

MAART 1946

1e JAARGANG — Nr 2

De Schalmey

Tweemaandelijksch Tijdschrift voor Organisten



Bruckner op het voorplan als apostel,
naar de bekende schilderij van F. von Uhde.

DE BESTE ADVERTENTIE VOOR DEN ORGELBOUWER

Jos. LONCKE, broeder & Zonen

EESEN (W.VI.)

VINDT U IN DIT NUMMER

blz. 16 MIXTUREN bl.

ORGELS

HARMONIUMS

Gerard D'HONDT

Orgelbouwer

HERSELT (Prov. Antw.)

Stemmen -- Herstellen -- Ombouwen

ELECTRISCHE VENTILATOREN

STEEDS GROOTE KEUZE van HARMONIUMS in VOORRAAD!

ORGELS

HARMONIUMS

Jules ANNEESSENS - TANGHE en Zoon

ORGELBOUWERS

LEVERAAR VAN ZIJNE HEILIGHEID DEN PAUS

Huis gesticht in 1832

MEENEN (W.-VI.)

DE SCHALMEI

TWEEMAANDELIJKSCH TIJDSCHRIFT VOOR ORGANISTEN

REDACTIE-SECRETARIAAT:

Berten DE KEYZER
Kapittelstraat, 7, Gent.



Abonnementsvoorwaarden:

België: 100,— fr.
Nederland: 150,— fr.
Steunabonnement: 300,— fr.

Postcheckrekening:

G. Verschraegen: 1078.40

BEHEER:

Gabriël VERSCHRAEGEN
Organist St.-Baafskathedraal, Gent.



VERANTWOORDELIJKE UITGEVER: GABRIEL VERSCHRAEGEN, KAPITTELSTRAAT, 7, GENT

« Waerschouwinghe tot den Leser »

« Gelijck alle groote saecken, beminde leser, van kleene beghinsels, door bijvoeghingen en veranderinghen vermeerdert en volmaeckt worden »... schrijft, in 1670, een Gentsch organist in het voorwoord tot zijn boek : « Den oude ende nieuwe grondt van de musijcke... », zoo zouden wij de « beminde lesers » van « De Schalmei » en zij die verwaarloosd hebben een abonnement te nemen, op het hart willen drukken, dat ook « De Schalmei » — « van kleene beghinsels door bijvoeghingen en veranderinghen vermeerdert en volmaeckt, een groote saecke » zal worden, doch, dat wij, omwille van vele, licht te begripen redenen begonnen zijn met « de kleene beghinsels »!

Hier voor ons ligt een vrij respectabel stapeltje brieven ; wij beschikken niet over de noodige plaatsruimte om daar een bloemlezing uit te geven, hoe kleurrijk die ook zou wezen. Een korte samenvatting moge volstaan.

De critiek op het kleedje van « De Schalmei » kan geresumeerd worden in een paar woorden : sober en voornaam. Enkelen spreken ons over armoe ; één enkele stelt voor de beroemdste torens van Vlaanderen en Holland op het voorblad af te drukken... Als symbool, prachtig, doch, toen onze teekenaar St-Rombouts van Mechelen en St-Bavo van Haarlem geteekend had, bleek er geen plaats meer over voor welke andere ook. En onze andere abonné's dan ?

Reeds bij den aanvang was het onze bedoeling de artikels in twee vormen te houden. Het zou

natuurlijk zeer interessant zijn, konden wij ze alle streng wetenschappelijk en diep schrijven. Wij dachten er zelf lang over na. Doch een groot deel van onze abonné's verlangt alleen nieuwe kennis op te doen, in een eenvoudige en bevattelijke taal, over practische onderwerpen... Daarom zullen wij in denzelfden geest voortwerken : « Elck wat wils ».

Wij maken hier ook met vreugde van de gelegenheid gebruik om de prachtige, zoo vorstelijke als dienstvaardige schaar medewerkers van harte welkom te heeten en te danken. Allen, zij die wij zouden kunnen de grondspelen of mixturen noemen, zoowel als de nobele solospielen — allen kunnen immers niet even zoetgevooid zijn ! — want slechts met allen samen kunnen wij op het « Schalmei-orgel » een enorm-heerlijke tutti bekomen.

Dank ook aan onze flinke propagandisten in Vlaanderen en Holland, aan de steunleden, waarvan de namenlijst in het volgend nummer gegeven wordt, en aan allen die er toe bijdroegen en bijdragen om « De Schalmei » te helpen —, tot wat zij moet worden!

Schrijft ons uwe meening over « De Schalmei ».

Propageert uw tijdschrift, onvermoeid, enthousiast!

Dank U!

DE REDACTIE.



Figuren uit Vlaanderens Orgelhistorie

1. Meester Jan van Lier

Tal van schrijvers hebben er de aandacht op gevestigd, dat de goede oude stad Lier een hoogontwikkeld muziekleven heeft gekend, vooral in de 16^e eeuw. Verschillende fragmenten zijn bekend, doch een aaneensluitend overzicht van Liers verdiensten in dit opzicht is nog nooit geschreven. De reden daarvan is, dat de archieven van Lier nog niet stelselmatig zijn doorzocht en zolang dat niet is gebeurd, is een samenvattend historisch overzicht onmogelijk. Vele raadselen zullen hun oplossing krijgen als de Lierse archieven hun geheimen prijsgeven. Zo heeft ook deze studie slechts een betrekkelijke waarde, omdat het onderzoek naar Jan van Lier in diens woonplaats nog niet is verricht. Allerlei gegevens zijn bekend, doch niet één is van Lierse afkomst.

De werkzaamheid van dezen man is veelzijdig en intens geweest, doch over zijn leven, zijn familie, zijn werken in Lier zelf weet men tittel noch jota. En daarmee ontbreekt het beslissende sluitstuk van deze studie.

De vroegste notitie over Jan van Lier dateert van 1504, de laatste van 1547. Daar hij in 1504 in Gent wordt gesignaleerd, moet hij dus toen al een reputatie verworven hebben; het is immers ondenkbaar, dat men in Gent, waar toch tal van orgelmakers hun kunnen hadden getoond, een volslagen vreemde raadpleegt, wanneer men in de St-Niklaaskerk, de belangrijkste parochiekerk van de stad, een nieuw orgel wil laten maken. Alleen al het feit, dat hij naar Gent geroepen wordt, is een bewijs van vroeger activiteit. We kunnen dus veilig aannemen dat Jan van Lier zich omstreeks 1500 als zelfstandig orgelmaker vestigde en dat hij geboren is om trent 1475.

Waar en van wien leerde hij het vak? — De vraag kan niet zeker beantwoord worden. Lierse orgelmakers uit de 2^e helft der 15^e eeuw zijn niet bekend, doch meesters van goede naam waren er in de omgeving wel te vinden (1); in Antwerpen werkt van omstreeks 1430 tot 1500

Jan de Bukele, in Brussel Joost de Muldre (Josse Lemonnier), in Mechelen Hendrik van den Houwe en Daniel van der Distelen (later in Antwerpen). Van de genoemde meesters waren Jan de Bukele en Daniel van der Distelen ongetwijfeld de belangrijkste; het werk van meester Daniel is echter, vooral in diens laatste jaren, zó modern vergeleken bij dat van Jan van Lier, dat het onaannemelijk is den laatste voor een discipel van den eerste te houden. Rest dus Jan van Bukele's leraarschap als waarschijnlijke oplossing. Ook hier zal een uitgebreid onderzoek in de Lierse archieven misschien licht kunnen verschaffen.

Van 's meesters werkzaamheden buiten Lier is vrij veel bekend geworden. De rekeningen van de St-Nicolaaskerk in Gent uit 1504/5 zeggen, dat door bemiddeling van den organist aan « den orgelmaker van Lier » 10 stuivers groot werd betaald. Vermoedelijk werd Jan van Lier óf uitgenodigd om een nieuw orgel te bouwen, hetgeen om de een of andere reden niet geschiedde (Lieven Cornelis en Harm van den Eechoute waren de vervaardigers) óf geraadpleegd over het bestek (2).

In 1506 is het orgel van St. Jan te Brussel-Molenbeek in slechte conditie; er worden plannen gemaakt om het te vervangen door een nieuw en daar op datzelfde tijdstip « een orgelmakere vuter Kempenen die sinter Claes (d.w.z. in de St. Nicolaaskerk te Brussel) de oergelen gerepareert heeft » in de stad aanwezig was, « visiteerde » deze tegelijkertijd het orgel van St. Jan te Molenbeek. Deze orgelmaker uit de Kempen moet Jan van Lier geweest zijn. Ten overvloede blijkt dit uit de rekeningen van de St. Jan uit 1511/12, want dan besteedden de kerkmeesters de constructie van een nieuw orgel aan denzelfden meester, nu « den orgelmaecker van Lyere » genaamd. In de St. Janskerk te Molenbeek heeft Jan van Lier telkens weer gewerkt: in 1526, in 1531, in 1537 maakte hij

« een nyeuw tramblant ». De laatste maal, dat hij in de — gedeeltelijk bewaarde — rekeningen dezer kerk voorkomt, is in 1539 (3).

Technische gegevens bevat een onlangs gepubliceerd contract uit 1519. Op 1 December van dat jaar nam Jan van Lier aan « een schoon ende loffelyck orghelwerck » te bouwen voor de kerk van Meerhout. Het « principaelwerck », tegenwoordig « hoofdwerk » of « groot orgel » genaamd, moest zijn van 8 voeten en het « stoelwerck » (wij zouden zeggen : het rugpositief) moest zijn van 4 voeten. Uit het bestek blijkt, dat het principaal nog een 15e-eeuws « blokwerk » is, een grote 8-voetige mixtuur, waarvan de samenstellende pijpenreeksen niet afzonderlijk konden worden gebruikt. Van het « stoelwerck » worden de registers, dus afzonderlijk te gebruiken reeksen van pijpen, wel degelijk genoemd en gespecificeerd ; het zijn er vijf, n.l. ten eerste een « doofwerck buyten staende » « d.w.z. Prestant 4' in het prospect), 2. « een register van fluyten luydende opten selven toon van den dooven » (d.w.z. een gedekt register met 4-voetsklank, maar met 2-voetslengte ; uit anderen hoofde is het bekend, dat dit register geen fluit is in de tegenwoordige zin van het woord, doch een gedekte Prestant 4'), 3. « een positie met eender quinten » (d.w.z. een mixtuur met waarschijnlijk als diepste pijpenreeks een quintenkoor 2 2/3'), 4. « een dubbel cymbale boven » (d.w.z. Scherp 2 sterk, misschien slechts in den discant), 5. « een register van poerdoenen luydende een decem verre » (d.w.z. waarschijnlijk een Holpijp of Roerfluit 8' in de bas, van F-a). Ten slotte moet het groot orgel hebben « boven de meeste (d.w.z. de grootste) pijp ... een schoone draeyende sterre, gestoffeert met fynen goude » ; het positief moet voorzien zijn van een « trommele ghelijck in andere loffelycke wercken luydende is » (4).

In een modern schema uitgedrukt, luidde de dispositie als volgt :

BLOKWERK 8' (2e manuaal)
RUGPOSITIEF 4' (1e manuaal)
 Prestant 4' (open) Holpijp 8' (bas)
 Prestant 4' (gedekt)
 Mixtuur
 Scherp

Manuaalomvang waarschijnlijk van F-a'' ; stemming een kwart lager dan tegenwoordig. Ster en Trommel.

Enkele maanden later neemt Jan van Lier aan om een orgel van dezelfde grootte te plaatsen in de kerk van Tessenderloo (5) en in 1520 en 1521 volgt de bouw van nieuwe orgels te Loo (6) en Geel, St. Amandus (7). Het jaar 1522 brengt de tweede en tot nu toe laatst bekende uitvoerige technische beschrijving van een door

Jan van Lier te bouwen orgel, n.l. voor de Abdijs van Herckenrode. Het is jammer, dat er zo weinig tijd ligt tusschen de disposities van Meerhout (1519) en van Herckenrode (1522) ; een evolutie in het werk van Jan van Lier kan niet worden geconstateerd bij gebrek aan uitvoerige gegevens uit later tijd. Het orgel van Herckenrode is groter dan dat van Meerhout, maar de constructie is in wezen gelijk. Ook hier bestaat het instrument uit een « principaalwerck » en « een secreet in den stoel ». Van het rugpositief wordt uitdrukkelijk vermeld, dat het registers heeft ; van het hoofdwerk heet het, dat het « pijpwercken » bezit ; wij zouden zeggen : koren of pijpreeksen (8). De dispositie van het instrument te Herckenrode was :

BLOKWERK (2e manuaal)
 bestaande uit volgende pijpreeksen:
 Prestant 8'
 Prestant 4'
 Prestant 2' (2 sterk)
 Mixtuur 2 2/3' (3 sterk)
 Scherp (2-3 sterk)
RUGPOSITIEF (1e manuaal)
 Prestant 8' Holpijp 8'
 Prestant 4' Fluit 4'
 Prestant 2' (discant)
 Mixtuur
 Scherp

Manuaalomvang waarschijnlijk van F-a'' ; stemming een kwart lager dan tegenwoordig.

