niet mogelijk. Wie hiervan niet overtuigd is, beluistert eens de orgels in de concertzalen van onze muziekhogescholen. (LB)

### Gaspard Corette : Messe du 8e tour

*Fleurier (CH), 1994, éditions du Triton, TR 0003 OG f, Organa Gallica.*

Wij verwelkomen een nieuwe editie die zich specialiseert in de uitgave van Franse klassieke en post-klassieke orgelmuziek en die luistert naar de naam «Organa Gallica».

Deze Zwitserse collectie stelt zich tot doel de muziek uit geciteerde tijdsperiode in een nieuwe editie te publiceren die «praktisch» is én «exact». De organist krijgt een qua lay-out zeer verzorgde partituur voorgeschoteld met het exacte notenbeeld dat de componist heeft nagevolgd. Door de schikking van de diverse stukken is er gezorgd dat de organist overal zelf de bladzijde kan omslaan.

Met wijzigingen in de tekst wordt voorzichtig omgegaan. Flagante fouten in de bronnen worden «stilzwijgend» verbeterd. Alle andere mogelijke nodige correcties worden in de partituur niet verbeterd, maar achteraan in de «kritische noot» vermeld. In het notenbeeld worden deze plaatsen met een asterisk aangeduid. De speler kan hier zelf beslissen, de uitgever doet dit tenminste niet in zijn plaats !

De «messe du 8e ton» van Gaspard Corrette kende tot voor deze nieuwe uitgave reeds vier edities (in feite twee, want van elke druk werd een reprint uitgegeven) nl. de originele druk van 1703 die in de facsimilée-reeks van Fuzeau recent opnieuw werd gepubliceerd en de publikatie van Léon Souberbielle, in de reeks «Orgue et Liturgie» (uitgave Schola Cantorum) van 1961 (thans uitgeput) die in reprint werd heruitgegeven door Kalmus.

De nieuwe editie van 1994, verzorgd door Nicolas Gorenstein, bevat een up-to-date biografie en achtergrondinformatie over het werk van Gaspard Corrette. Ook de dispositie van het orgel van Saint-Herbland uit 1688 wordt gegeven (met enkele wijzigingen t.o.v. de dispositie-opgave in 1961) alsmede enkele toelichtingen over de originele druk van 1703. De (originele) registratie-aanwijzingen alsmede enkele bladzijden uit de eerste druk worden in facsimile weergegeven. Achteraan volgt, zoals reeds geschreven, een kritisch bericht.

Bij een vergelijking van de partituuruitgave van 1961 (Souberbielle) en 1994 (Gorenstein) zijn geen afwijkingen te vinden (op het cijfer «5» na, dat als vingerzetting boven enkele noten is aangeduid in de originele druk en dat Souberbielle als «double cadence»-teken heeft geïnterpreteerd).

Wie het orgelœuvre van G. Corrette (nog) niet bezit kan het volgende overwegen: primo, hij koopt de (goedkope) Kalmus-editie die een reprint is van de druk uit 1961 en die eveneens een correcte notentekst aanbiedt (evenwel zonder het voorwoord met de originele registratie-aanduidingen enz.... uit 1961, maar deze gegevens zijn ook in andere publikaties te vinden bv. S. Diederich, «Originale Registrieranweisungen...», Kassel, 1975 of J. Saint-Arroman, «L'interprétation de la musique française», tome II. Paris, 1988, ...); secundo, hij verrijkt zijn bibliotheek met de (goedkope) facsimile van uitgeverij Fuzeau (reeks verzorgd door J. Saint-Arroman) en waaruit perfect te spelen is of tertio, hij schaft zich deze (duurdere) moderne editie aan van Gorenstein, die uitgave-technisch perfect in orde is en waar de speler, naast de partituur nog heel wat achtergrondinformatie krijgt aangeboden. Ter completering: deze nieuwe uitgave is zowel in een Franse, Engelse als Duitse editie verkrijgbaar. Zeg nu nog dat de organist niet wordt verwend! (LB)

## Mededelingen

### Edward De Geest organist St.-Baafkathedraal, Gent

Wij feliciteren Edward De Geest voor zijn benoeming tot organist aan de St.-Baafskathedraal te Gent en wensen hem veel humane en muzikale vreugde bij de realisatie van deze belangrijke opdracht.

