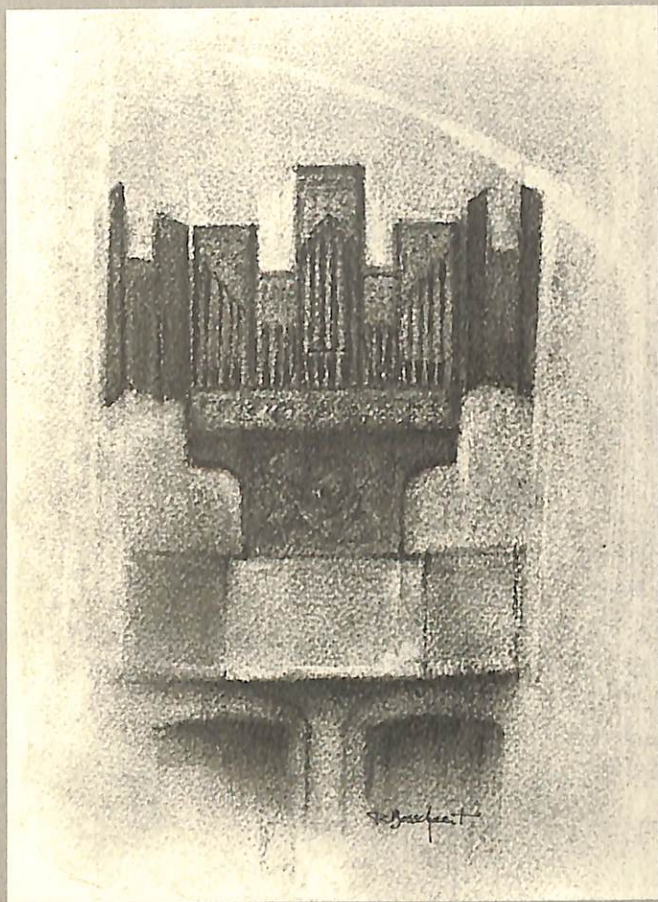


M A A R T

2 0 0 0

1

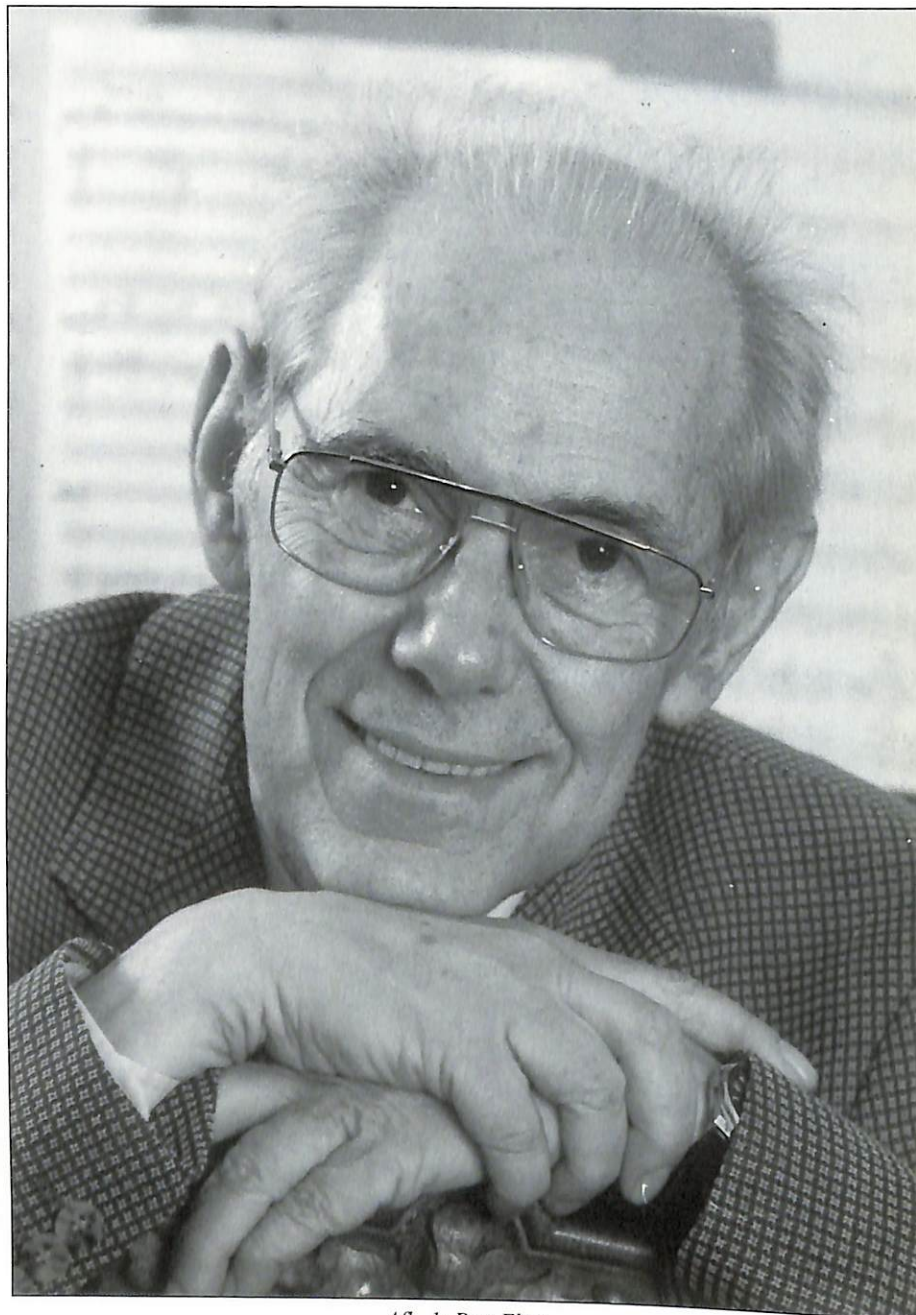


Orgelkunst

Orgelkunst

Inhoud

Ten geleide	3
Bijdragen	
Dansen van leven en licht De orgelmuziek van Petr Eben JANETTE FISHELL	5
Orgelbouw en -restauratie	
Het oudste integraal bewaarde Van Peteghemorgel (1750/51) te Verrebroek gerestaureerd KAMIEL D'HOOGHE	37
Besprekingen	51
Mededelingen	60
Agenda	63
Orgeltijdschriften	64



Afb. 1: Petr Eben

Ten geleide

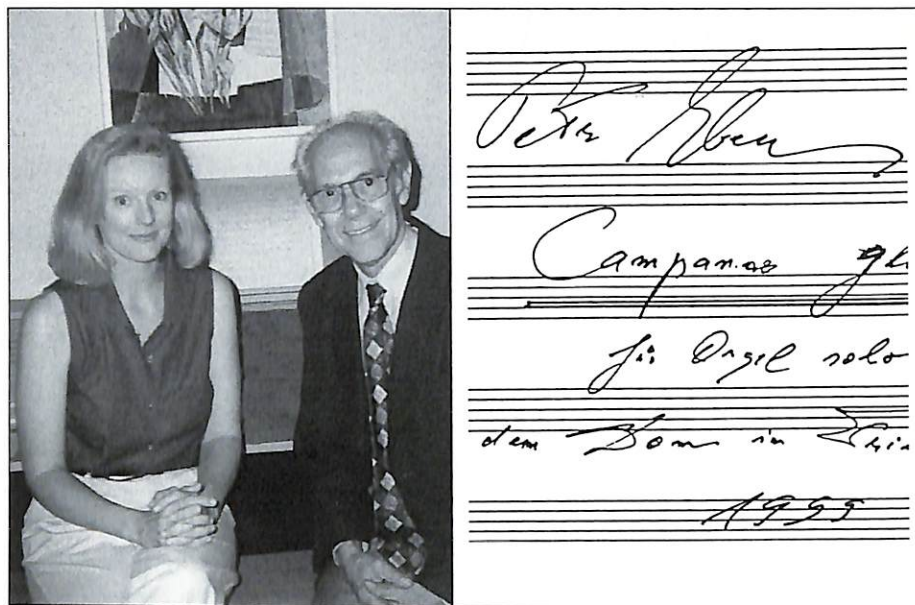
Het is met genoegen dat *Orgelkunst* voor de 23^{ste} jaargang de mooie sfeervolle houtskooltekening van het orgel (1972) van Male mag reproduceren op de cover. Hiervoor danken wij de abdijsamenleving van Male. De Brugse kunstenaar Renaat Bosschaert is erin geslaagd op subtiel wijze de harmonie van het orgel in de ruimte te evoceren. De keuze van dit orgel heeft een esthetische en symbolische basis. Het is het eerste artisaan gemaakt orgel in Vlaanderen dat volledig aansluit bij het vroegere vakmanschap en de geschiedenis. Hier is er verstrengeling van generaties en tradities die ook de jaarthematiek van *Orgelkunst* voedt.

In het maartnummer proeft de lezer: *Zondagsmuziek, Laudes, Job, Vier Bijbelse Dansen* en andere orgelcomposities van Petr Eben. Verder nodigt het in 1998 gerestaureerde, oudste, gaafst bewaarde Van Peteghemorgel te Verrebroek uit tot nadere kennismaking. Later zal de Nederlandse Brabander Louis Toebosch vertellen over zijn jeugdijaren en studie-ervaringen bij Charles Hens in Luik en over zijn visie op improvisatie. Paul de Maleingreau zullen we leren kennen als een diepzinnig musicus-organist-pedagoog. Voor de eerste maal wordt de rol van de koster- organistenschool, verbonden aan de Normaalschool te Sint-Niklaas uitgespit en bekroond met de inspirerende rol van Ignace de Sutter. Tevens wordt hier via Kan. Van Damme de brug geslagen naar de École de Musique religieuse te Mechelen; het latere Lemmensinstituut. Wie kent de Vlaamse orgelbouwer uit Nukerke die in Bourgondië een romantisch orgellandschap creëerde? Orgelcomponisten, -composities en -concerti worden geëxploreerd. Een synthese van de orgelbouw (20^{ste} eeuw) in Vlaanderen, samen met de studie over het Cavaillé-Coll-orgel van het conservatorium te Brussel, laten een veelstemmig koor klinken.

Orgelinformatie ontvangen we graag om ze te melden in *Mededelingen & Agenda* en op website: <http://www.orgelkunst.be>.

We danken de vele abonnees die reeds betaalden. Aan de anderen voegen we als geheugensteuntje een formulier bij om liefst onmiddellijk een overschrijving te doen, waarvoor bij voorbaat dank.

KAMIEL D'HOOGHE



Afb. 2: a. Petr Eben samen met Janette Fishell (aug. 1999), b. Autografe titelbladzijde van de "Campanae Gloriosae", c. Beginfragment van de "Campanae Gloriosae"

JANETTE FISHELL(*)

Dansen van leven en licht(**)

De orgelmuziek van Petr Eben

Met zijn expressieve en bewogen muziek die vaak aansluiting zoekt bij een spirituele thematiek heeft Petr Eben in de postcommunistische Tsjechische republiek een vooraanstaande plaats weten te verwerven. Momenteel wordt hij beschouwd als een van de belangrijkste vernieuwers van het orgelrepertoire uit de tweede helft van de 20^{ste} eeuw. Overal ter wereld hebben musici het belang van deze uitzonderlijke componist erkend en naar aanleiding van zijn zeventigste verjaardag in 1999 werd via uitvoeringen, lezingen en publicaties aandacht voor zijn leven en werk gevraagd. Dit artikel verschaft een algemene inleiding op Ebens muzikale stijl en composities. Het is de oprechte hoop van de auteur dat het voor degenen die Ebens werk nog niet kennen een stimulans mag zijn het van naderbij te leren kennen.

I. BIOGRAFIE

Eben werd op 22 januari 1929 in het Oost-Boheemse dorp Žamberk geboren. Als jonge knaap verhuisde hij naar de kleine middeleeuwse stad Český Krumlov in Zuid-Bohemen, waar zijn ouders lesgaven en actief waren als amateur-musici⁽¹⁾. Petr werd grootgebracht in het rooms-katholieke geloof van zijn moeder. Gezien zijn vader echter joods was, had het gezin onder de nazibezetting met steeds erger wordende vervolgingen te kampen. Het gezin vond steun bij elkaar en men zocht in het samen musiceren een antwoord op het sombere lot dat men moest ondergaan. Hoewel radiotoestellen door de nazi's in beslag waren genomen, of misschien wel precies om die reden, groeide bij de jonge Petr een ongehoorde fascinatie voor een zeer uitgebreid repertoire. Het omvatte zowel Amerikaanse jazzmuziek (die werd door de nazi's als ontaalde kunst beschouwd) als de orkestwerken van Weber en Brahms. Als jongeman werd hij "opgevorderd" (in de letterlijke zin van het woord) om het orgel te bespelen in de St.-Vituskerk. Alle mannen waren immers onder de wapens geroepen. "Ik bracht lange uren al improviserend door. Ik was alleen in de kerk en enkel het kleine licht boven het orgel brandde (de kerk bleef duister wegens

de overvliegende bommenwerpers). Dus liet ik mijn verbeelding maar in het donker de vrije loop, probeerde elk register afzonderlijk uit, daarna in verschillende combinaties. Ik doorliep nooit een echte orgelcursus. Ik kon het instrument dus altijd vanuit zuiver speelplezier benaderen. Misschien is het zo gekomen dat het orgel mij als instrument zo dierbaar is geworden, en ik er zo veel feestelijke connotaties mee verbind."⁽²⁾

Op 15-jarige leeftijd werd Eben naar Buchenwald gebracht. De componist vertelde me dat de gruwelen die hij daar moest doorstaan, hoe traumatisch en schrijnend de herinnering achteraf ook was, hem een blijvende zin voor spiritualiteit bijbrachten. "Op de erg gevoelige leeftijd van 15 jaar werd ik regelmatig met de dood geconfronteerd. Daardoor moest ik mij een oordeel vormen over leven en dood. Het was het geloof dat mij hielp te overleven, dat mij de weg toonde."⁽³⁾

Na de oorlog kon Eben een lang verwachte muzikale opleiding volgen aan het Praagse conservatorium, waar hij piano studeerde bij František Rauch en compositie bij de neoklassieke Pavel Bořkovec. Na het behalen van zijn diploma werkte hij een tijdlang voor de door de staat gecontroleerde televisiezender en verkreeg dan een post als docent aan de Karlsuniversiteit. Vroegtijdige successen als componist zouden normaal gezien tot meer uitstraling moeten leiden hebben, maar zelfs nadat Eben prestigieuze prijzen in de wacht had weten te slepen, waren de critici misnoegd. Eben had immers besloten zich te wijden aan een muziekgenre dat ver stond van de gangbare sovjetrends, te weten gewijde koormuziek en orgelmuziek met een expliciete of verborgen religieuze boodschap.⁽⁴⁾ Tijdens de gevaarlijke jaren die de democratisering van de Tsjechische republiek voorafgingen, nam Eben vaak deel aan muzikale en dramatische happenings waarin hij improviseerde op subversieve, door de communistische leiders verboden teksten.⁽⁵⁾ Zowel in zijn publieke optredens als in zijn privé-leven bleef Petr Eben trouw aan zijn religieuze en artistieke uitgangspunten. "Ik bleef mijzelf trouw omdat ik dat moest doen [...] ik heb nooit bokkensprongen willen maken omdat ik ervan uitging dat ik volmaakt eerlijk en loyaal tegenover mezelf moest blijven, wat er ook gebeurde."⁽⁶⁾

Het professionele isolement van de componist werd uiteindelijk doorbroken door een aantal buitenlandse reizen. Zij stonden in het teken van studie, onderricht en uitvoering. De reizen brachten Eben naar Manchester, Montserrat, Solesmes en in 1984 naar de Verenigde Staten, waar ik hem als eerste Amerikaanse interviewde. Na de breuk met de steeds wankeler wordende Sovjet-Unie, en de verkiezing van voormalig dissident Václav Havel tot president van de republiek Tsjechië, viel Eben stilaan de erkenning te beurt die hij verdiende. Hij werd tot

voorzitter van het befaamde Lentefestival te Praag benoemd en tot professor compositie aan de Karlsuniversiteit, een functie waaruit hij in 1995 ontslag nam om zich aan het componeren en uitvoeren te wijden.

Een van de merkwaardigste paradoxen is wel dat Eben iets lijkt te missen in deze nieuwe, hem weinig vertrouwde toestand van vrede en veiligheid. Hij heeft me herhaaldelijk gezegd dat hij de onbeschaamde commercialisering en het hedonistische klimaat van het hedendaagse Praag vanuit spiritueel en artistiek oogpunt weezinwekkend vindt. Een opmerking die hij in 1988 aan het adres van Johannes Landgren maakte, anticipeert reeds op dit aanvoelen: "Als ik op mijn eigen leven terugkijk, zie ik erin een erg duidelijke paradox. Iedereen die van buitenaf naar mijn leven kijkt, zal erin vooral 50 jaar onderdrukking en gevangenschap zien en zal denken dat dit een rampzalig bestaan voor een componist moet geweest zijn. Maar als ik vanuit deze fase in mijn leven erop terugblik, ben ik geneigd het tegendeel te beweren. Het mag raar klinken, maar ik zou eerder zeggen dat wat ik doorgemaakt heb de best mogelijke versie van mijn leven is geweest, en dus ook voor mijn werk het best mogelijke bestaan is geweest."⁽⁷⁾

Blijkbaar zijn de beproevingen en beslommingen die Ebens eerste zestig levensjaren tekenden zowel vloek als zegen geweest - en het is symptomatisch dat de dualiteit tussen goed en kwaad in zijn oeuvre een fundamentele plaats inneemt.

II. EEN OVERZICHT VAN ZIJN MUZIKALE STIJL

Ebens unieke muzikale stijl is gegroeid vanuit duizenden invloeden waaraan hij zich heeft blootgesteld, maar berust - zo kan men toch wel samenvattend stellen - op een aantal herkenbare pijlers: Tsjechische volkselementen, het Duitse contrapunt, de Franse lyriek en zin voor kleur, en tenslotte de rooms-katholieke liturgie en spiritualiteit.

A. KLANKIDIOOM

Ebens verhouding met het orgel is naar eigen zeggen een beetje ongebruikelijk. Hij speelde reeds van jongsaf aan op dit instrument, maar werd nooit binnen een of andere instelling tot organist opgeleid. Zijn benadering van het instrument is dan ook vrij van de vooringenomenheid die een bepaalde pedagogische

aanpak of uitvoeringspraktijk kan meebrengen. Vaak noteert hij specifieke kleuren, of welbepaalde registers in de partituur, omdat hij muziek en klank samen denkt. Dit staat b.v. lijnrecht tegenover de neoklassieke opvatting van zijn generatie, waarin muzikale lijnen veel abstracter opgevat worden.

Ebens registratieaanduidingen bestrijken een breed spectrum en omvatten zowel traditionele plena, grondspelen en soloregisters als bizarre combinaties met programmatische inslag. Het meest karakteristieke aan Ebens klankidoom zijn de contrasten die ontstaan door snelle manuaalwisselingen, een techniek die niet enkel kleuren, maar ook ritmes en articulaties tegenover elkaar plaatst.

Afb. 3: Snelle manuaalwisselingen, uit "Job", 4^{de} beweging "Doodsverlangen", maat 113-116
(Reproduced by kind permission of United Music Publishers Ltd., London)

De componist speelt ook met de tessituur om een bepaald affect tot uiting te brengen, of, bij meer expliciet programmatische werken, een bepaalde betekenis als visueel beeld te presenteren.

Afb. 4: Tessituur als programmatisch element, uit "Faust", 1^{ste} beweging "Proloog in de Hemel", maat 14-17
(Reproduced by kind permission of United Music Publishers Ltd., London)

Een van de grootste moeilijkheden bij het uitvoeren van Ebens werk, tevens

een van de aspecten waarop hij bij de uitvoerders telkens weer aandringt, is het realiseren van de vereiste registratiewisselingen zonder de voorwaartse stuwung te onderbreken. Het ideale instrument voor zijn muziek is een instrument met drie manualen en pedaal, een zwelwerk, een rijke keuze aan vulwerken en een gevoelige mechanische tractuur die de uitvoering van de complexe ritmiek mogelijk maakt.

B. HARMONIE

Het gebruik van bitonaliteit is het meest kenmerkende element van Ebens harmonisch idioom, een kenmerk waarmee hij zich afzet van de courante harmonische praxis, zonder daarom voor de luisteraar echt onbegrijpelijk te worden. De harmonische gebieden die gecombineerd worden, vertonen vaak

Afb. 5: Bitonaliteit, uit "Faust", 8^{ste} beweging "Walpurgisnacht", maat 98-101

een tertsverwantschap, wat originele effecten oplevert.

Op subtiele wijze verwijst deze harmonische polytonaliteit naar de harmonische dubbelzinnigheid die eigen is aan de Tsjechische volksmuziek. Meer voor de hand liggend vanuit Ebens gerichtheid op de volksmuziek is zijn gebruik van modaliteit (dorische en eolische toonladders met verlaagde septiem en lydische toonladder met verhoogde vierde graad) en polymodaliteit (herhaalde wisselingen tussen kleine en grote tertsen). Eben doet hier meer dan op nostalgische of naïeve

wijze teruggrijpen naar de volksmuziek: als componist weet hij deze elementen uit de traditie op vernuftige wijze in het harmonische weefsel in te bouwen.

In zijn muziek kan men zeker verschillende passages vinden waarin de harmonische complexiteit van die aard is dat het tonale centrum verloren gegaan lijkt. Toch rust bij nader toezien ook daar de harmonie op een stevig tonaal fundament. Zijn stijl maakt in toenemende mate gebruik van parallelle drieklankstructuren die niet enkel binnen een enkele toonaard functioneel zijn, maar zich tussen verschillende tonale centra bewegen.