Van de nieuwe orgels, die Jan van Lier bouwde te Luik, St. Jean Baptiste (9) (1529), te Heverlee (10) in de Abdijs Park (1532) en in de Abdijs van Tongerlo (11) (1535) zijn ons geen bijzonderheden overgeleverd. De kerkmeesters van de St. Janskerk te Mechelen betalen hem in 1537/8 een bedrag van 13 gulden « van de tafelen te accorderen » en voor het vernieuwen van « de tonghen daerinne gebroken oft versloeten ». Hieruit laat zich afleiden, dat in de oude orgelvaktaal het woord « tafel » de betekenis had van « tongspel » (12).

Omstreeks 1540 komt een orgel klaar voor de St. Martin te Luik (9) ; mogelijk is de 16e eeuwse orgelkast van Quenast, die immers afkomstig is uit deze Luiksche kerk (13), hier nog van over. Hoogstwaarschijnlijk behoort het houtsnijwerk van dit orgelbuffet niet tot het oeuvre van Van Lier : daarvoor is het te goed. Gewoonlijk konden orgelmakers wel een goede, maar eenvoudige orgelkast maken, doch een kunststuk als de kast van het orgel in Quenast moet wel het werk van een specialist zijn.

In Februari 1540 wordt meester Jan naar Brussel geroepen om te zamen met enige Brusselsche organisten het nieuwe orgel te keuren, dat Jan Crinon uit Bergen (Henegouwen) voor de St. Goedelekerk had gebouwd : In 1545 brengt hij enige verbeteringen aan in ditzelfde orgel,

bovendien vergroot hij het rugpositief dan met een Octaaf 3' (14).

Het laatste werk, dat van Jan van Lier bekend is, is een nieuw instrument in de kerk van St. Dymphna te Geel (7). Ook over dit opus ontbreken de gegevens. Vermoedelijk is de meester kort na de voltooiing hiervan overleden, want hij moet omstreeks 75 jaar oud geweest zijn, toen hij dit Geelsche orgel afleverde.

Welke plaats heeft deze meester ingenomen in de orgelkunst van zijn tijd? — Allereerst kan zijn werkwijze beoordeeld worden naar de uitvoerige bestekken van Meerhout en Herckenrode. Het blijkt dat hij nog conservatieve opvattingen is toegedaan, althans omstreeks 1520. Zijn werk sluit aan bij dat van meesters uit de 15e eeuw, zoals Adriaen Pietersz uit Delft (die ook in de Antwerpse O.L.V.-kerk werkte), het geslacht Van Elen uit Maastricht en Jan de Bukele uit Antwerpen. Met voorliefde wijdt hij zich aan de zorgvuldige uitbouw van het koor van Prestantregisters, dat een gesloten opeenvolging vertoont van Prestant 8', Prestant 4', Prestant 2', Mixtuur en Scherp, d.w.z. het oude 15e eeuwse principaalwerk. Ook zijn rugwerken vertonen hetzelfde schema, doch daarnaast kiest hij toch ook enkele gedekte, wijde fluitregisters. Tongwerken bezitten de instrumenten van Meerhout en Herckenrode nog niet, terwijl het vaststaat, dat reeds omstreeks 1520 allerlei tongwerken in zwang waren. Natuurlijk heeft hij zich na 1522 de techniek van de constructie der tongwerken eigen gemaakt (dat blijkt uit zijn reparaties in Mechelen, St. Jan, 1537), maar waarschijnlijk heeft hij zich toch vooral toegelegd op het vervaardigen van schone prestantkoren. Anders blijft het onverklaarbaar, dat een meester met een goede reputatie (en die had hij!) in de laatste 30 jaren, dus de rijpste periode, van zijn leven gepasseerd wordt bij den bouw van enkele grote orgels als die van St. Goedele te Brussel (1538), van de St. Michielskerk (15) te Gent (voor 1541) en van Oudenaardes (15) hoofdkerk (1543). Ook valt het op, dat hij niet in het nabije Antwerpen werkte; er is althans geen notitie van bewaard gebleven.

Aan de geweldige ommekeer, die de orgelmakerij in de eerste helft van de 16e eeuw maakte, had Jan van Lier geen deel. De monumentale orgels werden gebouwd door anderen, Jan van Covelen uit Amsterdam, Hendrik Nyhoff uit 's-Hertogenbosch, de familie Mors te Antwerpen, de familie Langedull te Yperen, Jean Crinon uit Bergen, enz... Jan van Lier kan een late, doch goede vertegenwoordiger genoemd worden van de 15e eeuwse orgelmakers-

traditie. Want goed werkte hij zeker; in de kerk van St. Jan te Brussel-Molenbeek heeft hij jarenlang, meer dan dertig, steeds weer gewerkt; in Geel was men in 1547 allermintst vergeten, wie het prachtige orgel van St. Amandus ruim 25 jaar geleden had gemaakt. Hij werkte dus secuur en soliede.

Behoort hij dus hoogstwaarschijnlijk niet tot de grote hervormers uit de 16e eeuw, toch moet hij een grote invloed gehad hebben, al was het alleen maar, omdat hij zijn werkplaats in Lier had. Lierse tijdgenoten waren Henry Brede-mers, Hendrik (16) en Mark Mors (17), de grote Anthonie en Cornelis Mors hebben zeker het werk van Jan van Lier gekend; de grootste Zuidnederlandse orgelmaker in de 2^e helft der 16e eeuw, Gillis Brebos, was eveneens een Lierenaar, die in zijn jeugd Jan van Lier moet hebben gekend. Gillis Brebos wordt immers pas in 1559 burger van Antwerpen (18), terwijl hij dan al 10 jaar orgelmaker is. Het lijkt zeer wel mogelijk, dat Gillis Brebos de opvolger van Jan van Lier geweest is; wellicht was hij de gezelschap, dien Jan van Lier in 1540 meenam naar Brussel om het orgel van St. Goedelkerk, dat Jean Crinon voltooidde, te visiteren.

Nog meer is bekend. Met Hendrik Kools nam hij aan, het orgel van de Abdij van Tongerlo te bouwen. Misschien was Kools zijn compagnon-houtsnijwerker, want van een zelfstandig orgelmaker Hendrik Kools is tot nu toe geen spoor gevonden; Kools kan dan de vervaardiger zijn van de orgelkast te Quenast. Stellig was ook de Brusselse orgelmaker Nicolaas de Smet leerling van den Liersen meester. In de rekening van 1541/2 van de Abdij van Coudenberg te Brussel wordt deze orgelmaker « Claes van Lier » genoemd; diens zoon, de beroemde Aart de Smet was later organist dezer Abdij; daarnaast oefende hij de orgelmakerij uit.

Wellicht kan het bovenstaande den een of ander prikkelen het onderzoek naar Jan van Lier voort te zetten. De meester is het waard, dat hij wat meer in het licht treedt. Als iemand zich geroepen zal gevoelen in de Lierse archieven te gaan speuren, heeft deze studie aan de bedoeling van den schrijver voldaan.

Dr. M. A. VENTE.

LITERATUURLIJST.

- (1) M. A. Vente — Bouwstoffen tot de geschiedenis van het Nederlandse Orgel in de 16e eeuw. Bl. 55-58.
- (2) Gent — Archief der St. Nicolaaskerk. Rekeningen.
- (3) Brussel — Archief der St. Catharinakerk. Rekeningen. Niet geïnventariseerd.
- (4) Zuider Kempen 1943 — 12e jaargang, Nr 4, bl. 83.
(Vervolg op blz. 8).

« Le Roi des Instruments »

(Guillaume de Machault.)

Het vorige paar eeuwen was een uitgangspunt, een bron van nieuwe vormen, met Leoninus en Perotinus der Notre-Dame-school als hoofdfiguren. Het tijdperk dat wij nu scherper belichten, de eeuw der Ars Nova, vormt een duidelijke brug tusschen de schepping dezer nieuwe vormen en het hoogtepunt van hun ontwikkeling, dit op muzikaal gebied en meer bepaald, op het gebied der orgelkunst.

Een nieuwe beschouwing doet hier haar intrede in de meerstemmigheid, zij doet haar invloed gelden op de muzikale constructie, zoo- wel als op het algemeen plan van compositie en uitvoering. De XII- en XIII-eeuwsche meerstemmigheid was hoofdzakelijk religieus in dien omvang, dat zij haar ontstaan dankt aan een uitgroei der Gregoriaansche kunst, en dat zij beoefend werd en evolueerde in de kerk.

Doch wij zagen reeds vroeger tot welke uitingen de spontaneïteit van het Middeleeuwsche volk aanleiding gaf : hoe de teksten der muzikaal-textueele tropen en de opkomende meerstemmigheid stilaan profaniseerden, tot zij in de XIVe eeuw tot een wonderlijke grilligheid voert, naar de meertalige profane teksten der dupla en tripla. Vanzelfsprekend kan de reactie van hoogerhand niet uitblijven. Pauselijke decreten, o. m. deze van Paus Johannes XXII in 1323, zijn noodig om den kerkzang daarvan te zuiveren. Decreten tegen profane muziek in de kerk waren trouwens reeds in de VIe en latere eeuwen noodig (2). Deze echter deden geen afbreuk aan de meerstemmigheid, wel drongen zij haar terug op een ander terrein : het profane, laten wij zeggen, uit de kerk naar het gezelschapsleven. Politieke en sociale toestanden werkten deze terreinverplaatsing mede in de hand. In nabootsing der vorstenhuizen, hielden de opkomende burgerij en de groothandelaars er aan een eigen koor, eigen instrumentisten te bezitten ter opluistering van maaltijden en feesten. Trouwens, de muziek speelde sinds lang een rol in het gezelschapsleven van de Nederlanden ; zoo het bericht van een kroniekschrijver uit de XIIIe eeuw : « In Vlaanderen hoort men niets dan het geluid van trommen en trompetten, de klanken van harpen, fluiten, doedelzakken en violen, en de speellieden worden betaald met mooie kleederen » (3). Dat bewijzen de Collegia Musica, de « collegia » van menschen die in privaten kring aan muziek doen. Ten andere, is het profaniseeren zelf niet de meest sterke aandrift tot ruimer beoefening?

De kunst wordt nu echter meer individueel, en daardoor meer eruditief, meer geraffineerd : een begin van « l'art pour l'art » in zijn woordelijke beteekenis. De componisten verwerven zich meer behendigheid, meer vakmanschap ; zij behandelen met meer omslachtigheid de uiterlijke vormen van hun compositie. De componist wordt een persoonlijkheid, het componeeren een « métier ». Zijn faam rukt hem uit de anonymiteit van vroeger eeuwen.

Waar de Ars antiqua haar vroeg-gotische kathedralen bouwde naar een collectief idee, tegelijkorsch en kinderlijk-archaisch, daar overstralen én overschaduwden persoonlijkheden der Ars nova het hoofdidee met een vakkundig flamboyant détailwerk. Dit is reeds een vaag beeld van de Renaissance, niet in deze beteekenis, dat het een terugkeer naar oude bronnen is, doch het individualisme uit het gemeenschappelijke, in zekere mate op den voorgrond treedt.

Het is onontbeerlijk zich te laten doordringen van dien nieuwen geest, omdat hij de eenige oorzaak van het krachtig impuls tot de ontwikkeling van de polyphonie en de orgelkunst is. Dit impuls is niet onmiddellijk voelbaar in de orgelkunst. Pas wanneer de nieuwe vormen hun vaste gestalte aannemen, gaat het orgel vrijuit zijn eigen roemrijke weg door onze landen.

