

Hoofdredacteur : Kamiel D'Hooghe

Redactieraad : Antoon Fauconnier
Bernard Huys
Ghislain Potvlieghe
Robert Deleersnyder
Dr. Ewald Kooiman (Nederland)
Dr. Harald Vogel (Duitsland)
Pierre Hardouin (Frankrijk)

Medewerkers : Jef Braekmans Raymond Schroyens
Willy Climan Maurice Truyers
Ignace De Sutter Berten De Keyzer
Gilbert Huybens Francis Van Bree
Jos Meersmans Kristiaan Van Ingelgem
Edmond Saveniers Jan Van Landegem
Gabriël Willems Paul Raspé

Secretariaat : Patrick Roose
Agnes Dumon

Adres : Beiaardlaan 1,
B-1850 Grimbergen

INHOUD

Pag. 99-101	Editoriaal	K. D'Hooghe
Pag. 102-106	Brugge schoon	R. Deleersnyder
Pag. 107-110	Orgelpositieven en huisorgels	
Pag. 107-110	Brugge 1979	A. Fauconnier
Pag. 111-112	Lezingen en concerten Brugge 1979	R. Plovie en Jan van Landeghem
Pag. 113-119	L'influence du passage à Paris de Jan et Mathis	
Pag. 113-119	Langhedul sur la facture d'orgues	P. Hardouin
Pag. 119-124	De invloed van het verblijf te Parijs van Jan en Mathis	
Pag. 119-124	Langhedul op de orgelbouw	
Pag. 125-127	Boekbespreking	P. Roose
Pag. 127-128	Actualiteiten	
Pag. 129-130	Prullaria	

ABONNEMENTEN :

BELGIE

280 fr. op rekening 436-6204991-57 van Orgelkunst Grimbergen

NEDERLAND

20,-Gld op postgiro 83.17.69 van Boeijenga Kleinzand 89 8601 BG Sneek (Nederland)
met vermelding «Abonnement 1979 Orgelkunst»

BUITENLAND (behalve Nederland)

300 fr. op rekening 436-6204991-57 van Orgelkunst Grimbergen
betaling uitsluitend per postgiro of per internationaal postmandaat

EDITORIAAL

ORGELS - WAAROM EN WAARTOE !

In heel wat kerkgemeenschappen leeft een ontvankelijkheid voor schoonheid, ontroering, stilte en sakrale muziek. Het orgel met zijn verheven expressie en zijn rijk kleurenpalet is in dit midden het bijbels instrument. Zakelijkheid, «ratio» en wetenschappelijke analyse zijn de basiswapens waarmee de laatste decennia een zware aanval gedaan wordt op vele subtiele gevoelens. Deze laatste worden met verpletterend gekletter naar de donkerte, naar de nacht verwezen. Daar blijven zij evenwel verder glinsteren voor de «zienden» met het nodige onderscheidingsvermogen. Zij zijn als sterren in de nacht.

Kritische vragen worden overal gesteld. Vele zekerheden worden verlaten. Men kan en men moet redelijkerwijze verwachten dat een kritische houding geënt is op een stevige bezinning.

Prof. Dr. Manfred Mezger schrijft in de herdenkingsbrochure «10 Jahre Orgel Johanniskirche Saarbrücken» enkele lezenswaardige bedenkingen. In dit Editoriaal worden zij gevolgd.

Wie theologisch en muzikaal de mogelijkheid heeft om aan een kritische dialoog deel te nemen zal verschillende groepen van kritisch-ingestelden erkennen. Zij zijn onder te brengen in drie categorieën :

1. De spaarzamen. Deze behoren tot de groep van de bekommerden. Zij zijn bezorgd over de bestemming en het gebruik van het geld. Zij stellen zich gewetensvragen. Is het wel zinnig om nu ten aanzien van zoveel armoe en lijden in de ontwikkelingslanden geld te geven aan de bouw en het onderhoud van een orgel. Kan de kerkgemeenschap daarenboven nog blijven geld uitkeren aan een musicus ? Zij stellen vast dat de gemeenschap onmuzikaal is en het vele geld, gegeven aan het orgel, toch niet tot zijn waarde komt. Daarom is het maar beter om dit af te dragen aan de noodlijdenden van Guatemala. Dat klinkt edel. Wie komt niet onder de indruk ? Is het evenwel een juist uitgangspunt ? Het is een redenering die terugvalt op een uitlating uit de omgeving van Jezus. Prof. Mezger raadt ons aan om in dit verband Mattheus 26.9 na te lezen. Soortgelijke spaarideeën worden ook daar luid verkondigd. Een onder hen had zelfs Jezus niet gespaard. Hij heeft er integendeel nog wat aan verdiend. Dertig zilverlingen was zijn Heer waard. meer niet.

De kerk kan in noodsituaties aan veel verzaken. De gemeenschap kan veel offers brengen. Dit wordt bewezen in oorlogstijd en in uitzichtloze omstandigheden. Is dit nu voor ons zo ? Als het kan hebben wij het graag wat schoner, fijner, feestelijker. Zang en muziek horen erbij. En de Bijbel geeft ons gelijk.

Zou Guatemala wel gered en gevoed worden als wij alle oude orgels laten verkommeren en er geen nieuwe meer maken ? Zullen wij de ontwikkelingslanden helpen met het geld voor orgels bestemd ? Mogelijks worden er ginder nog kazernes mee gebouwd ? Dit kan onze bedoeling niet zijn. Wij verkiezen dan nog steeds een orgel.

2. De brommers. Dit kan zowel muzikaal als karakterieel bedoeld zijn. Het is de onmuzikale die niet kan zingen, niet van muziek houdt en ook geen goede orgelmuziek weet te waarderen. Vermits hij het niet kan waarderen moeten de anderen zich maar op zijn niveau plaatsen en moeten ook zij verstoken blijven van zang, muziek en allerlei «niet nuttige dingen». Als het dan niet anders kan, dan moeten wij maar modern zijn en een elektronisch apparaat of instrument aanschaffen waar handige zakenlui de naam orgel aan gegeven hebben.

De organist is als een ruiter die het met een namaakpaard moet waarmaken in een koers.

Is het hier de gewiekste zakenman of de nuchtere azijndrinker die de toon geeft ? De triestige apparaten, elektronisch orgel genoemd, benemen de kerkgemeenschap vreugde en schoonheid. Zij trekken het feestelijk zondagsgebeuren omlaag tot een alledaagse handelsaangelegenheid en horen niet thuis in het huis des Heren. Goede orgelklanken en verzorgde gezangen behoren tot het beste en het verhevenste van de liturgische viering waarin wij de Blijde Boodschap horen verkondigen. Het goede orgel, samen met de dichter, de zanger en de psalmist heeft een bijbelse basis om zijn aanwezigheid en taak te verantwoorden.

Luther schreef in dit verband : «Wo es hülflich und förderlich dazu wäre, wollt ich lassen mit allen Glocken dazu läuten und mit allen Orgeln pfeifen und alles klingen lassen, wass klingen könnte.»

3. De Simpelen van Geest. Voor hen is alles simpel. De kerkmuzikale meesterwerken van Josquin, Bach, Mendelssohn, Reger e.a. zijn aan hen voorbij gegaan. Zij hebben er geen weet noch kennis van, dus bestaan zijn niet. Zij zullen best tevreden zijn met een dun laagje ingeblikte muziek. Indien zij zich ooit zouden kunnen informeren dan mag die grote kerkkunsttraditie best verwezen worden naar het papier en de geschiedenis. Misschien kan die wereld dan terug geëvoeerd worden buiten liturgisch verband in concertreeksen en festivals. Waarom is de gregoriaanse zang nodig ? Waarom is een koor wenselijk ? Waarom zou men nog een orgel bouwen en nog aan kerkmuziek doen ? Dit is toch niet noodzakelijk. Het is éénvoudig voor de simplen. Wat zij niet kennen wensen zij niet te kennen. Wat zij niet wensen te kennen kunnen zij niet waarderen. Wat zij niet waarderen is nutteloos, smakeloos en kleurloos. Jezus had ook geen orgel nodig om het evangelie te verkondigen. En dit is juist. Met deze opdoffer staan wij versuft en toch... Jezus heeft ook geen auto gehad, de telefoon was er evenmin en met de sneltrein werd niet gereden. De argumentatie van deze simplen heeft een schijn van overtuiging. Toch is er geen behoefte tot verder weerleggen.

Orgels - Waarom en Waartoe ?

Omdat wij met alle krachten en gaven willen ijveren voor een goede kerkmuziek in een goede kerkgemeenschap. De kerk moet het geïnspireerd oord zijn waar wij gelukkig zijn. Hier moeten wij de ervaring opdoen van de ontmoeting met het schone, het verhevende, het goede, het opwaarts strevende. Hierin worden wij gestimuleerd door de gemeenschap die er zingt, bidt en luistert. Hier willen wij met gans ons wezen rustig en ont-

vankelijk worden, luisteren, groeien en openbloeien. Hier willen wij «zijn» multidimensionaal verbonden met vele luisterende en ontvanke-lijke gehoorposten. Hier willen wij de schoonheidsboodschap ervaren als afstraling van Gods wezen.

De beste mogelijkheden, de mooiste talenten, de rijkste begaafdheden moeten in de kerk, in de kerkgemeenschap tot bloei kunnen komen. Deze ontmoeting met de vreugde en de verhevenheid via de kunst, deze uitnodiging tot rust en ontvankelijkheid via de muziek is geen alleenrecht voor de concertzaal en de opera. Deze kan en moet mogelijk blijven in de kerk.

De Blijde Boodschap is er voor blijde mensen. De zingende en spelende mens is er bij, daarenboven evoceert en stimuleert hij deze gelukkige blijheid in de harten van de luisterden. De orgelklank heeft hierbij een bijbelse opdracht en is verbonden met een rijke garve van vroeger en nu. De orgelwereld komt vanuit een verleden over vele mijlpalen van kerkmuzikale grootheid tot ons. Wij zijn dankbaar voor de verbondenheid met zoveel zieleluister. Wij willen meewerken van het uitzaaien ervan.

Het orgel is niet weg te denken uit de zondagse plechtigheden. Het wil zijn zelfstandige stem verbinden met de zingende en biddende gemeenschap om «una voce» God te loven.

EPILOOG

Dit derde nummer is ontstaan midden vele bruisende orgelactiviteiten in Vlaanderen. Het Festival van Vlaanderen te Brugge en het Orgelcolloquium te Grimbergen waren op uiteenlopende domeinen de vaandrags.

Aan het eerste orgelevenement geeft Orgelkunst in dit nummer veel aandacht. Het tweede zal aan de orde zijn in het laatste nummer van deze jaargang.

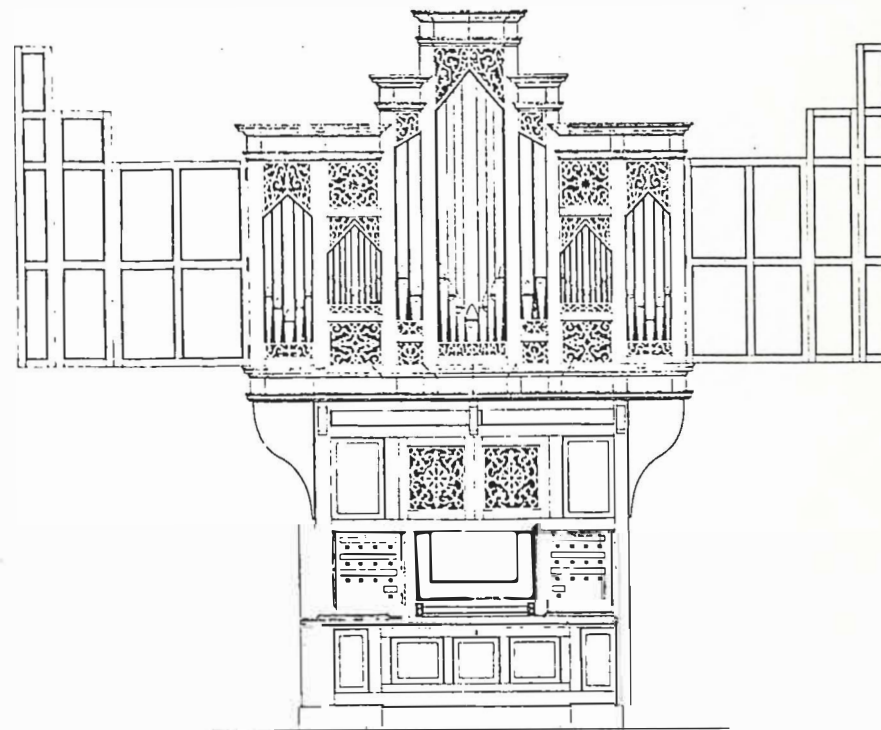
Intussen blijven verschillende mondelinge en schriftelijke blijken van waardering toestromen.

Vanwege een lezer uit Brasschaat, die zich een gewone orgelvriend noemt kreeg de redactie enkele overwegingen toegezonden. Zij zijn deze van een man die zich «laat bekoren door de mooie toccata in E van Bach» «Mij boeit voornamelijk de klankrijkdom van het orgel» is een ander citaat uit zijn brief. Voor de kritische opmerkingen en inhoud van sommige artikels maakt hij groot voorbehoud. Ook daaraan zijn wij gevoelig. Toch vragen wij ons af of een goed orgeltijdschrift mogelijk is zonder een kritische benadering zoals die trouwens ook blijkt uit het eerste deel van dit Editoriaal. Het is ons niet te doen om kritiek te leveren. Het is ons te doen om met een kritische benadering Orgelkunst te beoefenen.