### Orgelseminarie Wallonië 1 - 11 augustus 1995

De elfde sessie van het Orgelseminarie in Wallonië heeft plaats van 1 tot 11 augustus te Spa aan het orgel van André Thomas. Jean Boyer, Jim Christie en Jean Ferrard geven les rond het thema Bach als transcriptor.

Microfilms en facsimile uitgaven zijn beschikbaar.  
Inlichtingen: Troonstraat 200 - 1500 Brussel.

### Internationale Orgelweek Vlaardingen 14 - 19 augustus '95

In de Grote Kerk te Vlaardingen heeft rond het Van Peteghem-orgel voor de 5de maal een internationale orgelweek plaats met orgelconcerten door Jean Boyer, Aad Zoutendijk en Jan Willem Jansen. Daarnaast is er een lezing door J.J. van der Harst, een fototentoonstelling en een cursus gegeven door J. Boyer en J.W. Jansen, respectievelijk gewijd aan de Franse en Spaanse orgelmuziek.

Inlichtingen: Stichting Internationale Orgelweek Grote Kerk Vlaardingen, Sweelinckstraat 2, 3131SP Vlaardingen, Nederland. Tel.: 00-31-10.435.61.77.

### Cursus oude muziek te Magnano 17 - 27 augustus 1995

Van 17 tot 27 augustus worden te Magnano, Italië, voor de achtste maal cursussen oude muziek georganiseerd: Clavichord en pianoforte: Bernard Brauchli, orgel: Lorenzo Ghielmi, clavecimbel: Georges Kiss, zang en koor: Eva Kiss.

Organologie en orgelbouw wordt als een interdisciplinaire cursus uitgewerkt onder leiding van Alberto Galazzo, Jörg Gobeli en Thomas Wälti. Inlichtingen: Corsi di Musica Antica a Magnano, Via Roma 48; I-3050 Magnano, Italia.

### Haarlem 750 jaar stad - Orgelconcerten Kathedrale Basiliek

Op 1 april begint weer van drie tot vier uur een nieuwe serie zaterdagmiddagconcerten in de Kathedrale Basiliek Sint-Bavo aan de Leidsevaart te Haarlem. Bespeeld wordt het Willibrordorgel (Adema 1923). De bekende namen van de grote meesters uit het verleden en heden o.m. Franck, Vierne, Guilmant, Widor, Boëllmann, Reger, Duruflé zullen niet ontbreken. Opvallende werken zijn o.a. de Sonate over Psalm 94 van Reubke en een Kantate (voor orgelsolo) van de Pool Gorecki.

### 11de Paul Hofhaimer-prijs 8-14 september 1995

Naar aanleiding van de 450ste verjaardag van het overlijden van keizer Maximiliaan I werd in 1969 de «Paul Hofhaimer-Preis» voor interpretatie van orgelmuziek opgericht. In de schiftingsronde zijn plichtwerken voorzien van Bach, Buxtehude, Müthel en Hindemith op het groot orgel en manuaalcomposities van Cavazonni, Frescobaldi en Storace op het renaissance-orgel in de zilveren kapel. De finale heeft plaats op het «Ebert-orgel» in de hofkerk te Innsbruck en voorziet werk van Schlick, Scheidt en Titelouze.

Verder is een improvisatie gevraagd of een instrumentale uitwerking van een vocaal werk van Isaac of tijdgenoot.

Inlichtingen: Städtisches Konzertbüro, Stiftgasse 16, A-6020 Innsbruck.