Tempo I (♩ = 88) - Dolce giubiloso

108 8:4

I. mf

The image shows a musical score for measures 108-111. It features a piano accompaniment with a melody in the right hand and a bass line in the left hand. The tempo is marked 'Tempo I (♩ = 88) - Dolce giubiloso'. The key signature has one flat (B-flat). The melody consists of a series of triads that shift their tonal center. The dynamic is marked 'mf'.

Afb. 6: "Gelaagde" drieklanken met verschuivende tonale centra, uit: "Versetti II", maat 108-111
(© Copyright 1985 by Universal Edition A.G., Wien)

The image shows a musical score for measures 77-80. It features a piano accompaniment with a melody in the right hand and a bass line in the left hand. The key signature has one flat (B-flat). The melody consists of a series of quart and quint structures. The dynamic is marked 'mf'.

Afb. 7: Harmonisch en melodisch gebruik van kwart/kvintstructuren, uit "Vier bijbelse dansen", 1^{ste} beweging, maat 77-80
(Reproduced by kind permission of United Music Publishers Ltd., London)

Ook is er een toenemend gebruik van kwarten en kwinten in harmonische en melodische structuren, waarbij gepoogd wordt de traditionele tertssonoriteiten te doorbreken en tegelijkertijd auditief verstaanbaar te blijven. Voorts gebruikt de componist vaak dicht opeengepakte dissonanten die hij laat contrasteren met meer transparante en harmonisch stabiele passages.

C. MELODIE

Uitvoerders dienen het lyrische karakter van Ebens werk voor ogen te houden, zelfs wanneer de melodie gehuld is in zeer extreme dissonanten of met rusten

147 1 + III

151

mf

poco ff

The image shows a musical score for measures 147-154. It features a piano accompaniment with a melody in the right hand and a bass line in the left hand. The tempo is marked 'Tempo I (♩ = 88) - Dolce giubiloso'. The key signature has one flat (B-flat). The melody consists of a series of triads that shift their tonal center. The dynamic is marked 'mf' and 'poco ff'.

Afb. 8: Contrast tussen compacte dissonante en transparante gedeeltes, uit "Faust", 5^{de} beweging "Studentenliederen", maat 147-154

afgeboord wordt. Zijn melodisch materiaal haalt hij bij voorkeur uit het volkslied en de religieuze hymne. Men merkt dit zowel in de letterlijke citaten als op een meer verijnde manier in de vrij gecomponeerde melodieën, en wel aan de manier waarop daar de melodische lijn gestalte krijgt. De invloed van het volkslied weerspiegelt zich in:

een ornamentiek die eigen is aan het volkslied in Centraal- en Oost-Europa (Tsjechisch: "cifrovani")

het gebruik van hoekige of gepunte ritmes typisch voor de Slowaakse muziek

het gebruik van asymmetrische zinnen en maatverdelingen

het uitwerken van melodieën door uitbreiding

12

The image shows a musical score for measures 12-15. It features a piano accompaniment with a melody in the right hand and a bass line in the left hand. The key signature has one flat (B-flat). The melody consists of a series of triads that shift their tonal center. The dynamic is marked 'mf'.

Afb. 9: Invloed van het Oost-Europese volkslied op de melodie, uit "Partita", 1^{ste} beweging, maat 12-15
(© Copyright 1980 by Universal Edition A.G., Wien)

Ebens citaten uit het gewijde repertoire (gregoriaans, lutheraanse koralen, melodieën van de Boheemse Broeders⁽⁸⁾) hebben altijd een sterke verwijzing

ingehouden naar de spirituele boodschap achter zijn muziek. In de dagen waarin zulke openlijke verwijzingen gevaarlijk waren, gezien het atheïstische standpunt van de Tsjecho-Slowaakse regering, werden religieuze thema's niet als dusdanig op de partituur vermeld. Voor de collega's musici en de gelovige christenen hadden deze thema's wel betekenis: ze verwezen naar een geloofsovertuiging die de ultieme overwinning van het goede op het kwade beleeft.

De gregoriaanse traditie vormt een hoeksteen van Ebens geloofsovertuiging én van zijn compositietechniek. "Er zijn drie kenmerken van het gregoriaans die een sterke aantrekkingskracht op mij uitoefenen. Er is vooreerst het eenvoudige en tezelfdertijd monumentale van het unisono, dat in sterk contrast staat met de gecompliceerde taal van de moderne muziek. Er is voorts de buigzaamheid van de harmonie, die verscheidene mogelijkheden toelaat om de melodie vanuit mijn persoonlijk aanvoelen te begeleiden. En tenslotte is er de ritmische vrijheid, het niet gebonden zijn aan het ijzeren dictaat van een regelmatige maatverdeling."⁽⁹⁾ De gregoriaanse melodieën worden niet versierd voorgesteld en worden in Ebens karakteristieke taal van kwart- en kwintakkoorden of met parallelle tertsen geharmoniseerd.



Afb. 10: Harmonisatie van het gregoriaans met kwarten, uit "Versetti II", maat 1-4

In *Laudes* wordt de gregoriaanse melodie in zeer gewijzigde vorm geciteerd: zij is "gecondenseerd" en gefragmenteerd op basis van de oorspronkelijke intervallen. Op een minder uitgesproken wijze verraadt de invloed van het gregoriaans zich in de ritmische flexibiliteit van vele van de vrij gecomponeerde melodieën.

Eben ziet zijn geloof als verkondiging van een ruimere spirituele Waarheid, eerder dan als verdediging van een streng omschreven Absolute. Hij is dan ook niet sektarisch in de keuze van geestelijke melodieën: Lutherse koralen, Engelse kerstliederen, Russisch-orthodoxe hymnen en joodse synagoge-improvisaties combineert hij met het rijke erfgoed van de Boheemse Broederschap.

D. RITME

"Ik heb gevoel voor ritme."⁽¹⁰⁾

Ebens originele behandeling van het ritme is allicht bij een eerste aanhoren het aantrekkelijkste aspect van zijn muziek. Of het effect er nu een is van ontombare herhalingsdrang of rapsodische vrijheid, de componist vindt er blijkbaar genoeg in de ritmische mogelijkheden van het orgel te exploiteren. Ostinatopatronen komen zo veelvuldig voor dat zij zowat zijn handelsmerk zijn gaan uitmaken. Parallellen met soortgelijke technieken van de Oost-Europese componist Bela Bartok dringen zich op. Maar er is ook verwantschap met de "extatische" toonspraak van Messiaen en Alain, waarin een soort van tijdelijke "stasis" lijkt plaats te vinden: de tijd staat stil precies op het moment waarop hij zo onverbiddelijk voortschrijdt. Vaak vormen een of meer ostinato's een onveranderlijke ritmische en melodische achtergrond waarboven of waaronder heel wat ander materiaal gehoord kan worden, wat een soort minimalistisch effect sorteert.

Passages van een dergelijke complexiteit zijn even hypnotiserend voor de toehoorder als zij technisch veeleisend zijn voor de uitvoerder.



Afb. 11: Harmonische "stasis" via een ostinato begeleiding, uit "Vier bijbelse dansen", 2^{de} beweging, maat 124-125

(Reproduced by kind permission of United Music Publishers Ltd., London)

Er is reeds gesproken over de invloed van de Oost-Europese volksmuziek op Ebens ritmisch idioom. Daarnaast komen populaire ritmes als die van de rumba en calypso en een aantal elementen van de jazz- en bluesimprovisatie, met hun complexe verstrengelde ritmes en syncopen, veelvuldig in zijn muziek voor. Een en ander zorgt ervoor dat zijn muziek, zelfs al verwijst zij naar de meest uitgepuurde en verheven spirituele thematiek, zich steeds binnen het bevattingsvermogen van ons aardse aanvoelen beweegt.



Afb. 12: Dansritme (calypso), uit "Feestelijk voluntary", maat 45-46
(Reproduced by kind permission of United Music Publishers Ltd., London)

E. PROGRAMMATISCHE ASPECTEN

"Ik voelde muziek sterk als een boodschap aan de luisteraar aan, en een compositie was in mijn ogen altijd meer dan een probleem dat op zuiver muzikale manier moest opgelost worden."⁽¹⁾ Steeds weer heeft Petr Eben op de noodzaak gewezen kunst te zien en te gebruiken als een middel tot communicatie. Die overtuiging heeft hem ertoe gebracht muziek te schrijven die, vaak enkel door de keuze van het medium of de titel, een subtiele boodschap in zich draagt, een boodschap dat het goede over het kwade zal zegevieren en dat ons weten daaromtrent ons ertoe moet aanzetten onze Schepper lof te zingen. Tot voor kort was het openlijk uitkomen voor een dergelijke overtuiging een strafbaar feit. Heel wat werken, zoals onder meer zijn eerste solowerk voor orgel, *Nedělní Hudba* ("Zondagsmuziek") verwijzen dan ook slechts schroomvallig naar een onderliggend religieus programma.

Vaak is het programma een bijbeltekst, een persoonlijk poëtisch-filosofisch statement, een literaire tekst of een ander kunstwerk. Men wordt opnieuw herinnerd aan het belang van de "underground" concerten waarin Eben improviseerde rond teksten of kunstwerken, sessies die vaak uitmondten in gepubliceerde composities. De componist speelt overigens zelf nog steeds

improvisatieconcerten met als titel "Het labyrint van de wereld en de parodieën van het hart", die gebaseerd worden op teksten van Comenius, een 17^{de}-eeuws Boheems godsdiensthervormer.

Soms wordt op de programmatische betekenis van een werk gewezen enkel via een citaat uit een of andere religieuze melodie. Maar wanneer de liederen van de Boheemse Broeders, of de Tsjechische hymne *Svatý Václav* of het Engelse kerstlied *Good King Wenceslas* gebruikt worden, dan blijft het programma niet tot het spirituele beperkt. Ook politieke en sociale kwesties worden dan mee in de beschouwing betrokken, want het zijn thema's die de onafhankelijkheidszin en nationale identiteit van het Tsjechische volk in tijden van politieke, culturele en spirituele onderdrukking aan de orde stellen.

Zoals in het werk van vele grote componisten het geval is, is het zelden de bedoeling van Eben taferelen plastisch uit te beelden. Veeleer wil hij een algemeen referentiekader opbouwen waarin de verbeelding van de luisteraar zich - binnen de parameters van het aangeboden programma - vrij kan bewegen. Een uitzondering hierop vormt zijn meest expliciet programmatische werk, *Faust for organ*, waarop hieronder wordt ingegaan.

Al deze elementen dragen bij tot Ebens unieke compositorische stijl. De belangrijke plaats die de improvisatie in het creatieve proces inneemt, verraadt daarbij Ebens hang naar spontaneïteit. Maar de afgewerkte compositie biedt niet enkel dit: zij bergt in zich zowel het extatische als het logische, het rapsodische en het geordende. Terwijl hij voor alles de communicatieve rol van zijn kunst benadrukt, moeten uitvoerders eerst op technisch en interpretatorisch niveau een aantal niet te onderschatten moeilijkheden overwinnen. Maar het is een inspanning die loont: zonder de duistere schaduwzijden van onze natuur te veronachtzamen slaagt Ebens muziek erin te dansen op de polsslag van de tijd.

III. OVERZICHT VAN DE WERKEN VOOR ORGEL SOLO

A. NEDĚLNÍ HUDBA ("ZONDAGSMUZIEK") (1958-1959)

Deze vierdelige cyclus, zijn eersteling voor orgel solo, blijft zijn meest bekende werk en bevat het beroemde "*Moto Ostinato*" en ook de "*Finale*". De religieuze verwijzing in de titel komt in de compositie zelf tot uiting in het gebruik van een sacraal thema in de eerste, tweede en vierde beweging, en een religieus programmatorisch concept in de derde en vierde. Geen van deze spirituele

bouwstenen werden in de gepubliceerde partituur expliciet aangeduid. Het werk is in wezen een religieuze symfonie voor orgel. Het is een werkstuk van een verbazingwekkende rijpheid en exploiteert ten volle het hele gamma aan symfonische en technische mogelijkheden van het instrument. Alle bewegingen zijn technisch moeilijk en men heeft voor de uitvoering een groot orgel nodig waarop de vele registratiewisselingen vlot kunnen tot stand gebracht worden. Een uitvoering van de gehele cyclus is boeiend, maar de bewegingen kunnen op een concert ook gemakkelijk afzonderlijk geprogrammeerd worden.

De eerste beweging, *Fantasia I*, is een majestueuze en virtuoze uitwerking van het Kyrie "*Orbis factor*", een gregoriaanse melodie die Ebens luisteraars, en misschien zelfs de communistische autoriteiten, vertrouwd moet in de oren geklonken hebben. Een briljante bitonale cadens en een fortissimo voorstelling van de gregoriaanse melodie leiden tot de rustige tweede beweging. Terwijl de eerste beweging beschouwd kan worden als een bewogen en krachtige aanroeping van God, vangt *Fantasia II* aan als een tedere bede om ontferming. Zijn beginthema *mysterioso*, lyrisch en legato, wordt snel omgevormd tot een serie variaties die dat thema uitspelen tegen een hoekige, staccato begeleiding. Dit leidt tot een krachtig en ritmischer tweede thema waarin Eben zelf een carillonthema meent te zien.⁽¹²⁾ Deze snelle juxtapositie van register die het luiden van de klokken uitbeeldt, wordt in Ebens verdere oeuvre overigens een typische ingrediënt van de schrijftuur. Geleidelijk aan wordt het carillonthema verbonden met het Kyrie "*Orbis factor*", en de toon van de smeekbede "Ontferm u over ons" wordt dringender. Een snel decrescendo volgt het *tutti pesante* en de melodie wordt stukje bij beetje veranderd: door middel van intervalvergroting "versmelt" zij met het eerste thema. De *Fantasia II* eindigt met een van de meest geliefde kleuren van de componist, de Quintadena 8', die het thema *dolce espressivo* uitzingt. De thematische eenheid tussen deze eerste twee bewegingen, en het contrast in materiaal en dynamiek, maken van deze bladzijden een uitstekende concertdiptiek.

Volgt het "*Moto Ostinato*", het "scherzo" van deze symfonie. Het werd geïnspireerd op Marcus 5:9, het evangelieverhaal van de man die, door de duivel bezeten, tot Christus zei: "Mijn naam is Legioen, want wij zijn met velen." Het is het meest populaire van Ebens orgelwerken en kan gezien worden als een microkosmos van Ebens vroege componeertechniek. Het genadeloze ritmische *ostinato* dat bij de aanvang weerklinkt, fungeert als een koortsachtig *perpetuum mobile* doorheen het hele stuk. Het begeleidt een vrij dreigende melodie die in verschillende gedaantes verschijnt tot het *ostinato* de hele textuur gaat domineren. Het "*Moto Ostinato*" eindigt met een vernuftige en verrassende passage waarin de organist de drie manualen tegen elkaar uitspeelt. Deze slotmaten buiten de

ritmische mogelijkheden van snelle manuaal- en timbrewisselingen uit en bereiken zo verbazingwekkende stereofonische effecten.

Dit wordt gevolgd door een *Finale*, een besluit in sonatevorm dat Eben zelf beschrijft als een strijd tussen goed en kwaad, en een reactie op de vorige beweging. De belangrijkste thema's, een trompetfanfare en het Kyrie "*Lux et origo*", worden in de doorwerking naast elkaar geplaatst, gecombineerd en getransformeerd. De reëxpositie dient om de aanzienlijke spanning van deze beweging muzikaal en geestelijk te doen afnemen. Dit gebeurt wanneer het introspectieve Kyrie vervangen wordt door de Mariale hymne "*Salve Regina*", een dankgebed en lofprijzing om de overwinning op het kwaad. Maar een schets zoals deze van de structuur van de *Finale* brengt onvoldoende de muzikale kracht van Ebens vernieuwende schrijfstijl over. Men kan b.v. wijzen op het uiterst originele gebruik van het dynamische bereik van het instrument. Zo plaatst een *subito pianissimo* in enkele microseconden virtuoze trillers en een overweldigend plenum naast/tegenover een etherische melodie op de *voix céleste*. In de reëxpositie evoceren een pulserende pedaalnoot (*quasi timpani*) en bitonale trompetfanfares het schrikwekkende geluid van naderende legers. Een overtuigender eersteling voor orgel solo dan dit werk kan men zich ternauwernood voorstellen.

B. LAUDES (1964)

"Het ontbreekt onze eeuw aan dankbaarheid, dankbaarheid jegens de mensen rondom ons, jegens het leven zelf, en vooral, jegens de Schepper ervan. Er zijn veel klachten, grieven, betwistingen en zelfs berusting, maar geen dankbaarheid. Misschien is lofprijzing daarom de belangrijkste taak van de kunst, anders "zouden de stenen het uitschreeuwen."⁽¹³⁾

Na een onderbreking van vijf jaar keerde Eben terug naar het orgel om bovenstaande overtuiging muzikaal gestalte te geven. Zoals *Nedělní Hudba* is *Laudes* een virtuoos werk in vier bewegingen met een religieuze strekking, maar het verschil in stijl is opmerkelijk. De harmonische, melodische en ritmische taal en ook het kleurenpalet zijn ondoorzichtiger, minder gemakkelijk "leesbaar" dan in het eerste werk. Dit is dan ook het meest "cerebrale" van zijn orgelstukken. Maar er schuilt een sterke spiritualiteit in dit stuk, die het veeleisend werk niet enkel rechtvaardigt, maar ook tot noodzaak maakt.

Elke beweging bestaat uit twee delen: het eerste schept een sfeer waaraan het tweede als een lofprijzing ontspringt. Het primaire thematisch materiaal is

ontleend aan religieuze gezangen, die Eben comprimeert en fragmenteert, een proces dat het lyrische vertrekpunt weliswaar vermomt, maar daarom niet onzichtbaar maakt. Men vindt in het werk ook haast ontontwarbare ritmische verstrengelingen en virtuoos passagewerk dat de moeilijkheidsgraad van zijn latere werken evenaart, zo niet overtreft. Maar er is ook Ebens typische directheid wanneer hij de meeslepende ritmes van de rumba of van blues- en jazzimprovisatie op het trompetregister laat klinken. In de volgende schets kan men meelesen hoe elke beweging een soort van auditieve "reis" vormt van een geëxalteerde of depressieve gemoedsgesteltenis naar de noodwendige lofprijzing.

Beweging I (Largo)

"Majestatisch"

In dit krachtig recitatief, dat gekenmerkt wordt door hoekige lombardische ritmes (ook eigen aan de Slovaakse muziek) wordt de overwegend op de drieklank gebaseerde schrijftuur "gekruid" met een aangehouden bitonaliteit.

"Lofprijzing"

Het Alleluia van de gregoriaanse Paasmis wordt *piano* en in zeer gecondenseerde vorm geïntroduceerd. Daarop wordt het thema o.a. via inversie en intervalvergroting op exact mathematische manier ontwikkeld. Een voortdurend crescendo leidt tot een diatonisch aangeven van het Alleluia in het pedaal tegenover het majestueuze openingsmotief in de manualen.

Beweging II (Lento)

"Een hemelijke stilte die in lofprijzing uitbarst"

De rustige, niet-ritmische openingssectie wordt ingezet met een pedaalthema dat afgeleid is van een gregoriaanse doxologie ("Gloria Patri"). Het lage register contrasteert met het "elektronische" timbre van de 2'-voet in het manuaal, waarop een waterval van kabbelende 32sten weerklinkt.

"Lofprijzing"

Een eerste accelerando leidt tot de melodie in het pedaal, omgeven door scherpe akkoorden in het manuaal. In tegenstelling met het eerste deel is dit gedeelte zeer ritmisch opgevat. Een climax wordt bereikt in een ostinato voor dubbelpedaal dat op het ritme van de rumba is gebaseerd. Plotseling wordt het *fortissimo* onderbroken en het openingsmateriaal, met zijn ongebruikelijke combinatie van lage en hoge timbres, keert terug en zo wordt ook de "lofprijzing" door een "hemelijke stilte" omrand.

Beweging III (Fantastico)

"De mysterieuze goddelijke aanwezigheid"

Na een dramatisch glissando dat als een soort ritornello terugkeert, hoort men de melodie van het "*Lauda Sion*" in de ongebruikelijke combinatie, 8', 2 2/3' en 1 3/5'. De opmerkelijke registratie zorgt voor een volledige drieklank op elke individuele toonhoogte. De componist voert de luisteraar in dit fragment in een vreemd geluidslandschap binnen, waarbij gregoriaanse fragmenten met grillige staccato akkoorden in het manuaal worden gecombineerd.

"Lofprijzing"

Een zacht tongwerk krijgt de melodie toegewezen, en wordt begeleid door twee afzonderlijke en asymmetrische ostinati. De resulterende omkransing van harmonische "stasis" herinnert op buitenaardse manier aan Bartoks "*Nachtmusik*". Een trompet weerklinkt en begint een jazz-achtige improvisatie op "*Lauda Sion*" boven een ostinate bas - rapsodische vrijheid wordt met middeleeuws aandoende mathematische symmetrie verbonden. De onstuitbare improvisatie mondt uit in een krachtig ritornello "*glissando*" en het afsluitende "Alleluia, Amen" van de hymne.

Beweging IV (Gravement - Allegro)

"Een dreigende depressie: Uit diepten van ellende roep ik tot U, Heer"

Onder pianissimo akkoorden wordt de paashymne "Christus vincit, Christus regnat" fortissimo in een uiterst sobere vorm gebracht. Er volgen passages waarin twee van Ebens meest karakteristieke technieken worden aangewend: manuaalwissels en ostinati. Deze elementen produceren een loodzware dreigende sfeer die doet denken aan de hemel voor een onweer.