Wij danken al onze lezers voor hun belangstelling en hun medewerking.

K. D'HOOGHE

Robert Deleersnyder BRUGGE SCHOON



Hoe mooi Brugge wel is, werd reeds ten overvloede door allerhande dichtsterlijke pennen beschreven. Voor een internationale orgelwedstrijd, zoals die daar om de drie jaar ingericht wordt, is deze plaats dan ook een ideale omgeving. Men vindt niet veel steden waar een zo rijk cultureel verleden nog door zoveel monumenten vertegenwoordigd is. Daarenboven werd dit concours nog omlijst door menige interessante concerten, referaten, tentoonstellingen, zodat het kader alleen reeds een belevenis was. Dat het geheel zo voortreffelijk georganiseerd was, is sinds jaar en dag zodanig gebruikelijk, dat wij niets anders kunnen dan onze lof te voegen bij wat daarover in kranten en speeches reeds uitgebreid gezegd is.

Het programma van deze wedstrijd was verdeeld over drie sessies :

1) Pre-selectie :

- een reeks Variaties van J.P. Sweelinck, naar keuze
- twee delen uit een werk van L.N.Clérambault of van P. Du Mage of uit «La Messe» van N. de Grigny of uit «Messe pour les Paroisses» van F. Couperin
- Preludium en Fuga in G. van J.S. Bach (BWV 541)

2) Halve finale :

- Toccata van J. Froberger of Tiento van F.C. de Arauxo
- drie koralen uit het «Orgelbüchlein» van J.S. Bach : twee koralen naar keuze en één versierd koraal, te kiezen onder de BWV 414, 622 of 641
- Preludium (of Toccata) en Fuga van D. Buxtehude of Preludium en Fuga van N. Bruhns

3) Finale

- Fantasia of Ricercar van J.P. Sweelinck of Fantasia in C nr. 25 van W. Byrd
- een «Toccata per l'Elevazione» uit de «Fiori Musicali» van G. Frescobaldi
- Preludium en Fuga in mi klein, BMV 548, van J.S. Bach

Dit is wel zeer verscheiden, en men kan zich afvragen of tussen deze uiteenlopende stijlen niet nog plaats was voor Engelse muziek, Vlaamse komponisten, of hedendaags werk ! De inhoud van dit programma grijpt wel terug naar wat vroeger in de Brugse wedstrijd gebruikelijk was. In de loop der jaren had zich daarin echter een bepaalde evolutie voltrokken : vorige afleveringen van het concours waren Bach-wedstrijden. Hierbij is er toch enige onduidelijkheid i.v.m. de programmakeuze in relatie tot de gebruikte instrumenten : verscheidenheid van stijlen te vragen op zogenaamde «compromis-orgels» (die enigszins voor alles en alleszins voor niets specifiek geschikt zijn) lijkt logischer dan een stijlzuivere Bach-interpretatie te verlangen op orgels als die van het conservatorium of de kathedraal. Toen met het oog op de Bach-wedstrijd drie jaar geleden het orgel in de St. Gilliskerk in Gebruik genomen werd, was dat dan ook een verheugende gebeurtenis : dit instrument was immers net zo stijlgebonden als het programma en werd daarenboven als concept en op bouwtechnisch gebied begroet als een stap vooruit in de Belgische orgelfactuur. Dat het zeer historisch gericht en strikt stijlbeperkend was kon men nauwelijks bezwaarlijk noemen, aangezien de muziek van Bach dat in wezen uiteraard ook is. Het is dan ook onbegrijpelijk dat de kandidaten nu precies op dit instrument een zo bonte mengeling van stijlen moeten doorworstelen, weliswaar met het accent op Bach, maar voor de andere componisten met grote registratieproblemen. Het lijkt logischer de inhoud van een programma aan te passen aan de voorhanden zijnde instrumenten.

Het orgel in de Sint Gilliskerk te Brugge





Zicht op de klaviatuur van het orgel in De Sint Gilliskerk te Brugge

De kandidaten hebben zich intussen door dit alles blijkbaar niet laten afschrikken : ze kwamen in groten getale. De programmabrochure vermeldt 13 deelnemers uit de USA, 10 uit Groot-Brittannië, 9 Canadezen en 9 Nederlanders, 6 Fransen, 5 vertegenwoordigers uit de BRD en 5 uit Polen, 4 uit Japan en 4 uit Zwitserland, 3 Oostenrijkse en 3 Belgische kandidaten, 2 Italiaanse, en uit de DDR, Denemarken, Finland, het Groot-Hertogdom Luxemburg, Ierland en Zuid-Afrika telkens 1 deelnemer. Het was heel interessant te merken hoe goed de nationaliteit van de deelnemers hoorbaar was, hoe duidelijk de nationale muziekcultuur (in dit geval de uitvoeringspraktijken van oude muziek) en het karakter van de in het land van oorsprong traditioneel aanwezige orgels, een stempel drukken op de individuele musiceertrant. Men kon met gesloten ogen een Brit van een Nederlander onderscheiden, en bepaalde Franse kandidaten konden zelfs bij het registreren van Noord-Duitse muziek hun Franse oorsprong niet verloochenen. Men kan zich natuurlijk de vraag stellen of het wel nodig was iedereen te horen. In een wedstrijd als deze, waar van bij de eerste schifting alles publiek gebeurt, is het onvermijdelijk dat het koren slechts sporadisch opduikt tussen het vele kaf. Andere internationale competities nemen, om dit te vermijden, wel eens hun toevlucht tot vooraf ingestuurde bandopnamen of houden de schiften met gesloten deuren. Er is voor en tegen. Het is evenwel, hoe dan ook, interessant om iedereen te horen, ook al lijdt de publieke belangstelling

daar blijkbaar wel onder : de St. Gilliskerk kan meer volk bevatten dan er op de schiften aanwezig was, en : zelfs geïnteresseerde luisteraars laten zich door het doorsnee-peil van de uitvoerders wel eens ontmoedigen. Het was dan ook een zeer lofwaardig initiatief de finale integraal en rechtstreeks over BRT III uit te zenden : een betere reclame voor de orgelkunst had men niet kunnen bedenken.

De jury die deze wedstrijd moest beoordelen was samengesteld uit

Nicholas Danby, Groot-Brittannië

Xavier Darasse, Frankrijk

Ton Koopman, Nederland

Bernard Lagacé, Canada

Michael Radulescu, Oostenrijk

Gabriël Verschraegen, België, voorzitter.

Een illustre gezelschap, waarvan enkelen op orgels te Beauvoorde, Veurne en Moere een recital speelden van voortreffelijk niveau, maar zeer uiteenlopend van stijl. Enkele juryleden (en vooral Ton Koopman) hadden hun taak goed begrepen en hebben met de examinandi contact aangeknoopt, waardoor iedereen het hoe en het waarom van het verdikt kon vernemen - een verrijkende ervaring voor elke deelnemer, en een voorbeeld dat tot navolging strekt : zo ontstaat een vruchtbare dialoog tussen generaties. De houding van de voorzitter tegenover onze eigen Belgische kandidaten was minder voorbeeldig te noemen : te verklaren dat hun niveau te laag is, nog voor ze allemaal gespeeld hadden, is toch wel erg ongelukkig. Persoonlijke vetes blijken hier ten lande zelfs tot op het niveau van een internationale wedstrijd doorgetrokken en uitgevochten te moeten worden. Arm Vlaanderen !

De resultaten volgden logischerwijze uit de gegevens : met een te verscheiden programma op een strikt begrensde instrument, en met een jury die in zich al zeer verschillende strekkingen droeg, moest de laureaat een feilloos spelend organist zijn, die van alle markten thuis was. Hierbij prevaleerde de techniek enigszins op de muziek.

Aldus :

1. James David Christie (USA)

2. Michael Kapsner (BRD)

3. Karol Golebiowski (Polska)

4. Robert Bates (USA) en Wolfgang Glüxam (Oostenrijk)

Ant. Fauconnier
ORGELPOSITIEVEN EN HUISORGELS
BRUGGE 1979

Ter gelegenheid van de internationale orgelwedstrijd 1979, werd in het Memlingmuseum te Brugge een tentoonstelling georganiseerd van klein-orgels, gaande van verplaatsbare continuo-orgels tot studie-orgels en kleine positieven.

De orgelmakers die hieraan deelnamen bleken naar hun tentoongestelde werkstukken zeer verscheiden te zijn, zowel wat de kwaliteit, de vormgeving als de artistieke opvatting betreft. Een diversiteit misschien die enerzijds aantoont welke waaier van mogelijkheden - goed en minder goede - bij de bouw van klein-orgeltypen openligt, anderzijds het bewijs levert hoe moeilijk het is en blijft een klein-orgel te maken dat harmonieuze eenheid vertoont in toon- en vormgeving.

Er werden aan de voor te stellen instrumenten, of aan hun makers, vrijwel geen normen gesteld. In de veronderstelling dat men dit zou kunnen, had men mogelijks maaksels onder de maat kunnen weren, maar zou men nog niet de doorsnee-kwaliteit gunstig hebben kunnen beïnvloeden. Er is te Brugge, zoals verwacht kon worden, zowat van alles te zien en te horen geweest, voor zover tenminste van dit horen iets terecht kon komen in de druk bezochte en rumoerige tentoonstelling.

Het initiatief vormde eigenlijk een interessante uitdaging ten aanzien van een complex aspect van de hedendaagse orgelbouwkunst : het klein-orgel in zijn veelzijdigheid. Wat een orgelpositief is schijnt iedereen zo ongeveer te weten, en wat daaronder verstaan wordt is meestal niet zeer voor discussie vatbaar, vermits men aanneemt dat het gaat over een compact en binnen beperkte volumecontouren gebouwd orgel dat vrijwel steeds één-klavierig is.

Gewoonlijk wordt nogal eens over het hoofd gezien dat binnen deze beperkte mogelijkheden een veelzijdigheid aan richtingen en types open ligt. Bij het orgelpositief blijft de zaak meestal in zover gezond dat een dispositie uit de bus komt die een opbouw, structuur en een afgeronde eenheid vertoont.

Het continuo-orgel, of wat men daar laat voor doorgaan, geeft uit zichzelf wel meer aanleiding tot discussie. Het is bij velen een kwestie van benadrukken van aspecten ; indien men het accent legt op het woord «continuo», dan volstaat voor sommigen een dispositie van 8' en 4' of zelfs gewoon een bourdon 8-voet (zijnde de noodzakelijke stemmen voor continuo-begeleiding). Legt men het accent op het woord «orgel», dan zal evengoed daaruit een dispositie moeten te voorschijn komen die opbouw, structuur en eenheid vertoont. Het is immers een orgel dat door zijn plaatsing midden in het ensemble de mogelijkheid moet bezitten een functie van continuo-uitvoering te vervullen met de genoemde stemmen (en die stelling treden wij bij), maar dat desondanks toch allereerst tot een volwaardig instrument moet uitgroeid zijn.

Men grijpt nu het hete hangijzer met beide handen wanneer men het probleem aansnijdt van de zogenaamde «studieorgels» en «huisorgels». Zolang huisorgels opgevat worden in de richting van kleine orgelpositieven, secrétaire- of kabinetorgels, zit het nog goed, alhoewel de laatst genoemde voor de nieuwbouw nauwelijks in trek zijn en zeker in Vlaanderen zelden voorkomen. Het is naar het zogenaamde studieorgel dat de bijzondere aandacht van nog vele organisten uitgaat, omdat die studie-doeleinden direkt en op eenzijdige wijze op het twee-manuël kerkorgel met zelfstandig pedaal zijn afgericht.

Als men er van uit gaat dat het studieorgel voor de huiskamer een «huisorgel» is, dan ontstaat wel heel vlug een conflictsituatie met de literatuur voor het twee-manuël kerkorgel, die men in de huiskamer in een verkapt kerkorgel-stijl wenst in te studeren. Voor vele organisten primeert dan helaas nog de pure technische accommodatie van twee manualen en zelfstandig pedaal. Dat een orgel - van welke grootte en omvang ook - in eerste instantie een volwaardig muziekinstrument moet zijn (in dit geval in volume en tonkwaliteit aangepast aan de huiskamer) schijnt velen te ontgaan, en dit heeft ook op deze tentoonstelling zijn sporen nagelaten. Dat de orgelstudie eigenlijk bezig is te misgroeien indien daaruit niet allereerst muziek in zijn juiste omkadering ontstaat, uitgaand van een artistiek boeiend instrument, wordt nog te weinig ingezien.

Het op-kerkorgelstudie-gerichte-huisorgel, tamelijk ongelukkig samengevat in het begrip «studieorgel» (alsof op een ander orgel geen studie verricht zou kunnen worden) kan dan nog in diverse richtingen tot een welbepaald type uitgroeien.

Het is vrij teleurstellend hoe in Brugge de complexe maar tevens boeiend rijke problematiek van het klein-orgel in zijn grote verscheidenheid, op zo weinig doordachte wijze door de meeste deelnemers is opgelost.