Het korte drie-stemmig motet van vroeger wordt er een groot vier-stemmig, religieus of profaan, waarin de tenor plus contra-tenor aan een lossere duplum of triplum ten grondslag liggen. De tenor, de eigenlijke grond van het motet in dezen zin dat hij er het gegeven thema van is, evenals de contra-tenor, was meestal instrumentaal. Het duplum en triplum behandelen vrije onderwerpen : actueele, politieke en moreele problemen, zoowel als heftige satyren (Roman de Fauvel). Een gansche nieuwe techniek leert ons de constructie van de Ballade, Rondeau, Virelai der Fransche school met Guillaume de Machault als hoofdfiguur. De tenor als reeds bestaand thema verliest zijn beteekenis. De eigen ontworpen hoofdmelodie wordt de voornaamste stem. De andere stemmen, tenor plus contratenor, dienen slechts tot steun ervan. Terzelfdertijd beleeft de meerstemmigheid in Italië een hoogtepunt met de Ballade, het Madri-

(1) Fragment uit « Inleiding tot de Geschiedenis der Nederlandsche Organisten ».

(2) La Mélodie antique, p. 60. — Gevaert.

(3) Het musiceeren en concerteeren in den loop der tijden, bl. 37 — Constant van Wessem.

gaal en de Caccia. Dit hoogtepunt werd niet bereikt langs eigen, laten wij zeggen, nationale procédés, doch vindt zijn aanknoopingspunt in de XIIIe-eeuwsche Fransche conductus. De oudst gekende werken dateeren tusschen 1330 en 1350. Giovanni da Cascia en Jacopo da Bologna zijn er de scheppers van; Francesco Landini — 1397 — is echter de geniaalste van dit tijdperk.

Het spreekt vanzelf dat hier geen sprake meer is van zuiver vocale werken. Wij vermelden reeds vroeger den tenor en den contra-tenor als instrumentaal gedeelte van het XIV-eeuwsche motet. Op de zelfde lijn plaatsen wij de Dubbel-Ballade van Machault met haar vocaal en instrumentaal duo. De meeste vierstemmige Balladen van denzelfden componist hebben slechts één zangstem, de andere drie: triplum, tenor en contra-tenor zijn instrumentaal. De Italiaansche Ballata in hun meer gevorderde ontwikkeling hadden eveneens één zangstem, gesteund door één of meer instrumentale partijen.

Ondertusschen ontstaat reeds in de eerste periode van de Ars nova de zoogenaamde transpositie-methode, die hierin bestaat, dat oudere en nieuwe vocale, of vocaal-instrumentale werken instrumentaal overgezet en bewerkt of gecolloreerd worden. In Engeland vindt men reeds vóór 1300 composities waarvan sommige beslist voor orgel geschreven zijn: de meeste zijn arrangementen van zangstukken.

« In 1353 leerden de kinderen van het O.L.V.-koor te Chartres, van de orgelschool te Parijs de transcriptiekunst en ook de orgelcompositie in het algemeen » (Fl. Van der Mueren). Arnold Schlick, einde XVe-eeuw, merkt op dat zijn orgelwerken « Übertragungen von Vokalstücke » zijn.

Moeten wij ons nu terug de vraag stellen of het orgel hierin een rol speelde? — Een groot deel der meerstemmigheid is instrumentaal te beschouwen, daarover bestaat nu geen twijfel meer. Evenmin kunnen er dan nog twijfels aangevoerd worden over het gebruik van het orgel. Of moeten wij uitgaan van het standpunt van hen, die aannemen dat het organum purum van Leoninus en Perotinus voor orgel bedacht zou zijn en toch aarzelen in het besluit, of het een aandeel had in de instrumentatie van de meerstemmigheid der XIVe en XVe eeuw? — Het gaat er niet om andere instrumenten uit te schakelen, doch, was dit normaal orgelgebruik geen logische stap naar de transcriptiekunst voor orgel? — En, verleenden andere instrumenten hun medewerking, a fortiori zal het orgel dit gedaan hebben, het instrument dat nagenoeg parallel groeide met de meerstemmigheid en samen met haar tot hoogen bloei kwam.

Orgelbouw.

Dat het Groot Orgel zich zou hebben ontwikkeld uit het positief, vinden wij nergens verdedigd. Bij Ritter, Gastoué, Raugel, Fellerer, Frotscher e. a. vinden wij een stelling die wij best synthetiseeren met een zin van Ritter: « Langsamer erfolgte ihre Umgestaltung zu einem spielbaren Instrumente; begünstigt aber durch den Umstand, dass in den ersten Zeiten Orgelspieler und Orgelbauer gewöhnlich in einer und derselben Person vereinigt waren, und die verbesserten Ideen des Einen sofort durch die Hand des andern ausgeführt werden konnten, fand sich auch in dieser Beziehung eine Art von Aus-hülfe. Für den Orgelspieler lag der Wunsch nahe ein Instrument zu häuslicher Übung zu besitzen; der speculative Orgelbauer unternahm es gern, diesen Wunsch, der sein eigener war, zu realisieren. So bauten kunstfertige und im Orgelspiel erfahrene Mönche unter Anwendung kleinere Verhältnisse das feststehende Positiv, das tragbare Portatif ». De benaming Positief vinden wij pas in deze eeuw.

Het Positief werd gebouwd volgens hetzelfde systeem dat het Groot Orgel ten grondslag lag, doch in verkleinde toepassing; het werd een huisorgel, een studieorgel, zoo voor den organist als voor den orgelbouwer zelf. Het spreekt nu vanzelf dat de ingenieuze orgelbouwer zijn vindingen gemakkelijker aan het kleine orgel toetste, vindingen die, wanneer zij blijf gaven van practische degelijkheid, toegepast werden op het Groot Orgel. Het Groot Orgel heeft zich dus vlugger en handelbaarder ontwikkeld uit het Positief; in dezen zin lijkt ons de thesis van sommigen aanneembaar. Dat de dispositie van het Groot Orgel dezelfde is als deze van het Positief, is daarvan slechts een bevestiging.

Het portatief orgel (Jongleurs-instrument), dat wegens zijn karakteristieke eigenschappen geen noemenswaardige ontwikkeling kon hebben, laten wij hier buiten beschouwing.

Belangwekkender is het te weten tot welke uitvindingen de proeven op het Positief leidden. Eén ervan, wellicht de merkwaardigste, is de uitvinding van het pedaal door den Brabander Lodewijk van Vaelbeke in 1318. Braegelman, Georges Laing Miller e. a., eerder verouderde werken, schrijven haar toe aan Bernardus, een in Venetië verblijvend Duitscher (1470). Ook Gastoué schrijft in « Les Primitifs de la Musique française ». —: « Le facteur belge Louis Van Valbeck à qui certains attribuent, mais à tort, l'invention des pédales... », doch, hij verklaart zich niet nader. Dat Bernardus de uitvinder niet was, lijdt geen twijfel, daar reeds meerdere orgels vóór zijn tijd over een pedaal

beschikten, b. v. Halberstadt 1316, Delft 1455, en andere.

In het eerste paar eeuwen bestond het niet uit een zelfstandige pijpenreeks, doch als manuaalkoppeling; het had dus alleen de functie van baspartij, in zijn « registerkleur » egaal met deze van het manuaal. Ook de klaviatuur ondergaat verbeteringen. Bestond die vroeger uit hoogstens twee octaven C tot C², na 1300 komen reeds orgels voor met drie volle octaven, die gedeeltelijk chromatisch zijn.

De orgelbouw heeft in de Nederlanden, vooral in Vlaanderen, een steeds grooter wordende uitbreiding. Naast de vroeger genoemde orgels vermelden wij den bouw van een klein orgel in St. Jan - 's Hertogenbosch 1330, door Henric Paepken. In elk geval wordt er een reparatie aan het kleine orgel in die kerk gemeld in 1342, door Seelkinus Carnificus (1). Te Mechelen spreekt de Gemeenter rekening over een orgel in 1330. Volgens Van Doorslaer bezit dezelfde stad waarschijnlijk ook in dien tijd verscheidene organisten. Th. de Lannoy bouwde in het Benedictijnerklooster te Antwerpen in 1394 een orgel. Amersfoort bezit er een in 1374, St. Martinus te Arnhem in 1384.

Naarmate de archieven meer en meer uit hun duistere schuilplaatsen te voorschijn komen, worden de namen van Nederlandsche orgelbouwers steeds talrijker.

In « La Facture des Instruments de musique en Belgique » geeft E. Closson er nog enkele buiten de hoogergenoemde, als Mertene de Lambuert 1330, Jan van Aalst te Brugge 1338-1365. Dom Kreps spreekt in « Het Orgel te Tongerlo » over een onbekend Vlaming, die een orgel te Roeraan in 1380 bouwde; dit zal echter wel Godefroy van Ypere of Godefroy de Furnes zijn, die in hetzelfde jaar en in dezelfde stad een orgel levert. Verder is ons de « orgelmeester » van Philips de Stoute bekend: Jan Visée van Brugge 1387-1398. Jan van Gent, 1394, levert het orgel aan Philips de Stoute in 1399, orgel dat uit Gent naar Conflans moet, over Valenciennes en Parijs « en partie par eau, en partie par la route ». Jaak uit Vlaanderen bouwt een orgel te Angers en Jan Kyre uit Brugge dit van Atrecht. Of Meester Jan, ook Jan Ondanck genoemd, de naam is van een der vorige orgelbouwers, konden wij niet achterhalen. Verder bouwt Johan de Soignies een orgel te Troyes in 1365.

Niettegenstaande deze lijst van Nederlandsche orgelbouwers over de periode van een eeuw reeds zulke belangrijke gestalten aanneemt, blijven er redenen te over om aan te nemen, dat de

lijst ver van volledig is. Trouwens, het werk dat zij leverden was zoo persoonlijk, het type van orgel dat zij bouwden zoo eenig en baanbrekend, dat de studie ervan aan den Franschen specialist N. Dufourcq de verklaring ontlokt, die wij met dezelfde voldoening en trots, als waarmede wij spreken over de werken van een Ruysbroeck, een Thomas à Kempis, een Claus Sluter en een Melchior Broederlam, aanhalen: « C'est en Flandre que s'est constitué le grand orgue, aux XIVe et XVe siècle: l'orgue flamand semble à la base des instruments allemands, italiens, français, espagnols et anglais ».

Organisten.

Wat de organisten betreft is de Italiaan Francesco Landino het merkwaardigste geval uit deze eeuw. Wij vermelden hem hier, niettegenstaande zijn vreemde nationaliteit, omdat hij ook voor de Nederlandsche organisten zijn betekenissen heeft. Het valt ons op dat deze figuur, in een aantal geschiedkundige werken, den schrijver in verlegenheid gebracht heeft.

Landino « Degli organi » is de beroemdste organist van zijn tijd en de eerst gekende orgelvirtuoos der geschiedenis. Geboren in 1325 stierf hij te Florence in 1390, dus ten volle in een periode die volgens Ritter, voor wat het orgel betreft, « unter der Herrschaft der Fäuste » stond. Zijn groote beroemdheid en de openlijke wedstrijd tusschen hem en Pesaro, organist van de San Marco, bewijzen de speelbaarheid van het orgel. Er kan hier zeker geen sprake zijn van het Ninfale, alhoewel dit in de kerk veel voorkwam en aan het Groot Orgel werd toegevoegd.

Het repertoire van Landino, volgens zijn composities, bestond uit twee- en driestemmige stukken, of nog, volgens Ritter: « mochte aber auch, wie die ältesten Toccaten sind, ein in Passagen glänzender sein, und darum um so mehr imponieren ». Ook zal hij wel gebruik hebben gemaakt van de « Orgelintavoleeringen » of omspelingen van de tenorpartij, of zelfstandige, instrumentale overzettingen van een motief of een prose-muziektekst. Deze laatste mogelijkheden hebben wij niet vroeger in ons meer speciaal repertoire-onderzoek vermeld, omdat er geen genoegzame gronden blijven voor het bestaansbewijs ervan, en vooral omdat zij geen rechtstreeksch onderdeel van de algemeen muzikale historie vormen, doch zuiver improvisatorisch zijn.

Landino plaatst door zijn leven, zijn roem, de rol van den organist op een hooger peil dan velen — ook nu nog — voorhouden. Landino veegt met het gebaar van zijn bestaan de term

(1) Dr. M. A. Vente — *Bouwstoffen tot de Geschiedenis van het Nederlandse Orgel in de 16e Eeuw*, bl. 54.

« orgelslager » uit de geschiedenis, hoe typeerend deze ook kon zijn voor sommige organisten, op sommige orgels.