"Lofprijzing"

De storm komt eraan in dit uiterst ritmische gedeelte dat geweldige akkoordconfiguraties en octaafpassussen tegenover elkaar uitspeelt. De uiteindelijke overwinning wordt duidelijk wanneer complexe dissonanten het veld moeten ruimen voor de harmonische doorzichtigheid van de afsluitende voorstelling van het gregoriaans thema. De ziel van de gelovige heeft zich uit de diepten tot God gewend en vond bij Hem gehoor. *Laudes!*

C. TIEN KORAALVOORSPELEN VAN DE BOHEEMSE BROEDERS (1971-1973)

Deze koraalvoorspelen werden geschreven op verzoek van Bärenreiter voor de reeks "*Choralvorspiele*". Hoewel het om slechts korte stukken gaat, getuigen zij van inzicht en originaliteit. Elk wordt voorafgegaan door een korte intonatie

en zij leveren stuk voor stuk knappe staaltjes van Ebens compositorisch kunnen. De Eben eigen technieken (de alom tegenwoordige bimodaliteit, de voorkeur voor de tritonus, de asymmetrische en veranderlijke metra) tillen deze koraalvoorspelen boven de middelmaat uit. De gebruikte melodieën zijn:

<i>Da Christus geboren war</i>	<i>Die Nacht ist kommen</i>
<i>Es geht daher des Tages Schein</i>	<i>Es sind durch Selig alle</i>
<i>Hinunter ist der Sonnen Schein</i>	<i>Ich dank' dir schön durch deinen Sohn</i>
<i>Jesu Kreuze, Leiden und Pein</i>	<i>Lob Gott getrost mit Singen</i>
<i>Sonne der Gerechtigkeit</i>	<i>Wohlauf, die ihr hungrig seid</i>

D. KORAALFANTASIEËN I EN II (1972)

Deze stukken werden in 1972 voor het Praagse Lentefestival gecomponeerd en tonen de geraffineerde manier waarop Eben politiek en religieus protest wist te uiten.⁽¹⁴⁾ De eerste fantasie is een aaneengesloten reeks variaties op het koraal van de Boheemse Broederschap "O grote God". Zoals in de overige stukken van Eben die op de variatievorm teruggaan, hoort men duidelijk dat achter het uitspinnen van de variaties een improviserend kunstenaar schuilgaat. De aangewende technieken omvatten: het bitonaal voorstellen van de melodie, sterke contrasten in de articulatie (legato cantus firmus tegenover staccato begeleiding), "fanfare"-achtige uithalen, aangehouden ritmische accelerandi en een virtuoze cadens op de manualen vooraleer triomfantelijk met het koraal afgesloten wordt. De tweede beweging is gebaseerd op het "Svaty Vaclave", de oude Tsjechische kroningshymne. Hier wordt het thema op heel wat vrijere manier behandeld dan in het eerste gedeelte. Eben bereikt een nieuw hoogtepunt in zijn contrastwerking wanneer hij manueel en pedaal tegenover elkaar uitspeelt en daarbij een haast acrobatische pedaalpartij neerschrijft. Na een passage van aanzienlijke harmonische spanning en een extroverte harmonisatie van het thema eindigt het stuk feestelijk op een eenvoudige grote drieklank. Deze grootse en optimistische stukken, ontstaan in de donkere dagen van de communistische reactie op de Praagse Lente in 1969, verdienen ongetwijfeld meer aandacht dan zij tot nu toe kregen.

E. KORALPARTITA "O JESUS ALL MEIN LEBEN BIST DU" (1978)

Dit aantrekkelijke werk is een unicum in het oeuvre van de componist: het is eenvoudig genoeg om gespeeld te worden door een organist met slechts een beperkte of middelmatige technische bagage, en het leent er zich toe om in een kerkdienst uitgevoerd te worden.⁽¹⁵⁾ Het stuk kan goed als inleiding op Ebens werk fungeren en biedt boeiend lesmateriaal. Het helpt de student verschillende soorten aanslag en techniek te ontwikkelen. De interessantste en meest karakteristieke variatie is de vierde, een dramatische en declamatorische trompetmelodie die versierd wordt met behulp van traditionele Tsjechische diminutietechnieken ("cifrovani"). Het is een uitstekende werkje om zijn zin voor improvisatorische vrijheid te ontwikkelen binnen een wezenlijk ritmisch stuk.

F. FAUST VOOR ORGEL (1980)

Dit is ongetwijfeld een unieke orgelcompositie. Het stuk is ontstaan als bewerking en uitwerking van de toneelmuziek die de componist in opdracht van het *Burgtheater* te Wenen voor een opvoering van het stuk van Goethe schreef. Eben was ervan overtuigd dat het orgel het ideale instrument was om Fausts gevecht tussen goed en kwaad uit te beelden, omdat het orgel een "gespleten persoonlijkheid heeft". Het heeft zijn sacrale zijde, als kerkorgel, maar als draaiorgel of bioscooporgel heeft het ook een profane, zinnelijke, "wulpse" zijde. De negen bewegingen vertellen het verhaal van Faust: van de "Proloog in de Hemel", waarin God met Satan wedt dat hij er niet zal in slagen Faust in het verderf te storten, over Fausts flirten met zonde, verboden kennis en ongeoorloofde liefde, tot zijn uiteindelijke verlossing. Het is de eerste keer dat er in Ebens werk zo een expliciete uitwerking van de strijd tussen goed en kwaad gebracht wordt en de componist wendt dan ook alle beschikbare expressieve middelen aan. Een gedetailleerde analyse van dit werk valt buiten het bestek van dit artikel; toch geeft de volgende stilistische kenschets hopelijk een voldoende beeld van de kwaliteit van deze fascinerende cyclus.⁽¹⁶⁾

Eben vertrekt eens te meer van sacrale thema's omwille van hun melodische schoonheid en symbolische diepgang. Gregoriaanse hymnen verschijnen in de meeste bewegingen: zij dienen als troost en wegwijzer voor Faust wanneer hij moeizaam zijn gevaarlijke tocht voortzet. Eben wendt ook het Lutheraanse koraal "Aus tiefer Not" ("Uit diepten van ellende"; Psalm 130) op heel effectvolle

manier aan in de "*Walpurgisnacht*". Verwijzend naar Berlioz' koppelen van de sequentie "*Dies Irae*" aan de rondedans van de heksen in de "*Symphonie fantastique*", transformeert Eben het koraal tot een bordeelachtig draaiorgeldeuntje dat door de heksen ten gehore wordt gebracht. De componist gebruikt timbres met een programmatische bedoeling: hoge registers en heldere registraties symboliseren het goede of de hemel; lage registers en donkere klankkleuren verwijzen naar het kwaad of de hel. Eens te meer vraagt de auteur van zijn uitvoerders een virtuoze techniek en vlotte registratiewisselingen. Opmerkelijke momenten omvatten het melancholische "*Gretchen*", een zeer mooie trage beweging met verbazingwekkend effectvolle manueelwisselingen die haar snikken en haar bekende spinnewiel evoceren, en de "Studentenliederen", een komisch tafereel van dronken studenten die een avondje gaan stappen in gezelschap van de lepe Mefistofeles.

De uitvoerders van *Faust* worden aangemoedigd de toepasselijke tekstfragmenten uit Goethes toneelsuk erop na te lezen: Ebens kunstenaarschap streeft ernaar uitvoeringen tot stand te brengen die verschillende kunstvormen integreren.

G. MUTATIONES VOOR EEN OF TWEE ORGELS (1980)

De titel van dit zevendelige werk is op verscheidene manieren zinvol: hij verwijst enerzijds naar het gebruik van talrijke "barok gekleurde" vulspelen, maar ook naar het contrast tussen klankvolumes (waarmee gezinspeeld wordt op de laatmiddeleeuwse bijbetekenis van het woord *mutaciones*) en tenslotte naar een fundamentele ommekeer in de stijl van de componist. Immers, met dit werk brengt Eben voor het eerst (en hopelijk niet voor het laatst) een werk voor twee orgels (enkel de laatste beweging). Voorts merkt men in de muzikale taal na *Laudes* een geleidelijke evolutie. Hoewel de zeer chromatische en intens dissonante schrijftuur van dat vroege werk niet totaal verlaten werd (vooral in de uitdagende vijfde beweging), toch zien we hier reeds duidelijk verschijnen wat Ebens rijpe werk zal kenmerken: de alomtegenwoordigheid van tertssonoriteiten, die in bitonale verhoudingen worden gebruikt en op impressionistische manier "gelaagd" worden, alsook de neiging om een meer transparante textuur als referentiekader te gebruiken.

De oneven secties zijn voor groot orgel. Virtuoso en dramatisch in opzet bevatten zij *ostinato*-patronen, scherpe ritmische contrasten en timbrewisselingen via snelle manueeljuxtaposities. Opmerkelijke bewegingen zijn het eerste deel,

een opwindend "*Impetuoso*" dat duidelijk verwantschap vertoont met het Oost-Europese volkslied. Het hoogtepunt van het stuk bevat een fragment uit de pinksterhymne "*Veni Creator Spiritus*", dat gevat is in stuwende ritmes en een aangehouden *ostinato*. Zelfs in deze "absolute" muziek hoort de componist de stem van zijn Schepper.

De even secties zijn miniatures voor klein orgel. Zij verschaffen de luisteraar in zijn toehoren en meeleven respijt voor de majesteit en kracht die uitgaan van de secties voor groot orgel. Deze vreugdevolle en charmante stukken bevatten heel wat figuren uit het Tsjechische volkslied: veranderende metra, wisselende zinslengte, *ostinato* patronen en typische ornamentiek. Men denkt herhaaldelijk terug aan de kleinere pianowerken van Bartok of Kabalevsky. Net zoals de kleinere werken van deze componisten vaak door jonge pianisten bij wijze van kennismaking met het moderne repertoire bestudeerd worden, zou de orgelstudent er ook niet slecht aan doen de kortere bewegingen uit *Mutationes* in zijn programma op te nemen. Groot orgel en positief komen in de laatste beweging samen. Het gaat hier dan om een cyclisch stuk dat alle thema's van de vorige bewegingen herneemt. Het probleem van de coördinatie wordt deels opgelost door het gebruik van aleatorische elementen in de partituur, waardoor aan de uitvoerders niet heel de tijd door een noot-voor-noot precisie wordt opgelegd.

H. VERSETTI (1982)

Deze twee reeksen variaties waren oorspronkelijk tussenspelen voor Ebens *Missa cum populo*. Vanuit die oorsprong zijn zij dan ook uitermate voor liturgisch gebruik geschikt. Respectievelijk op de antifoon voor Palmzondag "*Pueri hebraeorum*" en de lyrische communiehymne "*Adoro te devote*" gebaseerd, verschaffen deze stukken van slechts middelbare moeilijkheidsgraad een tweede uitstekende inleiding in het werk van Eben. Bijzonder opmerkelijk is het tweede verset, een expressief werk dat in slechts enkele pagina's de vertrouwde melodie in talloze vindingrijke gedaantes laat verschijnen. De eenvoudige homofone voorstelling van het thema bij het begin wordt gecombineerd met dalende kwartintervallen. Dit leidt tot een zacht kabbelende, a-metrische variatie en dan tot een steeds ritmischer *piu mosso*. Het stuk eindigt met de melodie "in triomf" (*dolce giubiloso*). De melodie wordt hier in tertsen gehuld, op de "gelaagde" manier die aan de Franse impressionisten doet denken.

I. FEESTELIJK VOLUNTARY: VARIATIES OP "THE GOOD KING WENCESLAS" (1987)

Deze compositie was bestemd voor de herinspelings van het orgel van de kathedraal van Chichester. Eben koos een thema dat Engeland met zijn geboorteland verbond. Het bekende kerstlied dat vertelt over de Boheemse koning en de Tsjechische heilige Wenceslas (*Svaty Vaclave*) leek een geschikt vertrekpunt voor een serie vreugdevolle, kleurrijke en virtuoze variaties. Zoals in de veel eerder geschreven *Koraalfantasie I, Partita* en in de *Versetti* sluit de vorm van de variatiereeks nauw aan bij Ebens improvisatiemethode.

Een eenvoudige voorstelling van het kerstlied (eigenaardig geregistreerd met fluit 8' en 2') leidt tot de majestatische eerste variatie, een koninklijke fanfare die de vorst verwelkomt ("*con enfasi*"). De dalende reine kwart van de eerste frase van de melodie wordt in een tritonius veranderd en deze vergrote kwart zal het hele werk door het melodische en harmonische materiaal kleuren. Het harmonische weefsel wordt weliswaar gedomineerd door de drieklank, die in vergrote tertsvorm, bitonaal en "gelaagd" verschijnt, maar toch geeft het gebruik van dissonante intervallen als de secunde en de tritonius aan het werk een pittig harmonisch cachet. Een interventie voor de *chamade* wordt gevolgd door een variatie waarin ostinati in de linkerhand en het pedaal de melodie begeleiden (het pedaal gebruikt daarbij het ritme van de calypso). De melodie wordt vervolgens een jazzy, gesyncopeerde en chromatische dans. Melodie en begeleiding worden daarop op een zachte en expressieve manier uitgewerkt, en dan weer als dissonant trio. De verbazende slotvariatie, die reminiscenties oproept aan Jehan Alains gebruik van parallelle drieklanken en ritmische impulsen, leidt naar een grootse toccata. Staccato drieklanken, op verschillende manualen gespeeld, brengen het kerstlied. De snelle manuaalwisselingen worden nog boeiender door de wisselingen in metrum tussen 5/8 en 7/8 en de suite wordt besloten met de laatste frase van het thema in een bitonaal signaal dat we ook terugvinden in het volgende werk.

J. HOMMAGE AAN DIETRICH BUXTEHUDE: TOCCATA FUGA VOOR ORGEL (1987)

Geschreven in opdracht van de (West-)Duitse regering voor de viering van de 350^{ste} geboortedag van Buxtehude, vormt dit stuk een ingenieus laat 20ste-eeuwse experiment in de klassieke 17de-eeuwse *Stilus Phantasticus*. Het stuk

is geen academische oefening in barok contrapunt maar wel een succesvolle poging om het improvisatorische elan van de Noord-Duitse toccata in hedendaags idioom te vatten: het werk speelt op briljante wijze de eigenheid van de diverse klavieren tegen elkaar uit, bevat gedurfde harmonische wendingen en is gebouwd op een afwisseling van vrije gedeeltes en striktere, imitatieve passages.

Bij wijze van eerbetoon heeft Eben de thema's aan twee van Buxtehudes bekendste orgelwerken ontleend: het *Praeludium (Fuga en Ciacona) in C groot*, BuxWV 137 en het *Praeludium in G klein*, BuxWV 148. Eben gebruikt de klassieke T(occata)-F(uga)-T-F-T vorm, en, zoals in BuxWV 137 vertoont de laatste vrije passage kenmerken van de ciacona. Iemand die vertrouwd is met het barokke voorbeeld verschaft dit werk heel wat verrukkelijke momenten, zoals b.v. de bitonale opening, waarbij de bekende openingsfiguur voor pedaal in C groot door het manueel guitig beantwoord wordt met drieklanken in de niet-verwante toonaard van D groot! Het aanvangsmotief wordt via sequentie en *Fortspinnung*, technieken eigen aan de barok, verder ontwikkeld. Zoals de volgende vrijere passages wordt ook dit deel gedomineerd door een opwindend gevoel voor ritme, verrassende harmonische kronkels, en virtuoos passagewerk voor manueel en pedaal. De fuga's en de afsluitende ciacona vertonen duidelijk verwantschap zowel met hun barokke voorbeelden als met de 20ste-eeuwse tegenhanger van de 18de-eeuwse *stilus phantasticus*: de jazz. Beide halen hun thematisch materiaal uit de fuga van BuxWV 148, maar het materiaal wordt omgevormd via "blues-getinte" versieringen, elkaar doorkruisende ritmes, lopende bas, en syncopes. In de ciacona wordt het in het pedaal herhaalde thema, dat aan de fuga ontleend is, geplaatst tegen de figuratie in het manueel, en die is ontleend aan het *Praeludium in C groot*. Een aangehouden dynamisch en ritmisch crescendo stuwt het werk naar zijn uiteindelijke climax.

K. JOB VOOR ORGEL (1988)

In deze cyclus hernam Eben het thema van de strijd tussen goed en kwaad en meer specifiek het thema van een weddenschap tussen God en Satan omtrent het lot van een mens. De gedrukte partituur is het resultaat van vele jaren improvisatieconcerten waarin de componist spontaan muziek creëerde op basis van lezingen uit het Boek Job.⁽¹⁷⁾ Deze eerlijke toonzetting van de strijd en uiteindelijke triomf van Job verraadt eens te meer de uitzonderlijke gaven van de componist. Het werk wordt het best uitgevoerd in combinatie met een expressieve voordracht van de teksten die in de partituur afgedrukt staan. Het

hierna volgende overzicht probeert de geladen emotionele en muzikale inhoud van deze cyclus te schetsen.

Het Noodlot stelt eerst Jobs noodlotsmotief op een tongwerk in het pedaal voor. Dat wordt gevolgd door een woeliger middendeel, waarbij de eerste van een aantal "dansachtige" passages aansluit, een lichtelijk uit evenwicht geraakte dans. Met de terugkeer van het Noodlotsthema is de weg vrij voor het drama van goed en kwaad.

Geloof citeert en ontwikkelt de vertrouwde melodie uit de Paaswake, het *Exsultet*. Eben typeerde het heftige Allegro zelf als de uitbeelding van de "mokerslagen van het ongeluk" dat Job treft.

Aanvaarding van het Lijden begint met heftige akkoordkreten. Jobs geloof vindt uitdrukking in het daarop volgende koraal "*If Thou But Trust in God to Guide Thee*".

Doodsverlangen, duidelijk het stuk met het meeste impact, tekent Jobs aanhoudende rampspoed in een *passacaglia* die aan het begin van het stuk inzet. De overweldigende climax lost op in een pianissimo variatie: Job zinkt ter aarde.

Waanhoop en Berusting schildert het hele gamma van Jobs emoties: wanhoop, woede, en uiteindelijk berusting in zijn rampspoed. De mysterieuze aanvang plaatst statische akkoorden en een rusteloos motief naast elkaar: men ziet iemand voor zich die slaapt en in die slaap geplaagd wordt door onheilspellende dromen. Het rusteloze motief weerklinkt crescendo en mondt uit in akkoordische uitbarstingen, die de diverse klavieren van het orgel contrasteren. Jobs berusting brengt ons tot een volgende dans, een "valse triste", die de woorden uitzingt: "Nu zal ik slapen in het stof, en gij zult mij in de morgen zoeken, maar ik zal er niet zijn."

Het Mysterie van de Schepping vormt Gods krachtadige antwoord op Jobs wanhoop. We horen erin het verhaal van de Schepping: van de mysterieuze stilte bij het begin (de schepping van de sterren), tot het geweldige ontbinden van het atoom, het ontvouwen van hemel en aarde en alles wat zich erin bevindt. Na een grote climax eindigt de muziek met een rustige herhaling van het openingsthema.

Berouw en Besef laat Jobs laatste zang van berouw en spirituele verlichting weerklinken. De beweging begint met een vrij melancholisch thema dat op steeds onrustiger wijze doorgewerkt wordt. Na een passage die aan een duivelsdans doet denken wint de muziek aan kracht en wordt het Berouw-thema *forte* in het pedaal aangeheven. Het is alsof Job de transcendentie van zijn lijden heeft begrepen, en met dit besef komt hij tot inzicht. De mooie pinksterhymne *Veni Creator Spiritus* wordt aangeheven en bezingt met

bloemrijke arabesken Jobs uiteindelijke inzicht.

Gods Loon is een serie variaties op het koraal "Christus, voorbeeld van nederigheid", een kerklied dat Eben aan de Boheemse Broeders heeft ontleend. Hier worden Oude en Nieuwe Testament verbonden: Christus wordt getypeerd als de verpersoonlijking van degene die onschuldig lijdt. Het verbazingwekkende slot combineert fragmenten uit het *Exsultet* van de Paastijd en het koraal. Het komt zo tot een muzikale en spirituele *pas de deux* (*pas de Dieu!*) waarin Jezus Christus geprezen wordt als Licht der Wereld en Lam van God.

L. DUE PRELUDI FESTIVI (1990)

Deze stukken ontstonden als improvisaties ter gelegenheid van het bezoek van Johannes Paulus II aan Praag in 1990. Zij vertonen de typische kenmerken van Ebens andere korte omspelingen van gregoriaans materiaal. De getoonzette melodieën zijn "*Ecce sacerdos magnus*" en "*Ideo jure jurando*".

M. VIER BIJBELSE DANSEN (1992)

Dit kleurrijke werk is Ebens meest recente grote cyclus voor orgel en markeert een breuk met de andere cycli, *Nedělní Hudba*, *Faust* en *Job*. Het onderliggende "programma" getuigt immers veeleer van een algemene betrokkenheid bij de "dans van God" dan het een uitbeelding brengt van de apocalyptische strijd tussen goed en kwaad. De inleiding zet uiteen hoe de componist, na de sombere en sfeer van *Job* ernaar uitkeek een vreugdevoller thema uit te werken. De kunst imiteert ook hier het leven, want dit is de eerste grote cyclus die gecomponeerd werd na de aanstelling van een vrij gekozen democratische regering in de Tsjechische republiek. Het is het eerste werk dat Eben schreef in een klimaat van religieuze vrijheid en de componist lijkt dit te willen vieren door te dansen.

Elk van deze vier dansen ontwikkelt zich als een goed verhaal - met opmerkelijke personages, gecompliceerde intriges en een verrassend slot. Hoewel men de bewegingen ook afzonderlijk kan uitvoeren, toch suggereren de contrasterende stemmingen, de verschillende opbouw en de tempokeuzes dat het werk in wezen een vierdelige symfonie is. Er schuilen vele uitdagingen in deze partituur. Het blijft echter niet bij technische moeilijkheden die de componist via noten, ritmes en registratiewissels de uitvoerder toespeelt. De

subtiële vrijheden die de organist gegund worden moet men immers weten te verzoenen met een zin voor de architectonische eenheid die elke dans kenmerkt.