Wellicht is één oorzaak te vinden in het gebrek aan doelgerichtheid van het expositie-initiatief, een tweede in de direkt op afzet afgestemde realisatie van de orgelmaker, een derde oorzaak is ook deels te vinden in het gebrek aan wortels in de historische orgelcultuur zodat te onduidelijk blijft waar het in essentie om gaat ; en tenslotte een vierde oorzaak in het zich zo kwetsbaar opstellen wanneer selectiecriteria zouden moeten gehanteerd worden (zelfs als deze verantwoord mochten zijn).

Van eigen bodem waren wij o.m. vertegenwoordigd door de Firma Stevens uit Duffel, Loncke Orgelbouw uit Zarren (Kortemark) en Orgelbau Stephan Schumacher uit Eupen, deze laatste wel met een uitgebreid gamma aan continuo- en studieinstrumenten. Verder was er ook nog werk te zien van de Luxemburgse orgelmaker Georges Westenfelder, en de Britse orgelmaker John Nicholson.

Tussen de menigvuldige stukjes ambachtelijk werk, werd ook een stuk orgelindustrie opgemerkt van een of ander soort bouw pakket dat vandaag de dag de orgelmarkt vertroebelt. Over de betekenis van dit laatste kunnen wij zeer kort zijn : het is te omschrijven met een flinke nul. De vormgeving doet aan elektronische toestanden en andere surrogaten denken, o.a. met lange onsmakelijke en met kunststof belegde pianotoetsen. Men moet niet eens een vakman zijn om uit het starre dode mensenverloop een klankgeving af te lezen die ronduit slecht is : zo klonk dit

instrument dan ook, vervelend en enerverend, pijpwerk dat niet eens aan een behoorlijke voorintonatie toe is en er wellicht zelfs niet vatbaar voor is. Ik heb me met zulke bekwame spoed van het instrument verwijderd dat ik vergeten ben het merk en de naam van de bouwer te noteren.

Het zal thans menigeen interesseren te vernemen hoe onze landgenoten het er van af hebben gebracht. Ik moge mij veroorloven deze verwachting slechts algemeen te beantwoorden, en niet concreet op een met name vernoemde orgelmaker te betrekken, opdat niemand zich rechtstreeks geïnteresseerd moge voelen. Het gaat ons hier immers slechts over een beoordeling van het werk, en niet over personen. Algemeen kan gesteld worden dat onze landgenoten - weliswaar beperkt in hun vertegenwoordiging - zich niet hebben laten gelden als artistieke hoogvliegers. Aan de uiterlijke afwerking werd wel zorg besteed, zodat er in dit opzicht naar de hedendaagse smaak een bepaalde oogstreling aanwezig was. Er waren kassen te zien die gezond schrijnwerk met massief hout en kaderen paneelwerk boden, doch er waren ook andere - vooral deze die op serievorming en de grote marktverovering waren afgestemd - die het menigkeer zochten in goedkope gemakkelijksoplossingen met gefineerde meubelplaat enzomeer, kortom in hout dat moeilijk een functie van «klank»-hout kan vervullen.

Wat de vormgeving betreft is er niet veel vooruitgang geboekt, er is niets uit de bus gekomen dat fris en geïnspireerd aandoet. In vele werkstukken is men niet verder gekomen dan het halfslachtige : semi-vrije opstellingen, meubels die de volledige pijpeninhoud niet kunnen herbergen, een zieke vertrekbasis eigenlijk voor de opbouw van een goed instrument.

Een bepaald orgelmaker plaatste een positief dat reeds een 5-tal jaren geleden werd gebouwd. Gezien de ontwikkeling sindsdien en de toen al niet zo bijster actuele bouwwijze, was het niet van aard de huidige organist te boeien. Een ander stelde een continuo-orgel voor dat wel ordelijk gebouwd en afgewerkt scheen, maar in zijn uiterlijke vormgeving, zijn materialengebruik en in het bijzonder zijn klaviatuur zich wat te simpel en goedkoop voordeed.

Nog een andere landgenoot had een hele gamma aan klein-orgeltypes te bieden : continuo-orgels in vele grootten en schakeringen, met of zonder bovenkas, in kistvorm met of zonder kastloze aanhangsels, studio- of kamerorgels en zelfs kleine kerk-positieven die in model en vormgeving zeer sterke herinneringen oproepen aan het Duitse Walcker-programma van de laatste 15 jaren. Eén enkele keer troffen we in deze serie een vormgeving aan die een fris perspectief bood, ook al zij het dat die verwachting gauw werd stukgeslagen b.v. door een modern concaaf voetklavier dat dan nog aan beide zijkten de breedte van de voet met vele centimeters overschrijdt. Deze hele gamma op een rijtje gezet kan men zich niet van de indruk ontdoen dat organisten-opvattingen in technisch en esthetisch opzicht vaak hard op hol slaan, want vergeten wij niet dat de bijna kruipdierachtige silhouetten die door allerlei pijpenaanshangsels buiten de eigenlijke kast worden opgeroepen, allereerst veroorzaakt zijn door organistenfantasieën in verband met bepaalde studieaspiraties.

Men stelt zich onwillekeurig de vraag wat eigenlijk vanuit het standpunt van de orgelmaker, die zich toch terecht een artistiek talent toemeet, nog de gedrevenheid is om een muziekinstrument te maken. Liefde voor het vak kan men uit hogervermelde capriolen nog nauwelijks aflezen, wel veel liefde voor de commercie vaak in haar meest exuberante grillen.

Veruit het meest interessante werk werd geleverd door de Luxemburgse firma Westenfelder en door de Brit John Nicholson. Vooral Nicholson kwam tot een kast- en structuurontwerp die betekenis heeft, zij het dat naar onze smaak wat te nadrukkelijk teruggevallen werd op de knusse rustieke design. Hier is wel een eenheid gevonden in meubel, vormgeving, dispositiestructuur en mensurering die in de klein-orgelkunst perspectieven biedt. De instrumenten bleken hier meer ontworpen te zijn vanuit hun eigen type, en niet allereerst vanuit organistenaspiraties. Men kan concluderen dat er qua meubel en uitwendige verschijning veel aandacht en werk aan besteed werd.

In het algemeen is gebleken dat er veel minder aandacht werd besteed aan de intonatie van het pijpwerk, hetgeen zeer zeker ook verband houdt met het niet vinden van juiste verhoudingen in winddruk-mensurering-windtoevoer, opsneden, kernligging en zo meer. Dit mag dan wel bijzonder jammer heten voor een tentoonstelling die tot doel heeft allereerst klinkende resultaten voor te stellen. Bij de meeste exposanten zijn opvallende intonatie-gebreken, en dat dan nog voor klein-orgels waarvan het kleinste detail wordt waargenomen, gewoon blijven zitten. Toegegeven dat een fraai meubel belangrijk is, en wellicht de eerste indruk goed maakt, ware het toch verkieslijker geweest het uiterlijk mét een zelfde afwerking iets eenvoudiger te houden, maar meer werk te besteden aan de klankgeving, want dat alleen geeft een orgel in allereerste instantie zijn betekenis als kunststuk.

De sfeer bleek bij ons bezoek te rumoerig om uit oogpunt van klank een vergelijking tussen verschillende instrumenten mogelijk te maken.

Eens te meer is het bewijs geleverd hoe veel moeilijker en delikater de intonatiekunst is bij een klein-orgel dan bij een kerkorgel, en men krijgt de indruk dat daar echt weinig vooruitgang werd geboekt.

Rond deze expositie werd ook materiaal bijeengebracht uit ons orgel- en orgelmuziekverleden met een fotodokumentatie rond Brugse orgels, met name wat geconcentreerd rond de orgelmakers Berger ; aansluitend hierop konden ook handschriften van Vlaamse orgelmuziek in oenschouw worden genomen. Verder een bredere omkadering met oude instrumenten, waaronder enkele bekende fraaie orgeltjes uit het instrumentenmuseum te Brussel. Tal van handschriften en oude muziekdrukken maakten van deze expositie toch een bezienswaardigheid.

Voor de snuffelaar in oude orgelliteratuur (en vanzelfsprekend ook de koper) hadden een drietal muziekhandels een grote verscheidenheid aan boekenmateriaal aan te bieden ; een bijzondere gelegenheid dus om met gevulde handen en bijgevolg helaas ook met lege zakken het Memlingmuseum te verlaten.

Ronny Plovie
Jan Van Landeghem
LEZINGEN EN CONCERTEN
BRUGGE 1979

De juryleden van de internationale orgelwedstrijd hebben het druk gehad : behalve jureren hebben zij elk nog een lezing gehouden, en hun kunsten op enkele West-Vlaamse orgels vertoond.

1. De lezingen.

In zijn referaat «De relatie tussen orgel en clavecimbel» behandelde Ton Koopman de belangrijke elementaire problemen van de 16de, 17de en 18de-eeuwse klavierspeler. Om te voldoen aan de behoeften, en alleszins aan de tekorten van een groot aantal wedstrijddeelnemers, kwam dus de inhoud van deze lezing niet helemaal overeen met de aangekondigde titel. Op positief en clavecimbel illustreerde hij op levendige wijze o.m. mentaliteitsverschillen in het benaderen van Franse en Italiaanse muziek ; de rol van het clavichord als studieinstrument bij uitstek voor organisten ; het verband tussen artikulatie en akoestiek, tussen artikulatie en funktionele (lees : oude) vinger- en voetzetting e.d.m.

Xavier Darasse's lezing «Incidence du style français sur l'écriture de J.S. Bach» werd wel de meest opzienbarende van deze rijk gevulde orgelweek. Er van uitgegaan werd dat Bach eigenhandig Grigny, Dieupart en Couperin copieerde ; dat Quantz, persoonlijke vriend van Bach, in zijn tractaat «Versuch einer Anweisung, die Flöte traversière zu spielen» (Berlijn 1752) zich duidelijk uitspreekt voor de Franse «bon goût» aangaande versieringsprincipes ; dat met zekerheid «Suavioris Harmoniae Instrumentalis Hyporchematicae Florilegium» van Georg Muffat (deel I Augsburg 1695 en deel II Passau 1698), waarin Italiaanse en Franse versieringstechniek uitvoerig wordt behandeld, door Bach gekend was. Uit nog andere historische bronnen citeerde Darasse vervolgens uitgebreide versieringstabellen, die hij op lenige wijze (t.e.m. de dubbeltriller met vrije stem) demonstreerde aan het clavecimbel. Aan de hand van versierde koralen uit het «Orgelbüchlein» en de «18 Leipziger Choräle» alsook in «Es dur» en «e moll» preludia toonde hij met overtuiging de overeenkomst aan tussen deze versieringsclichés en de uitgeschreven ornamenten van Bach zelf, conclusies die ontegensprekelijk nieuw licht wierpen op de uitvoeringspraktijk van een veelbesproken onderwerp.

Interessant vonden we ook de lezing «Zur Form des Passacaglia in c-moll von J.S. Bach» door Michael Radulescu. Als voornaamste punten noteerden we : een historiek van de passacaglia-vorm ; de oorsprong van het thema ; analyse van harmonie en polyfonie ; de betekenis van de getalensymboliek en een waardevolle registratiesuggestie.

Bernard Lagacé bracht een «Version pour orgue de l'Art de la Fugue de J.S. Bach». Belangrijk was voor ons de editiegeschiedenis, met de vermelding dat momenteel geen enkele degelijke uitgave in omloop is ; en de niet te onderschatten hypothese dat het hier gaat om een klavierwerk zonder zelfstandig pedaal. Registratiesuggesties klonken o.i. erg naar «neo-barok».

Een schromelijk tekort aan rust verhinderde ons het laatste referaat «Small organs, large repertoire» van Nicholas Danby bij te wonen.

2. De concerten.

In het kader van deze bespreking beperken we ons tot de orgelconcerten, of deze die een combinatie ervan met andere bezetting op het programma hadden.

Een eerste uitschieter bracht «King's College Choir Cambridge» o.l.v. Philip Ledger met geestelijke Renaissancemuziek en orgelintermezzi door Thomas Trotter van Byrd, Gibbons, Gabrieli en Sweelinck op het Brugse kathedraalorgel. De wedstrijdmaniakken hadden de gelegenheid wellicht de vijftigste versie van «Mein junges Leben» te verwerken, deze keer wel fraai uitgevoerd, maar op een minder fraai instrument.

Op het Loncke-orgel te Beauvoorde-Veurne bracht Bernard Lagacé een boeiend Byrd-, Titelouze-, Böhm- en Clérambault-programma.

Eveneens te Veurne, op het Loncke-orgel van de Sint-Walburgiskerk concerteerde Nicholas Danby dezelfde avond. Eenheid in stijl was er alvast : zowel orgel als speler kwamen erg flauw over. Wellicht zaten vijf vermoeiende dagen preselecties hier voor iets tussen.

Tweede hoogtepunt in deze week werden Händels 4 Coronation Anthems, door «The Choir of King's College Cambridge» en het «St. John's Smith Square Orchestra London» o.l.v. bovenvermelde dirigent. Weer zorgde Thomas Trotter voor de intermezzi met een virtueuze uitvoering van Händels orgelconcerti op. 4 nr. 2 in B en nr. 6 in Bes.