Een Nederlandsche Landino bezitten wij niet in de XIVe eeuw. Doch, gezien het groot aantal orgels en orgelbouwers (een ambt dat in dezen tijd meestal samenviel met dit van organist) kan er, o. i. niet aan getwijfeld worden, dat het getal organisten evenredig was. Nochtans vinden wij geen andere vermeld dan Symon Bonnebroque, Johan Des Aubians, Jacqueme de la Croix en Jan Sortes, Abt van Bonne-Espérance, uit de zuidelijke Provincies. Verder « Johan dells orguens » — « un bon minister flamench » — 1388, die ook op het clavicord bedreven was, « instrument semblant d'orguens qui sona ab cordes ». Over deze figuur vernemen wij enkel dat Jan I van Aragon hem zeer bewonderde en in dienst vroeg (2).

Zij alleen kunnen niet de leermeesters zijn van een reeks Nederlandsche organisten der volgende eeuw als : G. Van Mechelen 1401 (1), Louis Leliboorn 1443 (1), George van Geeraerdsber-

ghe 1475, in dienst van den Hertog van Milaan (Ch. V. d. Borren), ongetwijfeld den zelfden als Joris van Geeraerdsberghe, die in dit jaar te Villanova bouwt.

Rodolf Agricola 1443-1485, te Bafflen (Groningen) geboren, organist in Italie, helpt in 1479 het groot orgel bouwen te Groningen. Volgens Raugel in « Les Organistes », beroemd als acoustieker, humanist en virtuoos (Dom Kreps — Het Orgel van Tongerlo).

Pieter Ysebeele 1446, organist der St. Pieterskerk te Leuven (Flor Van der Mueren « Het Orgel in de Nederlanden — blz. 247).

Jacob Van Doorne 1483 ; Pieter Buerse, vóór 1482, organist der huiskapel van Maximiliaan van Oostenrijk, en nog een gansche pleiade, waarover later meer.

Berten DE KEYZER.

- (1) Dr Van Doorslaer: La Fondation du Chant de l'Eglise de Notre-Dame.
(2) Ch. v. d. Borren:

ORGELLITERATUUR

JAN NIELAND: *Ciaconna e Fuga. — Prélude, Choral et Variations.* — Edition Heuwekemeijer, Amsterdam. Nrs. 39 en 40.

De muziek van Jan Nieland brengt ons geen verrassingen. Wij zijn er bij voorbaat mede vertrouwd, omdat zij volmaakt conservatief blijft. Nieland laat anderen experimenteren en schrijft in allen eenvoud en oprechtheid: zijne muziek lost geen problemen op, omdat hij er zichzelf geene stelt.

De beide orgelwerken zijn flink gecomponeerd en degelijk voor het orgel geschreven. Doch, een sterke persoonlijkheid vinden wij hier allerm minst.

Wij kunnen hier de vraag stellen, waarom een nu levend componist werken hoeft te componeeren, die naar d' enstijl en de uitdrukking, Mendelsohn noch Franck voorbijstreven.

En toch stemt de muziek van Nieland u sympathiek tegenover zijn werk, wellicht omdat zij zoo dankbaar klinkt en zoo een direct contact vindt bij den toehoorder. Deze echte orgelmuziek, die geen groote technische

eischen stelt, is even goed thuis op het kerkorgel als in de concertzaal. Wij kunnen onze organisten deze werken zeer warm aanbevelen. Goed geregistreerd (de registratie is trouwens met zorg aangeduid) en met smaak uitgevoerd zijn het alleszins twee mooie orgelwerken, die ook op het repertorium der concerteerende organisten goed figuur zullen maken.

De smaakvolle, voorname uitgave pleit voor de Edition Heuwekemeijer. Criticus.



(Vervolg van: **Figuren uit Vlaanderens Orgelshistorie**).

- (5) Ibidem.
(6) *Tijdschrift der Vereeniging voor Noord-Nederlandse Muziekgeschiedenis* — deel XII, bl. 196.
(7) E. G. J. Grégoir — *Historique de la facture et des facteurs d'orgues*, p. 189.
(8) *Archief der Abdij Averbode*, IV, 12, fol. 8. Mededeling van Dr. A. Bousse te Brussel.
(9) J. Yernaux — *Orgues et Organistes du Pays Mosan*, p. 9. Vide: *Bulletin de la Société des Bibliophiles liégeois* 1937.
(10) *Vente* — o.c., bl. 57.

- (11) Dom J. Kreps — *Het Orgel in Tongerlo*. 1436-1935, bl. 133-4.
(12) *Mechelen* — *Archief der St. Janskerk*. Rekeningen. Niet geïnventariseerd.
(13) Fl. Van der Mueren — *Het Orgel in de Nederlanden*, bl. 93.
(14) *Brussel* — *Archief der St. Goedelekerk*. Rekeningen 1538-'45.
(15) *Oudenaarde* — *Stadsarchief*. Inventaris No 32, fol. 5.
(16) E. Van der Straeten — *La musique aux Pays-Bas avant le XIXe siècle*, VII, p. 207.
(17) *Messenger des Sciences historiques et des Arts et de la Bibliographie de la Belgique*, 1854, p. 253.
(18) G. Van Doorslaer — *Historische aantekeningen betreffende de orgels van de St. Romboutskerk te Mechelen*, bl. 6.

Anton Bruckner (1824-1896)

Tijdens de bezettingsjaren hebben de Duitschers meermalen grootscheepsche actie gevoerd om Bruckner te doen doorgaan als het type van den Duitschen toondichter. Niets is minder waar, want Bruckner is een zuivere Oostenrijkschen toondichter.

Hij werd geboren op 4 September 1824 te Ansfelden en stierf te Weenen op 11 October 1896. Het eerste muziekonderricht ontving de jonge Anton van zijn uitstekenden vader, die zijn zoon voor de loopbaan van onderwijzer had bestemd. Inderdaad werd Anton plaatsvervangend onderwijzer benoemd te Windhag; hij had er niet zooveel werk en kon zijn vrijen tijd besteden aan de studie van harmonie en contrapunt. Kort daarop werd hij organist benoemd te St. Florian. In 1855 neemt Bruckner deel aan een wedstrijd die een nieuwen organist moet benoemen voor de kathedraal van Linz en hij haalt het op schitterende wijze van al zijn mededingers.

De twaalf jaren die Bruckner te Linz heeft doorgebracht, behooren tot de schoonste van zijn leven. Hier breken eindelijk, na een lange periode van haast ascetische voorbereiding en van onverdroten studie, onder leiding van Zenetti en Simon Sechter, de stoere scheppingskrachten door.

Hij vindt er in den persoon van bisschop Rudigier een trouwe en begrijpende vriend, die de goddelijke vonk van zijn organist weet te begripen.

Hier schrijft Bruckner 2 Missen en 2 Symphonies; een ernstige zenuwcrisis volgt op de gedane inspanning.

In 1869 wordt hij tot leeraar benoemd aan het Conservatorium te Weenen. In ditzelfde jaar onderneemt hij concertreizen in het buitenland, speelt te Nancy, te Parijs en te Londen en doet zich gelden als een weergaloos improvisator. Te Weenen maakt Bruckner kennis met Wagner, dien hij den « Meester aller Meesters » noemde. De anti-Wagnerianen maken het Bruckner te Weenen niet gemakkelijk, maar niets vermag zijn scheppingsdrang te remmen. Het jaar 1877 was een bijzonder droevig jaar, allerhande plannen om zijn werken te doen uitvoeren, mislukken en wanneer hij eindelijk zelf een concert kan dirigeren, loopt de zaal leeg.

In 1878 wordt hij ook benoemd als hoforganist. Zijn inkomen bezorgt hem nu een matigen welstand en Bruckner kan zich eindelijk verlost achten van onmiddellijke materiele bekommernissen. Zijn geweldige scheppingsperiode begint in 1879: strijkkwintet, symphonies en Te Deum.

Zijn laatste werk — de IXe symphonie — droeg hij op aan den « lieven God », hij werkte er nog aan op zijn doodsbed zonder ze evenwel te kunnen voltooien.

Gedurende zijn laatste levensjaren kwam er meer waardeering voor zijn werken, zij werden uitgevoerd in Duitschland en Holland.

Hij reisde verschillende malen naar Bayreuth om er Wagner's graf te bezoeken. Bij de begrafenis van Liszt (1892), ontwikkelde hij, op verzoek van Cosima, een prachtige improvisatie op een thema uit « Parsival ».

Verschillende eerbewijzen vielen hem ten deel vanwege den keizer, de Universiteit. In 1894 kon hij met zijn leerling Hugo Wolf nog een reis naar Berlijn ondernemen om er de uitvoering van zijn werken bij te wonen. Op 11 October 1896 heeft de Meester het eeuwige met het tijdelijke verwisseld.

Een bijna middeleeuwsche eenvoud, een sterke vroomheid teekenen het karakter van Bruckner. In een tijd van dрист materialisme die ook de tijd was van de opkomst der machine, werkt in hem de volle gloed der mystiek, de overschuijpende kracht des geestes.

Het is alsof de heete adem der Cherubijnen uit zijn Missen, Symphonies en Te Deum waait. Zijn leven was bijna het leven van een monnik: sober, stil en eenzaam. Zijn gebedsleven heeft hij met puriteinsche nauwgezetheid opgetekend.

Het katholicisme schonk hem wel een stralend en sterk optimisme, maar daarnaast ook een smartelijk, schrijnend schuld bewustzijn, een gevoel van verbrijzeling tegenover Gods oneindigheid. Maar toch is zijn muziek vurig en warm, zij heeft niets van de statige schoonheid van het koele marmer, het is een overdaad van opbruisende macht, van kleurige weidschheid die aan Rubens en Michel-Angelo doet denken.

Van Wagner leerde Bruckner de verijndheid van harmonie, zonder nochtans het zinnelijk erotisme over te nemen van den meester van Bayreuth. Uiterlijk gaf Bruckner den indruk van een willooze, koele mensch te wezen, zijn ruwe-boersche gestalte werkte niet zelden den lachlust op van de elegante wereld, maar zijn olympische blik imponeerde dadelijk en zijn onuitsprekelijke goedheid won allen die tot hem kwamen.

In zijne muziek vindt men de spontane frischheid van den eersten indruk, de onmiddellijke reacties van zijn weelderig gemoedsleven.

Hij zong zooals God het hem ingaf, wanneer hij naar de pen greep, wist hij zich nauwelijks

te bedwingen, de muziek kwam uit hem zooals het water uit de bron, zooals de vrucht van den boom.

De melodie is bij Bruckner zeer lang en uitgesponnen, hij liet zijn inspiratie den vrijen loop. Dit verklaart wellicht waarom zoovele menschen, die gewoon zijn aan soberheid en preciesheid, aan Bruckner's muziek zoo gauw vermoeid geraken.

Men verwijt aan Bruckner zijn gebrek aan vorm en constructie. Maar men bedenke dat hoe rijker een kunstwerk is aan gedachten en gevoe-

lens, hoe rekbaarder de vorm wordt; men weet hoe vrij en ongedwongen niemand minder dan Beethoven met de muzikale vormen heeft omgesprongen. De wetten van den vorm blijven ondergeschikt aan den persoonlijken schepingsdrang. Bruckner verruimt den vorm, maar breekt haar niet; daarvoor was zijn eerbied voor de klassieke tradities te groot.

Hij blijft een zuivere glorie van het katholieke Oostenrijk.

Dr. G. De Becker, ss.cc.

Hoe leer ik mijn Orgel kennen

Zij zijn legio, de organisten die jaren en jaren lang, elken dag orgel spelen en zich nooit de problemen hebben gesteld, die wij verder in ons betoog aanraken. Samenvattend geven wij enkele voorbeelden: wij kennen organisten die, wanneer zij b.v. een koraal met de melodie in solo spelen, die zoo uitvoeren dat het soloregister bijna niet hoorbaar is in de kerk omdat het **reciet (solo) vlak achter hen staat** en zij zich dus voorstellen dat ieder mensch in de kerk dit ook achter zich staan heeft. Andere organisten spelen de inleiding tot de VIe Symphonie van Widor zeer vlug, niettegenstaande de kerk geen accoustische hoedanigheden bezit, omdat voor **henzelf de akkoorden goed afgeteekend klinken**. Nog een categorie doet zich niet de minste moeite aan het orgelspel kleurvarianten te geven, omdat zij hun orgel daartoe te klein of te arm vinden.

Vóór wij het orgel zelf aan een onderzoek onderwerpen is het van groot belang na te gaan in welke positie zich de speeltafel bevindt ten opzichte van de klankbron.

Ten eerste dient de organist er zich rekenschap van te geven welke afstand er is tusschen de klankbronnen en zijn speeltafel en in welke verhouding de klank der onderscheiden bronnen: het hoofdwerk, het nevenwerk of het zwelwerk, tot hem komen.