De Dans van David voor de Ark van het Verbond evoceert zowel de majesteit als het extatische karakter van Davids gedreven dans. Met een zelfzekere en plechtige fanfare voor de koning begint het stuk, maar de muziek neemt snel een koortsachtiger en gevoelsgeladener wending. Soms suggereert de partituur een soort van duizelig rondtollen door het gebruik van een vrolijk *ostinato*, harmonisch statisch maar ritmisch actief. Krachtig pulserende accenten blijven echter onderhuids aanwezig. Deze drie elementen: fanfare, rondtollen en ritmische puls vermengen zich tot een quasi caleidoscopische eenheid, tot het stuk, na een herhaling van het koninklijk trompetsignaal, een krachtig einde weet te vinden.

*De Dans van de Sjoelammiet*¹⁸ is de trage beweging van de cyclus. Het evoceert de zachte, zinnelijke dans van de meid van Salomon die de schrijver van het Hooglied inspireerde. Het openingslied is bij wijle zacht deinend, maar wordt met pikante timbres (8 en 1 1/3') en scherpe ritmes gekruid. Zoals in het eerste stuk worden de bewegingen van de danser gesuggereerd via ostinati die een hypnotiserende harmonische "stasis" tot stand brengen, waartegen de melodie het uitzingt.

De Dans van Jeftha's dochter vormt de centrale en rijkste beweging van de cyclus. Zij is ook het meest openlijk dramatisch, want zij vertelt het tragische verhaal van de gedoemde dochter van Jeftha, die moest geslachtofferd worden om haar vader toe te laten zijn belofte aan God gestand te doen¹⁹. Het stuk begint met de bezeten zang van de meisjes, vreugdedansen die de naderende legers verwelkomen na hun overwinning op de Ammonieten, en eindigt met de verscheurende openbaring van de fatale belofte en een weeklacht. Het volledige kleurenpalet van het orgel wordt aangewend om de tamboerijnen, trommels en trompetten te imiteren die naar men zegt karakteristiek waren voor de Hebreeuwse muziek. Het gebruik van klankkleur onttaardt echter wel nergens in programmatische clichés.

De Bruiloft in Kana is de enige beweging die zich op het Nieuwe Testament inspireert. Hoewel het bijbelverhaal geen melding maakt van dansende gasten, toch neemt de componist aan dat dansen op een Hebreeuwse bruiloft gebruikelijk was. Op symbolisch niveau vertoont deze beweging verwantschap met *Job*, ook een werk uit het Oude Testament dat uitmondt in een verwijzing naar Jezus Christus, het Nieuwe Verbond, degene die de Oudtestamentische band tussen God en Zijn volk tot voltooiing brengt. Het is een feestelijk stuk dat het plechtige karakter van de huwelijksbelofte onderstreept met verwijzingen naar fanfares en processies, en het energieke en triomfantelijke dansen van de

huwelijks gasten plastisch uitbeeldt. Christus de Bruidegom, danst met Zijn Bruid, de Kerk, in een glorierijke Dans van Leven en Licht.

N. MOMENTI D'ORGANO (1994)

Deze bundel van tien korte stukken herinnert aan de "piccoli" orgelbewegingen in *Mutationes*. Zoals de stukken daar gaat het hier om uitstekende *études* in toucher en stijl en vormen de werken geschikt studiemateriaal voor een middelbare graad.

O. AMEN - ES WERDE WAHR (1994)

Dit opwindende werk maakt deel uit van een door Moseler gepubliceerde bundel van bewerkingen van het Duitse koraal "*Vater unser im Himmelreich*" door negen verschillende componisten. Ebens bijdrage sluit de bundel af en brengt daarmee ook een muzikale en spirituele synthese van het geheel. Het is een virtuoos werk dat op gepaste wijze uitdrukking geeft aan de slotbevestiging van het "Amen", "Zo zij het".

P. HOMMAGE AAN HENRY PURCELL (1995)

Dit stuk ontstond onder soortgelijke omstandigheden als het *Hommage aan Buxtehude*: Eben kreeg immers andermaal de opdracht een stuk te schrijven om de geboortedag van een componist uit de barok te herdenken. Het resulteerde in een werk dat gebruik maakt van muzikale citaten, neoklassieke registraties en barokke gestes, maar gevat is in Ebens unieke harmonische, ritmische, melodische en formele idioom. Het begin van het stuk verwijst uitvoerig naar Purcells "Dans van de Furiën" uit de opera *Dido and Aeneas*. Deze sprankelende bladzijden, boordevol registraties van toen, *détaché* articulaties en uitwerking via *Fortspinnung*, leidt naar een tweede citaat uit de "Triomfdans" van hetzelfde werk, een beetje cryptisch aangegeven in het pedaal. Eerder dan te fungeren als een expliciet thematisch vertrekpunt vormt dit motief de symbolische basis waarop ritmische motieven uit het eerste thema op pittige wijze vastgeënt worden. Na een uitgebreide doorwerking verschijnt het derde en meest gekende thema, het populaire "*Trumpet Tune*", dat hier in een zeer versierde vorm weerklinkt.

Zoals in zijn andere variatierreeksen laat Eben ook hier het stuk onafwendbaar voorwaarts bewegen, ontwikkelt, fragmenteert en contrasteert hij het thematisch materiaal, tot na een *fff* uitbarsting van tritonussen het stuk in een open kwint zijn eindpunt bereikt. Oost-Europa werpt zich voorwaar in het Restoration Drama.

Q. TUSSENSPELEN OP LITURGISCHE HYMNEN (1996)

Deze stukken lenen zich uitstekend voor een uitvoering samen met de tien koraalvoorspelen op melodieën van de Boheemse Broeders, welke hierboven besproken werden. Voorlopig vormt dit werk Ebens laatste compositie voor orgel solo. Het valt echter te hopen dat de componist zich nog vele jaren door het instrument zal laten bezielen. In Ebens orgelmuziek vindt men immers niet alleen treffende en mooie melodieën, opwindende ritmes en een vernieuwende speelstijl voor de Koningin der Instrumenten, maar ook een boodschap die nog even actueel is als zij dat was in de donkere dagen van de concentratiekampen of van communistische onderdrukking. Het geschenk dat de componist aan toehoorders en luisteraars biedt is zijn Dans van Leven en Licht, een dans die zowel de onvolkomenheid als de voleinding van het menszijn in het licht stelt.

IV. ANDERE WERKEN VOOR ORGEL

A. WERKEN VOOR ORGEL EN ANDERE INSTRUMENTEN

- 1954 - Symphonia Gregoriana (Concerto No.1) voor orgel en orkest
- 1976 - Okna voor trompet en orgel
- 1982 - Orgelconcerto No.2 voor orgel en orkest
- 1982 - Rorate coeli, fantasie voor altviool en orgel
- 1985 - Landschappen uit Patmos voor orgel en percussie
- 1987 - Drie jubelzangen voor kopers en orgel
- 1988 - Drie smeekbedes voor trombone en orgel

B. WERKEN VOOR ORGEL EN STEM(MEN)

- 1952 - Missa Adventus voor mannenkoor of eenstemmig koor en orgel

-
- 1959 - Bittere Aarde voor gemengd koor en orgel
 - 1960 - Liturgische Hymnes voor koor, solostem en orgel
 - 1965 - Duits ordinarium
 - 1970 - Ruths lied voor middenstem en orgel
 - 1982 - Missa cum Populo voor gemengd koor, volk, kopers en orgel
 - 1989 - Te Deum voor gemengd koor, (koper, percussie) en orgel
 - 1993 - Gewijde Symbolen voor gemengd koor, kinderkoor, soli, kopers, blazers, percussie en orgel
 - 1993 - Proprium Festivum voor gemengd koor, (kopers) en orgel
 - 1994 - De nomine Caeciliae voor solostem en orgel
 - 1994 - Spiritus mundum adunans voor gemengd koor en orgel

Voor een volledige lijst: zie GOART database op het Internet.

V. ERRATA IN DE GEPUBLICEEERDE ORGELWERKEN VAN PETR EBEN

De volgende correcties en/of verduidelijkingen werden door de componist bevestigd. De verwijzingen zijn geordend volgens werk, paginanummer (p), systeem (s) en maat (m)

A. NEDĚLNÍ HUDBA

(Oorspronkelijk uitgegeven door Supraphon, nu verkrijgbaar via Bärenreiter.)

P	S	M	Correctie of verduidelijking
23			De componist verkiest nu een sneller tempo dan een kwartnoot = 80-84. Een kwartnoot = 92-96 benadert meer zijn huidige voorstelling.
38	3	1	Alleen de bovenste lijn op manuaal II te spelen.
44	1	3	LH maat 1 moet zijn D, B

B. LAUDES

(Oorspronkelijk uitgegeven bij Panton, nu beschikbaar als Panton publicatie verdeeld door Schott. Zij die de latere partituur gebruiken dienen bij elk paginanummer 2 op te tellen. Oud paginanummer 2 is 4 in de nieuwe paginering.)

P	S	M	Correctie of verduidelijking
4	2	1	LH tweede tel: laatste zestiende moet Des zijn, niet D
4	4	1	RH eerste tel: tweede achtste noot moet een waarschuwingsnoot C hebben na de voorbije LH Ces
13	3	3	LH zesde tel: Ges, niet G
17	1	1	LH vierde tel: derde zestiende moet een waarschuwingsnoot F hebben om de voorbije Fis op te heffen
19	4	3	RH speelt bovenste balk, LH de middelste balk heel de maat door
20	2	3	RH vierde akkoord moet zijn B, D, G
30	1	2	De componist wenst dat het pedaaltheema <i>lichtjes</i> afgescheiden gespeeld wordt.

C. KORAALFANTASIE I

P	S	M	Correctie of verduidelijking
8	4	2	RH derde tel: voeg een verduidelijkende A toe, die LH As opheft
9	1	1	Men kan dit gedeelte op twee manualen uitvoeren waarbij LH naar het hoofdmanuaal terugkeert op de laatste systeem, eerste maat, eerste tel. Als men dit gedeelte op één manuaal uitvoert dient het tweevoetsregister op de eerste tel in plaats van op de derde toegevoegd te worden.
11	3	1	LH tweede akkoord moet zijn Bes, D, F
11	3	3	LH vierde akkoord moet zijn G, C, E

D. KORAALFANTASIE II

P	S	M	Correctie of verduidelijking
19	3	4	RH derde tel: tweede achtste D, niet Des
23	4	2	RH eerste tel: tweede achtste moet zijn B, Eis

E. FAUST VOOR ORGEL

P	M	Correctie of verduidelijking
13	86	LH As mag niet gepunt zijn
48	64	Doorheen dit deel gelden de wijzigingstekens per hand afzonderlijk.
	64	RH zesde tel: moet zijn D, C, wat de voorbije Cis en Dis van de LH opheft

69-72	RH derde tel: moet zijn D
74-76	idem
76	LH derde tel: moet zijn Des
79-83	RH derde tel: moet zijn D
69	159 LH tweede tel: moet zijn B, niet Bes
72	232 LH eerste tel: moet zijn C, niet E

F. MUTATIONES

P	M	Correctie of verduidelijking
6	92	LH tweede akkoord moet zijn C, E, G (heft vorige Ges op)
6	99	RH derde akkoord moet zijn Dis, Fis, A, D (zelfde als eerste akkoord)
19	14,15	RH behoudt Fis doorheen de maat
48	laatste maat	de componist wil een herhaling van het RH akkoord maat

G. EEN FEESTELIJK VOLUNTARY

P	S	M	Correctie of verduidelijking
2	1	6	RH derde tel: eerste akkoord moet zijn Fis, A
2	2	1	RH derde tel: moet zijn Bes, D
3	4	1	RH derde tel: eerste akkoord moet zijn Fis, A
3	4	3	RH derde tel: moet zijn Bes, D
3	4	4	RH tweede tel: moet zijn Es, As, C
9	2	4	LH tweede akkoord moet zijn B, Dis, Fis
11	3	1	RH slotakkoord moet zijn G, Bes, D
11	3	4	RH slotakkoord moet zijn G, C, E

H. HOMMAGE AAN BUXTEHUDE

M	Correctie of verduidelijking
100	Pedaalmixturen weg, niet manuaalmixtu(u)r(en)
117	LH tweede en derde maat: ritme niet

I. JOB VOOR ORGEL

P	S	M	Correctie of verduidelijking
2	1	3	LH tweede en vierde tel: eerste akkoord moet zijn F, Des
23	2	4	LH tweede tel: tweede achtste moet zijn B
25	4	5	RH vierde tel: er moet een verduidelijkende G ingevoegd worden
28	3	3	LH derde tel: er moet een verduidelijkende A ingevoegd worden
29	2	1	LH tweede tel: er moet een verduidelijkende F ingevoegd worden
36	2	2	RH eerste akkoord moet zijn G, Bes, Es
36	3	2	Voeg de registratieaanduiding: "plus tongwerken" toe
59	2	1	RH eerste akkoord moet zijn G, Bes, D
73	2	3	LH tweede en vierde akkoord moet zijn As, C, Es
73	2	4	FH vierde en zesde akkoord moet zijn F, B, Dis
83	2	1	RH derde tel, eerste achtste: akkoord moet zijn C, E, G. Tweede achtste: akkoord moet zijn Bes, D, F, A
83	2	2	RH eerste tel, laatste zestiende: akkoord moet zijn D, Ges, Bes

J. BIJBELSE DANSEN

P	S	M	Correctie of verduidelijking
4	3	3	Registratie moet zijn + Roerfluit 4', niet 8'
8	3	1	RH tweede tel: laatste noot moet zijn F
20	1	3	Pedaalregistratie III-Pedaal, niet II-Pedaal
21	2	1	LH akkoord op de eerste tel: Bes, Es, G
25	2	1	RH eerste en tweede tel: patroon moet zijn E,G,B,G, niet E,G,B,E
37	4	1	LH laatste akkoord is C,G,C
38	2	4	Derde noot is achtste, niet vierde noot
46	2	2	RH derde tel: tweede achtste noot moet zijn E, G
49	4	1	RH "plus trompet 8"
53	3	1	LH derde tel: laatste zestiende akkoord moet zijn Gis
55	3	2	RH en LH laatste achtste noten zijn beide F
58	3	1	RH vierde tel: tweede achtste noot D
59	1	2	RH tweede tel: tweede achtste noot D
59	1	2	RH derde tel: eerste achtste noot akkoord is As, Des, F

K. HOMMAGE AAN PURCELL

M	Correctie of verduidelijking
8	Verander de registratie op de eerste tel

VOETNOTEN

(¹) Janette Fishell behaalde het diploma van uitvoerend organist zowel aan de Indiana University als aan de Northwestern University. Tot haar leraars behoorden Anita Werling, Clyde Holloway, Wilma Jensen, Richard Enright en Wolfgang RübSam. In 1979 werd zij door Keyboard Arts Inc. tot "Young Organist of the Year" uitgeroepen. Dr. Fishell is een concertorganiste en pedagoge met internationale uitstraling. Zij trad voor het voetlicht op talloze gerenommeerde locaties, waaronder Suntory Hall Tokyo, King's College Cambridge, het Schauspielhaus te Berlijn, de Liszt Academie in Boedapest, het Praagse Lentefestival en de Nationale Conventie van de Amerikaanse Organistengilde. Van haar hand verschenen talrijke artikels en Abingdon Press publiceerde onlangs een recent boek van haar over het orgelspel in de eredienst. Zij wordt algemeen erkend en gewaardeerd als specialiste van de orgelmuziek van Petr Eben. Haar talloze CD-opnames omvatten uitvoeringen van werk van Eben en J.S.Bach, alsook literatuur voor twee organisten, uitgevoerd samen met Colin Andrews. Zij maakte overal ter wereld radio-opnames; de BBC zond enige tijd geleden een recital van haar live uit. Dr. Fishell is geassocieerd hoogleraar muziek aan de East Carolina University, Greenville, NC, waar zij hoofd is van de afdeling Orgel en Kerkmuziek. Zij stichtte het East Carolina Religious Arts Festival en is als organiste en koorleider aan de bisschoppelijke kerk van Saint Paul in Greenville NC. verbonden.

(²) Dit artikel maakt deel uit van "Dansen van Leven", een uitvoeringsproject dat leven en werk van Petr Eben in de schijnwerpers plaatste ter gelegenheid van zijn zeventigste verjaardag. Het hele jaar door heeft Dr. Fishell in het voorbije jaar de solowerken voor orgel van Eben uitgevoerd, onder meer tijdens een galaconcert in de St.-Jacobi te Praag, in aanwezigheid van de componist. In het jaar 2000 neemt zij het volledige orgelwerk van Eben op CD op en ze zal daarbij gebruik maken van een aantal van Europa's mooiste instrumenten.

(³) Eben vermeldt dat de architecturale pracht van Český Krumlov een belangrijke invloed op hem uitoefende. Zijn blijvende interesse voor gotische kunst en het gotische muzikale idioom brengt hij met zijn kennismaking met deze stad in verband.

(⁴) Petr Eben in een brief van september 1985 aan de schrijver van dit artikel.

(⁵) ibidem

(⁶) In 1957 won Eben de eerste prijs in de wedstrijd van het Wereldjongerenkunstfestival in Moskou met zijn cyclus "Zes liefdesliederen op middeleeuwse teksten". In 1959 won hij de Tsjecho-Slowaakse nationale compositiewedstrijd met zijn cantate "De betovering van de minnaar" en de cyclus "Liefde en dood".

(⁷) Voor een vollediger bespreking van deze concerten, zie JOHANNES LANDGREN, *Music, Moment, Message*. Göteborg University Press, 1997. Landgren onderzoekt het communicatieve en compositorische belang van deze improvisaties die uiting gaven aan Ebens spirituele, artistieke en subtiel verborgen politieke boodschap.

(⁸) Petr Eben in een brief van september 1985 aan de schrijver van dit artikel.

(⁹) Citaat van de componist in *Music, Moment, Message*.

(¹⁰) De Boheemse Broeders (ook: Moravische of Tsjechische Broeders) was een religieuze beweging die in het midden van de 15de eeuw in Bohemen uit de Hussietenbeweging ontstond. Onder invloed van de charismatische leider Peter Chelčický predikte men een op de Bergrede geïnspireerd christendom. Op de Boheemse letterkunde oefende de broederschap een grote invloed uit, o.a. door haar werking in het onderwijs en door een klassiek geworden bijbelvertaling (de zgn. Kralitzer bijbel, 1578-1593). In de 17de eeuw ging de beweging aan de weerstand van de contrareformatie ten onder. Een uitloper van de beweging vormde de oprichting van de Hernhutter broederschap in Berlijn in 1735. De in 1919 gestichte Evangelische Kerk der Boheemse Broeders

in Tsjecho-Slowakije grijpt expliciet naar de traditie van de 15de en 16de eeuw terug. (vert.)

⁽⁹⁾ ibidem

⁽¹⁰⁾ Petr Eben in een brief aan de schrijver van dit artikel (september 1985)

⁽¹¹⁾ ibidem

⁽¹²⁾ Eben in een lezing in Scaritt Graduate School, 1984.

⁽¹³⁾ Naar een citaat van Peter Eben in "Liner notes for Petr Eben" (*Lyrinx* 031/033)

⁽¹⁴⁾ Aan het nationalistische en religieuze karakter van de thema's moet Ebens publiek duidelijk een boodschap gehad hebben. Zijn muziek staat dan ook fel in tegenstelling met de meer "abstracte" muziek zonder spirituele of sociale boodschap, die de meeste van zijn van zijn collega's produceerden.

⁽¹⁵⁾ In het woord vooraf zegt Eben dat de rustige variaties in de communie kunnen gespeeld worden en de laatste twee op andere plaatsen in de eredienst.

⁽¹⁶⁾ Zij die geïnteresseerd zijn in een uitvoeriger analyse van het werk verwijs ik naar mijn artikel *Petr Ebens Faust for Organ* in *The Diapason*, juli 1986: 14-16.

⁽¹⁷⁾ Voor een uitgebreide behandeling, zie *Music, Moment, Message*.

⁽¹⁸⁾ *Hoewel de aanduiding ontleend is aan I Kon 1:3 vv. vormt dit de enige expliciete benaming van de bruid in het Hooglied (Hooglied 7:1) (vert.)*

⁽¹⁹⁾ Rechters 11 (vert.)

VERTALING: DANIËL DAVID

Summary

Well-known for his expressive and dramatic organ music that is often linked to underlying spiritual themes, Petr Eben has emerged from the post - communist Czech Republic as one of the late twentieth century's most important contributors to the organ's repertory. Born in 1929 in southern Bohemia, the adolescent Eben was persecuted by the Nazis and, after the war, his life and art were severely restricted by the communists, yet these ordeals cemented, rather than destroyed, his belief in the ultimate triumph of good over evil. Ultimately this belief in the triumph of good can be seen as the philosophical basis from which much of his art springs.

*This article is an introduction to the composer and an exploration of his musical language and aesthetic as exemplified in his works for solo organ. Beginning with a discussion of the composer's life the author explores those experiences that shaped Eben's art. Next the writer provides a stylistic overview of the composer's musical language and how this language and aesthetic have shaped the works for solo organ. A descriptive analysis of the organ works follows, beginning with his first major cycle *Nedleni Hudba* ("Sunday Music") and concluding with his most recent published works. An errata list compiled by the author with the assistance and supervision of the composer, concludes the article.*

Orgelbouw en -restauratie

KAMIEL D'HOOGHE

Het oudste integraal bewaarde Van Peteghemorgel (1750/51) te Verrebroek gerestaureerd ⁽¹⁾

Gedurende vijf jaar kon ik dagelijks het oudste integraal bewaarde Van Peteghemorgel bespelen, met het gebruik van de oude windvoorziening, bediend door een orgelblazer. Als 17-jarige pas afgestudeerde koster-organist werd ik benoemd aan de Sint-Laurentiuskerk te Verrebroek. Terwijl ik in het Lemmensinstituut bij Flor Peeters grote repertoirestukken studeerde, zorgde de ontdekking van en de omgang met dit historisch orgel voor een andere leerschool.