Peter Hurford nam het op. 4 nr. 4 in F voor zijn rekening in een concert van concerten, begeleid door bovengenoemd orkest o.l.v. John Lubbock. De solist was blijkbaar zo gehaast dat er van rust en tempostabiliteit geen sprake was.

Eindelijk dan werd ons geduld beloond met een onvergetelijk recital door Ton Koopman op het Pieter Van Peteghemorgel te Moere (Gistel), dat in 1973 als een der eerste verantwoorde restauraties van het Vlaamse Rococo kon doorgaan (firma Loncke), met werk van Sweelinck, Frescobaldi, F. Correa de Arauxo, Buxtehude en het bijzonder spirituele - met de erbij horende strijkkreten - «Air des Marseillois» in C van J. Cl. Balbastre.

Diezelfde avond was er ook de gelegenheid Reinhard Jaud te beluisteren op het in '74 gerestaureerde Berger-orgel te Zuienkerke, met 18de-eeuwse Engelse en Zuid-Duitse meesters.

Pierre Hardouin
**L'INFLUENCE DU PASSAGE A PARIS
DE JAN ET MATHIS LANGHEDUL
SUR LA FACTURE D'ORGUES**

Le passage à Paris des facteurs Jan et Mathis Langhedul (1585/9 et 1599/1605) (1) coïncide avec le moment où la facture française du Nord et notamment parisienne abandonne sa tradition nationale pour céder la place à la facture flamande et se mettre définitivement à son école (2). On peut se demander si ce double séjour de facteurs flamands a eu une part dans cette révolution et laquelle. Nos connaissances actuelles ne sont peut-être pas suffisantes pour étayer une réponse complète, mais permettent d'essayer d'en proposer les fondements.

En 1585 la facture française est dans une mauvaise passe en raison des troubles politiques qui s'aggravent. La mort du duc d'Alençon faisant du protestant Henri de Navarre l'héritier du trône, vient de redonner vigueur aux guerres religieuses et le facteur d'orgues a plus que personne besoin du calme et de la prospérité dans les églises. Il est le plus touché et c'est le marasme dans la profession surtout à Paris. Cette ville n'était pas, dans la première moitié du XVI^e siècle un grand centre de facture d'orgues, au contraire de Rouen qui avait brillé de la renommée des JOSSELME. Mais ceux-ci sont pratiquement éteints dès 1565 et à partir de cette date, Rouen en vient à faire appel à Paris tant l'école locale a disparu. Il n'en va plus de même dès l'arrivée de TITELOUZE (1585) car il fera venir des facteurs connus dans ou près de sa ville natale de Saint Omer (Nicolas BARBIER, puis il s'adressera aux ISORE).

Mais en 1585, Paris connaît avec un certain retard la situation rouennaise : une génération d'organiers notables vient de disparaître. Nicolas DABENET est mort en 1576 oeuvrant d'ailleurs plutôt en Normandie depuis quelques années. L'aîné des fils d'Antoine D'ARGILLIERES (+ en 1572), Gabriel disparaît en 1583. Les survivants s'empressent de quitter la ville en proie aux excès de la ligue menée par les curés mêmes. Francesco DESOLIVIERS a vite regagné la province d'où il venait (1585). Jean et Roch D'ARGILLIERES, Charles et Guillaume LEFEVRE sont partis en Normandie, Jean LEFEVRE en Bourgogne, Jean DESEGRE on ne sait où.

Les organistes parisiens n'ont plus sous la main que des fabricants d'épinettes (les DENIS, les DESPONTS) capables tout juste de faire des accords et il n'y avait aucune raison que cette situation ne se prolonge pas jusqu'au retour de la prospérité qui n'eut lieu que vers 1597, après la période terrible des sièges.

Cela n'a probablement pas échappé à Jan LANGHEDUL, expulsé de sa bonne ville d'Ypres par la réforme. L'atmosphère ultra-catholique de Paris ne dut pas le rebuter d'autant que les propriétaires d'orgues, paroisses ou couvents, n'étaient pas encore ruinés par le rapprochement du

théâtre de la guerre et la dévaluation qui s'ensuivit. Il se peut qu'il en ait été informé par un gendre chez qui il va habiter rue Troussevache, le marchand Guillaume LUCCIE, mais on ignore la date et le lieu du mariage.

LANGHEDUL trouve à Paris des orgues fort divers qui ont presque tous besoin de réparations, à l'exception toutefois du plus grand, l'orgue gothique de Notre-Dame, récemment revu et d'une simplicité qui le rend particulièrement robuste (Blokwerk). Les autres sont des orgues à jeux séparés, d'importance et d'ancienneté inégales, en gros de type renaissance de France du Nord (2) :

- clavier de 38 notes FA I-LA 4 (parfois un second de Positif).
- Plenum à petit nombre de quintes, fait d'une Fourniture progressive et d'une petite Cymbale, ou de deux Cymbales à I ou II rangs.
- quelques flûtes dont surtout un Nasard II ou I (2'2/3 et 2' ou dans de petits instruments de 4', 1'1/3 et 1') et un petit Nasard (dit aussi Cornet anciennement ?) 1'1/3.
- une seule «régale» qui est en fait une Trompette.

Il y avait cependant un exemple de facture plus riche et plus structurée avec l'orgue de la Sainte Chapelle du Palais, de construction typiquement «belge» (2) et pour lequel la présence d'un facteur flamand devait être une aubaine.

Dès son arrivée, LANGHEDUL se mit à réparer et modifier à la flamande des instruments existant : nous connaissons ses travaux à la Sainte Chapelle, aux Augustins, à Saint Eustache. On soupçonne qu'il opéra aussi aux Innocents, à Saint Séverin et à Saint Victor, ailleurs peut-être encore. Bien plus, il eut l'occasion de construire au moins deux orgues neufs, pour Saint Benoît qui n'en avait pas encore et pour Saint Jacques-de-la-Boucherie dans un fût ancien, en remplacement d'un instrument pourtant assez récent, peut-être accidentellement gâté.

Des traits précis caractérisent dans ces travaux la manière de LANGHEDUL en l'opposant à la technique française antérieure mais non bien sûr à celle de l'orgue de la Sainte Chapelle. Celui-ci fut en effet relevé sans changement sinon de renforcer le vent dans les basses, de faire descendre le Cornet V du MI 3 à l'UT 3 et d'ajouter une trompette de Pédale de 16' qui pourrait avoir été une exigence d'organiste car elle fut ajoutée en bas de texte et on la retrouve, mais hors devis, à l'orgue de Saint Jacques. Il est vrai que de telles «Bombardes» (peut-être en fait des Cromornes 16') existaient çà et là au Nord dans les orgues «belges» (Arras, Saint WAAST, 1585).

Son action sur les orgues «français» est plus importante et caractéristique :

- il refait à neuf les souffleries pour les doter des grands soufflets à plis de bois (5'/3' environ) qui permettent une levée de 3' et un vent bien plus abondant. Les vieux soufflets ne sont utilisés que comme planches. Du même coup il doit élargir les Portevents.

- il porte les claviers «au grand clavier» c'est-à-dire UTI-UT5. Si des feintes manquent par économie d'argent et de place, l'idéal est de 48 notes (Saint Jacques).

- au Plenum, la Fourniture est enrichie dans les basses pour devenir à nombre de rangs fixes. Elle reste néanmoins grave (2') si bien qu'il n'est pas besoin de Doublette. La Cymbale passe à III rangs elle aussi «tout du long». C'est donc déjà un Plenum de type classique même si la répartition des octaves et des quintes est encore, comme il semble d'après en suite (4) peu favorable à ces dernières.

- il impose une «batterie» avec dessus de Cornet.

- la caractéristique la mieux attestée par les textes est la matière des pavillons de tuyaux d'anches, le fer blanc. Quant aux tuyaux à bouche, sauf les Montres, ils sont tous en plomb contrairement à la tradition française qui préférerait l'étain pour les tuyaux à taille de Principal.

- LANGHEDUL enfin généralise un jeu de pédale de Flûte 8' en bois sur une octave seulement.

Bien sûr, par l'exemple de la Sainte Chapelle, les Parisiens connaissaient tous ces procédés, mais ils n'avaient pas été convertis. Au contraire quand, à la fin de 1590, LANGHEDUL fuit l'approche de la guerre (5) et regagne hâtivement sa Flandre rendue au Catholicisme (il va mourir à Gand en 1592 encore fier d'avoir été le facteur du Roi de France, pour sa Sainte Chapelle), plusieurs orgues parisiens de tailles diverses ont été mis à la mode flamande et le mouvement est irréversible. Vers 1600, à la fin de la période noire, quand Nicolas PESCHEUR (6) vient s'installer à Paris (dont il est peut-être originaire) c'est pour y continuer exactement l'œuvre de LANGHEDUL (du moins jusqu'à 1612 cf. plus bas). Son orgue pour Saint Germain-le-Vieil (1604/5) est le frère de celui de Saint Jacques, l'orgue de Brie-Comte-Robert, celui de Saint Benoît. A Saint Germain l'Auxerrois, il met Cornet et Anches en fer blanc, etc.

Bien sûr, on ne sait qui a formé PESCHEUR, mais il est possible, ses fils étant nés en 1587 et 1589, qu'il ait travaillé alors auprès de LANGHEDUL et adopté dès lors ses méthodes.

A partir de 1600 donc c'est l'orgue à la Langhedul qui se construit à Paris, alors que l'exemple de la Sainte Chapelle, trop riche peut-être, n'avait pas fait école en son temps. Quant aux autres points d'invasion flamande (la Normandie de BARBIER par exemple), ils renvoient à une technique un peu différente (étain pour les jeux d'anches) et paraissent à exclure.

A l'époque où Nicolas PESCHEUR prolonge ainsi l'œuvre de Jan LANGHEDUL, passe à Paris le fils de celui-ci, Mathis (1). Les circonstances sont entièrement différentes. Pour Paris d'abord redevenue capitale et prospère. C'est un grand marché qui s'ouvre aux facteurs d'orgues tant pour remettre en état les orgues ruinés par 10 ans au moins d'abandon que pour en doter les lieux de culte qui en manquent encore ou se construisent. Faute de facteurs indigènes en nombre suffisant (PESCHEUR à l'air seul), il faut faire appel à l'extérieur et c'est assurément là la raison pour laquelle Mathis, au lieu de rentrer directement en Flandres, s'arrête à Paris. Ce n'est pas, lui, un réfugié, mais un maître déjà célèbre, en pleine vigueur (env. 35 ans). Le souvenir de son père est encore récent et il arrive auréolé du titre de «templador de la chapelle flamande du Roi d'Espagne» qu'il vient d'abandonner hâtivement (avant

même de toucher la fin de ses gages qu'il se fait envoyer à Paris). Titre plus glorieux que rémunérateur au demeurant car partagé avec les fils BREBOS (Nicolas puis Jean) héritiers naturels de leur père Gilles et de leur frère Gaspard, celui même qui était venu recruter Mathis en Flandres pour l'incorporer à l'équipe familiale construisant les orgues de l'Escorial.

Il semble donc qu'alors (1599) Mathis ait été rappelé au Pays par l'annonce de la grande prospérité entraînant là aussi un riche marché d'orgues, au moment où disparaissait son frère Guillaume. Mais les anciens clients de son père à Paris l'arrêtent au passage. Jean HYART, expert naguère des travaux de Jan à Saint Eustache, lui fait relever son orgue de Saint Jean. Ce travail alerta la corporation des marchands de vins dont le siège est dans l'église voisine, Saint Gervais. Leur petit orgue est à réparer et à compléter. Mathis accepte mais propose bien mieux : faire de neuf un grand instrument qui servira à la fois à la corporation et à la paroisse. Ce nouveau marché malheureusement n'a pas été conservé mais la composition si typique est bien connue par ailleurs, sans parler de la double signature sur les tuyaux mêmes, dont le premier au sommier de la Montre 16', en plomb comme les Prestants et les Doublettes, ce qui prouve leur origine. La série des travaux de Mathis dans les 5 années qu'il passa à Paris est longue bien que sûrement incomplète : réparations et augmentations aux Innocents (1601), au Saint Esprit en 2 marchés (1602), le premier exprimant les désirs de l'organiste mais le second les propositions plus flamandes du facteur ; à Saint Benoît (1603) pour ajouter le Cornet curieusement omis par Jan ; à Saint Leu (1603) ; à Saint Jacques, il pratique une transformation importante sans doute à la demande du client : la suppression au sommier des soupapes secondaires pour des registres traînants ; le sommier à ressorts n'a jamais été du goût des Parisiens. Enfin en 1604, il dote l'orgue de Saint Eustache d'un grand Positif complet où on notera un Cornet pour faire «écho» à celui du grand-orgue et un Cromorne en étain. Les gens de Saint Eustache auraient-ils été les tenants fervents de l'autre école flamande, celle préférée par Titelouze après l'exemple de l'orgue Carlier de Saint Denis justement en 1604 ? (7)

D'ailleurs Mathis (dégouté ?) décide brusquement de partir en confiant les entretiens qu'il doit encore, au parisien Paul MAILLARD (8) qui probablement travaillait sous ses ordres. Il prend cependant le temps de passer à l'orgue de Saint Fursy de Lagny et ne reparaît à Gand qu'en 1609. On ne sait où il a passé cet intervalle de temps. Il fit ensuite une fort brillante 3e carrière à Bruxelles pendant plus de 20 ans.