In de St. Jacobskerk te Antwerpen staat het orgel verdeeld over de linker- en rechterzijde van het hoogzaal: de speeltafel staat hier tusschen de klankgroepen.

Een gansch verschillende dispositie vinden we in de St. Salvatorkerk te Brugge, in de O. L. Vrouwekerk te Dendermonde, in de St. Martinus-

kerk te Aalst, te Lissewege e.a., waar de speeltafel diep en dikwijls afgezonderd staat van het voornaamste deel van het pijpwerk, zoodat de klanken meestal onrechtstreeks tot den organist komen.

Dit kan dan ook veel verrassingen bijbrengen, in dien zin, dat sommige spelen of groepen van spelen voor den organist sterk of zwak klinken naargelang ze dicht of ver van hem staan en voor den toehoorder het tegenovergestelde effect weergeven.

Een typisch geval is wel het orgel in de St. Baafskerk te Gent, waar de spelen verspreid staan over een oppervlakte van 400 m² en de klankoverdracht merkbaar gehinderd wordt.

Ten tweede hoeft hij er kennis van te nemen met welke accoustiek er af te rekenen valt en hoe de nadeelige factoren ervan bij een uitvoering onschadelijk gemaakt of gedeeltelijk kunnen verminderd worden.

Een moeilijk op te lossen geval ontmoeten we in de St. Annakerk te Gent, waar men nochtans over een goed orgel beschikt van 22 spelen. Het echo-effect is er zoo groot, dat de klanken van een aangeslagen noot in het tutti-spel 4 à 5 seconden blijven hangen. Men kan zich best voorstellen hoe moeilijk het is in deze omstandigheden klaarheid te behouden in een redelijk vlug gespeelde fuga of ander polyphonisch geschreven orgelwerk. Men zal er dan ook nooit vlug spelen en door geschikte literatuur (niet te veelstemmig) en een welgekozen registratie dit euvel gedeeltelijk kunnen verhelpen. Zoo mogen we zeggen dat een combinatie van heldere 8', 4' en 2 voeten met aanpassing van mixturen het beste resultaat opleveren. Dikke grondspelen 8' en 16-voet of tongwerken brengen meer klank-

massa, maar ook verstikking van de binnenstemmen, wat absoluut te weren is.

Ten slotte moet de organist weten of het orgel mechanisch, pneumatisch of electrisch geregeld wordt. Aanslag en registratie moet hij er naar aanpassen.

Bezien we nu de speeltafel en zijn technische mogelijkheden.

Ons onderzoek gaat vooreerst naar de dispositie, de verdeling der spelen over de klavieren en de speelhulpen aan handen en voeten. Eens dat gedaan, nemen we een kijkje naar de meest interessante zijde van het instrument. We besluiten dat een goed orgel, hetzij klein of groot, een goed tutti spel moet bezitten, t.t.z., dat het in zijn ensemble gevuld en doorschijnend blijft en de mengeling van grondspelen, tongwerken en mixturen geproportionneerd blijven volgens hun karakter.

De grondspelen worden gegroepeerd in drie klassen: open, gedekte en overblazende. De open grondspelen zijn diegene waarvan het bovenste gedeelte open is, zooals de baarpijp, de gemshoorn, de nachthoorn, de open fluit, de salicionaal.

De gedekte grondspelen (in metaal) hebben als dekking een hoed of kap, vervaardigd uit hetzelfde materiaal als de pijp. De gedekte grondspelen in hout worden door een met een handvat voorziene stop gedekt. Een gedekte pijp klinkt niet alleen een octaaf lager dan een open pijp van gelijke hoogte, maar is ook zwakker, weeker en onbepaaldler van toon. Vernemen wij er enkele zooals de bourdon, de holpijp, de quintadeen.

De overblazende pijpen (flûtes harmoniques) hebben een dubbele corpus-lengte, waardoor zij in het hoger octaaf overblazen.

Zoo wel in toonkarakter als in samenstelling verschillen de tongwerken of lingwaal zeer sterk van de grondspelen. Het eigen kernachtig karakter ontstaat door een in de pijp geblazen luchtstroom, die de metalen tong in trilling brengt. Karakteristieke tongwerken zijn: de hobo, de kromhoorn, de regaal, de schalmey, de trompet.

Spelen die andere dan de aangeslagen noot laten hooren heeten mixturen of vulstemmen. Ze dienen ter aanvulling der grondspelen. Men onderscheidt enkelvoudige vulspelen, welke voor elke toets een pijp hebben, en meervoudige of samengestelde mixturen, die meerdere pijpen of rangen tellen. Wij citeeren: de tertiaan, de nazard, de cimbél, de fourmiture, de scherp.

Nu we een bondig overzicht der onderscheiden typen van spelen gaven, is het wel interessant enkele combinaties ervan te verwezenlijken.

Vele organisten gebruiken tot vervelens toe

immer en altijd dezelfde registraties. Zoo b.v. zullen ze voor een pianissimo-nuance de Zveving of Vox Celestis ter hulp roepen. Dit spel, met zijn valsch gestemde stemmen en zwevend karakter, doet eerder flauw aan en zal men sober gebruiken. Anderen maken te pas en te onpas gebruik van het tremolo bij een solospel, in sterke nuances of zelfs bij Volle Werk. Zulke effecten zijn beter geschikt voor onze bioscopen of andere gelegenheden van dien aard.

Ten slotte zijn menigvuldige combinaties op het orgel, zelfs al is het klein, gemakkelijk te vinden om de noodige verscheidenheid te bekomen in de registratie.

Het zal vele organisten verwonderen dat er met een orgel van 6 stemmen mogelijkheid bestaat om 63 verschillende geluiden te verwekken. Wij laten ze hier volgen.

Aangenomen dat de dispositie er als volgt uit ziet: 1 holpijp 8 v., 1 prestant 4 v., een fluit 4 v., 1 octaaf 2 v., 1 octaaf 1 v. en 1 tongwerk 8 v., dan kan men gebruiken:

1. Holpijp 8 v. alleen.
2. Prestant 4 v. alleen.
3. Fluit 4 v. alleen.
4. Octaaf 2 v. alleen.
5. Octaaf 1 v. alleen.
6. Tongwerk 8 v. alleen.
7. Holpijp 8' en Prestant 4'.
8. Holpijp 8' en Fluit 4'.
9. Holpijp 8 v. en Octaaf 2'.
10. Holpijp 8' en Octaaf 1'.
11. Holpijp 8' en Tongwerk 8'.
12. Prestant 4' en Fluit 4'.
13. Prestant 4' en Octaaf 2'.
14. Prestant 4' en Octaaf 1'.
15. Prestant 4' en Tongwerk 8'.
16. Fluit 4 v. en Octaaf 2'.
17. Fluit 4' en Octaaf 1'.
18. Fluit 4' en Tongwerk 8'.
19. Octaaf 2' en Octaaf 1'.
20. Octaaf 2' en Tongwerk 8'.
21. Octaaf 1' en Tongwerk 8'.
22. Holpijp 8', Prestant 4' en Fluit 4'.
23. Holpijp 8', Prestant 4' en Octaaf 2'.
24. Holpijp 8', Prestant 4' en Octaaf 1'.
25. Holpijp 8', Prestant 4' en Tongwerk 8'.
26. Holpijp 8', Fluit 4' en Octaaf 2'.
27. Holpijp 8', Fluit 4' en Octaaf 1'.
28. Holpijp 8', Fluit 4' en Tongwerk 8'.
29. Holpijp 8', Octaaf 2' en Octaaf 1'.
30. Holpijp 8', Octaaf 2' en Tongwerk 8'.
31. Holpijp 8', Octaaf 1' en Tongwerk 8'.
32. Prestant 4', Fluit 4' en Octaaf 2'.
33. Prestant 4', Fluit 4' en Octaaf 1'.
34. Prestant 4', Fluit 4' en Tongwerk 8'.
35. Prestant 4', Octaaf 2' en Octaaf 1'.
36. Prestant 4', Octaaf 2' en Tongwerk 8'.
37. Prestant 4', Octaaf 1' en Tongwerk 8'.
38. Fluit 4', Octaaf 2' en Octaaf 1'.
39. Fluit 4', Octaaf 2' en Tongwerk 8'.
40. Fluit 4', Octaaf 1' en Tongwerk 8'.
41. Octaaf 2', Octaaf 1' en Tongwerk 8'.
42. Holpijp 8', Prestant 4', Fluit 4' en Octaaf 2'.
43. Holpijp 8', Prestant 4', Fluit 4' en Octaaf 1'.
44. Holpijp 8', Prestant 4', Fluit 4' en Tongwerk 8'.
45. Holpijp 8', Prestant 4', Octaaf 2' en Octaaf 1'.

46. Holpijp 8', Prestant 4', Octaaf 2' en Tongwerk 8'.
47. Holpijp 8', Prestant 4', Octaaf 1' en Tongwerk 8'.
48. Holpijp 8', Fluit 4', Octaaf 2' en Octaaf 1'.
49. Holpijp 8', Fluit 4', Octaaf 2' en Tongwerk 8'.
50. Holpijp 8', Fluit 4', Octaaf 1' en Tongwerk 8'.
51. Holpijp 8', Octaaf 2', Octaaf 1' en Tongwerk 8'.
52. Prestant 4', Fluit 4', Octaaf 2' en Octaaf 1'.
53. Prestant 4', Fluit 4', Octaaf 2' en Tongwerk 8'.
54. Prestant 4', Fluit 4', Octaaf 1' en Tongwerk 8'.
55. Prestant 4', Octaaf 2', Octaaf 1' en Tongwerk 8'.
56. Fluit 4', Octaaf 2', Octaaf 1' en Tongwerk 8'.
57. Holpijp 8', Prestant 4', Fluit 4', Octaaf 2' en Oct. 1'.
58. Holpijp 8', Prestant 4', Fluit 4', Oct. 2' en Tongw. 8'.
59. Holpijp 8', Prestant 4', Fluit 4', Oct. 1' en Tongw. 8'.
60. Holpijp 8', Prestant 4', Octaaf 2', Oct. 1' en Tongw. 8'.
61. Holpijp 8', Fluit 4', Octaaf 2', Oct. 1' en Tongwerk 8'.
62. Prestant 4', Fluit 4', Oct. 2', Oct. 1' en Tongwerk 8'.
63. Holpijp 8', Prest. 4', Fluit 4', Oct. 2', Oct. 1 en Tongwerk 8' (1).

Zoo kunnen wij uitrekenen dat er met een orgel van 20 spelen, 1.048.575 mogelijkheden bestaan. Begrijpelijk is het, dat niet alle combinaties even aangenaam of goed zijn. Toch stemt ons dit getal tot nadenken en bewijst het genoegzaam, dat het orgel ons meer dan voldoende bronnen schenkt om het, in om het even welke veeleischende orgelliteratuur een degelijk gevarieerde registratie te ontleenen.

Wij laten hier nog een reeks aanwijzingen volgen die onze organisten van nut kunnen zijn bij het registreren:

1. Alle grondspelen kunnen afzonderlijk, zonder ondersteuning van andere gebruikt worden als solospel. Zoo b.v. kan een grondspel 16' heel mooi klinken in de bovenste octaaf, zoowel als in het octaaf 1' of piccolo in de laagste octaaf. Soortgelijke combinaties leveren dikwijls verrassende uitslagen.

Een combinatie van grondspelen 16' met grondspelen 4' of 2' geeft altijd een pittig effect. Het ligt hier natuurlijk aan de smaak van den organist om er ten gepasten tijde gebruik van te maken.

(1) Joachim Hess — *Luister van het Orgel*, blz. 31.

De tongwerken 8' en 4' leenen zich in het algemeen goed voor solo's. Enkele bescheiden varianten verkrijgen we door ze b.v. met de hoge of lage octaaf te vermeerderen.

Een groote verscheidenheid van kleur verkrijgen we door het mengen van grondspelen, tongwerken en mixturen.

De vier combinaties zijn mogelijk:

- a) Grondspelen plus mixturen;
- b) Tongwerken plus grondspelen;
- c) Tongwerken plus mixturen;
- d) Grondspelen en tongwerken plus mixturen.

Door grondspelen 8' en 4' aan te vullen met zachte mixturen, zooals tertiaan, nazaard, bekomen wij prachtige solospelen.

Tongwerken klinken voller en minder scherp door ze te mengen met grondspelen.

Een combinatie van tongwerken en mixturen levert dikwijls verrassende, origineele effecten op. Zoo zal een tongwerk aangevuld door een mixtuur heel wat pikanter en doordringender worden.