Verrebroek is een kleine landelijke Oost-Vlaamse gemeente, gelegen in de vruchtbare Wase Scheldepolders. Sedert een tweetal decennia rukt de haven van Antwerpen snel op en is een groot Verrebroekdok uitgegraven.

De aanzet voor de bouw van de huidige gotische Sint-Laurentiuskerk dateert uit de eerste helft van de 15^{de} eeuw. De kerk heeft fraai historisch meubilair, oude schilderijen en beelden. De laat-gotische toren, "peperbus" in de volksmond, domineert de poldervlakte.

Een lijst van bijna dertig koster-organisten met naam en aantal jaren functie, gerelateerd aan enkele belangrijke gebeurtenissen of personaliteiten, vanaf 1637 tot heden, is opgemaakt door de vroegere pastoor Vyncke en verder uitgewerkt door de huidige organist Abdon Van Bogaert ⁽²⁾.

I. KORTE ONTSTAANSGESCHIEDENIS

Nadat het doksaal in 1725 gemaakt werd door Jan de Borger, heeft Jan Paulus (Pauwels) van Der Elst in 1750 als koster-organist en als schepen van het gemeentebestuur het verslag mede ondertekend van de overeenkomst met orgelbouwer Pieter van Peteghem (1708-1787) ⁽³⁾.

Naast het kerk- en gemeentebestuur had ook het adellijk geslacht Arenberg,

eigenaar van omvangrijke landerijen in het Land van Beveren, een grote uitstraling. Een belangrijk poldergebied noemt nu nog de Arenbergpolder. De toenmalige hertog Leopold-Philips (1690-1754) van Arenberg was betrokken bij de bestelling van het orgel door middel van een schenking als bijdrage in de kosten voor het maken van de orgelkast.

De Potter en Broeckaert schrijven: *De orgelkas prijkt met het wapen der edele familie van Arenberg, waarvoor de kerk in 1750 van de toenmaligen heer dezès dorps de som van 12 gouden dukaten ontving. Het orgel, toen insgelijks nieuw, is van de gebroeders van Peteghem en kostte 924 gulden* ⁽⁴⁾.

Op basis van de voormelde historische gegevens werd algemeen aangenomen dat 1750 het bouwjaar was ⁽⁵⁾.

1750 is het jaar waarin het contract werd getekend en de werken aangevangen. Op 8 juni 1750 is genotuleerd dat pastoor Petrus Soetens de wethouders van Verrebroek *voorhout en hem sterck maect van te bringen een orgel binnen deze kercke van Verrebroeck* ⁽⁶⁾.

In 1751 was het nieuwe orgel klaar. Tijdens de restauratiewerken is de notitie van dit jaartal gevonden op de spaanbalgen. In de archivalisch bewaarde notities van griffier De Mulder, aanwezig bij de afspraken tussen de orgelmaker en de schrijnwerker, staat vermeld dat de werken zijn aangevangen in 1750 en voltooid in 1751 ⁽⁷⁾.

Op 8 augustus sluit de toenmalige pastoor Soetens ook een overeenkomst met Michiel Verbanck (1693-1760), *schrijnwercker tot Sint Nicolaes tot het maecken van een nieuwe orgelcasse ingevolge het model aen hem ter handt gestelt*. De betaling, 45 ponden, moet hiervoor gebeuren met *Sinte Jan* (24 mei) *naest comende 1751* ⁽⁸⁾.

Samenvattend kunnen we stellen dat de hertog van Arenberg 12 gouden dukaten schenkt om de kosten voor het maken van de orgelkast te helpen dekken, terwijl Van Peteghem voor het maken van het orgel 924 gulden courant heeft ontvangen. De 45 ponden die Verbanck ontving voor het maken van de orgelkast, waren omgerekend gelijk aan 270 gulden courant (1 pond = 6 gulden courant). Dit betekent dat het orgel in zijn totaliteit 1194 gulden courant heeft gekost ⁽⁹⁾.

II. CONTRACT: DISPOSITIE

Op 3 augustus 1750 is een overeenkomst gesloten met *D'heer Petrus Van Peteghem mr* (meester) *orgelmaecker tot Gent* om een orgel te maken met de volgende dispositie ⁽¹⁰⁾:



Afb. 13: Het Van Peteghem-orgel van 1750/51 te Verrebroek

- 1^e prestant 4 voet dienend voor montre
- 2^e cornet 5 pijpen a ieder tousche
- 3^e bourdon lüijdende 8 voeten
- 4^e doublet 2 voeten
- 5^e flutte 4 voeten
- 6 nazart
- 7 tierce
- 8 fourniture 2 pijpen a ieder tousche
- 9 cimbal 2 pijpen a ieder tousche
- 10 la rigo [sic]
- 11 trompet 8 voeten bas gesneden
- 12 trompet dessus
- 13 trembelant, rossigniol, ende ventille

48 toetsen, de ondertoetsten belegd met wit been en de boventoetsten van ebbenhout.

III. BESCHRIJVING

A. ORGELKAST

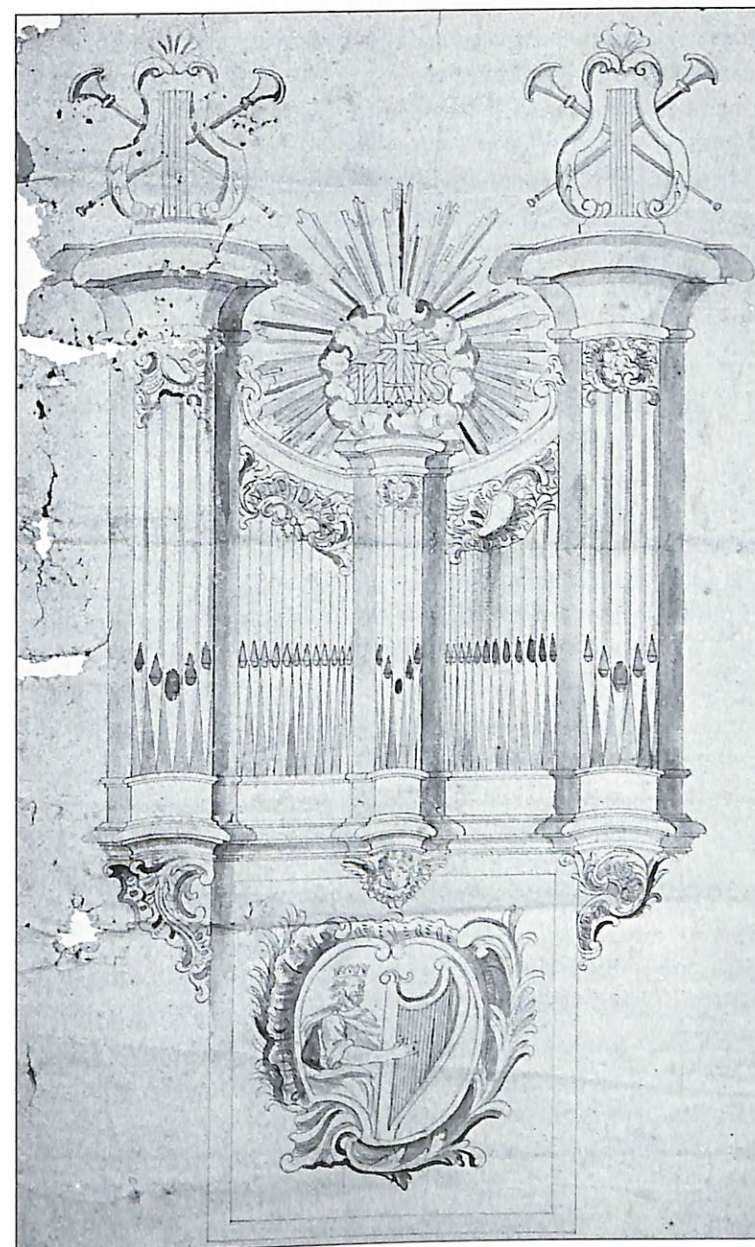
Het één-klaviers-viervoets-orgel, met de in de rugwand van de kasvoet ingebouwde klaviatuur, staat op de originele plaats, in het midden van de nog originele balustrade.

Aansluitend bij zijn vroeger orgel in de O.-L.-Vrouwkerk te Deinze (1740/41) en het kort voordien klaargekomen orgel te Ursel (1749) heeft Van Peteghem te Verrebroek ook de breedtebouw nagestreefd, door de twee hoektorens te benadrukken en ze te verbinden met een lagere middentoren.

Het orgelmeubel, volledig in eikenhout, heeft horizontaal een driedelige hoofdconstructie met vijf pijpenvelden. Er zijn twee grote halfronde zijtorens (5+5 pijpen) met op de middelste pijp een half rond opgeworpen labium. Er is een kleinere halfronde centrale bundel (5 niet sprekende pijpen), met op alle pijpen een half rond opgeworpen labium, en er zijn twee vlakke tussenvelden (11+11 pijpen). In de kastvoet is een medaillon aangebracht.

De twee hoektorens vertrekken vanuit consoles met schelp- en lovermotieven. Bovenaan zijn deze hoektorens bekroond met een lier met elk twee gekruiste klaroenen. Deze snaar- en blaasinstrumenten vertegenwoordigen diverse families van muziekinstrumenten.

De middenbundel van de prospectpijpen steunt op een engelenkop, getooid met vleugeltjes. Van daaruit wordt het oog opwaarts geleid naar het centrale



Afb. 14: De ontwerptekening van het orgel te Verrebroek, vermoedelijk van de hand van Pieter Van Peteghem (Rijksarchief Beveren-Waas, Oud Kerkarchief nr. 236)

rozet met de letters IHS, het Christusmonogram, met opstaand kruis middenin, omsloten met een krans die uitstraalt als evocatie van het hemels Jerusalem. Dit monogram is het symbool geworden van de Contrareformatie en was veelvuldig van toepassing in de barokstijl.

In de boven beschreven orgelkast is ook het volledige houtwerk in originele toestand bewaard gebleven. Dit geldt voor de eiken sleeplade, het windkanaal, de inliggende tremulant, het eiken wellenbord met eiken dokjes, de achthoekige eiken wellen en de eiken abstracten.

Zelfs de oude sleutels van het orgel zijn ongewijzigd tot ons gekomen ⁽¹¹⁾.

B. ONTWERPTEKENING

De mooie maar tamelijk beschadigde ontwerp-tekening is niet gesigneerd ⁽¹²⁾. Alvorens de zoektocht naar de ontwerper ervan aan te vatten, dient gewezen op de kastvoet met de afbeelding van de psalmist Koning David, spelend op de harp. Dit ontwerpmedaillon is niet uitgevoerd. In plaats daarvan is het gebeeldhouwde wapenschild van de hertogen van Arenberg uitgewerkt.

We durven ervan uitgaan dat de tekening afkomstig is van Van Peteghem of uit zijn atelier komt. Daarvoor pleiten drie argumenten.

- Het contract met de schrijnwerker M. Verbanck maakt duidelijk dat hij niet als ontwerper optreedt, maar een hem "ter hand gestelde" tekening zal uitvoeren. Wie anders dan de orgelmaker zou hem dit model voorleggen?

- Het ontwerp van het medaillon is gerealiseerd in de kastvoet van het Van Peteghemorgel te Ursel dat in 1749, één jaar vroeger dan Verrebroek, werd gemaakt.

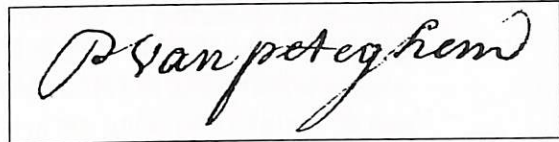
- Omzeggens hetzelfde model is ook te vinden op een niet gesigneerde ontwerp-tekening, bewaard in de pastorie van Destelbergen. Hierop is een medaillon getekend met hetzelfde beeld van Koning David. Ook de bijna identieke ornamentiek sluit aan bij de ontwerp-tekening van Verrebroek en het medaillon van het orgel te Ursel.

Verder zijn er nog enkele gegevens af te lezen.

- Hier zijn de pijpenmonden van de vlakke velden horizontaal. Dit geeft een meer statisch breedte-effect dan in de uitgevoerde versie met naar het midden toe oplopende monden.

- Enkel de middenpijp van de drie halfronde pijpenbundels is voorzien van een halfrond opgeworpen labium. In de uitvoering zijn 7 prospectpijpen voorzien van een halfrond labium.

- De pijpenmonden, evenals het Christusmonogram, zijn verguld.
- Op de linker- en rechterhelft zijn de meeste ornamenten verschillend uitgewerkt.
- Voor de ornamentiek van de hoektorens werd uitgegaan van de rechterhelft van de tekening, terwijl het linkse platte middenveld als voorbeeld is genomen voor de beide platte pijpenvlakken.



Afb. 15: Handtekening van Pieter Van Peteghem onder het contract voor de bouw van het orgel te Verrebroek (1750)

C. WAPENSCHILD

Het prospect van de kasvoet draagt het wapenschild van de hertogen van Arenberg. Pater J.P. Tytgat, conservator van het Arenbergarchief te Edingen geeft de volgende informatie: *Beschikking van de hertog van Arenberg waarbij hij toelating geeft aan de pastoor, magistraat en kerkmeesters van Verrebroek om zijn wapenschild te plaatsen onder het nieuwe orgel. Terzeldertijd krijgt Jean-Baptiste Vrijlinckx, ontvanger van het land van Beveren, opdracht een gift te doen in naam van de hertog, dit op datum van 22 oktober 1750, met het verzoekschrift.*

Op het wapenschild stonden oorspronkelijk als heraldische tekens van het adellijk geslacht, drie doorboorde mispelbloemen, samen met de tekenen van het Gulden Vlies. Pater Tytgat citerend: *het ovalen schild, omgeven met de keten van de Orde van het Gulden Vlies, geplaatst op een mantel (dekkleed), geboord, gekoord zonder kwasten en getopt met de hertogelijke muts van het Heilig Roomse Rijk* (heraldische omschrijving) verwijst naar de hertogen van Arenberg ⁽¹³⁾.

Deze mispelbloemen en de afbeelding van het Gulden Vlies zijn verdwenen. Pater Tytgat meent de verdwijning waarschijnlijk te kunnen situeren bij de verovering van de Oostenrijkse Nederlanden door de Franse revolutionairen in 1794. Hij preciseert *naar alle waarschijnlijkheid de handeling* ter gelegenheid van een revolutionair decreet waarin vermeld staat dat alle uiterlijke tekens van feodaliteit, adel en godsdienst uit de openbaarheid verwijderd moesten worden. De gevolgen hiervan zijn te Verrebroek merkbaar in: de beschadigingen in 1795, de sluiting van de kerk in 1797, het stuk slaan van de klok *Schelle* in 1798, de verkoop van het kerkmeubilair in 1799 ⁽¹⁴⁾.

Het globale prospect kan worden gezien als een beeldend verhaal met diverse lijnen en betekenissen.

D. PIJPERWERK

De stijlkenmerken en het grote vakmanschap van Pieter Van Peteghem is in dit pijpwerk onmiddellijk herkenbaar. Dit meesterschap wordt in familiaal verband gedurende de volgende decennia gehandhaafd. Alles getuigt van eenzelfde zorgzame afwerking, zowel binnen als buiten de orgelkast. Het is zelfs te merken aan de sierlijke afwerking van het bankje waarop de cornet staat. Dit laatste is nochtans volledig onttrokken aan het oog.

Het volledige pijpwerk van zowel het prospect als het binnenwerk bleef bewaard en op de originele plaats opgesteld, met uitzondering van een pijpje van de Cornet dat verdween en enkele pijpen van de Bourdon en de Flûte die verplaatst werden.

Zoals op vele andere plaatsen in onze gewesten, werden ook in dit orgel stempraktijken toegepast die getuigen van onbegrip, onkunde en gebrek aan respect voor de vakkennis van de maker. In het restauratiedossier lezen we bij de beschrijving van de bestaande toestand voor de restauratie: "*In plaats van het open pijpwerk te stemmen met de stemhoorn werden corpora dichtgeknepen of opengescheurd en van steminsnijdingen voorzien: door hardhandig stemmen werden de corpora vervormd en ontstonden verzakkingen ter hoogte van de pijpmond*"⁽¹⁵⁾.

Sommige corpora werd ingekort waarbij de oorspronkelijke lengte duidelijk aanwijsbaar bleef, gelet op de incirkelingen. De intonatie werd in zoverre gewijzigd dat bij een aantal pijpen, voornamelijk in de baskant, grotere kernprikken werden geplaatst terwijl ook enkele opsmeden werden verhoogd.

Op de prospectpijpen werden nog sporen teruggevonden van de originele tinfoelie, later overschilderd met aluminiumbronsverf. De prospectpijpen dragen nog een oude nummering op de voet, waaruit blijkt dat verschillende verplaatsingen van het pijpwerk werden doorgevoerd. Tijdens de restauratie is bij de opstelling van deze prospectpijpen uitgegaan van de oude nummering om de juiste orde te bepalen.

E. WINDLADE, TRACTUUR EN WINDVOORZIENING

De originele eiken windlade met ventielkast achteraan, de eiken vierkante registerstokken en eiken registerwalsen, de oude pijpstokken met de oorspronkelijke uittekening van kraslijnen, (ook voor de pijproosters) evenals de eiken boekensteun, zijn origineel en ongewijzigd.

Het afgeleid pijpwerk van *Bourdon* en *Flûte* staat op een eigen eiken stok met horizontale boringen waarin loden conducten werden ingelijmd. Alle steunblokken en -ribben zijn in eik en bleven op hun oorspronkelijke plaats bewaard, gespijkerd met gesmede nagels tegen kaderwerk van de kas.

Het windkanaal in de kasvoet is origineel gebleven, evenals de inliggende tremulant. Ook de drie originele spaanbalgen zijn bewaard gebleven.

Dit viervoets balustradeorgel heeft een bijzonder betekenis omdat het als het oudste-gaafst- bewaarde Van Peteghemorgel met zijn nog origineel meubel, pijpwerk, tractuur en windwerk bewaard is gebleven.

Het conserveren van dit orgel in zijn quasi-originele toestand heeft ongetwijfeld te maken met de beperkte middelen en de zorgzame, behoudsgezinde ingesteldheid in deze kleine gemeenschap. Allerlei wijzigingen van smaak en stijl gingen eraan voorbij.

IV. WIJZIGINGEN IN 1892 EN 1953

Tijdens de voorbije 250 jaren zijn twee wijzigingen te traceren in de overigens beperkte archivalische gegevens.

1. Jan Vergaert verving in 1892 het originele klavier van Van Peteghem en breidde de tessituur uit tot f^{'''}, zonder daarom extra pijpen te plaatsen. De vijf bovenste toetslatten werden via een stekersmechaniek op een onderliggend wellenbord aangesloten op het vorige octaaf.

Voor de plaatsing van dit grotere klavier waren er uitzagingen voor de klaviatuuropening aan weerszijden en de klaviatuurregel. Vergaert had het klavier op 81 cm boven de plankenvloer geplaatst, terwijl de oorspronkelijke hoogte 85,5 cm bedroeg. Hij plaatste eveneens een nieuw aangehangen pedaal met als klavieromvang C tot d¹.

2. In 1953 werd de toen meer dan twee eeuwen functionerende windvoorziening gewijzigd. Twee spaanbalgen werden verwijderd en de derde werd aangesloten op een elektrisch aangedreven ventilator. De toen verwijderde balgen werden opgeslagen in de pastorie.

V. RESTAURATIE

De restauratie van het orgel is de bekroning en vormt het slotakkoord van vele onderhouds- en restauratiewerken aan de Sint-Laurentiuskerk.

Omwille van de uitzonderlijk gave toestand van dit orgel was het uitgangspunt van de restauratie gericht op een zo volledig mogelijke inventarisatie van alle historische gegevens en op de maximale conservatie van alle beschikbare elementen ⁽¹⁶⁾.

De benadering van de restauratie van het gehele binnenwerk, windlade, cornetlade, toets-en registertractuur heeft zich toegespitst op de «zachte restauratie». Alle originele elementen zijn behouden. Reconstructie of aanvulling van verloren elementen beperkt zich tot enkele details.

Vanzelfsprekend diende het ganse orgel gereinigd en waar nodig hersteld en terug opgepoetst. Het originele windwerk - zeldzaam - is behouden. De drie eiken spaanbalgen zijn volledig hersteld, van nieuwe beledering voorzien en terug in functie gebracht, met de mogelijkheid de windvoorziening zowel handmatig als elektrisch te laten functioneren. Met de oorspronkelijke handmatig «ademende» windvoorziening kan de originele speelwijze zo getrouw mogelijk gebeuren.

Ook de oude eiken windkanalen, de inliggende tremulant, de windlade en de cornetlade kregen een conserverende behandeling.

Bij de behandeling van het pijpwerk werd principieel uitgegaan van een "zachte restauratiemethode" met het reinigen en herstellen waar nodig. Hierbij bleven de originele intonatiehulpen maximaal behouden en werd alle pijpwerk minutieus opgemeten en bestudeerd. In het restauratiedossier werd hiervoor het volgende voorzien: *"Op basis van pijpwerk waarvan de originele corpuslengte grotendeels bewaard bleef, ofwel met zekerheid kan worden bepaald (cfr. incirkelingen op de binnenwand van het corpus) kan de originele toonhoogte en de temperatuur proefondervindelijk worden vastgesteld.*

Hierbij wordt vermeden dat door systematisch verwijderen van beschadigde stemranden en aanzetten van uitlengstukken aan al het pijpwerk, de basisgegevens omtrent de originele lengte worden uitgewist of grotendeels onbereikbaar worden.