L'examen des ouvrages parisiens de Mathis LANGHEDUL ne montre pas qu'il ait rien apporté de vraiment neuf par rapport à l'enseignement de son père. Il généralise le clavier UT-UT, les grands soufflets à éclisses, les mixtures à nombre de rangs fixe qu'il enrichit cependant d'une Doublette (au détriment d'un rang semble-t-il), les anches à tuyaux de fer blanc (à une exception près). Tout au plus les commandes pour Saint Gervais et Saint Eustache lui permirent-elles de montrer ce que pouvait être l'orgue Brebos à deux claviers sous sa forme complète, ce que

n'avait pu faire Jan en période d'austérité. Mais ce qui avait plu en 1585 et encore en 1601 semble ne plus satisfaire pleinement la clientèle conseillée par BIENVENU, écho de TITELOUZE. Le premier a même appelé en 1605, Florent HOCQUET de Liège (9) pour réparer aussi son orgue «belge» de la Sainte Chapelle. Passage fort bref qui n'éclipse pas l'œuvre de CARLIER à Saint Denis (7) bientôt redoublée à Saint Antoine des Champs (1606). Mathis dont les prix sont plus élevés (encore à Bois-le-Duc face à HOCQUET) préféra s'en aller.

A Paris, les premiers ouvrages de MAILLARD indépendant sont conformes à l'enseignement de LANGHEDUL (grands soufflets, Cornet ... on n'a pas d'exemple d'anches), mais dès 1612 au moins apparaissent des changements dans les ouvrages des facteurs parisiens : cette année-là PESCHEUR fait pour Saint Barthélémy des tuyaux d'anches en étain ; il ne reviendra plus au fer blanc. MAILLARD en fait autant, depuis 1617 au plus tard. Autre nouveauté, PESCHEUR rallonge à 17 notes au moins la pédale de Saint Benoît en 1615. Ces deux détails viennent droit de CARLIER. D'ailleurs le scénario est facile à reconstituer : l'orgue de Saint Denis a été expertisé par TITELOUZE, BIENVENU et le seul facteur parisien Nicolas PESCHEUR. Son fils Pierre avait alors 17 ans et reconnaissant la supériorité de la facture de Carlier, soutenue par les louanges de organistes, le père dut confier à ce maître le soin d'achever la formation du jeune homme. Pierre alla donc travailler aux côtés du gendre du maître, son contemporain, Valeran DE HEMAN. En 1610 celui-ci sera envoyé répondre à l'appel des chanoines de Notre-Dame, de Paris. Mais au même moment Pierre PESCHEUR rentra chez son père où il prit la direction des travaux selon ce qu'il venait d'apprendre. C'était bien sûr le seul moyen de tenir, face à De HEMAN, sans rivalité d'ailleurs, la demande étant surabondante. Rien d'étonnant que les deux hommes soient étroitement rapprochés dans l'esprit des experts du temps et notamment de MERSENNE. A la mort de Nicolas PESCHEUR (1617) l'atelier n'eut pas à changer de doctrine.

Petit à petit, par l'action conjointe de Pierre PESCHEUR et de Valeran DE HEMAN les particularités «à la LANGHEDUL» vont être éliminées des orgues parisiens. En 1610 à Saint Séverin anches en étain ; en 1614 aux Augustins même chose «car l'estain a le son plus ferme et agréable et n'est subject à la rouille» ; en 1618 c'est le tour de Saint Victor, en 1628 de Saint Gervais... Il y a aussi réfection des mixtures désormais en étain avec les principaux : 1619 à Saint Leu, en 1620 à Sainte Geneviève-au-Mont. En 1631 CARLIER lui-même fait tout cela à Saint Jacques de la Boucherie ; Saint Jean a été fait à neuf en 1625. Seul peut-être Saint Eustache dont l'histoire à ce moment n'est pas établie aura pu garder plus longtemps certains aspects LANGHEDUL.

Ainsi le mouvement imprimé à la facture parisienne par Jan LANGHEDUL, confirmé par le passage de Mathis n'a donc eu de durable que les traits qu'il avait en commun avec l'école (flamande aussi mais moins occidentale) BARBIER/ISORE/CARLIER. C'est sur ce dernier type, sans doute modifié par les conseils de Titelouze en certains détails, que s'est greffé à partir de 1628 l'orgue parisien qui allait devenir l'orgue français classique. (10)

Il conviendrait peut-être de se poser encore la question inverse : s'il est bien évident que son séjour à Paris n'a pu avoir aucune influence sur le métier de Jan LANGHEDUL et pour cause, en est-il tout à fait de même pour celui de Mathis ? Ce n'est pas à nous bien sûr de chercher à y répondre, d'autant que Mathis peut encore avoir évolué entre Paris et la Flandre. Mais il est un point qu'on ne peut manquer d'évoquer à ce propos : en étudiant les compositions d'orgues en France au XVII^e siècle (2) on arrive à cette conclusion que la registration de «Cornet» s'y fait grâce au Petit Nasard 1'1/3 (11). Le «Dessus de Cornet V» n'arrive à Paris qu'avec l'orgue de la Sainte Chapelle, et c'est LANGHEDUL qui le répand comme partie constitutive de la batterie d'anches. Or il contient en 5^e rang la Tierce de grosse taille d'étoffe. Mais nulle part n'apparaît de rang séparé de Tierce de Principal qu'on mette au Plenum «quand on voudra». Ce jeu par contre fait partie de l'orgue prôné par TITELOUZE (décrit aussi par MERSENNE) et construit par CARLIER au moins à partir de 1610, mais pas avant son arrivée en France en 1600. Ce même jeu, avec le double rôle (Plenum et soliste) caractéristique des orgues de Valeran DE HEMAN, se retrouve dans les instruments de Mathis LANGHEDUL en Belgique et celles de ses élèves. D'où lui est-il venu ?

Bien sûr la Tierce de Plenum (à reprises) est fort ancienne puis-qu'elle figure déjà dans «l'autre orgue» du manuscrit d'ARNAULT datable de vers 1440, comme rang de Cymbale. C'est toujours ce rôle qu'elle tient dans les «Terzzimbeln» des écoles nordiques. (12). Mais comment passer de là à cette Tierce «tout du long» sans reprises ? Y aurait-il eu emprunt de LANGHEDUL à CARLIER ou l'inverse ? on quelque part une source inconnue où ils auraient puisé tous deux entre 1600 et 1610 ? Qu'était au juste cette Terzzimbel de Nicolas BAUWENS au Positif de Saint Nicolas de Gand en 1605 (13) ?

La seule chose qu'on puisse dire actuellement c'est que la contamination n'eut pas lieu à Paris, bien que les deux facteurs aient pu s'y rencontrer en 1604.

NOTES

- 1) cf. Renaissance de l'orgue n° 8 et Connaissance de l'orgue n° 4 complété par n° 15 : articles biographiques sur Jan et Mathis LANGHEDUL. On y trouvera les références des textes et documents.
- 2) cf. notre étude «L'orgue en France au XVII^e s.», Conn. de l'orgue n°21 sq. notamment Chap. VI (n° 28) et VII (n° 29)
- 3) Texte publié par N. DUFOURCQ, Galpin Soc. journal X.
- 4) cf. Léon SOUBERBIELLE, Le Plein-Jeu de l'orgue français.
- 5) c'est à partir de 1588 que le mouvement des affaires à Paris s'effondre avec 1590 comme pire année.
- 6.) biographie des PESCHEUR, Conn. de l'orgue n° 20 et 21.
- 7) biographie de C. CARLIER, Conn. de l'orgue n° 5, 6, 7, 15.
- 8) L'évolution de MAILLARD n'a pas encore été étudiée.
- 9) Texte publié par M. JURGENS Doc. issu du Minutier t.I.
- 10) cf. P.H. Naissance et évolution de l'orgue classique français Revue Musicale n° 295/6.

11) Notre opinion a varié avant cette dernière étude ; les diverses propositions antérieures (cf. Organ Yearbook 1970. etc...) ne peuvent nous sembler-t-il cadrer avec les faits et les documents. Mais il faudrait aussi étudier la nature des Sesquialtera du début du XVIIe. Il en est d'étymologiques (1'1/2 et 1' ou 3' et 2', ce qui est le Nasard II encore fréquent chez Carlier). Quand arrive au juste le remplacement du 2e rang par 1'3/5, la Tierce ? Comment est-on passé aux mixtures à tierce dites Sesquialtera en Angleterre ?

12) Ce que recouvre à chaque fois le terme de TERZZIMBEL serait bien à préciser. Pour les Brabançons cela peut désigner même, semble-t-il un Cornet de Batterie.

13) cf. M.A VENTE l'influence des Flamands ... l'Orgue n° 49 ou G. POTVLEGHE dans PEETERS et VENTE, l'orgue et sa musique. On aimerait connaître les termes du document.

De invloed van het verblijf te Parijs van Jan en Mathis Langhedul op de orgelbouw.

Het verblijf te Parijs van de bouwers Jan en Mathis Langhedul (1585/9 en 1599/1605) (1) valt samen met de periode waarin de Noordfranse en in het bijzonder de Parijse bouwtrant haar nationale traditie verlaat om plaats te maken voor de Vlaamse bouwtrant en zich definitief op die leest te schoeien (2). Men kan zich de vraag stellen of dit dubbel verblijf van Vlaamse bouwers tot deze omwenteling heeft bijgedragen en in welke mate. Onze huidige kennis volstaat misschien niet om een volledig antwoord te funderen, maar wel om er de grondslagen van voor te stellen.

In 1585 ziet de Franse orgelbouw er somber uit door toenemende politieke onlusten. De dood van de hertog van Alençon die van de protestantse Henri de Navarre de troonopvolger maakt, heeft de godsdienstoorlogen aangewakkerd en de orgelbouwer heeft meer dan wie ook de rust en de voorspoed in de kerken nodig. Hij is het meest benadeligd en het vak verkwijnt vooral te Parijs. Deze stad was in de eerste helft van de 16de eeuw geen groot centrum van orgelbouw, in tegenstelling tot Rouen die met de roem van de Josselmes een uitblinker was. Maar deze zijn vanaf 1565 praktisch verdwenen, (en de plaatselijke school is in zoverre weg) zodat Rouen zich vanaf deze datum tot Parijs richt. Dit blijft niet zo na de komst van Titelouze (1585), want hij zal orgelbouwers aantrekken die in of rond zijn geboortestad Saint-Omer bekend zijn (Nicolas Barbier, en daarna zal hij beroep doen op de Isoré's).

Maar in 1585 kent Parijs met enige vertraging gelijkaardige omstandigheden : een generatie belangrijke orgelbouwers is net verdwenen. Nicolas Dabenet sterft in 1576, al werkte hij eerder in Normandië sedert enkele jaren. De oudste zoon van Antoine d'Argillieres (+ in 1572), Gabriel, overlijdt in 1583. De overlevende zonen vluchten de stad, voor de misbruiken van de samenzwering der pastoors zelf. Francesco Desolivières is haastig teruggekeerd naar de provincie waar hij vandaan kwam (1585). Jean en Roch d'Argillières, Charles en Guillaume Lefèvre zijn vertrokken naar Normandië, Jean Lefèvre naar de Bourgogne, Jean Desgré is spoorloos verdwenen.

De Parijse organisten beschikken alleen nog over spinettenbouwers (de Denis', de Despots), nauwelijks nog in staat te stemmen, en er was geen reden waarom deze toestand niet zou blijven duren tot de welstand na de verschrikkelijke tijd van de belegeringen, omstreeks 1597 terugkwam.

Dat zal waarschijnlijk niet ontgaan zijn aan Jan Langhedul, door de hervorming verbannen uit zijn stad Ieper. De Parijse ultra-katholieke geest zal hem niet afgestoot hebben, vooral dat de eigenaars van orgels, parochies of kloosters, nog niet geruïneerd waren door het opkomen van oorlogstoestanden en de devaluatie die daarop volgde. Het is mogelijk dat hij daarover ingelicht werd door een schoonzoon bij wie hij in de rue Troussevache gaat inwonen, de handelaar Luccié, maar men kent datum noch plaats van het huwelijk.

Langhedul vindt te Parijs zeer verscheidene orgels die bijna allemaal hersteld moeten worden, uitgezonderd nochtans het grootste, het gotisch orgel van de Notre-Dame, onlangs nagezien en uitzonderlijk stevig door zijn eenvoud (blokwerk). De andere orgels hebben gescheiden spelen, verschillen naar belang en ouderdom, en behoren grosso modo tot het renaissance-type van Noord-Frankrijk (3) :

- klavier van 38 noten Fa-La4 (soms een tweede van het positief)
- plenum met weinig kwinten, samengesteld door een progressieve mixtuur en een kleine cymbel, of door twee cymbels van één of twee rangen.

- enkele fluiten waaronder vooral een nasard II of I (2'2/3 en 2' of in kleine viervoets instrumenten 1'1/3 en 1') en een kleine nasard (vroeger ook cornet genoemd ?) 1'1/3 - één enkele «regaal» die eigenlijk een trompet is.

Er was nochtans een voorbeeld van rijkere en meer gestructureerde bouw : het orgel van de Sainte Chapelle van het paleis, van typisch «Belgische» constructie en waarvoor de aanwezigheid van een Vlaams bouwer een buitenkans moest zijn.