Ten slotte mogen we zeggen, dat combinaties van grondspelen, tongwerken en mixturen onuitputtelijk varianten daarstellen die heelemaal niet moeten onderdoen voor deze van een orkest.

Om te eindigen geven wij aan onze organisten nog enkele raadgevingen.

Laat na bespeling van het orgel de zwelkasten open. Sommige spelen van het orgel staan vrij en onbeschermd tegen verandering van temperatuur. Men zal door het openzetten der zwelwerken beletten dat dezes spelen désaccordeeren.

Organisten, interesseert U aan het stemmen en herstellen van uw orgel; tracht door uw invloed en kennis te vermijden dat het door onbekwame of onverantwoordelijke orgelbouwers verminkt worde.

Flor Peeters.

Mixturen

* In Amerika vermelden de programma's der kerkorgelconcerten voor 1946 werken als deze: Doodmarsch der Marionette — Gounod, Ouverture tot Oberon — Weber, Etude in la klein — Chopin, Ouverture tot Phèdre — Massenet, Préludes — Liszt, e.a.

De geest van Lefébure-Wély stak, Goddank, den Oceaan over!...

* Het «Canadian College of Organists» legt aan de studenten de volgende werken op voor het Examen Juni 1946:

2e Prijs — Groep A:

Bach — Koraalvoorspel «O, waarheen zal ik vluchten»;
Rheinberger — Pastorale uit Sonate in Si b gr.

Groep B:

Pachelbel — Koraalvoorspel «Heer Christus, God»;
Schumann — Canon in Si b kl.

1e Prijs — Groep A:

Bach — Triosonate nr 4 in Mi kl.;

Karg-Elert — «Jesu geh' voran» (Seelen Brautigam)
op 65, nr 56;

Milford — Pastorale Dance (Three Christmas Pieces).

Groep B:

Bach — Prelude en Fuga in la kl.;

Franck — Choral in Si kl.;
Whitlock — «Lantana».

* Gerard D'Hondt, orgelbouwer, Herselt, restaureerde in den loop der laatste maanden de orgels van Malderen, Exel, Molenstede, de Kathedraal van Antwerpen en restaureert nu nog het orgel van 82 spelen der St. Jacobskerk te Antwerpen en het orgel van 20 spelen der St. Rochuskerk te Brussel.

* «**Mensch en Melodie**» is de titel van een nieuw algemeen muziektijdschrift, uitgegeven door Het Spectrum, Utrecht, onder redactie van Jaap Kunst, Wouter Paap, Hans Triebels. Wij noteeren enkele namen uit de lijst der medewerkers: Hendrik Andriessen, Dr. Kuipers, Hans Brandts-Buys, Dr. Bruning, Sem Dresden, Casper Höweler, Lou Lichtveld, Lürsen, Jos Smits van Waesbergen, Matthijs Vermeulen, namen waar wij in Vlaanderen het best mede vertrouwd zijn. Het tijdschrift beoogt voorlichting te geven en contact te zoeken tusschen musici en muziekliefhebbers.

Wij wenschen «Mensch en Melodie» ook in Vlaanderen een ruime verspreiding!

* **Paul Eraly**, organist aan de St. Servaaskerk te Brussel, bewerkte voor orgel 4 concertos voor 5 snaarinstrumenten (3 violini, alto, viola e Basso continuo) van Vivaldi.

Uit «The Score of the four operas containing 48 sonates op I-IV», voor twee violen en bas door Arc. Corelli, schreef P. Eraly enkele werken over. De Sonata van Corelli werden in de XVIIIe eeuw door Doctor Pepusch uitgegeven. Zij werden achtereenvolgens gecomponeerd in 1681, '85, '89, '94 en gerangschikt door Corelli zelf als kerktrios (op. I en III) en kamertrios (II-III). Deze schoone en frissche werkjes «font merveille à l'orgue» verklaarde ons een bevoegd persoon.

Paul Eraly bewerkte ze tot zuivere orgelwerken. Wij zijn in spanning om ze te hooren en... zelf uit te voeren!

Wanneer verschijnen ze in druk? — Geen degelijk organist zal die willen missen.

Dit werk belicht één zijde van de veelzijdige begaafdheid van den Heer P. Eraly als organist-componist. Zijn eigen composities zijn niet minder belangwekkend. Te vernoemen, voor orgel: Variaties op een oud Fransch Kerstlied, Bundel korte Orgelstukken, waaronder Pastorale — Wiegelië — Spinster — Koraal — Fugetta — Canon — Offertorium.

In voorbereiding: Triptique op Quotiescumque — Communio uit het feest Corporis Christi, bestaande uit Preambule, Scherzo, Fuga, Finale.

De «Schalmei» hoopt ten gepasten tijde den Heer P. Eraly in zijn volle gestalte aan zijn lezers voor te stellen.

* Door oorlogsomstandigheden volledig of gedeeltelijk verwoest:

Orgels in Vlaanderen: Tielt, Staden, St. Jacobskerk te Antwerpen (door vliegende bommen beschadigd), Zelzate, Doornzele, Nevel, Hoogstraten, St. Michielskerk te Leuven, E. P. Discalsen te Kortrijk.

Orgels in Nederland: Rotterdam, Groote Kerk Nijmegen, Groote Kerk Arnhem, Groote Kerk (gansch verwoest.).

* **Orgelrecital** — Zele op 3 Maart door Gab. Verschraegen.
Concerto in Si bé. — G. F. Händel.
Gavotte — D. Raick.
Adagio — J. H. Flocco.
Trompet voluntary — H. Purcell.
Pièce héroïque — C. Franck.
Koraalvoorspel «Herders Hij is geboren» — Fl. Peeters.

Vijfde Symphonie, 1e Deel — Ch. M. Widor.
en door E. Mertens, org.-titularis:
Noël in Sol gr. — Dacquin.
Sonate in La gr., 1e deel — Rheinberger.
Fantasia in sol kl. — J. S. Bach.
Koraalvoorspel — J. S. Bach.

* B.N.R.O. — 17 Maart te 18 u.
Orgelconcert door P. Eraly.
Concerto — Vivaldi (eigen transcriptie).
Sonata — Corelli (eigen transcriptie).
Dream — Eraly.
Toccata — Vierne.

* De Firma Loncke, Eesen, bouwde tusschen 1939 en 1944 nieuwe orgels: College te Dendermonde, Diepenbeek (Limburg), Othée (Luik), Oostveld, Zonnebeke, Hooglede, Poelkapelle.

De electrische ventilatoren voor de orgels van Klemskerke, Rousbrugge, Hoogstade, Isenberghe e.a. zijn door dezelfde firma geleverd.

Werden door de Firma Loncke vernieuwd: het orgel der O.L.V.-kerk te Dendermonde, het orgel van St. Suzanne te Schaarbeek.

* In B.N.R.O. wordt het orgel meer geleend tot bioscoop- ofte bibberconcerten dan om de ware orgelliteratuur ten gehoore te brengen. Orgelscholen en Conservatoria, denkt eraan uwe programma's te wijzigen: «Het volk wil biobberen...!!»

* **Paschen in de St. Romboutskathedraal te Mechelen.**
Pontificale Hoogmis o.l.v. Kan. Van Nuffel:

Missa in honorem Sanctae Clarae door Refice, voor vier gemengde stemmen en orgel.

Alleluia uit «Messias» van Händel.

Pontificaal Lof o.l.v. Kan. Van Nuffel:

O Jesu Christe — Jacob van Berchem.

Benedictus uit de Missa Papae Marcelli — da Palestrina.

Ave Verum — Mozart.

Ave Maria — Tincl.

Tantum ergo — Gregoriaansch.

Christus vincit — J. Van Nuffel.

* Dhr. Piet van den Broek, bij afwezigheid van Prof. Peeters, omlijst de kooruitvoeringen met Preludium in E van J. S. Bach (voor de mis).

Koraal «Ertödt uns durch dein' Güte» uit de 22e Cantate van J. S. Bach (orgelbewerking Flor Peeters).

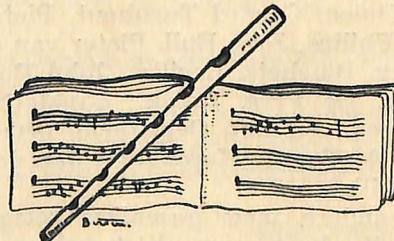
Symphonische Fantasia op Paaschmotief, op. 13 — Flor Peeters.

Fantasia «Valet wil ich dir geben» — J. S. Bach (voor het Lof).

Finale uit de 2e Symphonie — Ch.M. Widor (na het Lof).

* Op 3n April treedt het St. Romboutskoor op in het Paleis van Schoone Kunsten te Brussel.

Het programma werd ons tot hiertoe niet medegedeeld.



Oud-Nederlandsche Meesters

Er is eigenlijk geen mensch in de Nederlanden die, wanneer hij, hoe vluchtig ook, de studie der polyphone muziek en der orgelkunst aanvangt, niet onder de bekoring komt van die ruime eeuw, waarin de Nederlanders zich met taaiheid inspanden om de muziek uit de enge greep van verstarring te halen;

geen mensch in de Nederlanden, die niet terugkeert naar die studie, en er zich telkens weer in verdiept met een stijgend gevoel van trots.

Wij zouden er ons kunnen over verwonderen, dat onze huidige Nederlandsche muziek tus-schen ons eigen grenzen besloten blijft, terwijl de Nederlanders toen het monopolium der muziek, boven en buiten allen wedijver, vasthiel-den, en, laat het mij zoo prozaisch zeggen, exporteerden zooals nimmer een volk dat gekund heeft. Zij emigreerden en verwierven roem voor zichzelf en voor hun land, in gansch de musiceerende wereld. Wij zouden er ons kunnen over verwonderen, wij zouden de verschillende oorzaken van dezen toestand, laat die zelfs van commerciëlen aard zijn, kunnen opsporen. Doch wij houden ons alleen aan het feit, In één aanloop, *pêle-mêle*, noemen wij een onvolledige reeks Oud-Nederlandsche meesters: organisten, polyphonisten, instrumentisten, zangers, van wie de geschiedenis den naam behield, om een tastbaar bewijs te geven van den omvang der muziekbeweging binnen en buiten onze grenzen.

Verbleven in Italië: George Geeraerd, Rodolf Agricola, Adriaen Willaert, Jacob Buus, Jaak Brumel, Marc Houterman,

in Spanje: Maestre Christian, Michel De Bock,

in Duitschland: Formellis, Van Mülen, Van (De) Winde, Hans Lemmens, Carll Luython, Zanchius, Balduin Hoyul, Roland de Lassus, Peter Purgis, Melchior Wians, Michael Franiker, Adam Barbet, Bogaert, Georg Rackhius, Eligius Liser, Simon Lohet (zoon van Johan). Peter Boy, Philippe de Monte, Wesalius, Giselenus Furnerius, Moors, Joachim Mors, Johan de Vault, Hennius, Carl en Wilhelm de Bèche, Heinrich Van den Eede, Joachim van den Hove, Mareschal,

in de Nederlanden zelf: Brooman. Servaas van der Meulen, Gerard Turnhout, Pieter Cornet, Peter Philips, John Bull, Pieter van de Maldere, Dufay, Binchois, Loeillet, John Bolt, Van den Gheyn, De Prés, Raick, Baustetter, De Fesch, Fiocco, Obrecht, Ockeghem, Isaac, J. P. Sweelinck, A. Van de Kerckhove, Jan de Macq, Diering, Guillet, e.a.

Bij een andere, meer geschikte gelegenheid, zullen wij die droge namenlijst ordenen, volle-

digen en meer in het bijzonder hun plaats als Nederlandsch musicus belichten. Doch het moge zoo volstaan om ons een denkbeeld te vormen van de muziekbeweging in, en vanuit de Nederlanden.

Het is nog niet zoolang, dat die namen uit de vergetelheid werden gehaald en daardoor zijn in die tusschenruimte ongetwijfeld veel composities verloren gegaan. Doch bekwame musicologen zochten op wat geborgen lag, met een bewonderenswaardig geduld en een pijnlijke nauwgezetheid, en wat nog restte blijkt genoeg te zijn om een Nederlandsche Gulden Eeuw in de muziekgeschiedenis te schakelen. Naast vocale polyphone werken, zien verzamelingen van orgelstukken het licht. Karl Straube, Max Seifert, André Pirro, Alex. Guilmant, Marcel Dupré verzamelden werken van Oude Meesters: Flor Peeters deed het voor de Nederlanden.