Een dergelijke werkwijze wordt eveneens vooropgezet voor de originele intonatie-gegevens en de uiteindelijke intonatie van het gehele instrument: alleen op deze wijze kan met grote zekerheid het oude klankbeeld hersteld worden." ⁽¹⁷⁾

De ganse klavieraanleg sluit terug volledig aan bij de oorspronkelijke toestand. Naar het voorbeeld van het klavier van het Van Peteghemorgel te Hemelveerdegem, dat vermoedelijk gemaakt werd in de periode 1740-1750, is een reconstructie gemaakt, die terug op de originele hoogte van 85,5 cm is geplaatst. Het aangehangen pedaal van Jan Vergaert is verwijderd.

Volgorde registerknoppen

Prestant	Cornet	
Doublette	Bourdon	
Nazard	Flûte	
Fourniture	Tierce	
Larigot	Cimbale	
Trompet bas	Trompet sup.	
Tremblant	Ventilles	Rossignol

Winddruk: 85 WK

Tessituur: C, D tot c'''

Toonhoogte: 403 Hertz, gemeten op 9 februari 2000, binnentemperatuur 12° C, vochtigheidsgehalte 38%

Temperatuur: drie reine tertsen

VI. APPRECIATIE

De principalen hebben een smalle mensurering en een dunne zangerige klank die bekroond wordt met een helder en glinsterend *Plein jeu*. De fluiten klinken sierlijk en verfijnd. De aliquotstemmen zijn kleurrijk en mengen zich op een wonderbare wijze met de grondstemmen.

De uitbouw van de nazard met de larigot, biedt een weelde aan kleurmogelijkheden met o. m. "Le Nazard" (bourdon 8', + eventueel 4' en nazard, + tremolo ad libitum), "Le Nazard fort" (vorige registers + doublette 2' en larigot), "Le Larigot" (8' (4') en larigot). Verder is er de canariezing of het "Jeu renversé" met nazard en doublette alleen.

Een afzonderlijke terts met onderaan een quasi-principaal-karakter naar boven toe meer evoluerend naar een fluitmensuur verbreedt en kleurt de registercombinaties op een originele wijze in de vermenging van 8', 4', 2 2/3' en 2' registers tot "Le petit Cornet". Het is eveneens de basiskleur voor het "Duo sur les tierces". Dit tertregister wordt ook gebruikt als een rijke kleuroitbreiding en verbreding van het *Plein Jeu*. Op basis van de heldere, briljante en vurige trompetklanken zijn er diverse mogelijkheden voor het *Grand Jeu*; dit in combinatie met bourdon 8', prestant 4', cornet, nazard, tertsen en eventueel doublette. De cornet is een aantrekkelijk, krachtig, levendig soloregister met directe uitstraling.

Een nieuw blikken tussenstuk in een trompetbeker vertoont enkele roestvlekken, mogelijk te wijten aan de condensatie. Het windkanaal vanuit de

blaasbalg naar de kastvoet is gereconstrueerd, volgens oude maten. De pijpenstokken zijn terug vastgemaakt met de oude nog bewaarde gesmede spijkers. Wellicht omwille van de bedrijfszekerheid zijn zij aangevuld met messingschroeven.

Aan sommige pijpen werden met zorg, nieuwe kleine uitlengingen aangebracht. Deze waren noodzakelijk geworden omdat het orgel vanuit zijn originele stemming later gelijkzwevend was gemaakt. De stap werd nu teruggezet. Met een nieuwe partitie werd aansluiting wordt beoogd met het oude temperament.

De intonatie "met een principieel zachte restauratiemethode benaderd" zou naar mijn persoonlijke appreciatie wellicht nog verfijnder kunnen, met een gelijkmatiger verloop, bv. in de bas van de trompet. De speelwijze is precies en nodigt uit tot fijnzinnig articuleren en muziek maken.

Het klavierbeleg van de ondertoetsen is licht afgerond, wat wellicht niet helemaal strookt met de originele voorbeelden. De rode vilten onderlaag onder te toetsen verwijst eerder naar de moderne pianoklavieren.

Het wapenschild van de hertogen van Arenberg zou voor het 250-jarig bestaan van het orgel kunnen gereconstrueerd worden.

VII. AFSLUITENDE GEGEVENS

De restauratie werd uitgevoerd in opdracht van- en gerealiseerd door:

Opdrachtgevend bestuur: Kerkfabriek Sint-Laurentius

Subsidiërende overheid: Vlaamse Gemeenschap (60%), Provinciebestuur van Oost-Vlaanderen (20%), Gemeentebestuur Beveren-Verrebroek (10%)

Kerkbestuur Verrebroek (10%)

Orgeldeskundige: Jef Braekmans

Restaurateur: Gerard Pels

Begeleiding: Antoon Fauconnier en Patrick Roose, orgeldeskundigen bij Afdeling Monumenten en Landschappen van AROHM

Kostprijs: 4.756.980 BEF

Inspeling gerestaureerd orgel: 26 september 1998 door Kamiel D'Hooghe

Klankdocument: *CD-opname: De orgelmakers van Herselt*. Vier generaties orgelmakers, zes orgels, het orgel van Verrebroek bespeeld door Antoon Fauconnier.

Inlichtingen: Pels-D'Hondt, Dorp 73, 2230 Herselt, Tel.: 014/54.46.58

VOETNOTEN

⁽¹⁾ Bij de uitwerking van dit artikel werd dankbaar gebruik gemaakt van de hierna geciteerde teksten van Abdon Van Bogaert, thans organist van het Van Peteghemorgel te Verrebroek, tevens bestuurslid van de Hertogelijke Heemkundige Kring van «Het Land van Beveren» en van Jef Braekmans, orgeladviseur die in opdracht van de Inrichtende Macht het restauratiedossier voor het orgel van de Sint-Laurentiuskerk te Verrebroek heeft opgemaakt.

⁽²⁾ ABDON VAN BOGAERT, *Restauratie van het orgel in de parochiekerk Sint-Laurentius te Verrebroek*, dl. II, publicatie voorzien eind 2000, met dank voor het beschikbaar stellen van de tekst.

⁽³⁾ *Ibid.* en ABDON VAN BOGAERT, *Restauratie van het orgel in de sint-Laurentiuskerk te Verrebroek*, in: *Het Land van beveren, driemaandelijks heemkundig tijdschrift*, XLI, 1998, nr. 4/dec., p. 157 en 162.

⁽⁴⁾ F. DE POTTER EN J. BROECKAERT, *Geschiedenis van de Gemeenten der Provincie Oost-Vlaanderen*, dl. IV: *Arr. St.-Nicolaas, Verrebroek*, Gent 1881, p. 17. ABDON VAN BOGAERT, *art. cit.*, p. 157 en 159.

⁽⁵⁾ PATRICK ROOSE, *Werklijst van Pieter Van Peteghem*, in: *Orgelkunst*, XIV, 1991, nr. 1/maart, p. 39.

⁽⁶⁾ ABDON VAN BOGAERT, *art. cit.*, p. 159.

⁽⁷⁾ *Ibid.*

⁽⁸⁾ *Id.*, *art. cit.*, p. 160.

⁽⁹⁾ We danken op deze plaats Abdon Van Bogaert die ons wees op een onnauwkeurigheid, die hij eerder publiceerde in zijn reeds vermelde bijdrage. Hij rekende toen de 45 ponden om naar gulden wisselgeld, wat een bedrag opleverde van 315 gulden (1 pond = 7 gulden wisselgeld). Er moet echter omgerekend worden naar gulden courant, omdat dit ook de muntsoort is waarin Van Peteghem werd betaald. Cfr. ABDON VAN BOGAERT, *art. cit.*, p. 160.

⁽¹⁰⁾ Rijksarchief Beveren, *Oud gemeentearchief Verrebroek*, nr. 6.

⁽¹¹⁾ JOZEF BRAEKMANS, *Dossier Restauratie van het orgel in de Sint-Laurentiuskerk te Verrebroek*, [onuitgegeven restauratiedossier], p. 7.

⁽¹²⁾ Rijksarchief Beveren, *Oud kerkarchief Verrebroek*, nr. 236.

⁽¹³⁾ Pater J.P. Tytgat, in twee verschillende brieven aan Abdon Van Bogaert, die deze gegevens verwerkte in het tweede nog niet gepubliceerde deel over de restauratie van het orgel. Cfr. (2).

⁽¹⁴⁾ PETRUS FRANCISCUS VYNCKE, *Geschiedkundige schets over de kerk van Verrebroek*, in: *Annalen Koninklijke Oudheidkundige Kring van het Land van Waas*, XXXI, 1913.

⁽¹⁵⁾ JOZEF BRAEKMANS, *o.c.*, p. 3.

⁽¹⁶⁾ *Id.*, *o.c.*, p. 16.

⁽¹⁷⁾ *Ibid.*



Holpijp 8' b/d
Roerfluit 4' b/d
Octaaf 2' b/d
Quint 2 2/3' d

C-f"
transp. A 415, 440 en 466 Hz

Verhuur en verkoop van kistorgels

De continuo-orgels van *Henk Klop* zijn klein in afmeting, maar groot en kleurrijk van toon. Alle pijpen zijn van hout, en dus zeer stabiel van klank en stemming. De beste koren en orkesten, overal ter wereld, gebruiken Klop-orgels voor hun concerten en opnamen.

Pels-D'Hondt verdeelt Klop-orgels in België. Door een ambachtelijke en tegelijk zeer doordachte productie ligt de prijs/kwaliteit-verhouding optimaal.

Bij **Pels-D'Hondt Orgelbouw**, Vlaanderens grootste en oudste orgelatelier, heeft iedere medewerker zijn specialisatie:

- restauratie van orgels uit de vroege en late barok;
- restauratie van romantische orgels (m.m.v. de Franse Cavaillé-Coll-specialist Dr. Michel Jurine);
- renovatie van elektro-pneumatische orgels (o.a. met *digitale tractuur*);
- verbetering van *toucher* en windverloop in grote instrumenten (m.m.v. de Frans/Britse orgelontwerper ir. Didier Grassin).

www.pels.be — gerard@pels.be
Dorp 73, B-2230 Herselt
tel. 014-54 46 58 — fax 014-54 14 93


PELS-D'HONDT
ORGELBOUWERS SINDS 1892

Een interessant orgel wordt degelijk gemaakt, graag bespeeld en goed onderhouden.

PIETER VANHAECKE
STEMMEN EN ONDERHOUDEN

G. Benoîtlaan 23/1

1170 Brussel

© 02/660.20.30

Een ruime ervaring als bron van kennis en ambacht om uw orgel -historisch of modern- degelijk te onderhouden.

Duidelijke en juiste prijsopgave, zorgvuldige afwerking.

ANDRIESEN B.V.B.A

Anneessens
orgelbouw sinds 1830

*nieuwbouw
onderhoud
herstelling
restauratie
verbouwing*

zaakvoerder: Ing. Paul Andriessen
Benediktinessenstraat 10-12. 8930 MENEN
tel. en fax: 056/51.13.82

Besprekingen

Boeken

CAROLYN SHUSTER-FOURNIER, *Les orgues de salon d'Aristide Cavaillé-Coll. (L'Orgue. Cahiers et Mémoires, 1997, nrs. 57-58), 160 p.*

De auteur, Amerikaanse van afkomst (Missouri) en sinds ettelijke jaren werkzaam in Frankrijk (p. 160) biedt een algemene studie over de salonorgels die in het atelier van Aristide Cavaillé-Coll te Parijs in de periode 1840-1898, veelal voor rijke privé-personen (p. 14), werden vervaardigd. Op basis van onze werkljst geeft zij een chronologisch overzicht (lijst 1) van 34 instrumenten (p. 18) die, in een bredere chronologie (lijst 2) van de "belangrijkste verwezelijkingen" van Aristide Cavaillé-Coll (p. 137-140) nog eens worden opgesomd. De namen van de bezitters, hun woonplaatsen en orgels (aantal klavieren/spelen) worden hierbij meegedeeld. Alleen graaf d'Osmond moet het in lijst 2 stellen met zijn adellijke titel (p. 139). Zijn voornamen en woonplaats ontbreken. In de eerste lijst staat prinses de Polignac (p. 93) vermeld onder de naam van haar eerste man, dus als prinses de Scey (p. 18), lijst 2, "plus tard, de Polignac" (p. 140).

Lijst 2 bevat storende fouten:

1840 - Aristide Cavaillé-Coll stelde aan de Parijse Académie des Sciences een mémoire voor getiteld "*Etudes expérimentales sur les tuyaux d'orgues*" en niet "*Mémoire sur les études expérimentales des tuyaux d'orgues*" (p. 137);

1859 - "*De la détermination du ton normal[...]*" werd **nooit** in de *Académie des Sciences* voorgelezen. De studie verscheen zonder meer in het Franse tijdschrift "*L'Ami de la Religion*" (5 februari 1859) en in hetzelfde jaar als een afzonderlijke publicatie bij De Soye et Bouchet te Parijs (p. 138);

1860 - "*De la détermination des dimensions des tuyaux [...]*" werd op 23 januari (**niet** 2 januari) in de *Académie des Sciences* voorgelezen (p. 138);

1863 - "*Note sur une soufflerie de précision munie d'un nouveau système [...]*" (p. 138);

1875 - *Projet d'orgue monumental pour la basilique de Saint-Pierre de Rome* (p. 139);

1895 - **Ontbreekt:** "*Etudes expérimentales sur les tuyaux d'orgues*".

De titel *Les orgues de salon d'Aristide Cavaillé-Coll* is misleidend. De lezer verwacht een beschrijving van **alle** door Aristide Cavaillé-Coll geleverde salonorgels. Mevrouw Shuster-Fournier vermeldt er 34. Drie ervan bestemd voor: 1. Mr. Santesteban (Spanje, 1872; GH 663 - CC 399/394), 2. hertogin de Palmella (Lissabon, 1887; GH 686 - CC 615); 3. M. Mel. Girona (Barcelona, 1896; GH 635 - CC 682) komen in de twee chronologieën wel voor, maar blijven voor de rest onbesproken. De volledige disposities van de salonorgels van J.T. Hopwood (het eerste, p. 62), graaf d'Osmond (p. 76), R. Bloch (p. 81), baron de l'Espée (het eerste, p. 82), A. Le Roux de Villiers (p. 82), de Bammerville (p. 88), A. Taskin (p. 88), A. Kastner-Boursault (p. 103), A.



Morot (p. 120) zijn niet bekend. Het salonorgel van Charles-Marie Widor is **niet** van Aristide maar van zijn zoon Gabriel (p. 107). Aan het orgel van graaf de Limminghe te Gesves (België) wijdt de auteur vijf regels (p. 141).

De meeste instrumenten zijn van een goede commentaar voorzien: het kader waarin het orgel werd besteld, geplaatst en (soms) bespeeld; of het nog bestaat en waar het zich vandaag bevindt (p. 141-142); de dispositie met restauraties en uitbreidingen; de artistieke en financiële achtergronden van de eigenaars.

Hoewel de auteur beweert dat zij gegevens aan onze werkljst uit 1985 heeft ontleend (p. 17, noot 12), was het handig geweest indien zij onze nummering GH en die van CC in de door haar besproken instrumenten had opgenomen. Zoekwerk was dan overbodig: bv. het salonorgel van prinses de Polignac (p. 93-95) staat in onze werkljst onder de naam van M^{me}. de Scey (GH 149 - CC 660). Het werd geleverd in 1892, één jaar voor zij, na haar echtscheiding van prins de Scey, hertrouwde met prins Edmond de Polignac.

Bij een aantal beschrijvingen, volgende bedenkingen en aanvullingen:

1. de dispositie van het salonorgel (p. 25-40) van Pauline Viardot (Parijs, 1851; GH 153 - CC 248/227) vinden we o.m. terug in *Nouveau Manuel complet de l'Organiste* (Parijs, 1855, p. 130-131) van GEORGES SCHMITT, en in *Cavaillé-Coll* (Parijs, 1984, p. 138, een boek zonder index) van CLAUDE NOISSETTE DE CRAUZAT. Noch Noisette de Crauzat noch Shuster-Fournier citeren het werk van Schmitt.

Het portret van Pauline Viardot boven haar instrument (p. 10 en 29) werd niet alleen afgedrukt op de achterzijde van de catalogi die "*La Maison Cavaillé-Coll*" in 1889 en 1891 publiceerde (p. 39), maar prijkt ook op de achterkaft van *De l'orgue et de son achitecture* (1872), *Projet d'orgue monumental pour la basilique de Saint-Pierre de Rome* (1875), *Etudes expérimentales sur les tuyaux d'orgues* (1895) (afb. 8);

2. het salonorgel (p. 41) bestemd voor graaf de Stackelberg (Parijs, 1856; GH 150 - CC 102/41), dat vanwege het vroegtijdig overlijden van de graaf (november 1856) nooit werd afgeleverd, werd eind 1863 voor 13000 Fr verkocht aan de parochiekerk van Fontenay-le-Vicomte (GH 310 - CC 241/216);

3. om welke reden het (eerste) salonorgel (1844) van H. Place zijn officiële bestemming nooit heeft bereikt, is niet duidelijk. Het heeft geen afzonderlijk nummer gekregen bij CC. Dit instrument (p. 43-44), op 24 mei 1852 in de protestantse tempel te Bolbec (GH 213 - CC 54) geplaatst, staat **wel** in onze werkljst (p. 30-31), maar dan bij Bolbec, en niet zoals mevrouw Shuster-Fournier schrijft "*Cet orgue ne figure pas dans Gilbert Huybens*" (p. 43, noot 40). Het tweede instrument (p. 44) van H. Place (Varengville, 1860; GH 534 - CC 164/128) werd half augustus 1900 in de parochiekerk van Flers de l'Orne geplaatst;

4. voor de dispositie van het salonorgel (p. 45-47) van markies de Lambertye (Gerbéville, 1865; GH 313 - CC 212/184) wekt de (Duitse) benaming van de drie laagste pedaalregisters *untersatz 32, principal-bass 16, subbass 16* verwondering. Andere instrumenten van Aristide Cavaillé-Coll uit die tijd w.o. Saint-Sulpice (Parijs, 1862), het salonorgel van Mr. Marracci (Cologne, 1865), Notre-Dame (Parijs, 1868) met eveneens één 32- en twee 16-voetregisters dragen de klassieke (Franse) benamingen *Principal-Basse 32'* (bij Marracci: *Bourdon 32'*), *Contrebasse 16'*, *Sou(s)basse 16'*;

5. terloops wordt de rol belicht die Charles-Marie Philbert, Frans consul te Rotterdam, speelde bij het propageren van Cavaillé-Collorgels in Nederland (p. 53, noot 57). In Engeland was er J.T. Hopwood (p. 66), in België Xavier van Elewyck (+ 1888) en Jaak-Nikolaas Lemmens (+ 1881).

Via hun (invloedrijke) contacten wisten zij, vaak tot wanhoop en afgunst van plaatselijke orgelbouwers, bestellingen te plaatsen van hun Parijse vriend. Hoe de onderhandelingen verliepen, en of Aristide Cavaillé-Coll ook contactpersonen had in andere landen waaronder Spanje, Noord-Amerika, Brazilië, is een verhaal op zich;

6. de bron van de bewering dat Jaak-Nikolaas Lemmens betrokken zou zijn geweest bij de samenstelling van het salonorgel (p. 68) van mevrouw Paul Poirson (Parijs, 1878; GH 147 - CC 498) wordt niet vermeld. De dispositie van Gounods salonorgel (p. 73-75), geïnstalleerd op 2 april (i.p.v. maart) 1879, staat ook bij NOISSETTE DE CRAUZAT (*op.cit.*, p. 138), die het instrument ten onrechte in 1870 situeert;

7. het salonorgel (p. 77-81) van graaf de Chambrun (Parijs, 1884; GH 135 - CC 579) werd op 1 april (i.p.v. maart 1884) afgeleverd, in 1918 door de firma Mutin voor 12000 Fr teruggekocht, en op 4 december 1920 in de parochiekerk van Nord-sur-Erdre geplaatst. Graaf de Chambrun was een Bachfanaat (p. 80): tal van Bachcantates liet hij door Alexandre Guilment voor klavier/orgel transcriberen; de Duitse teksten werden vertaald door Maurice Bouchor én Jules Ruelle; de graaf bekostigde de uitgaven bij Choudens én de Imprimerie Générale Durdilley & Cie te Parijs;

8. hoewel drie van de vier "*orgues de salon en série*" (p. 81-82; tweeklaviersinstrumenten met 10 spelen) zijn verdwenen, kunnen we toch, aan de hand van de prijzen die de eigenaars ervoor betaalden (p. 87) en de bedragen die Aristide Cavaillé-Coll voor dergelijke instrumenten, weliswaar enkele jaren later, vastlegde (cfr. *Maison A. Cavaillé-Coll - Orgues de tous modèles*, Parijs, 1889, nr. 9, p. 35-36), bepalen welke disposities ze hadden. Ze stemmen immers overeen met de dispositie (uit diezelfde "*orgues de salon en série*") van Eugène Gigouts orgel (p. 82-87). De catalogus vermeldt prijzen van 15000 Fr en de volgende dispositie:

GO (56 noten)

Bourdon 16'
Montre 8'
Flûte harmonique 8'
Prestant 4'
Trompette 8'
Basson-Hautbois 8'

Pédales de combinaison

1. Tirasse du Grand-Orgue
2. Tirasse du Récit-expressif
3. Copula des claviers

Récit (56 noten)

Cor de nuit 8'
Viole de gambe 8'
Voix céleste 8'
Flûte octaviante 8'

4. Appel et renvoi de la Trompette
5. Trémolo
6. Expression du Récit

11. het salonorgel (p. 93-95) van prinses de Scey (Parijs, 1892; GH 149 - CC 660), waarvan de (vermoedelijke) dispositie bekend bleef door een nota uit 1920 van Marcel Dupré (p. 95), werd in november 1911 getransformeerd en in 1917 van twee nieuwe spelen voorzien: *Basson 16'* op het eerste klavier, *Plein-Jeu 3 r.* op het tweede klavier.