Van bij zijn aankomst begon Langhedul de bestaande instrumenten te herstellen en te vervlaamsen. Wij kennen zijn werk in de Sainte Chapelle, de Augustijnenkerk, in de Saint Eustache. Men vermoedt dat hij ook optrad in de Innocents, in de Saint Séverin en in de Saint Victor, misschien elders ook nog. Meer nog, hij kreeg de gelegenheid minstens twee nieuwe orgels te bouwen, voor de Saint Benoît die er nog geen had en voor de Saint Jacques-de-la-Boucherie in een oude kast, ter vervanging van een nochtans nogal recent instrument, misschien toevallig beschadigd.

Duidelijke trekken karakteriseren in deze werken de manier van Langhedul, in tegenstelling tot de vroegere Franse techniek, maar natuurlijk niet tot die van het orgel van de Sainte Chapelle. Dit werd opgeknapt zonder veranderingen, behalve de wind versterken voor de bassen, de cornet V uitbreiden van mi3 tot ut3 en het bijvoegen van een 16' trompet in het pedaal wat een eis van de organist kan geweest zijn want het werd onderaan de tekst bijgevoegd en men vindt ze ook, maar buiten bestek, op het orgel van de Saint Jacques. Dergelijke «bombardes» (misschien eigenlijk 16' kromhoorns) bestonden inderdaad hier en daar in het noorden in de «Belgische» orgels (Arras, Saint Waast, 1585). Zijn werk aan «Franse» orgels is ingrijpender en meer karakteristiek :

- hij vernieuwt de windvoorziening door ze te voorzien van grote blaasbalgen met houten plooiën (ongeveer 5' / 3') die tot 3' kunnen stijgen en veel meer wind kunnen geven.

- hij breidt de klavieren uit tot «groot klavier», d.i. ut1-ut5. Als er kruisen ontbreken door bezuiniging op geld of plaats, is het ideaal 48 noten (Saint Jacques)

- in het plenum wordt de mixtuur in de bas verrijkt om te komen tot een vast aantal rangen. Zij blijft desalniettemin laag (2') zodat er geen doublette nodig is. De Cymbel komt op III rangen over de hele tессituur. Het is dus reeds een plenum van het klassieke type alhoewel de verdeling van octaven en kwinten voor deze laatste weinig voordelig is, zoals uit het vervolg blijkt (4).

- hij schrijft een tongenkoor voor met cornet in discant

- de karakteristiek die het duidelijkst uit de teksten blijkt is de materie van de schalbekers der tongwerken : blik. De labialen zijn behalve de montre, allemaal in lood, in tegenstelling tot de Franse traditie die de voorkeur gaf aan tin voor pijpen met principaal-mensuur.

- tenslotte generaliseert Langhedul een fluit 8' in het pedaal, in hout en slechts over één octaaf.

Door het voorbeeld van de Sainte Chapelle kenden de Parijzenaars natuurlijk al deze procédés, maar ze waren niet overtuigd. Als Langhedul daarentegen, eind 1590 voor de naderende oorlog vlucht (5) en haastig naar zijn opnieuw katholiek Vlaanderen terugkeert (hij zal in 1592 te Gent sterven, nog fier dat hij de orgelbouwer van de koning van Frankrijk geweest is voor zijn Sainte Chapelle), zijn meerdere Parijse orgels van verschillende afmetingen naar Vlaamse mode omgebouwd en is de beweging onomkeerbaar. Als rond 1600, bij het einde van de donkere tijden, Nicolas Pescheur (6) zich te Parijs (van waar hij misschien afkomstig is) komt vestigen, is het om precies het werk van Langhedul verder te zetten (tenminste tot in 1612, cfr. infra). Zijn orgel voor Saint Germain-le-Vieil (1604/5) is de broer van dat van de Saint Jacques ; het orgel van Brie-Comte-Robert, die van de Saint Benoît. In Saint Germain l'Auxerrois plaatst hij cornet en tongwerken in blik, etc.

Zeker, men weet niet wie Pescheur heeft opgeleid, maar het is mogelijk, daar zijn zonen in 1587 en 1589 geboren zijn, dat hij toen bij Langhedul zou gewerkt hebben en aldus zijn methodes heeft overgenomen.

Van 1600 af is het dus het Langhedul-orgel dat te Parijs gebouwd wordt, terwijl het voorbeeld van de Sainte Chapelle, misschien te rijk, in zijn tijd geen school had gemaakt. Wat de andere streken van Vlaamse invasie betreft (het Normandië van Barbier bijvoorbeeld), zij wijzen op een enigszins verschillende techniek (tin voor de tongspelen) en blijken uitgesloten te moeten worden.

In de periode dat Nicolas Pescheur aldus het werk van Jan Langhedul verderzet, komt diens zoon, Mathis (1), te Parijs langs. De omstandigheden zijn helemaal anders. In de eerste plaats is Parijs opnieuw hoofdstad en welvarend geworden. Het is een groot werkterrein dat voor de orgelbouwers open komt zowel om de orgels die door minstens tien jaar verwaarlozing verwoest zijn, te herstellen, als om de bidplaatsen die er nog geen hebben of die in opbouw zijn ervan te voorzien. Bij gebrek aan voldoende plaatselijke bouwers (Pescheur schijnt alleen te zijn), moet men beroep doen op mensen van elders en dat is zeker de reden waarvoor Mathis zich te Parijs ophoudt, in plaats van direct naar Vlaanderen terug te keren. Hij is geen uitwijkeling, maar een reeds beroemd meester, in volle levenskracht (ongeveer 35 jaar).

De herinnering aan zijn vader is nog levendig en hij komt aan, gelauwerd met de titel van «templador» van de Vlaamse kapel van de koning van Spanje, die hij haastig heeft verlaten (nog vóór hij zijn volledig loon heeft ontvangen dat hij zich te Parijs laat toesturen). Een overigens meer eervolle dan lonende titel, want hij werd gedeeld met de zonen Brebos (Nicolas en naderhand Jean), natuurlijke erfgenamen van hun vader Gilles en hun broer Gaspard, dezelfde die in Vlaanderen Mathis had komen aanwerven om hem in te lijven bij het familiebedrijf dat de orgels van het Escorial bouwde.

Het is dus waarschijnlijk dat Mathis toen (1599) naar het vaderland teruggeroepen werd door de mare van grote welvaart die ook daar een groot werkterrein voor orgelbouw met zich meebracht, op het tijdstip dat zijn broer Guillaume overleed. Maar de vroegere klanten van zijn vader te Parijs houden hem op bij zijn doortocht. Jean Hyart, eertijds deskundige voor de werken van Jan in de Saint Eustache, laat hem zijn orgel in de Saint Jean nazien. Dit werk komt ter ore van de gilde van wijnhandelaars waarvan de zetel in de nabijgelegen Saint Gervais-kerk is. Hun klein orgel moet hersteld en vervolledigd worden. Mathis aanvaardt maar heeft een nog beter voorstel : een nieuw groot instrument bouwen dat zowel voor de parochie als voor de gilde zal dienen. Deze nieuwe overeenkomst is jammer genoeg niet bewaard gebleven maar overigens is de typische samenstelling bekend genoeg, zonder te spreken over de dubbele handtekening op de pijpen zelf, waarvan de eerste op de windlade van de montre 16', in lood zoals de prestanten en doublettes, wat hun oorsprong bewijst. De lijst van de werken van Mathis gedurende de 5 jaren dat hij te Parijs verbleef is lang, alhoewel zeker onvolledig : herstellingen en uitbreidingen in de Innocents (1601), in de Saint-Esprit in 2 overeenkomsten (1602), de eerste met de wensen van de organist

maar de tweede met de meer Vlaamse voorstellen van de bouwer ; in de Saint Benoît (1603) om de cornet bij te voegen die merkwaardigerwijze door Jan was weggelaten ; in de Saint-Leu (1603) ; in de Saint Jean, 2e en vollediger werk (1603) ; aan het werk van zijn vader in de Saint Jacques brengt hij een belangrijke verandering aan, waarschijnlijk op vraag van de klant : het wegnemen in de lade van de dubbele ventielen ten voordele van sleepregisters ; de springlade is bij de Parijzenaars nooit in de smaak gevallen. In 1604 tenslotte voorziet hij het orgel van de Saint Eustache van een groot volledig positief waar op te merken valt : een cornet om als echo van die van het groot orgel gebruikt te worden, en een kromhoorn in tin. Zouden de mensen van de Saint-Eustache vurige voorstanders geweest zijn van de andere Vlaamse school, die de voorkeur meedroeg van Titelouze na het voorbeeld van het Carlier-orgel van de Saint Denis, precies in 1604 ? Trouwens Mathis (wie het de keel uithangt ?) beslist onverhoeds te vertrekken en vertrouwt het onderhoud dat hij nog moet uitvoeren toe aan de Parijzenaar Paul Maillard (8) die waarschijnlijk onder hem werkte. Hij neemt nochtans de tijd om langs het orgel van Saint Fursy de Lagny te gaan en verschijnt pas in 1609 opnieuw te Gent. Men weet niet waar hij intussentijd gebleven is. Nadien maakte hij nog een zeer schitterende derde carrière te Brussel, gedurende meer dan 20 jaar.

Het onderzoek van de Parijse werken van Mathis Langhedul laat niet blijken dat hij iets wezenlijk nieuws ten overstaan van het onderwijs van zijn vader zou gebracht hebben. Hij veralgemeent het klavier ut-ut, de grote spaanbalgen, de mixturen met vast aantal rangen die hij nochtans verrijkt met een doublette (naar het schijnt ten koste van een rang), de tongspelen met blikken schalbekers (op één uitzondering na). De bestellingen voor de Saint Gervais en de Saint Eustache hebben hem hoogstens de kans gegeven om te laten zien wat het twee-klaviers Brebos orgel in zijn volledige vorm kon zijn, wat Jan in de magere jaren niet had kunnen doen. Maar wat in 1585 en nog in 1601 beviel schijnt niet helemaal meer te voldoen voor het klienteel geadviseerd door Bienvenu, echo van Titelouze. Eerstgenoemde heeft zelfs Florent Hocquet uit Luik (9) in 1605 laten komen om ook zijn «Belgisch» orgel van de Sainte Chapelle te laten repareren. Zeer korte doorreis die geen schaduw werpt op het werk van Carlier in de Saint Denis . weldra herhaald in de Saint Antoine-des-champs (1606). Mathis, waarvan de prijzen hoger liggen (evenals te 's Hertogenbosch tegen Hocquet) geeft er de voorkeur aan te vertrekken.

Te Parijs stemmen de eerste weken van de onafhankelijke Maillard overeen met de school van Langhedul (grote blaasbalgen, cornet ... wij hebben geen voorbeeld van tongwerken), maar reeds vanaf 1612 duiken er veranderingen op in de werken van de Parijse bouwers : in dat jaar maakt Pescheur voor de Saint Barthélémy de tongwerken in tin ; hij zal het blik niet meer gebruiken. Maillard doet hetzelfde, ten laatste sedert 1617. Andere nieuwigheden : Pescheur breidt in 1615 het pedaal van de Saint Benoît uit tot minstens 17 noten. Deze twee details komen rechtstreeks van Carlier. Het scenario is trouwens gemakkelijk weer samen te stellen : als deskundigen voor het orgel van de Saint Denis traden op Titelouze, Bienvenu en de enige Parijse bouwer Nicolas Pescheur. Zijn zoon Pierre was toen 17 jaar oud, en aangezien hij de betere kwaliteit van het werk van Carlier erkende, daarin nog gesterkt door de loftuitingen der organisten, moest de vader het aan deze meester toevertrouwen om de opleiding van de jongeling te voltooien. Pierre ging dus werken naast de schoonzoon van de meester, zijn tijdgenoot Valeran De Héman. In 1610 zal deze uitgestuurd worden om aan de vraag van de kanunniken van de Notre-Dame te Parijs te voldoen. Op hetzelfde tijdstip echter keerde Pierre Pescheur terug bij zijn vader waar hij op de manier die hij net geleerd had de leiding der werken op zich nam. Het was uiteraard het enige middel om zich tegen De Héman te handhaven, trouwens zonder rivaliteit, want de vraag was overvloedig. Geen wonder dat de twee mannen in de geest van de deskundigen van die tijd en met name van Mersenne, nauw verwant waren. Bij de dood van Nicolas Pescheur (1617) moest het atelier niet van doctrine veranderen. Langzamerhand, door de samengebundelde werking van Pierre Pescheur en Valeran De Héman, zullen de «Langhedulse» bijzonderheden uit de Parijse orgels weggevoerd worden. In 1610 in de Saint Séverin tinnen tongspelen ; hetzelfde in 1614 in de

Augustijnenkerk «car l'estain a le son plus ferme et agréable et n'est subject à la rouille»; in 1618 is het de beurt aan de Saint Victor, in 1628 aan de Saint Gervais ... Er is ook herwerking van de mixturen, voortaan in tin zoals de principalen: 1619 in de Saint Leu; 1620 in de Sainte Geneviève-au-Mont. In 1631 doet zelfs Carlier dit alles in de Saint Jacques de la Boucherie; Saint Jean is in 1625 nieuw gebouwd. Alleen Saint Eustache, waarvan op dit ogenblik de geschiedenis niet vaststaat, heeft misschien langer bepaalde Langhedul-trekken kunnen bewaren.