In 1939 verscheen de eerste bundel met werken van Ockegem, Obrecht Isaac, Josquin De Prés, Adriaen Willaert, Philipp de Monte, J. P. Sweelinck, Samuel Scheidt, De Macq, Abraham (Van den) Kerkhove, Loeillet, Baustetter, Fiocco en Raick.

Het tweede deel, voor korten tijd uitgegeven, bevat een nog verscheidener keuze en is op geschiedkundig gebied meer gedocumenteerd. Zeer beknopt willen wij enkele eigenschappen van componisten en werken naar voor brengen.

Guillaume Dufay (1395-1474) opent de reeks met een **Salve Regina**, volgens Ch. Van den Borren, waarschijnlijk rond 1460 gecomponeerd. Het is een groot vierstemmig motet, echter zeer verschillend van de vroegere motetten uit de Ars Antiqua-periode. Het korte driestemmig motet ontwikkelt zich tot het groot vierstemmig waarin de Tenor aan een losser Triplum ten grondslag ligt. De Tenor als reeds bestaand thema (Gregoriaansch) verliest hier echter zijn gewone beteekenis. De hoofdmelodie komt in de bovenstem liggen en is een eigen ontworpen melodie, of, zooals hier, een gregoriaansche melodie in versierden vorm: het is de voornaamste melodie. De andere stemmen dienen slechts tot steun en onderlijning ervan. Hierin wijkt Dufay even af bij den tekst « O Clemens, o pia », waar hij teruggrijpt naar de oude beproefde methode.

Hoe dit werk ten tijde van Dufay zelf werd uitgevoerd, blijft een probleem. Zuiver vocaal? Volgens Ch. Van den Borren (G. Dufay — p. 199) is dit hoegenaamd niet uitgesloten « en *dépit de quelques marches de basse assez peu favorables à la voix* ». Werd de bovenstem alleen gezongen, gesteund door drie instrumenta-

le stemmen, niettegenstaande de moeilijke aanpassing van den tekst bij de noten. Hoe dan ook, de compositie zooals zij voor ons ligt, is organistiek. Het is een doorlopend plechtstatig werk, dat van den organist niet alleen een stage concentratie vergt, om in een dusdanig archaische en haast egaal doorgevoerde compositie (met het vrije rythme) de bezieling frisch te houden, doch het vraagt vooral een innerlijke rijpheid, een bezonkenheid. De organist moet dit werk in zich laten groeien, wil hij dat de uitvoering « af » weze. De gevarieerde en in den stijl gehouden registratie reikt de hand daartoe.

Het **Ave Maris Stella**, waarschijnlijk een jeugdwerk, geeft ons, meenen wij, een voorbeeld van improvisatiekunst uit deze periode. Het is geen improvisatie op een reeds bestaand thema. Dufay schreef slechts de twee laagste stemmen, althans volgens « *Denkmäler der Tonkunst in Oesterreich* », waar bij den Tenor vermeld wordt « *Super ave(s) maris stella — Dufay sine Faulx-bourdon* » (Van den Borren — G. Dufay, p. 189). Het hoofdthema is in feite de niet geschreven gregoriaansche melodie zelf. Het blijkt dus, dat die melodie, eenigszins gefigureerd, erbij geïmproviseerd werd. Dit is in elk geval de meest bij de hand liggende verklaring. De hoofdmelodie, zooals wij ze vinden in de verzameling van Flor Peeters, is hier wellicht het werk van den samensteller der « *Denkmäler* ». De registratie ligt volmaakt in de lijn van het archaisch karakter en laat elk der drie melodieën die zich op dezelfde toonhoogte bewegen, toch haast ongemerkt vooruittreden. Ditzelfde werkje uitvoeren zooals wij het voor kort konden beluisteren met een 16' in pedaal is een anachronisme van het zuiverste water. Toch is het opmerkelijk hoe reeds Dufay — doch laten wij daar niet in overdrijven — in deze werken aan de laagste stem een rol deedeelt die, in onze taal geformuleerd, een uitgesproken harmonischen grondtoon inhoudt. Deze bevinding kunnen wij met evenveel recht toepassen op sommige passages in het volgende **Pange Lingua**, en minder in het **Vexilla Regis**. Beide behandelen de gregoriaansche melodie gefigureerd in de bovenstem. Te spreken over de aesthetiek in deze voorbeelden, in het heele werk van Dufay, is niet zoo betwistbaar: Dufay is stroef en streng in wij zouden ons gemakkelijk verbeelden, dat zijne muziek de kinderschoenen niet ontwassen is, en van uit het standpunt der geheele muzikale verwezenlijking lijkt dit inderdaad zoo; doch ook de ruige, naakte gothiek heeft haar eigen aesthetiek: zij is rank en absoluut, ze is passieloos, zij is eerlijk omdat zij ruig is en schoon. Wie houdt van Alban Berg?

Een eeuw later en reeds veel bevattelijker staat het **Regina Caeli** van Anton Brummel. Het geheel is meer consonnant gehouden en de imitatie, hoe kunstmatig ook soms, blijft niet meer een sporadisch voorkomend verschijnsel, doch wordt nu bewust aangewend. Flor Peeters wijst ons reeds op die stijlverandering door de gansch nieuwe registratieschaal. De stemmen nemen de hun voorbehouden plaats in door de 4' — 8' — 16'.

Anton Brummel is niet te verwarren met Jaak of Jacomo Brumello, een der talrijke « *Fiamminghi* » die toen in Italië verbleven, doch waarschijnlijk zijn zoon (Van der Straeten).

Een stap verder nog gaat Jacob Obrecht; het klassieke, als wij het zoo mogen noemen, is er breeder over verspreid. De imitatie wordt hier een systeem, niet in één of twee stemmen, doch in elk der stemmen — men zou haast zeggen, dat het een manie is. Men begrijpe niet verkeerd, een thematische ontwikkeling vindt men er allerminst.

Vooraleer wij zoover zijn gaat de compositiekunst een trage, moeizame weg. Elke nieuwe vorm wordt eerst na lang en rusteloos tasten beheerscht. Zooals **Pleni** en **Agnus Dei** geeft de korte behandeling van het thema aan die werken een eenigszins hulpeloozen vorm; zij missen volkomen een architectonisch geraamte, toch gaat er een bekoring van uit die geen definitie vraagt.

In het **Parce Domini** deed Obrecht een poging om den tekst te onderlijnen; er ligt een haast onmerkbaar dramatisch accent over het geheel.

Een der merkwaardigste stukken uit de verzameling is, naar onze meening, het **Trio**, om zijn eigenaardigen bouw en niet minder om de, voor dien tijd meesterlijke behandeling der twee zeer bewogen stemmen, onder de rustig voortglijdende C.F.

Obrecht verlaat ook zeer spoedig zijn eerste, springlevende thema, doch hij behoudt, bijna doorheen gansch het stuk, dezelfde rhythmische beweging. Bij maat 25 neemt hij het rythme der drie laatste noten van het eerste thema over in verminderde waarde en diverteert kostelijk om na een sierlijke voorbereiding over te gaan naar de eerste beweging. Professor Peeters wijzigt hier echter de phraseering, wellicht om de variatie.

t'Andernaken op den Rijn met den C.F. in de middenstem heeft werkelijk momenten (vooral bij de cadensen) die het aannemelijk zouden maken in een veel latere periode. Het is weer de moeite waard even de registratie na te kijken.

(Vervolgt)

Gab. Verschraegen.

Orgelbouw.

Het Orgel te Zele

(cfr. Mixturen).

Het oud orgel werd gemaakt door de firma Van Peteghem, Gent, rond 1786.

De firma Jos. Loncke, orgelbouwer te Eesen (West-Vlaanderen), gebruikte voor de vernieuwing het volledige pijpwerk, de sleepladen en

den blaasbalg.

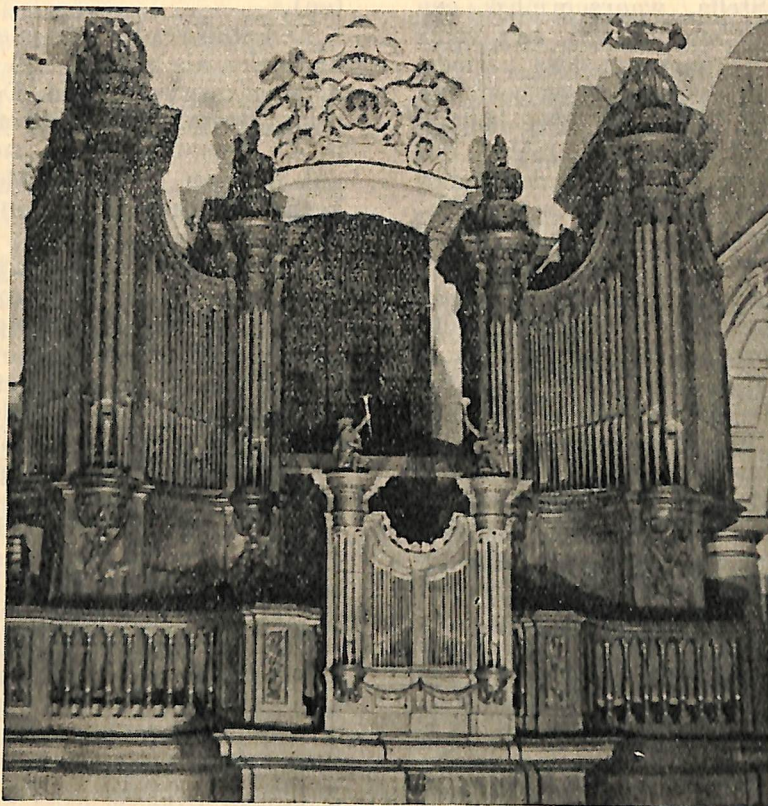
Het vernieuwd orgel bevat 32 spelen, verdeeld over 3 klavieren van 56 noten en een pedaal van 30 noten, volgens de hiervolgende samenstelling:

Op voetwerk:

1. Open bas, 16 v.
2. Gedekte bas, 16 v.
3. Octaaf bas, 8 v.
4. Koraalbas, 4 v.
5. Gedekt, 8 v.
6. Bazuin, 16 v.
7. Trompet, 8 v.
- Kopp. Voetw. aan I
- id. aan II
- id. aan III

Op hoofdwerk:

8. Gedekt, 16 v.
9. Prestant, 8 v.
10. Holpijp, 8 v.
11. Octaaf prestant.
12. Roerfluit, 4 v.
13. Nazaard, 2 2/3 v.
14. Zwegel, 2 v.
15. Vulwerk, 4 kooren
16. Trompet, 8 v.
- Normaalkoppels
- I aan II
- I aan III
- Oct.koppels I-III (16)



Positief (balustrade)

17. Gemshoorn, 8 v.
18. Roergedekt, 8 v.
19. Prestant, 4 v.
20. Roerfluit, 4 v.
21. Octaaf, 2 v.
22. Nazaardeke, 1 1/2 v.
23. Nachthoorn, 1 v.
24. Kromhoorn, 8 v.
- Norm. kop. II-III.

Op zwelwerk:

25. Fluit, 8 v.
26. Wilgenpijp, 8 v.
27. Zweving, 8 v.
28. Blokfluit, 4 v.
29. Veldfluit, 2 v.
30. Seskwialter, 2 k.
31. Cymbelstem, 2 k.
32. Trompet, 8 v.

Verdere speelhulpen:

Vrije registratie met 39 registerwippen voor de spelen en koppels.

Aanschakelpedalen voor alle kopp., Tremolo en Tutti. Drukknoppen voor vaste combinaties P., MF, TUTTI. Afsteller. Vrije reg. Pedaal omschakelaar.

10 Registertrekkers voor vrij regeerwerk pedaalom-schakelaar.

6 Registertekkers voor afzonderlijke uitschakeling van Bazuin 16, Trompet 8, Gedekt 16, Trompet (hoofdwerk), Kromhoorn 8 (Pos.), Trompet (zwelwerk).

Een bascuultrede voor het bewegen der draailuiken van de zwelkast.

Om de oningewijden een klein denkbeeld te geven van het werk en het materiaal, noodig voor de constructie van het regeerwerk, laten

wij hier een beknopte opsomming volgen.

Benevens de zichtbare deelen der speeltafel (klavieren, registers, enz.) zijn er in de speeltafel noodig voor het regeerwerk: c.a. 530 membranen (kleine balgjes of zakjes in pneumatiek-leder), 12 apparaten in eikenhout met gezamenlijk 3800 boringen (gaten), rechtstreeks in gemeenschap met elkaar of verbonden door c.a. 730 looden buisjes van een gezamenlijke lengte van ongeveer 850 meter.