De *Schola Cantorum* te Parijs werd in 1896 (**niet** 1894) opgericht (p. 94).

Indien prinses de Scey, alias Winnaretta Eugénie Singer, dochter van de Amerikaanse uitvinder van de Singer-naaimachine, in 1865 werd geboren (p. 93), dan was ze in 1939 **niet** 64 maar 74 jaar oud (p. 96).

Met enige "fantasie" kan men in de eerste twee maten van Poulencs orgelconcerto in g, opgedragen aan prinses Edmond de Polignac ex de Scey (p. 94), de aanhef van J.S. Bachs orgelfantasie in g (p. 98-99) herkennen. In de briefwisseling van Poulenc wordt nergens gerefereerd

aan het werk van J.S. Bach. De componist schreef: "*Ce n'est pas du Poulenc plaisant genre concerto à deux pianos mais plutôt du Poulence en route pour le cloître, très xv^e si l'on veut.*"

Noot 141 (p. 98): de paginaverwijzing naar Poulencs *Correspondance* is 96 (i.p.v. 56);

12. twee noten zijn fout: 1. voor het salonorgel van A. Morot (p. 120, noot 200) schrijft de auteur "*14 registres, dont 3 empruntés à la pédale*". In onze werkljst (GH 142 - CC 697) staat **duidelijk** "*orgue de salon: 2 claviers, 11 jeux, 12 registres, 1 E pédale, 4 G.O., 7 récit*"; 2. het tweede salonorgel (p. 123, noot 207) van baron de l'Espée (Parijs, 1894; GH 137 - CC 674) had 10 spelen op het G.O., 12 op het récit (**geen** 9), 10 op het positief, 9 op het *pédale*;

13. "Gratuit" zijn de uitspraken: 1. "*Quelle joie pour ces organistes de jouer ce répertoire classique*" (n.a.v. de inspelings door A. Guilmant en E. Gigout van het salonorgel van Pauline Viardot, p. 37); 2. "*Il est permis de penser que Richard Wagner lui-même utilisa ces deux instruments lors de ses visites à Epernay*" (p. 93). Graaf Chandon de Briailles schonk de parochiekerk te Epernay in 1867 en 1869 (**niet** 1868) resp. een koororgel (GH 296 - CC 305/290) en een groot orgel (GH 297 - CC 327/314). Zijn persoonlijk instrument (GH 298 - CC 634) dateert van 1890. Richard Wagner verliet Parijs op 3 februari 1858 en kwam, via **Epernay** en Straatsburg, drie dagen later (6 februari) in Zurich aan. Hij overleed op 13 februari 1883. Het salonorgel van de graaf heeft hij dus **nooit** gekend en, indien we de *Zeittafel* (*Richard Wagner: Leben und Schaffen*, Bayreuth, 1952, p. 59) van Otto Strobel mogen geloven, dan zou hij maar één keer Epernay zijn gepasseerd, nl. in 1858. Toen stonden de twee Cavaillé-Collorgels nog niet in de kerk; 3. "*Selon Henri Saugué, cet orgue était d'une parfaite condition*" (n.a.v. het salonorgel van prinses Edmond de Polignac p. 95).

In de ellenlange lijsten van orgelstudies en monografieën over Aristide Cavaillé-Coll, die, naar we hopen, ooit eens tot één groot referentiewerk zullen worden gebundeld, neemt de publicatie van SHUSTER-FOURNIER een verdienstelijke plaats in vanwege de nieuwe biografische (vooral over de eigenaars), bibliografische en fotografische (84 foto's, met lijst van herkomst op p. 149 - 153) gegevens die zij heeft verzameld. (G.H.)

F. SABATIER. Les orgues de Cavaillé-Coll: évolution, régistration. In: L'Orgue. Bulletin des Amis de L'Orgue. 1999/1, nr. 249, p. 3-139.

Aan de basis van deze publicatie liggen twee vroegere studies: *la palette sonore de Cavaillé-Coll*, verschenen in 1979, en een onuitgegeven voordracht van de heer Sabatier op het Eerste Internationaal Cavaillé-Coll-congres te Epernay (1987).

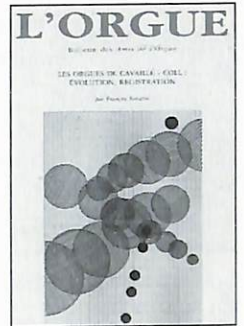
Aansluitend op een vrij algemeen tijdsbeeld (p. 8-12) waarin musici, schilders en schrijvers 'de revue passeren', worden Aristide Cavaillé-Coll's kwaliteiten en de "invloeden" die hij heeft ondergaan van orgelmakers als John Abbaye (*pédales de combinaisons*) en de *Boîte expressive* en Barker (p. 14) nog maar eens opgesomd. Interessant evenwel zijn Sabatiers bemerkingen bij: 1. de 19^{de}-eeuwse orgelmethode van o.m. Adophe Miné en Alexandre Fessy, waarin registratievoorschriften staan die A. Cavaillé-Coll wel eens zou hebben gelezen en die hem zouden kunnen hebben "beïnvloed" (p. 13-21); 2. een (onbekende?) gedrukte lijst met vier modellen van begeleidingsinstrumenten uit het atelier van A. Cavaillé-Coll (p. 31-32); 3. de registratiepraktijk, gezien vanuit het orgeloeuvre van organisten als Georges Schmitt, Louis Niedermeyer, Lefébure-Wély (p. 48-59, met tabellen); 4. de samenstelling van A. Cavaillé-Coll's mixturen, fourmituren en plein-jeux (p. 59-67); 5. de 6 pièces van César Franck en composities van andere organisten als Théodore Dubois en Clément Loret (tabel, p. 87-88).

In bijlage (p. 99-134) een lijst van de "belangrijkste" orgels (81 nummers) met minstens drie

klavieren die door Cavaillé-Coll werden ontworpen (devis), gebouwd of gerestaureerd: 1833-1859: 35 nummers, waarvan 22 gerealiseerd; 1859-1876: 25 nummers, waarvan 20 gerealiseerd; 1877-1898: 21 nummers, waarvan 19 gerealiseerd.

Aan de hand van gedrukte en archivalische bronnen geeft de auteur voor elk nummer (waarvan er dus 20 niet werden gerealiseerd) de "oorspronkelijke" dispositie. Voor de orgels van o.m. Luçon (p. 114), Versailles (p. 116), Epernay (p. 121 en 133), Chaumont (p. 122), Lisieux (p. 123), Bruxelles (p. 126), Caen (p. 128), Rouen (p. 132) zoeken we tevergeefs naar een literatuuropgave. Noot 151 heeft geen betrekking op het besproken orgel van Sheffield (p. 122).

De volgorde van de registers per klavier - alhoewel het uiteindelijk "klankresultaat" niet verandert - verschilt op sommige plaatsen met die van andere publicaties. Neem bv. het *récit expressif* van het drieklaviersorgel (1898) van baron de l'Espée (p. 134). Daniel Roth geeft in zijn *Le grand orgue du Sacré-Coeur de Montmartre à Paris (La flûte harmonique, 1985)* het "devis" van het instrument van de l'Espée en vergelijkt het met de dispositie van het orgel van Sheffield. Mevrouw Shuster-Fournier (cf. supra) neemt die gegevens letterlijk over (alleen zijn de *flûte traversière* en de nachthoorn omgewisseld); F. Sabatier stelt een andere volgorde voor:



Devis	Roth / Shuster	Sabatier
Roth, p. 113/114	p. 28/29 p. 130	p. 134
1. Clarinette 8'	1. Bourdon 16'	1. Bourdon 16'
2. Basson-Hautb. [8']	2. Violoncelle 8'	2. Flûte travers. 8'
3. Viole d'amour 4'	3. Unda maris	3. Nachthorn 8'
4. Violoncelle 8'	4. Flûte travers. 8'	4. Violoncelle 8'
5. Bourdon 16'	5. Nachthorn 8'	5. Unda maris 8'
6. Salicional 8'	6. Viole d'amour 4'	6. Flute octav. 4'
7. Nachthorn 8'	7. Flûte harm. 4'	7. Viole d'amour 4'
8. Unda-maris 8'	8. Octavin 2'	8. Octavin 2'
9. Flûte harm. 4'	9. Clarinette 16'	9. Clarinette 16'
10. Octavin harm. 2'	10. Trompette 8'	10. Clarinette 8'
11. Clarinette 16'	11. Clarinette 8'	11. Basson-Hautb. 8'
12. Trompette harm. 8'	12. Basson-Hautb. 8'	12. Trompette harm.

Het bibliografisch apparaat is zwak. Van geen enkele geciteerde bron wordt de pagina opgegeven. *Orgues de Cavaillé-Coll* (Paris, 1984) van Roland Galtier en onze *Opus List Cavaillé-Coll* (Lauffen/Neckar, 1985) zijn de auteur onbekend. Een register ontbreekt. (G.H.)

Autour d'Aristide Cavaillé-Coll. In: L'Orgue. Bulletin des Amis de l'Orgue. 1999, nr. 250.

Drie bijdragen: 1. Yves Lafargue handelt over de "*Boîte expressive*" op het positief. Opnieuw komt de Engelsman John Abbaye (p. 5) ter sprake en werd zijn "systeem" dat in 1827 voor het eerst te Parijs zou zijn ingevoerd (p. 5), door A. Cavaillé-Coll enthousiast onthaald. De eerste die de "*Boîte expressive*" op het positief plaatste was Paul Chazelle (Saint-Pierre-Saint-Lazare, Avallon, 1854). A. Cavaillé-Coll volgde in 1856 zijn voorbeeld (Kathedraal te Carcassonne) (p.

7). Vervolgens bespreekt de auteur het gebruik van het "*Positif expressif*" in het symfonisch orgel (p. 11-20), en in het orgelwerk van o.m. Franck, Widor, Guilmant, Vierne, Dupré (p. 20-34). In bijlage (p. 35-39) somt hij 9 orgels op met een *Positif expressif*, geeft een commentaar (dd. 1923) van Jean Huré op het orgel van Saint-Augustin te Parijs (p. 39-40), en besluit met een chronologisch overzicht (1854-1930) van orgels d'*esthétique française à multiples claviers expressifs* (p. 40-46); 2. Amaury Rosa de Poullouis verhaalt de lotgevallen van het tweeklaviers-Cavaillé-Coll-orgel van Saint-Bernard-de-la-Chapelle (zonder dispositie) te Parijs (p.47-60); Jean-Jacques Goineau schetst de geschiedenis van een orgel voor de Saint-Emillionkerk (Gironde) van Gabriel Cavaillé-Coll (1864-1916), zoon van Aristide. Aanvankelijk een privé-orgel van mevrouw Vuidet, eigenares van het kasteel Figeac (p. 62), kwam het na haar dood in de kerk terecht waar het begin juli 1893 werd ingespeeld (p. 61-71). Geen register. (G.H.)



Actes du deuxième congrès international Cavaillé-Coll (Epernay, 1994). In: L'Orgue. Bulletin des Amis de l'orgue. 1999/3, nr. 251.

Van de 15 voordrachten die tijdens het congres werden gehouden (p. 109-111), zijn er 8 in dit nummer gebundeld. Twee sprekers m.n. Claude Noisette de Crauzat, die het *Orgue du Palais de Chaillot* belichtte, en Esteban Landart, die een overzicht gaf van de *Cavaillé-Collorgels in Spanje* - onze *Opus List* (1985) vermeldt er niet minder dan 36 (GH. Nrs. 630-665) - publiceerden, hun teksten resp. in 1994 en 1995 in *Cahiers et Mémoires de l'Orgue*.

De *Actes* bevatten: 1. het beschouwende artikel *Historicité de la facture d'orgue et théorie du style* van Pierre-Paul Lacas, (p. 5-13); 2. een "relatieverslag" A.Cavaillé-Coll - Ch. Mutin door Loïc Métrope (p. 15-37); 3. een beschrijving van het tweeklaviers-Cavaillé-Collorgel te Marle (1891), door Laurent Plet (p. 39-45); 4/5 twee technische studies over de windladen bij o.m. Cavaillé-Coll, Mutin en Stolz, door Michel Jurinne (p. 47-65) en Philippe Émeriau (p. 67-77); 6. een bespreking door Jean-Christophe Tosi van het 18^{de}-eeuwse vierklaviersorgel van Joseph Rabiny te Vesoul, dat in 1847 door Joseph Callinet werd hersteld (p. 84), en waarvoor A. Cavaillé-Coll een nieuw restauratieplan uitwerkte (p. 87-88), maar dat uiteindelijk door Jaquot-Jeanpierre et Cie uit Rambervillers in de periode 1885-1887 werd gerestaureerd (p. 89-96); 7. een studie over de invloed van de Franse orgelbouw op het werk van de Zweedse orgelmaker Per Larsson Akerman (1826-1876), door Torval Torén (p. 97-100). Akerman leerde zijn stiel bij Sonreck te Keulen, werkte nadien twee jaar bij Merklin-Schütze te Brussel, en bezocht tijdens zijn verblijf te Parijs o.m. de ateliers van Stoltz en A. Cavaillé-Coll. Zijn belangrijkste orgel is het drieklaviersorgel (1871) in de kathedraal te Uppsala (p. 99); 8. een analyse door Joris Verdin van *L'Organiste*, een tweedelig werk dat César Franck speciaal schreef voor harmonium (p. 101-108). In bijlage (p. 112-129) volgen historische notities over en disposities van zeven tijdens het congres

bespeelde orgels. De bibliografie is miniem, en ook hier ontbreekt een register.

Over het algemeen zijn de onderwerpen vlot behandeld. Toch heb ik - ook hier - de indruk dat er veel werd afgeschreven, dat verschillende auteurs bibliografisch zeer zwak staan, en dat er, meer dan ooit nood is aan degelijk bibliografisch referentiewerk over het oeuvre van A. Cavaillé-Coll, evenals een goed-doordachte en consequent-opgestelde lijst met de correcte disposities van al zijn instrumenten. (G.H.)



CD's

Ricercari. The Art of the Ricercar in 16th century Italy. LIUWE TAMMINGA bespeelt het orgel "In Cornu Epistolae" van Lorenzo de Prato, 1471-1475 en G. Battista Facchetti, 1534, in de basiliek van San Petronio te Bologna (Italië)

Uitgave: ACCENT ACC 97127 D. Distributie: Accent, Eikstraat 31, B- 1673 Beert

Met deze CD verrast Liuwe Tamminga, een Nederlandse organist werkzaam in Italië, andermaal door een anthologie met de eerste hoogtepunten van de ontwikkeling van het ricercar onder de aandacht van de orgelmelomaan te brengen op het sublieme epistelorgel uit de San Petronio te Bologna.

Het ricercar wordt beschouwd als de voorloper van de latere fuga waarbij imitatief contrapunt de compositietechniek vormt. Deze vorm kent een grote bloei in het Italië van de 16^{de} eeuw, waarbij het Venetiaans hoogtepunt zich situeert in het oeuvre van Jacques Buus en Annibale Padovano tussen 1545 en 1560. Het ricercar ontwikkelt zich verder te Napels op het einde van de 16^{de} eeuw met figuren als J. De Macque, A. Mayonne en G.M. Trabaci om te culmineren in het werk van G. Frescobaldi.

Op een schitterende manier vertolkt Tamminga deze parels van de Italiaanse klavierkunst uit de 16^{de} eeuw. Zijn orgelspel is bijzonder evenwichtig: veel aandacht voor het polyfone lijnenspel uit zich in verzorgde, gedifferentieerde articulaties en duidelijke stemvoering. Zijn zeer attentieve manier van spelen houdt de aandacht van de luisteraar steeds bij de muziek. Het epistelorgel van de San Petronio is reeds overal met zoveel lofbetuigingen beschreven dat ik deze alleen maar kan beamen. Neem de CD ter hand, luister en geniet van de uiterst zangerige, boventoonrijke prestanten die op de deze CD rijkelijk aan bod komen.

Zowel de opname als het booklet zijn zeer verzorgd. Naast de dispositie en de gebruikte registraties, vinden we ook een overzicht van het gebruikte bronnenmateriaal en een zeer lezenswaardige bijdrage over het ricercar in het Italië van de 16^{de} eeuw van de hand van Marc Vanscheeuwijk. Van de tekst zijn een Engelse, Franse en Duitse vertaling opgenomen. Een Nederlandse tekst (Accent is een Vlaamse platenmaatschappij) en ook een Italiaanse vertaling ontbreken (het gaat hier toch om een belangrijke bijdrage aan de promotie van de 16^{de} eeuwse Italiaanse klaviermuziek). (L.B.)

Hugo Distler. Complete Organ Works with Works by Bach, Buxtehude, and Scheidt. JOHN BROCK, organist. Brombaugh organs, Central Lutheran Church, Eugene, Oregon and Christ Church Parish, Tacoma, Washington.

Uitgave: Calcante Recordings CD 022 - 2 CD's. Distributie: Calcante Recordings, Ltd. 209 Eastern Heights Drive, Ithaca, NY 14850

Hugo Distlers (1908-1942) orgelcomposities behoren tot de eerste werken uit de 20ste eeuw die op historische instrumenten konden worden uitgevoerd en die tot het vroegste repertoire van de neo-barokke orgelschool kunnen worden gerekend. Distler was van 1930 tot 1937 organist aan de St. Jacobikerk te Lübeck. Nadien doceerde hij aan de Musikhochschule in Stuttgart. Hij werd in heel Duitsland vooral populair als koorcomponist en dirigent. Reeds op 32-jarige leeftijd werd hij aangesteld als docent aan de prestigieuze *Hochschule für Musik* te Berlijn. Dramatische



omstandigheden als W.O.II, de politieke situatie en de voortdurende vrees ingelijfd te worden in het Duitse leger speelden zo in op Distlers gemoed en zijn impulsieve natuur dat hij zichzelf van het leven beroofde op 1 november 1942.

Distlers samenwerking met pastor Axel Werner Kühl aan de St. Jakobi resulteerde in een reeks vesperdiensten waarbij de muziek een belangrijke liturgische plaats innam. Naast eigen werk, programmeerde Hugo Distler ook werk van Bach, Buxtehude, Pachelbel, Scheidt, naast minder frequent ook werk van Walther, Hanff, Bruhns, Lübeck en Sweelinck. Uit dit repertoire koos organist John Brock een viertal werken (Scheidt, Buxtehude en Bach) om deze met het volledige orgeloeuvre van Distler af te wisselen.



Hoewel de orgelmuziek van Hugo Distler mij persoonlijk niet altijd op eenzelfde wijze kan boeien, vindt deze muziek in John Brock een waardige pleitbezorger, die met grote nauwgezetheid de vele partituren vertolkt op adequate instrumenten. Zijn orgelspel is erg beheerst waarbij veel aandacht gaat naar het fysieke ontspannen en het luisterend spelen. Het evenwicht vinden tussen enerzijds het zo ontspannen mogelijk spelen en anderzijds een muzikaal boeiend verhaal op te bouwen dat de luisteraar overtuigt, is niet altijd gemakkelijk te vinden. (L.B.)

De orgels van Berlare, Uitbergen en Overmere, bespeeld door KRISTIAAN VAN INGELGEM. Uitgave: Cultuurraad, 1998; te verkrijgen door overschrijving van 700 Bfr (verzendingskosten inbegrepen) op rekening 747-2030928-66 (Koolstraat 38, 9290 Berlare) met vermelding "Orgel CD-opname"

Deze CD is aangenaam gevarieerd, zowel wat betreft muziek als orgels. Kr. van Ingelgem steekt van wal in Berlare met een *Suite* van D. Raick, wat de mogelijkheid biedt om meerdere registercombinaties te laten horen. Als tweede nummer reeds krijgen we een staaltje van Van Ingelgems handelsmerk, een improvisatie: er weerklinkt een *Battaglia over het klaroensignaal van het 13de Linierement*, een muzikale bonbon waartoe het L.-B. van Peteghemorgel uit 1786 zich gewillig leent.

Ook in het verdere programma wordt verwezen naar de Boerenkrijg waarvan in Overmere de tweehonderdste verjaardag gevierd werd (1798-1998): op het Vereecken-orgel (1880) in Uitbergen krijgen we na de *Marche* van Cl. Loret (uit deze streek afkomstig) weer een improvisatie, op het strijdlid *O Kruise den Vlaming*. Het Uitbergense orgel is een klein romantisch instrument (bijna een *contradictio in terminis*) van 8 registers op één klavier, met aangehangen pedaal, waarvan de mogelijkheden door Van Ingelgem maximaal uitgeput worden; de ruimtelijke opnametechniek stak weliswaar een handje toe, maar hier overklast dit instrument vele andere en grotere orgels.

Met Overmere (het orgel is besproken in *Orgelkunst*, XIX, 1996, nr.4/dec., p. 179-181) kan de organist zich uitleven op een groot romantisch instrument, met o.m. improvisaties over *Voor Outer en Heerd* en *O Maria die daar staat*, vergeten Vlaamse romantische liederen die voor de gelegenheid vanonder het stof gehaald zijn. Als vanzelfsprekende afsluiter klinkt het *Scherzo* voor orgel van Ernest De Regge (°1901-†1958): De Regge's vader was koster-organist

in Overmere en hijzelf trok na zijn studies aan het Lemmensinstituut in 1923 naar een Ierse kathedraal als cantor-organist. In dit blijde scherzo (gebaseerd op een Ierse "Limerick Waltz") laveert Van Ingelgem zich handig door een paar lastige klippen, maar kan daarmee toch het zwakke punt van de compositie, nl. de breedvoerige herhalingen, niet doen vergeten.