Aldus heeft de richting door Jan Langhedul aan de Parijse orgelbouw gegeven, bevestigd door het verblijf van Mathis, slechts als blijvend behouden de trekken die hij gemeenschappelijk had met de school Barbier/Isoré/Carlier (ook Vlaams, maar minder West-). Het is op dit laatste type, ongetwijfeld voor bepaalde details op de raad van Titelouze gewijzigd, dat vanaf 1628 het Parijse orgel dat het Franse klassieke orgel zal worden, gegrift werd (10).

Men dient zich misschien nog de vraag omgekeerd te stellen: of het wel vaststaat dat zijn verblijf te Parijs geen invloed zou kunnen gehad hebben op het métier van Jan Langhedul en uiteraard, is dat ook zo voor het métier van Mathis? Het komt ons uiteraard niet toe daar een antwoord op te zoeken, vooral dat Mathis tussen Parijs en Vlaanderen nog kan geëvolueerd zijn. Maar er is een punt dat men in dit verband niet mag nalaten zich voor de geest te roepen: bij de studie van orgeldisposities in Frankrijk in de 16de eeuw (2) komt men tot het besluit dat de «cornet» registratie gemaakt wordt met de Petit Nasard 1'1/3 (11). Het «Dessus de Cornet V» bereikt Parijs pas met het orgel van de Sainte Chapelle, en het is Langhedul die het verspreidt als bestanddeel van het tongenkoor. Welnu hij bevat als 5de rang de wijd gemensuurde loden tertsen. Nergens vindt men echter een arzonderrijke principaaltertse die men naar eigen goeddunken in het plenum kan trekken. Daarentegen maakt dit spel wel deel uit van het orgel vooropgesteld door Titelouze (ook beschreven door Mersenne) en gebouwd door Carlier vanaf ten laatste 1610, maar niet vóór zijn aankomst in Frankrijk in 1600. Ditzelfde spel, met dubbele rol (plenum en solistisch) kenmerkend voor de orgels van Valeran De Héman, vindt men in de instrumenten van Mathis Langhedul in België en in die van zijn leerlingen. Waar heeft hij dat gehaald?

Zeker, de plenum-tertse (met herhalingen) is zeer oud aangezien zij reeds voorkomt in «het andere orgel» van het manuscript van Arnault te dateren ca 1440, als rang van de cymbel. Het is nog steeds die rol die zij vervult in de «Terzzimbelen» van de noordelijke scholen (12). Maar hoe van daar de brug slaan naar deze tertsen over de hele tessituur, zonder herhaling? Zou Langhedul geleend hebben van Carlier of omgekeerd? of is er ergens een onbekende bron waarin zij beiden tussen 1600 en 1610 geput hebben? Wat hield de Terzzimbel van Nicolas Bauwens in het positief van de Sint Nikolaaskerk te Gent in 1605 precies in (13)? Het enige wat men op heden kan zeggen is dat de besmetting niet te Parijs plaats vond, alhoewel beide bouwers elkaar daar in 1604 zouden kunnen ontmoet hebben.

Pierre Hardouin 1979

Vertaling: Robert Deleersnyder

NOTA'S

- 1) cfr. «Renaissance de l'orgue», nr. 8 en «Connaissance de l'orgue» nr. 4 vervolledigd door nr. 15: biografische artikels over Jan en Mathis Langhedul. Men kan daar de verwijzingen naar teksten en documenten vinden.
- 2) cfr. onze studie «L'orgue en France au XVIe siècle», in «Connaissance de l'orgue», nr. 21 sq. in het bijzonder hoofdstuk VI (nr. 28) en VII (nr. 29)
- 3) tekst gepubliceerd door N. Dufourcq in «Galpin Society Journal», X
- 4) cfr. Léon Souberbielle, Le Plein-Jeu de l'orgue français
- 5) het is vanaf 1588 dat de handel te Parijs instort met 1590 als slechtste jaar.
- 6) biografie van de Pescheurs, «Connaissance de l'orgue», nr. 20 & 21
- 7) biografie van C. Carlier, «Connaissance de l'orgue», nrs 5, 6, 7, 15
- 8) De evolutie van Maillard werd nog niet bestudeerd.

9) tekst gepubliceerd door M. Jurgens, «Documents du minutier central concernant l'histoire de la musique, 1600-1650» (Paris, s.d.), deel 1.

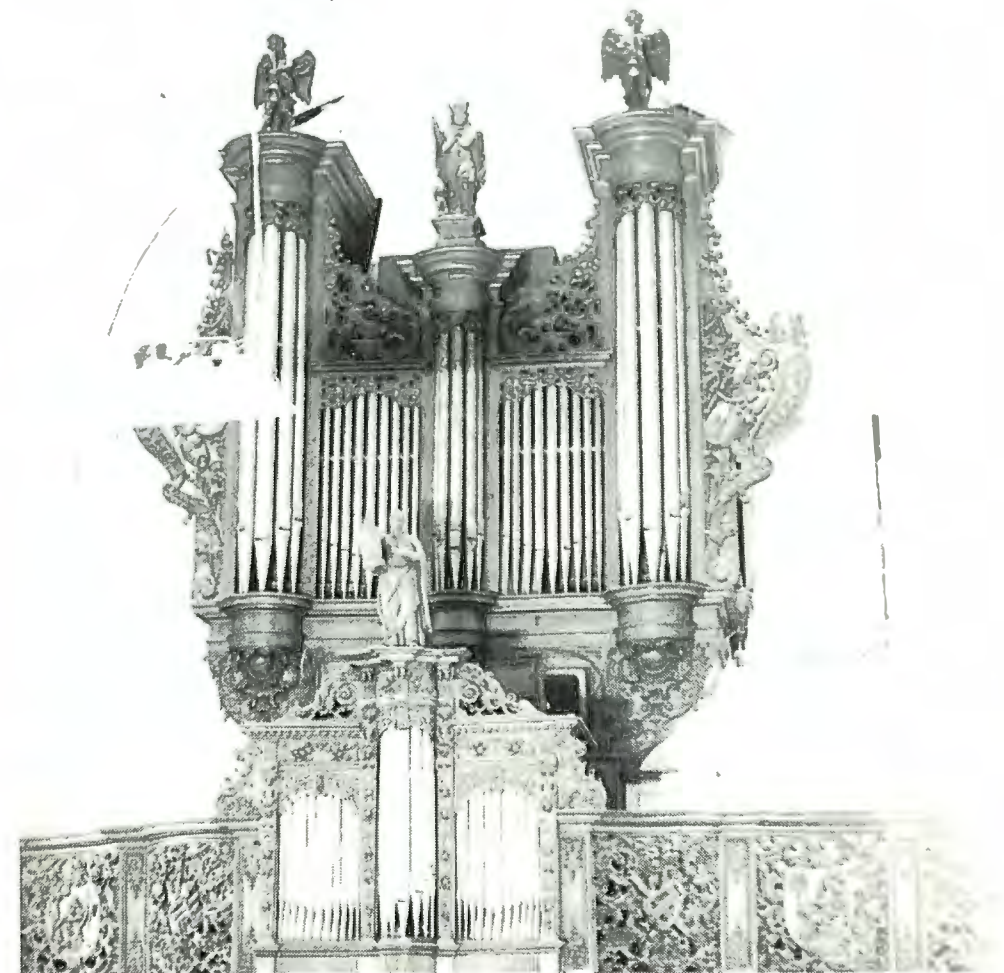
10) cfr. P.H. «Naissance et évolution de l'orgue classique français», «Revue Musicale», nr. 295/6

11) vóór deze studie waren wij andere meningen toegedaan; de verschillende voorgaande stellingen (cfr. Organ Yearbook, 1979, etc.) kunnen naar onze mening niet verzoend worden met de feiten en documenten. Men zou echter ook de aard van de Sesquialtera van het begin van de 17de eeuw moeten bestuderen. Er bestaan er etymologische (1'1/2 en 1' of 3' en 2', wat de nasard II is, die nog veel voorkomt bij Carlier). Wanneer precies gebeurt de vervanging van de 2de rang door 1'3/5, de tertse? Hoe is men overgegaan tot mixturen met tertsen, in Engeland Sesquialtera genoemd?

12) Wat de term Terzzimbel iedere keer dekt zou zeker moeten juist omschreven worden. Voor de Brabanders kan dat zelfs naar het schijnt een cornet van het tongenkoor aanduiden.

13) cfr. M.A. Vente, «L'influence des Flamands» in «L'Orgue», nr. 49 of G. Potvlieghe in F. Peeters en M.A. Vente, «De orgelkunst in de Nederlanden van de 16de tot de 18de eeuw» (Antwerpen, 1971). Wij zouden graag de juiste inhoud van het document kennen.

Vertaling: Robert Deleersnyder



BOEKBESPREKING

EARLY MUSIC FACSIMILES

Michael Lynn 410 S. Revena Ann Arbor, Michigan 48103 USA

In het Nederlandse tijdschrift van de Vereniging voor Huismuziek (1979, nr. 3) werd onze aandacht gevestigd op de activiteiten van bovenvermelde uitgever. We citeren D. J. Hamoen en kunnen ons volmondig aansluiten bij de appreciatie van het initiatief waarvan sprake in «Huismuziek».

«Onontbeerlijk voor een goede interpretatie van oude muziek blijft steeds vaker een grondige studie van de bronnen waarin deze is overgeleverd. Een verantwoorde ('oertekst') editie is al een hele stap voorwaarts. Maar, niet alleen wat er staat, ook hoe het er staat kan voor de uitvoering aanwijzingen opleveren, die zelfs de beste moderne uitgave niet kan geven. Steeds meer zien we dan ook de fotografische herdruk (faksimile) verschijnen. De perfecte oplossing, die echter één belangrijk nadeel heeft : de hoge kosten. Voor de gemiddelde muzikliefhebber is de prijs van een faksimile nogal eens een bezwaar. Zo dachten Michael Lynn en Mark Meadow in de Verenigde Staten er ook over. Wat velen al lang stiekem doen (even een kopietje draaien) doen zij nu ruim een jaar in het groot en reglementair. Twee belangrijke verzamelingen oude drukken en handschriften hebben zij hiervoor tot hun beschikking : de Library of Congress in Washington D.C. en de University of Michigan in Ann Arbor. Van ongeveer negentig 17^e en 18^e eeuwse bronnen, muziek zowel als theoretische geschriften, maken zij xeroxkopieën, tweezijdig bedrukt, gebonden volgens de originele paginering.» (einde citaat)

Na inzage van de catalogus, die op bovenstaand adres gratis verkrijgbaar is, kwamen we tot de verheugende vaststelling dat er ook voor organisten en klavierspelers in het algemeen, heel wat bruikbaar materiaal voorhanden is. Om een idee te krijgen van de kwaliteit van het gebodene hebben we een paar nummers besteld, en ca. 1 maand later ontvangen. Aan het slot van deze inleiding vindt U een afzonderlijke bespreking van de nummers die wij aanschafden.

Bestellingen worden slechts uitgevoerd na voorafgaandelijke betaling : uw bankorganisatie een internationale cheque laten sturen is in dit geval de eenvoudigste weg van betalen. Bij de totale som dienen 20 % verzendingskosten gevoegd te worden voor landen buiten Noord-Amerika.

Katalogoog nr. 34 : Anon. (auteur I.S.C.R.Z.) «Manductio ad organum»

Augsburg, ed. Johann Jacob Lotters, 1748. Prijs 6.75 US dollar.

Bevat 47 bladzijden notentekst, licht gekartoneerde bedrukte omslag. Acht suites in de 8 kerktoonaarden, elk bestaand uit een kort praeambulum, 2 korte versetten en een langere aria. De praeambula en versetten zijn eenvoudig (enigszins vergelijkbaar met A. Vanden Kerkhoven), de aria is telkens ritmisch veel gekompliceerder en minder orgelmatig. Excellente fotokopies. Op de bovenste notenbalk wordt doorlopend de sopraansleutel gebruikt, wat voor minder geroutineerde spelers wel eens vervelend kan zijn, maar anderszijds ligt hier een zinvolle gelegenheid om terug de oude traditie van het spelen in diverse sleutels op te nemen.

(We hebben zelf ondervonden dat het spelen van deze sleutels heel wat vlotter meevalt dan bv. het steriele solfegiëren in de notenleerklas).

Katalogoog nr. 43 : J. Boutmy «Troisième Livre de pièces de clavecin».

Brussel ca. 1750. Prijs 8.00 US dollar.

Duidelijk leesbare kopieën, 45 bladzijden + omslag. Hoewel deze muziek reeds gepubliceerd werd in de reeks Monumenta Belgicae Musicae, blijft het voor iemand die deze uitgave nog niet bezit interessant zich maar meteen de

bron zelf aan te schaffen. Het sporadisch voorkomen van Ut-sleutels kan hiertoe geen beletsel zijn. Wetenswaardig is ook de lijst van inschrijvers op de eerste editie van het werk, die hier eveneens in kopie bijgevoegd is. We vinden o.m. namen als : Mr. le Blas, facteur d'orgues ; Mr. Colfs, Organiste de la Metropole à Malines ; Mr. J. De Gruyters, carillonneur à Anvers ; Mr. François Krafft, Musicien ; Mr. de Raick, Prêtre Licentié ès Droits & Organiste de la Cathedrale, à Gand.