## Agenda

### APRIL

- zo 02 Vrasene, H. Kruiskerk, Orgeldag rond het Van Peteghem-orgel met orgelles voor belangstellenden en orgelleerlingen.  
20 u Vrasene, H. Kruiskerk, Kristiaan Van Ingelgem.  
vr 07 20 u Lochristi, St.-Niklaaskerk, Edward De Geest m.m.v. Schola Cantorum St.-Baafskathedraal Gent.

### MEI

- vr 12 20 u Gent, St.-Baafskathedraal, jaarconcert Schola Cantorum m.m.v. Edward De Geest, organist-titularis.  
zo 14 18 u Watervliet, historische kerk, Petra Veenswijk (NI) m.m.v. William Spittaël, hobo.

### JUNI

- zo 11 18 u Watervliet, historische kerk, Stanislas Deriemaeker.  
za 17 20 u Gent, St.-Baafskathedraal, Edward De Geest.



## Orgeltijdschriften

ARS ORGANI, Zeitschrift für das Orgelwesen, herausgegeben von der Gesellschaft der Orgelfreunde e.V.  
42. Jg. Nr 4 - Dezember 1994 : J. Burg : Anmerkungen zu Ch. M. Widors schriftstellerischer Tätigkeit.

CONNOISSANCE DE L'ORGUE, Revue de l'Association Française pour la Sauvegarde de l'Orgue Ancien.  
25e Année 3/4 - 1994 - n° 91/92 : D. Proust : Science et orgue en Angleterre au 18e siècle : W. Herschel et J. Snetzler, Ch. Lutz : L'orgue de Vittoncourt, J.C. Tosi : L'orgue Rabiny de St. Georges de Vesoul, M. Baffert : L'orgue A. Picart-Lépine de Brunoy.

THE DIAPASON, An International Monthly Devoted to the Organ, the Harpsichord and Church Music.  
Nr 1021 - 85th Y. - December 94 : Ph. T. Cooper : A history of the Tannenberg Organ in York.  
Nr 1022 - 86th Y. - Jan. 1995 : C.H. Edskes : Some aspects of Chorale-playing in the 17th and 18th century.

GREGORIUSBLAD, Tijdschrift tot Bevordering van Liturgische Muziek, uitgave van de Ned. St.-Gregoriusvereniging.  
Jg. 118 - Nr 3 - september 1994 : K. Middelhoff : Inculturatie - acculturatie - liturgie en de plaats daarin van de muziek.

L'ORGUE, Revue trimestrielle publiée par l'Association des Amis de l'orgue.  
N° 232 - oct. - nov. - déc. 1994 : F. Sabatier : Hugo Distler : un Jehan Alain allemand ? J.L. Coignet : Le nouvel orgue du Victoria Hall à Genève, J. Faucheur : Quatre grands instruments flamands.

L'ORGUE. Cahiers et Mémoires.  
1994 - 1 Nr 51 : Odile Juitten : Le Prélude et Fugue sur B.A.C.H. de Franz Liszt.

ORGANIST EN EREDIENST, Maandblad van de Gereformeerde Organistenvereniging.  
Nr 1 - januari 1995 : M.C. de Jong : César Franck en het orgel, J. Telder : Adriaan Engels 88 jaar, B. Wisgerhof : Een grensoverschrijdend instrument : het Quelhorst-orgel in Neuenhaus.  
Nr 2 - februari 1995 : A. Clement : De vrije orgelwerken van M. Weckmann, J. Siemons : Het Orgelbüchlein van J.S. Bach (3) - Register 1994.

HET ORGEL, uitgave van de Nederlandse Organistenvereniging.  
91ste Jg. - Nr 1 - januari 1995 : J. Hage : De orgelmuziek van J. Welmers (2), A. Ovsiannikova : Russische-orthodoxe kerkmuziek, P. Sevestre : Nieuwe orgels in Zeeland na 1953.  
91ste Jg. - Nr 2 - februari 1995 : E. Kooiman : Een Tabulatuur uit de Pachelbelschool en andere recente uitgaven, J. Jongepier : Orgelbouw en Toekomstperspectief.