Met deze CD zijn voor het eerst kwaliteitsvolle opnamen van Vereecken-orgels beschikbaar gekomen voor de organofiel die zijn documentatie wil updaten. (P.R.)

Partituren

G. BIERLING. Suite in e over psalm 24 voor orgel of clavecimbel. 1998

Uitgave: Annie Bank bv, nr. 11.900.134, 19,95 NL guld., 15 blz.

G. BIERLING. Koraalvoorspelen in barok stijl voor orgel (op Psalmen 48, 130 en 75). 1998.

Uitgave: Annie Bank bv, nr. 11.900.135, 29,95 NL guld., 25 blz.

(Deze publicaties worden verkocht door Harmonia, postbus 210, NL-1230 AE Loosdrecht.)

De naam Geert Bierling roept bij mij nog steeds herinneringen op aan het Brugse orgelconcours van 1985 toen voor de eerste keer een apart concours "Bach-prijs" ingericht was voor improvisatie, en waar door een heterogene jurysamenstelling de prijs aan Bierling ontglipte. (Hij was wel al laureaat geweest in de positief-wedstrijd van 1982.) Één van de proeven was het vertolken van een zelfgemaakte transcriptie van een barok concerto grosso: Bierling had een versie in "Voluntary"-stijl gemaakt, zoals we bijv. de Engelse manualiter-transcripties kennen van Haendel-(orgel)concerti. Zijn stijlgetrouwe realisatie kon maar op weinig begrip rekenen bij de jury, die een kandidaat verkoos die een aangedikte bewerking à la Dupré bracht. De partita die Bierling daarna improviseerde was rustig en oerdegelijk, en getuigde toen reeds van een grondige kennis en aanvoelen van het post-Bach-klankidroom. Bij het doorlezen van de thans door Bierling gepubliceerde koraalfantasiën is de herinnering hieraan bij mij direct opgeflakkerd: deze muziek had net zo goed door Krebs, Kittel, Oley e.a. kunnen geschreven zijn. Bierling zelf zegt "Ik probeer de draad op te pakken waar Bach niet verder is gegaan. Ik zal me nooit met Bach kunnen vergelijken, maar voel me wel een leerling van hem."

Dit alles is geresulteerd in welluidende, schrijf- en speel-technisch goed neergezette orgelwerken, die bovendien functioneel zijn in de eredienst. De enige opmerking die ik zou durven maken is dat sommige bewerkingen nogal van lange adem zijn (- dat komt ook bij Krebs voor -) en misschien aan kracht zouden winnen bij meer beknoptheid. Sommigen zullen misschien smalend spreken over oncreatief pastiche-werk: ikzelf zie niet in wat er op te werpen zou zijn tegen goede pastische's als deze. Aanbevolen voor kerk, studie (sommige bladzijden vragen wat werk!) of doodgewoon voor het plezier.

Vermeldenswaard is dat de Suite en de Psalmen 48 en 130 te beluisteren zijn op de CD (S.O.S. Records 9827-04) die door orgelmakerij Steendam (Postbus 42, NL-9983 ZG Roodeschool) gratis verspreid werd n.a.v. haar 12½-jarig jubileum. (P.R.)

(Aan deze rubriek werkten mee Luk Bastiaens, Gilbert Huybens en Patrick Roose.)

Mededelingen

Het orgel in Vlaanderen, nieuwe beleidsnota gericht naar een ruim publiek

De vereniging *Het orgel in Vlaanderen* heeft sedert enkele jaren, met de medewerking van vele organisten, de "Dag van het Orgel" georganiseerd.

Van deze vereniging werd de nieuwe "Raad van Beheer" op 25 januari voorgesteld in het Elzenveld te Antwerpen. Dries Van Den Abeele, voorzitter, formuleert in de beleidsnota de doelstelling: *in brede zin en bij een groot publiek de orgelcultuur promoveren.*

Johan Sauwens, Vlaams minister van Monumenten en Landschappen gaf bij deze gelegenheid toelichtingen over het orgelbeleid. *De laatste 10 jaar besteedde de Vlaamse Gemeenschap 261 miljoen aan de restauratie van Vlaamse orgels.* Deze subsidies dekken 60% van de totaalprijs. De bijkomende toelagen - ten bedrage van maximum 40% - komen van de provinciale en gemeentelijke overheden. Aldus hebben de Vlaamse overheidsinstanties tijdens de voorbije 10 jaar voor ruim een half miljard geïnvesteerd. *Er zijn nu 65 orgels met restauratiepremies gerestaureerd, 15 restauraties zijn in uitvoering,* deelt de minister mee. Hij wil het beschikbare bedrag - nu ca 30 miljoen - optrekken tot jaarlijks 50 miljoen.

Verder deelt hij mee dat er - naast de "de facto" beschermde orgels in beschermde kerken - 200 orgels (afzonderlijk) wettelijk zijn beschermd. Hij besluit: *Het is mijn betrachting om al de waardevolle historische orgels tegen het einde van deze legislatuur te kunnen beschermen. Hierdoor zal het aantal beschermde orgels ongeveer verdubbelen.*

De minister doet een oproep de orgels veelvuldig te laten bespelen tijdens concerten, bezoeken, demonstraties, studiedagen en andere socio-culturele activiteiten.

Secretariaat: Wim Verhulst, Elzenveld, Lange Gasthuisstraat 45, 2000 Antwerpen

2^{de} uitgave: Orgelwoordenboek: 915 aspecten, 19 talen, 500 pagina's, leverbaar

Speciale reductieprijs: 1233 BEF op rekening 000-1525216-85 van CEOS, VZW, geldig voor abonnees van *Orgelkunst* tot 17 maart als uiterste datum. Nadien is de kostprijs 1537 BEF + verzendingskosten.

Inlichtingen: Wilfried Praet, Gijselstraat 143, 9100 Nieuwkerken, Tel. 03/776.35.52

Stemming (temperatuur) van een orgel bepalen met de computer

Dr. Jos De Bie heeft een methode op punt gesteld om de stemming van een orgel op te meten uitgaande van een paar toonladders op een CD, Minidisc of ev. een audiocassette. Voor dergelijke opnamen stelt hij gedetailleerde instructies beschikbaar. Hij wil de methode gratis uittesten op een 3-tal orgels.

Inlichtingen: Dr. Jos De Bie, Daliastraat 3, 2580 Putte, tel. 015/75 51 32

Joris Verdin volgt Ewald Kooiman op als redacteur orgelmuziek van het ORGEL

E. Kooiman, zeer gewaardeerd als organist, publicist en wetenschapper, heeft na 18 jaar zijn functie als redacteur orgelmuziek van het Nederlandse tijdschrift *het ORGEL*, neergelegd. Onze landgenoot Joris Verdin, internationaal gewaardeerd pedagoog en concertist en bekend omwille van zijn kennis van het 19^{de}-eeuwse harmoniumliteratuur, valt de eer te beurt de fakkel over te nemen.

Jef Vermeiren, (Antwerpen, 13.06.1904 - Overijse, 27.06.1999) overleden

Het leven van deze Vlaamse componist overspant de 20^{ste} eeuw. Hij begon zijn professionele muziekstudies op 17-jarige leeftijd aan het *Koninklijk Vlaams Conservatorium* te Antwerpen. Volgens zijn persoonlijke toelichting volgde hij er: *o.a. de orgelklas met W. de Latin en de hogere graad met Arthur de Hovre. Wie orgelklas zegt, zegt meteen het volgen van de Piano- en begeleidingsklas van G. Dijkhof.... Deze periode liep dus van 1921 tot einde 1926 waar mijn klas- en studievrienden Jef van Durme, Daniël Sternefeld en ikzelf het conservatorium verlieten om elders of door zelfstudie zich te gaan vervolmaken.*

Hij componeerde een uitgebreid oeuvre: orkestwerken, toneel- en balletmuziek, liederen, kamermuziek en werk voor solo-instrumenten. Voor orgel schreef hij in 1951 een Suite bestaande uit: *Preludium - Toccata - Fuga en Finale.* De *Toccata*, is uitgegeven bij Metropolis.

Paul Sprimont speelde de *Toccata* te Brussel (1959) en het *Preludium* voor de RTB (1960). De *Toccata* werd ook uitgevoerd door Frans Gort te Maassluis (1989). De Mexicaanse organiste Rosina de Gomez voerde tijdens de jaren '90 Vermeirens orgelwerken uit in New York, en in belangrijke steden van Mexico.

Inlichtingen: M. Thérèse Lamal- Van De Voorde, Adriaanstraat 14, 3090 Overijse

11^{de} Orgeldag Vrasene op Van Peteghemorgel, cursus en concert, 9 april 2000

De cursus wordt gegeven om 15 u door Kamiel D'Hooghe, zelf opgegroeid te Vrasene. Hij behandelt het repertoire, de interpretatie en de registratiegebruiken op dit mooie tweeklaviersorgel. Amateurs en toekomstige professionelen zijn welkom. Om 19.30 u volgt een concert, gegeven door Véronique Van Damme.

Inlichtingen: Roger Herman, Kerkstraat 69, 9120 Vrasene, tel. 03/775.89.42

Colloquium over de orgelbouw in de tijd van keizer Karel, Gent 29 april 2000

De orgelbouw maakte evolueerde snel tijdens de eerste helft van de 16^{de} eeuw. Behalve op afbeeldingen, is daar concreet maar weinig van over gebleven. Misschien brengen de lezingen enige duidelijkheid; een ontdekkingsreis?

Inlichtingen: Leon Bierens, Vaddenhoek 31, 9700 Mullem-Oudenaarde, tel. 09/384.59.73

Festival van Vlaanderen, Orgelconcours Bach, Brugge 29 juli-12 augustus 2000

Een prijzenpot van tenminste een miljoen BEF is voorzien. Jury: M. Bouvard, B. K. Bryndorf, D. De Rooij, J. Huys, A. Marcon, W. Zerer, M. C. Kiehr, A. Sapiecha.

Verder zijn er: cursussen, een tentoonstelling, een orgeltocht en concerten.

Inlichtingen: C. Mansionstraat 30, B-8000 Brugge, fax +32-(0)50.34.52.04

"In het spoor van Bach", leiding Kamiel D'Hooghe, 19-27 augustus 2000

De in 1982 georganiseerde Bachreis was misschien wel de allereerste moderne groepsreis rond dit thema. Ter gelegenheid van het Bachjaar is andermaal een Bachreis gepland met bezoek aan de Bachsteden: Eisenach, Arnstadt, Mülhausen, Weimar, Köthen, Leipzig en Halle. Ook de orgels van Bachs vrienden-orgelbouwers Gottfried Silbermann en Zacharias Hildebrandt worden bezocht en bespeeld te Dresden, Naumburg, Freiberg e.a.

Inlichtingen: Stichting mens, land, ruimte, Nerviërsaan 135 bus 51, 1040 Brussel

Daan Manneke 60 Liber Amicorum, "een rijk boek vol warmte en vriendschap"

44 bijdragen van o.m. Piet Kee, Jos van der Kooy, Louis Toebosch, Arvo Pärt e.a.

Uitgeverij Van Kemenade, Valkenierslaan 192, Breda Nederland

Recent verschenen publicaties

Titel: CÉSAR FRANCK
Auteur : Joël-Marie Fauquet
Uitgave : Librairie Arthème Fayard
Datum: 1999
ISBN : 2-213-60167-04
Blz.: 1023
Inhoud : + overzicht volledige œuvre van César Franck + annexes w.o. *Tempi notés pour les Six Pièces d'orgue* (originele metronoomaanwijzingen van C. Franck)

Titel: CÉSAR FRANCK : CORRESPONDANCE
Redactie : Joël-Marie Fauquet
Uitgave : Pierre Mardaga, Hayen 11, B-4140 Sprimont
Datum: 1999
ISBN : 2-87009-713-1
Blz.: 317

Titel: DIE ACHTZEHN GROSSEN ORGELCHORÄLE BWV 651-668 UND CANONISCHE VERÄNDERUNGEN ÜBER "VOM HIMMEL HOCH" BWV 769
Componist: Johann Sebastian Bach
Redactie: Peter Wollny
Uitgave: Laaber-Verlag, Regensburger Strasse 19, D-93164 Laaber (www.laaber.de)
facsimilé van het originele handschrift in kleurendruk
Datum: 2000
ISBN: 3-89007-409-X
Blz.: XXI/54

Titel: THE CAMBRIDGE COMPANION TO THE ORGAN
Redactie: Nicholas Thistlethwaite and Geoffrey Webber
Uitgave: Cambridge University Press
Datum: 1998
ISBN: 0-521-57309-2 (hardback)/
0-521-57584-2 (paperback)
Blz.: 340
Inhoud: 3 delen:
"het instrument": 3 hfdst.
"de speler": 11 hfdst.
"repertoire": 11 hfdst.



Ontwerp en uitvoering van
mechanische pijporgels
voor concertruimten en kerken
huisorgels, positieven en portatieve
restauratie, onderhoud en verhuur

Verhuur van orgelpositieven

Florimond De Pauwstraat 61
B-1070 Brussel
Tel. 02/522 64 63

Agenda

MAART

za 18 11.00 u Brussel, O.-L.-Vrouw ter Kapellekerk, Arnaud Van de Cauter
wo 22 13.00 u Brussel, O.-L.-Vrouw ten Zavelkerk, Anne Froidebise
zo 26 16.00 u Antwerpen, Protestantse Kerk, Peter Pieters

APRIL

za 01 14.00 u Brussel, Dominikanenkerk, Jozef Sluys
za 08 13.00 u Brussel, O.-L.-Vrouw Blankendelle, Bernard Focroulle
zo 09 19.30 u Vrasene, H. Kruiskerk, Véronique Van Damme

MEI

vr 05 20.00 u Grimbergen, St.-Servaas, Kamiel D'Hooghe, inspelingskoororgel
vr 05 19.00 u Zomergem, St.-Martinuskerk, Edward De Geest en zang en hobo
vr 05 20.00 u Heverlee, Augustijnenkerk, Luk Bastiaens m.m.v. diverse koren
zo 07 15.30 u Grimbergen, St.-Servaas, Kamiel D'Hooghe en Thamyris koor
zo 07 19.00 u Destelbergen, O.-L.-V.-ter-Sneeuwkerk, Edward de Geest
zo 14 16.00 u Antwerpen, Protestantse Kerk, Sympatisantenconcert
vr 19 20.00 u Kortrijk, kathedraal, L. Geloën en B. Vandendriessche + Harmonie Ypriana
za 20 20.00 u Gent, St.-Baafskathedraal, Jozef Sluys, "Avondmuziek"
zo 21 18.00 u Watervliet, O.-L.-Vrouwekerk, Rémy Syrier (NL)
zo 27 20.00 u Gent, St.-Baafskathedraal, Jan Raas (NL) "Avondmuziek"



driemaandelijks tijdschrift voor muziekcultuur
ADEM is in 2000 aan zijn 36ste jaargang toe
met 4 themanummers

MUZIKALE DUO'S OF DUALITEITEN

vocaal - instrumentaal
uitvoerder - luisteraar
religieus - profaan
professioneel - amateur

ADEM

- biedt verder een uitgebreide rubriek cd-recensies, boek- en partituurbesprekingen
- verzorgt een afzonderlijk te catalogeren overzicht van meer dan 150 tijdschriften en een rubriek actualia
- publiceert bij elk nummer een orgelbegeleiding en variabele orkestratie in bijlage
 - verschijnt 4 maal per jaar en telt 64 pagina's

Abonnement Adem 990 Bfr (buitenland 1.220 Bfr)
ADEM is een uitgave van de nationale koorfederatie "Het Madrigaal" met medewerking van het Lemmensinstituut.

Info: Claudine Martens, Herestraat 53, 3000 Leuven - tel. 016/23 39 67 - fax 016/22 24 77 - e-mail: claudine.martens@lemmens.wenk.be

Orgeltijdschriften

Ars Organi - XLVII, 1999, nr. 4/dec.: M. Balz, *Die Orgel als Orchester - Zum 250. Geburtstag G. J. Vogler*; Fr. W. Riedel, *Bachs "Kunst der Fuge" und die Fugenbücher der italienischen und österreichischen Organisten des 17. und 18. Jahrhunderts*;
G. Zacher, *Bachs "Kunst der Fuge" ist mitteltönig komponiert*

De Orgelvriend - XLI, 1999 nr. 11/nov.: D. Molenaar, *Reconstructie vanaf illustratie, nieuw 13^{de}-eeuws orgel*; H. Paul, *Orgels en organisten op Goeree-Overflakkee (2)*; - XLII, 2000, nr. 1/ jan.: G. Schaap, *Het orgel in de St.-Jan de Doper te Waalwijk*; G. Schaap, *Orgel op het web*

Het Orgel - XCVI, 2000, nr. 1/jan.: H. Bollen, *Lefébure-Wély, decadent orgelcomponist?* P. v. Dijk, *Het Van Hagerbeer-orgel in de Pieterskerk te Leiden*; J. Brouwer, *Het Hill-koororgel van de Pieterskerk te Leiden*; L.v. Doeselaar, Kl. Hoek, B. Winsenius en J.R. Juth, *De 21st eeuw*

ISO Journal - 1999, nr. 6/nov.: W. Eisenbarth, Ph. Klais, D. Jaeckel, *The Heritage of Cavallé-Coll*; G. R. Plitnik, *Orgelbau in Südosteuropa: Die Geschichte des Josef Angster*

La Tribune de l'Orgue - LI, 1999, nr.4: G. Bovet, *Fin de siècle-congres de Wintherthur, Transcription, Cavallé-Coll, Les Orgues, Les limites de la facture d'orgues, L'Orgue a-t-il encore sa place sur la scène musicale? L'orgue de Yokohama, un exemple d'instrument du 21^e siècle*

L'Organiste - XXXI, 1999, nr.3/okt.: Cl. Charlier, *L'interprétation des fugues de Bach*; J.-P. Felix en J. Lejeune, *Note sur l'orgue (1685)*; L. Kerremans, *Les œuvres pour orgue d'Auguste Verrees (1884-1957)*; *A propos de Léon Verrees (1893-1947)*

Organist en eredienst - 1999, nr. 11/nov.: W.J. Cevaal, *Het Moreau-orgel te Baarland*; - nr. 12/ dec.: J. Smelik, *Het orgelspel voor en na de kerkdienst*; - 2000, nr. 1/jan.: W.J. Cevaal, *Het koororgel in de Bovenkerk te Kampen*

The American Organist - XXXIII, nr. 11/nov.: Th. Chase, *Liturgy at Notre-Dame in Paris*; F. Morana, *Probing the Organ Works of Bach, (II)*; - nr. 12/dec.: J.D. Christie, *New Buxtehude Editions*; H. Mardirosian, *The Legacy of Cavallé-Coll*; L. Edwards, *Tannenberg in Salem*

The Diapason - LXXXX, 1999, nr. 10/okt.: S.M. Hughes, *Interview with Mirian Clapp Duncan*; - nr. 11/nov.: P. Collins, *The North German organ school of the Baroque: "diligent fantasy makers"*; - nr. 12/dec.: J. Spong, *Firmin Swinnen: an American Legend*; M.V. Oyen, *The Post-Modern Fusion Style*

The Tracker - XLIII, 1998, nr. 3: R.E. Coleberd, *Six Organs in Kansas City, Missouri*; J. Ambrosino, *A Perspective on the Past Century on American Organbuilding*

*'Orgelkunst' is een driemaandelijks orgeltijdschrift, uitgegeven door de
'Vlaamse Vereniging ter Bevordering van de Orgelkunst' v.z.w.,
opgericht in 1978*

XXIIIste jaargang, nummer 1 - maart 2000

ISSN 0776-9350

Redactieraad

hoofdredacteur: Kamiel D'Hooghe
redacteurs: Luk Bastiaens, Dr. Bernard Huys, Wenceslaus Mertens en
Patrick Roose

Medewerkers

L. Bierens, J. Braekmans, W. Callaert, M. Cogen, H. De Backer, Dr. J. De Bie,
E. De Geest, R. De Vos, J. D'Hont, A. Froidebise, G. Huybens, J. Eeckeloo,
M. Lemmens, T. Levoux, K. Lueders, D. Manneke, J. Moors, R. Plovie,
D. Potvlieghe, G. Potvlieghe, H. Baeck-Schilders, Dr. G. Spiessens, P. Thomas,
J. Van Hoken en P. Wagenaar; *Vertalingen*: D. David

Administratie en redactieadres

Opgave van abonnementen en adreswijzigingen

Agnes Dumon, Beiaardlaan 1, B-1850 Grimbergen, tel. & fax. 02/503.69.88,
e-mail: dhooghedumon@planetinternet.be

Abonnement voor 2000

België: 700 Bef / Studenten: 400 Bef / Steunabonnement: 2500 Bef
Nederland: 50 NGL; Overige landen: 1100 Bef

*Oude nummers/jaargangen zijn verkrijgbaar tegen gunstige voorwaarden
Inlichtingen op het redactieadres*

Betalingen

- Voor België: op bankrekeningnummer 436-6204991-57:
ten name van 'Orgelkunst', Beiaardlaan 1 te B-1850 Grimbergen
- Voor Nederland: op rekeningnummer 85.80.98.474 van
Kamiel D'Hooghe met vermelding 'abonnement Orgelkunst'
- Overige landen: exclusief via overschrijving op bankrekeningnummer
436-6204991-57

Advertenties

Inlichtingen en opgave bij de hoofdredacteur op het redactie-adres

Internet en -email

website: www.orgelkunst.be e-mail: mail@orgelkunst.be

Voor de inhoud van de ondertekende artikels zijn alleen de auteurs verantwoordelijk.
Overname van artikels is slechts toegestaan na schriftelijk verkregen toestemming
van de hoofdredacteur.

Frontpagina

Het Draps-orgel in het slotdooster te Male (1972), houtskooltekening van
R. Bosschaert (1999)