Katalogoog nr. 74 : J. Ph. Rameau «Pièces de clavessin avec une méthode pour la mécanique des doigts où l'on enseigne les moyens de se procurer une parfaite exécution sur cet instrument». Paris 1724. Prijs 7.25 US dollar.

Goede kopieën ; het laatste blad van het origineel (p. 32-33) was beschadigd, maar blijft ontcijferbaar. Het lijkt me echter niet onmogelijk dat deze kopieën reducties zijn van de originele grootte (vooral de letterteksten van het voorwoord zijn opvallend klein). Hoewel dit geen echte methode is met progressief geordende moeilijkheidsgraden zoals we die heden ten dage kennen, toch kan de studax hier heel wat voer vinden : versieringstabel, vingerzettingprincipes, diverse technische kunstjes.

Katalogoog nr. 77 : John Beckwith «Six voluntarys for the organ, harpsichord etc.», Londen 1780. Prijs 5.50 US dollar.

Engelse laat-barok van het gehalte van J. Stanley, W. Boyce e.a.

G- en F-sleutel. Een moeilijkheid vormt hier echter de soms lastige ritmische notatie b.v. akkoorden niet precies vertikaal, de hele noot steeds in het midden van de maat geplaatst ongeacht de polyfonie erboven, breeknoten op de maatstreep i.p.v. met verbindingsboog. Al bij al na enige gewinning toch een vlot speelbare partituur.

Katalogoog nr. 81-84 : G. Lasceux «Nouvelle suite de pièces d'orgue, contenant des Messes, Magnificat et Noël à l'usage des paroisses et communautés religieuses», Paris (s.d.), 3.75 US dollar per deel.

Deel 1 = 16 blz. + omslag + 'catalogue'. In totaal 4 fascicules (1, 2, 3 en 5) waarvan we nr. 1 even bekijken : galante pre-klassieke «spielerei», waarin de religieuze toon eigenlijk ver te zoeken is, verwant aan Cl. Balbastre. Een aantal van deze werkjes doen het ook prima op pianoforte.

Deel 1 bevat «Messe des Grands Solemnels dans les tons de ré et la mineur à l'usage des paroisses». Frivole muziek ; goed leesbare partituur en spotgoedkoop ; er moet wel aandacht gegeven worden aan een aantal schrijf- of muzikale fouten (in het origineel uiteraard).

Katalogoog nr. 85 : J. H. Knecht (organist te Biberach, bij Ulm) «vollständige Orgelschule für Anfänger und Geübtere. Erste Abtheilung die Anfangsgründe der Orgelspielkunst enthaltend». Leipzig 1795. 85 bladzijden ; 11.00 US dollar.

Met dit boekdeel hebben we een der eerste «moderne» orgelmethodes onder handen. We vinden hier uitgebreid uitleg over klaviatuur, pedaal en applicatuur, allerhande figuraties, versieringen, toucher en registratie. Verder diverse studiewerkjes, waaronder een reeks «in der galanten Schreibart». Het pedaalgebruik is sober zoals naar Midden- en Zuid-Duitse manier.

Aanbevolen voor orgelpedagogen die wat variatie in het menu van hun leerlingen willen brengen.

Katalogoog nr. 64 : F. Geminiani «L'art de jouer le violon, contenant les règles nécessaires à la perfection de cet instrument, avec une grande variété de compositions très-utiles à ceux qui jouent le violoncelle ou le clavecin». Paris, s.d.. Prijs 8.50 US dollar.

Deze reprint die ik voor een kollega bestelde, was toevallig ook de enige die maar weinig voldoening kon schenken. Vooreerst is het formaat nogal zeer

gereduceerd, wat voor gevolg heeft dat spelen uit deze partituur uitgesloten is ; ze kan dus enkel voor studiedoelinden aan tafel gebruikt worden. Ten tweede brengt het reduceren mee dat alle dotheden en oneffenheden van het origineel een overvloed van zwarte vlekjes op de kopies bewerkstelligen, zodat het geheel er als een smerige over-beïnkte stencil uitziet. Jammer, want het is de enige mogelijke manier om aan deze partituur te geraken. Wie het beroepshalve zonder deze uitgave niet kan stellen weze dan toch getroost door de prijs.

Patrick ROOSE

ACTUALITEITEN

BERICHTEN

In het kader van het dertig-jarig bestaan van Lindenberg's Boekhandel te Rotterdam wordt door deze firma een orgeldag georganiseerd op 6 oktober a.s., welke in het teken staat van HET ORGEL EN DE GEMEENTEZANG. In de OUDE KERK te Rotterdam-Delfshaven wordt deze dag het volgende programma geboden :

Om 14.00 uur een lezing door Klaas Bolt uit Haarlem over :

De samenstelling van het Hollandse orgel uit de 17e en 18e eeuw en de consequenties hiervan voor de hedendaagse orgelbouw. Hierna volgt een causerie door Hans van der Harst uit Hilversum over : Historische orgels in Zuid-Nederland. Tijdens dit programma zal het vierde en tevens laatste deel uit de serie Langs Nederlandse orgels door de Staatssecretaris van wetenschapszaken Drs. K. de Jong Ozn worden overhandigd aan de auteur Hans van der Harst. Na elke lezing bestaat er de mogelijkheid tot vragen stellen.

Om 20.00 uur wordt het Bätz-Witte orgel van de Oude Kerk te Rotterdam-Delfshaven bespeeld door Klaas Bolt. Hierbij wordt geïmproviseerd op psalmmelodieën, waarna de psalm door alle aanwezigen wordt gezongen, daarbij begeleid door Klaas Bolt orgel en Frans Jong, voorzanger. Als afwisseling worden enkele stukken uit de muziekliteratuur ten gehore gebracht door Henk G. van Putten, organist te De Lier.

Beide programma's zijn gratis bij te wonen, mits men een toegangskaart af haalt of reserveert bij Lindenberg's Boekhandel, Slaak 4-14, 3006 AE Rotterdam, Tel. 010/11.16.07. Geef duidelijk op welk programma u bij wilt wonen. Gereserveerde kaarten kunnen tot een kwartier voor aanvang van het programma worden afgehaald.

Te koop : mechanisch orgel «Leyser en Peereboom»

15 spelen - goede staat

Waarde : 1.000.000 BF.

Te bezichtigen in het Petit Séminaire St. Roch, 4084 Ferrières, Tel. 086/40.00.06

Prijsoffertes vóór 1 november 1979 bij Mr. l'Abbé Flas,

proviseur St. Roch, 4084 Ferrières

Op 23 oktober a.s. om 20.15 uur geeft LEO VAN DOESELAR een openbaar concert ter presentatie van de door hem behaalde Prijs van Uitnemendheid voor orgel. Dit concert zal plaatsvinden in de Grote- of St. Bavokerk te Haarlem.

Leo van Doeselaar werd in 1954 te Goes geboren en begon zijn orgelstudie bij Gerard Akkerhuis in Den Haag ; gedurende de periode dat hij bij de heer Akkerhuis studeerde won hij zowel het Nationaal Orgelconcours voor amateurs (1967) en het Doelenorgelconcours te Rotterdam (1970)

Vanaf 1973 studeerde hij aan het Amsterdamsch Conservatorium, nu opgenomen in het Sweelinck Conservatorium Amsterdam, bij Albert de Klerk voor orgel en sinds 1975 ook piano bij Jan Wijn ; in juni 1978 behaalde hij het eindexamen solospel orgel, waarbij hij werd toegelaten tot de inmiddels met succes afgeronde studie voor de Prijs van Uitnemendheid.

Op 23 oktober zal hij werken spelen van L. Marchand, J.S. Bach, O. Messiaen en M. Reger.

AGENDA

03-05 : Belsele, 20.30 u. : M.A. Boost (orgel), M. Ketels (traverso & blokfluit), J.

03-05 : Verdin (orgel), L. de Sterck (contra-tenor), L. Bastiaens (orgel & continuo)

13-05 : Belsele, 16 u. : Rik Pelckmans (orgel & clavecimbel)

19-08 : Belsele, 16 u. : Michel Tissier (France)

16-09 : Belsele, 16 u. : H. Verschraegen, Roland Broux (gitaar)

21-09 : Ieper, St. Maarten, 20 u. : A. Fauconnier

29-09 : Veurne, Galerij H. Godderis, Documentatiecentrum voor orgel, 20.30 u. :

29-09 : Nico Van den Hooven (Nederland)

07-10 : Lokeren, St. Anna, Heirbrug, Staakte, 19 u. : Jo Van den Durpel, m.m.v. Canteclaeer, o.l.v. Dr. De Meester, en Dirk De Caluwe (fluit)

25-10 : Oostende, St. Jozef, 20 u. : feestconcert Leo Wirtz, m.m.v. het Sint-Jozefskoor.

26-10 : Gaverland-Melsele : inspelings Spaans orgel door S. Deriemaeker

29-10 : Brussel, St. Michiels, 12.30 u. : Jorgen Ernst Hansen (Denemarken)

29-10 : Brussel, St. Michiels, 20.30 u. : Jean Ferrard

30-10 : Brussel, Hervormde Kerk, 12.30 u. : Monserat Torrent (Spanje)

30-10 : Brussel, O.L. Vrouwkerk, Laken, 20.30 u. : Philippe Lefebvre (France)

31-10 : Brussel, Begijnhofkerk, 12.30 u. : Wolfgang Oehms (B.R.D.)

31-10 : Brussel, St. Peterskerk, Jette, 20.30 u. : Kurt Rapf (Austria)

01-11 : Brussel, Dominikanenkerk, 20.30 u. : John Rose (USA)

02-11 : Brussel, Protestantse Tempel Museum, 12.30 u. : Stefan Klinda (Austria)

02-11 : Brussel, St. Michiels, 20.30 u. : Leopoldas Digrys (USSR)

03-11 : Brussel, Kapellekerk, 12.30 u. : Johan Moreau

03-11 : Brussel, St. Michiels, 20.30 u. : Piet Kee (Nederland)

04-11 : Brussel, St. Michiels, 10 u. : A. Van den Kerckhoven : Missa Duplex, m.m.v. Scola Gregoriana, Brugge

04-11 : Brussel, St. Michiels, 20.30 u. : Jozef Sluys

08-11 : Leuven, Lemmensinstituut, 20 u. : Jos Van Immerseel

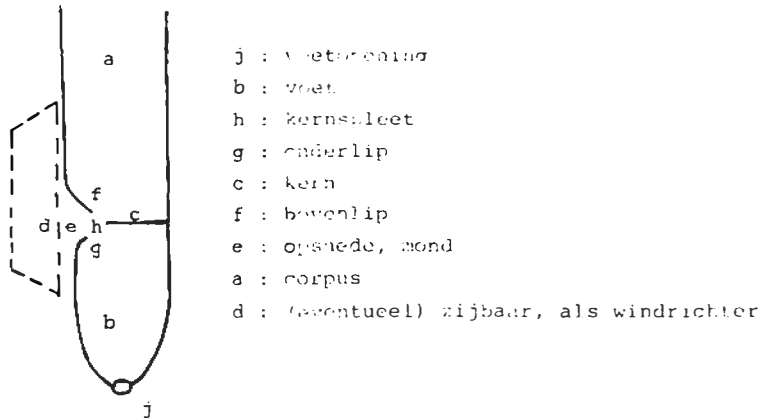
29-11 : Leuven, Lemmensinstituut, 20 u. : S. Deriemaeker

16-12 : Belsele, 16 u. Kerstconcert : koor Cantabile (Gent) o.l.v. J. Van den Borre, Luk Bastiaens (orgel)

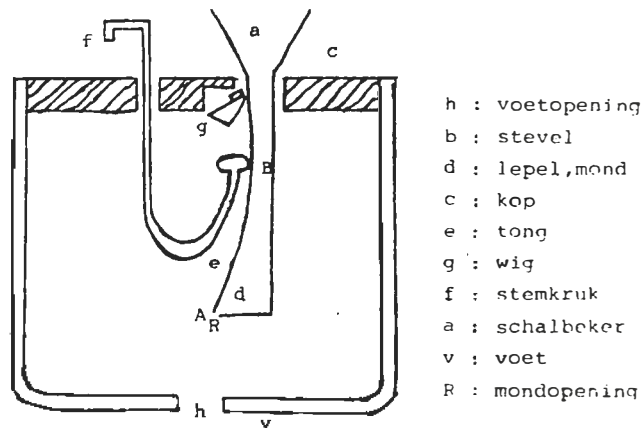
PRULLARIA

In een recente universiteitsverhandeling met orgelbouwkundige inhoud, vonden wij enkele verbazende technische tekeningen :

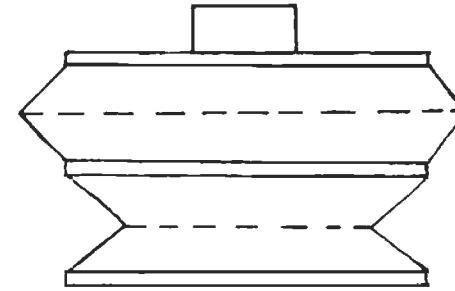
1. van een labiaalpijp :



2. van een tongpijp :



3. van een magazijnbalg :



Wij wisten niet dat het technisch inzicht aan deze instellingen zo verbluffend hoog staat.

(van een paar snuffelaars uit de redactie)