LA TRIBUNE DE L'ORGUE, Revue Suisse Romande.  
46ste Jg. - Nr 3 - september 1993 : G. Bovet : Les orgues au Mexique (5), E. Pancino : Les orgues de Venise, E. Maechtold : La régistration des œuvres pour orgue de C. Franck (Les accouplements).

## Prullaria

Wij zijn tot de ontvullende vaststelling gekomen dat wij niet de uitvinders zijn van de rubriek «Prullaria».

Voor deze aflevering gaan we namelijk eens leentje-buur spelen bij onze honorabele vóór-voor-ganger «De Schalmei» (tijdschrift uitgegeven door wijlen B. De Keyzer, Gent 1946-50).

Op blz. 7 van jg. IV treft men daar een zeer originele dispositie aan. «Deze werd ontworpen door een pastoor die graag een nieuw orgel in zijn kerk wilde hebben en daarvoor geld trachtte bijeen te krijgen. Van de voor een leek toch al zo fantastisch klinkende registernamen maakte hij een cocktail, die in Engeland zeker de aandacht zal hebben getrokken» aldus de Schalmeier van dienst. De generatie organisten die in 1949 deze farce onder ogen kreeg zal nu wel al de pensioengerechtigde leeftijd bereikt hebben, dus vinden we het niet ongepast om ze nog eens aan onze «jongere» lezers voor te schotelen. Enige kennis van het Engels (en een beetje Latijn) is nuttig; de woordspelingen zijn helaas onvertaalbaar.

### PEDAL ORGAN

Boredeep	32 Feet
Geigen	Geigantic
Major Road (metal)	16 Feet
Spitzdeep	16 »
Bourdstiff	8 »
Boublor quitz	5 »
Bompard (bearded)	5 »
Serpent	20 yards
Orch. to P./Gt. to P./Ch. to P.	
Ophicleide ) by reversible piston (ossified).	
Onicliede )	

### GREAT ORGAN

Double Entendre	16 Feet
Diapason major	8 »
Diogenes the younger	8 »
Smith minor	2 »
Stopped diarrhoea	3 Cheers
Flute	8 Feet
Hoot	4 »
Toot	2 »
Entente cordiale	V ranks
Furniture	III Pieces
Per Contra	16 Feet
Broken Reed	8 »
Cornet	4 Pence
Bombe	6 »

### CHOIR ORGAN

Bourdon Quixote	16 Feet
Dulcinea del Toboso	8 »
Cor de nuit	8 »
Coup de grâce	4 »
Pas du tout	0 »
Crème de menthe	Extra
Mixed Grill	III Ranks
Venison off.	
Confused noise without.	

### SWELL ORGAN (Enclosed)

Opening time	8 p. m.
Open diocesan	8 Feet
Nux Vomica	8 »
Vox Populi (T.C.)	Flat Feet
Vox Humana (D.T.s)	8 Feet
Stopped diocesan	8 »
Corked cornopean	8 »
Oboy Oboy	16 »
Oboy	8 »
Obituary	4 Lines
Diocesan conference	IV Ranks
Board on ) by rocking tablet	
Board off )	
Delirium Tremens.	

### ORCHESTRAL ORGAN

Cor lumme	16 Feet
Bassoon	16 »
Tenoroon	16 »
Oon	8 »
Octoroon	4 »
Macaroon	2½ »
Doubloon	2 »
Cream horn	8 »
Carth_rse (anag.)	4 Legs
Orchestral manager	2 »
Cornucopia	III Ranks
Acute melancholia	II Ranks
Tuba Memphis (Tenor C)	8 »
Overt action operated by covert sniggers.	
Discus blower till blew in the face.	
4 Thumb-pistons to each manual.	
4 Toe-pistons to Boot.	
5 Gravers to Caïro.	

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