De verbinding van de speeltafel met de windladen gebeurt bij middel van 242 looden buisjes met een gezamenlijke lengte van c.a. 1400 m.

De oude sleepladen werden voorzien van elk 54 motoren (blaasbalgjes) in pneumatiek leder

voor het openen der kanteelkleppen (windtoevoer naar de pijpen) en even zooveel uitslagventielen.

De registers (slepen) worden in beweging gebracht door 17 steek- en 17 trekbalgen.

De nieuwe windladen van zwelwerk en voetwerk (kegelladen) bevatten gezamentlijk 720 ventielen en 860 membranen.

Het orgel bevat 1178 oude (sprekende) en 538 nieuwe pijpen, in totaal 1716 pijpen.

De langste (grootste) pijp is ongeveer 5,12 m.

lang (16 voet), de kleinste pijp is tenauwer-nood 11 mm. lang.

Het karakter der oude stemmen werd zorgvuldig bewaard en de harmonisatie der nieuwe stemmen aangepast aan het oude kader. (Vetjes v. d. Red.)

Dat het orgel gedurende lange jaren de Goddelijke Diensten in de schoone St. Lutgeruskerk moge opluisteren, dit wenschen de bouwers

Jos. Loncke, broeder Pieter en zonen Frans en Gerard.

Concertreis van Flor Peeters naar Amerika en Canada



Met zijn vluggen, nerveuzen stap komt hij ons te gemoet en lacht begrijpend, als wij hem half-gelukkig, half-weemoedig aankijken.

Het is dan toch waar, Heer Professor?

Zeker, einde Maart scheep ik in voor de Vereenigde Staten en Canada. De concertreis zal ongeveer drie maand in beslag nemen.

Werd de reis reeds uitgestippeld?

Ik zal optreden o.a. in de volgende steden: Philadelphia (Curtis Institute), Princeton (Universiteit), Chicago (Universiteit), Boston, Vassar, Kingston (Canada), New-York (in deze stad speel ik op het jaarlijksch Congres der Amerikaansche Organisten), Montreal, Quebec, Los Angeles en Washington. Ook werd ik geïnviteerd tot een eereconcert op het beroemd orgel (300 registers) der West-Point Military Academy-Chapel.

En welke werken hoopt U uit te voeren?

Buiten de groote meesters der orgelliteratuur Bach, Händel, Franck, Liszt, Reger en de meer moderne Fransche school, zal ik onze oude en

moderne Nederlandsche meesters niet verwaarloosen.

Is het waar, dat U in Amerika eigen werk zult uitgeven?

Meerdere uitgevers, o.a. in New-York en Boston, stelden mij voor, orgelwerken te publiceeren. Aldus zullen in Amerika, buiten onuitgegeven werken voor orgel, volgende composities in herdruk verschijnen: Vier Improvisaties, Tien Pedaalstudies, Symphonische Fantasie. Daarmee heb ik ongeveer alles verteld wat de moeite waard is over mijn aanstaande reis.

Doch Leslie, onze Amerikaansche organisten-vriend, weet er nog iets meer over. Hij zegt o.a. over het beroemde orgel der Military Academy, dat het een groote eer is tot een concert op dit orgel te worden uitgenoodigd. Alleen de allergrootsten, zooals Marcel Dupré, Prof. Heitmann, Gunther Ramin en Cunningham werden daar gehoord. En wanneer wij verbaasd opkijken dat men Flor Peeters reeds in zulke mate in Amerika schijnt te kennen, vervolgt Leslie: « ... maar door zijn composities kennen wij hem reeds lang en voor den oorlog kwamen zij regelmatig voor op de programma's der concerteerende organisten. »

Heer Professor, daarom stonden wij gelukkig voor U, omdat, wanneer U zult rondreizen met eigen eer en roem ook ons land daarin deelt. En daarom stonden wij weemoedig voor U, omdat wij en onze orgels U drie maand zullen missen!

Wij allen, organisten, wenschen U evenwel een prettige reis, veel succes en... een voorspoedige thuiskomst!

De Redactie.



De Orgelmuziek in onze Dorpskerken

II.

Het spreekt vanzelf dat verzamelingen van bewerkingen der liederen van Schumann, Schubert, uittreksels van Symphonien en Sonaten der groote meesters, bundels volksliederen (in welke kerk hooren wij regelmatig « De Schoone Milenka »?), enz., al zijn die op zichzelf heerlijk genoeg om te spelen en te beluisteren, toch hoege-naamd niet in dit kader passen. Wij maken geen voorbehoud voor de bewerkingen der werken van Wagner door Karg-Elert, als zou de draagwijdte van dien naam een verontschuldiging zijn, al worden de woorden « Gebed » en « Pelgrimskoor » in titel gebruikt.

Dat wil nu ook niet zeggen, dat wij per se tegen transcripties zijn. Er is zooveel in onze Oud-Nederlandsche Meesters dat in feite complete of gedeeltelijke transcripties van voor koor of instrumenten bedachte composities zijn. Waarom zouden goede transcripties b.v. uit de Passionen van J. S. Bach niet heerlijk en passend op onze orgels klinken?

Wij moeten ons steeds de vraag stellen: is deze of gene overschrijving (dit geldt evenzeer voor elk orgelwerk) of bewerking, organistiek en religieus doorgevoerd? Dan vermijden wij misvorming van de techniek en den geest. Technisch misvormd is b.v. hij die den specifieken orgelstijl: het legato- of gebonden spel met al de daaraan verbonden factoren, mist, of op on gepaste wijze veronachtzaamt. Misvormd naar den geest is hij, die de religiositeit verward met sentimentaliteit, tranerige sentimentaliteit, of om in den orgelstijl te blijven, tremuleerende sentimentaliteit. Van beide gevallen vonden wij op onze ommereis te veel voorbeelden opdat wij daar eenvoudig zouden overheestappen: niemand zal het ons ten kwade duiden, wanneer wij den vinger op de wonde leggen. De organist die voor ons improviseerde en maar steeds met beide handen boven de middenoctaaf peuterde, terwijl gansch het oksaal tremuleerde, is misvormd naar den geest, zoowel als naar de techniek: hij herinnert aan « Hanon » en scheurt de stemming aan flarden.

Wij zouden nog tientallen voorbeelden van misvormde organisten kunnen aanhalen, en elk lezer weet dat wij niet overdrijven. Doch het is volstrekt niet onze bedoeling iemand te kwetsen: niet de personen, doch de mistoestanden interesseeren ons en die zijn in sommige ker-

ken nog veel erger, dan wij hier aangeven.

Nog zouden wij alles beter begrijpen, wanneer wij zeker waren dat er geen andere klein-orgelmuziek bestond dan datgene wat wij hooger vermeldde. Doch wij kunnen een algemeen voorkomende zorgeloosheid begrijpen, noch verontschuldigen, wanneer wij die keure van goede, smaakvolle bundels kennen, die oudere en jongere componisten speciaal in dit genre componeerden. Wij kunnen hier allen niet bespreken, daarenboven meenen wij dat het ons buiten het bestek van dit artikel zou brengen, wanneer wij elk album afzonderlijk trachtten te ontleden. Wij willen ons zelfs niet eens laten verleiden tot een discussie over het al dan niet verouderd zijn der werken van Depuidt, Moortgat, e.a.... Wij weten wel dat in elk van die verzamelingen nog zeer bruikbare nummers voorkomen. Ten andere, het staat vast dat zij in hun genre en voor die periode zeer schoon werk leverden. Voor hen, die alleen de normale aanvangsstudies doormaakten, blijven zij zeer practisch en zullen als studiemateriaal van groot nut zijn.

Van meer levendigen en afwisselenden stijl zijn de bundels van Oscar Van Durme, waarin zeer gesmaakte stukjes voorkomen.

Van lateren datum en meer persoonlijk is het werk van Marinus De Jong: « Prae- Inter- e Postludia gregoriana », en de zeer verspreide « Intieme Stonden » van Flor Peeters, de « 24 Pièces dans le style libre » van Vierne, « L'Organiste » van César Franck, de bundels van Durieux, Van Puyvelde, Paul Eraly. Mits een goede uitvoering en een gepaste registratie zijn daartusschen eenvoudig pareltjes van kleinkunst. Wij vernoemden daarbij niet eens de namen als Boëllman, Gesquière, Plum, Joubert, Ropartz, Hedwige Chrétien en zooveel anderen. Het is er ons ook niet om te doen volledig te zijn (1).

Meer gevorderden moeten zich daarom niet uitsluitend hieraan binden. Er bestaan uitgaven o.m. Adoration mystique en Intermezzo van Jean Collot, Abdijvrede van Flor Peeters, Les grands Organistes français des XVIIe et XVIIIe

(1) Wij houden ons met de meeste bereidwilligheid beschikbaar, indien onze lezers meer inlichtingen wenschen over genoemde werken en componisten.

siècles, enkele nummers uit de Noëls van Daquin en een massa meer in denzelfden zin.

Alle vragen echter een nauwgezette verzorging. Elke organist beschikt minstens over zoveel tijd, dat hij de uitgekozen stukjes grondig kan nakijken, waar het noodig is, 'n kleine vingerzetting te noteeren, welke aangegeven registratie het best overeenkomt met de registers waarover hij beschikt, welke registratie (zoo die niet expliciet aangegeven wordt) het best den geest van het werk naar voor brengt, welk stukje het best past bij deze of gene liturgische handeling, enz., enz.

Geen organist kan mij naar waarheid verklaren, dat hij daarvoor niet den noodigen tijd vindt; doch in de meeste gevallen ontbreekt den goeden geest die elk organist bezielen moet: liefde voor zijn orgel en, den grondslag van zijn roeping: de menschen dichter God te brengen.

Sommigen speelden ons iets voor op het orgel om zich te verdedigen en dit lukte hen in veel gevallen: tientallen noten die blijven hangen, registers die niet meer spreken, een volledig waardeloos pedaal, valsche, onbruikbare tongwerken en mixturen, in één woord, orgels waarop men Bach en Schönberg niet uit mekaar kan kennen.

Met verontwaardiging moesten wij soms vaststellen, dat er onder deze soort orgels zijn, die door hun samenstelling en ouderdom van

onschatbare waarde zijn, vooral in een land als het onze, dat zoo arm is aan historische orgels. Wanneer wij in buitenlandsche werken over orgelbouw namen van zeldzame orgels uit ons land vinden, dan blozen wij van schaamte, als wij zien in welken zeldzaam-verwaarloosden staat die zeldzame orgels gelaten worden. In zulke gevallen moet de organist bij de bevoegde overheid aandringen, al was het tienmaal per dag. Het gaat hier om niets minder dan om een stuk orgelgeschiedenis.

In sommige gevallen echter vraagt de organist geen verbetering of restauratie, daar hij slechts gebruik maakt van den Bourdon 8, die zich nog het langst kloek houdt!

In korte, veel te korte woorden hebben wij aangetoond wat er overblijft van de orgelmuziek in sommige van onze dorpskerken. Ieder organist weze ervan overtuigd, dat wij niet hen bedoelen, die zich werkelijk inspannen om hun orgelspel goed af te werken, ook al staan zij technisch zwak. Doch hij weze er meteen goed van overtuigd, dat wij niet overdrijven. Op de meer dan tweehonderd kleine dorpskerken uit de verschillende bisdommen welke wij persoonlijk bezochten, waren er geen dertig welke op een normaal-aanvaardbaar peil stonden.

Er zal wel niemand gevonden worden die dezen toestand niet wil helpen veranderen.

Johan.

Bij een Overlijden



Op 29 October 1944 overleed in het concentratiekamp van Mauthausen (Oostenrijk) de Z.E.H. E. J. Borremans, oud-organist der Norbertijnerabdij van Tongerlo.

Ook op dezen verdienstelijken Kempischen musicus is het gezegde van toepassing: «Stella a stella differt in claritate», wat wij aldus zouden kunnen omschrijven: Niet iedereen wordt op den kandelaar geplaatst.

Buiten den intiemsten kring van zijn vrienden, en de enkele

openbare uitvoeringen van zijn werken uitgezonderd, is deze musicus een onbekende gebleven in de muziekwereld.

Daarom achten wij het een eereplicht zijn verdien-

sten op muzikaal gebied eens in het licht te stellen.

Z.E.H. Borremans werd geboren te Aarschot op 31 Mei 1881. Reeds als kind kwam zijn muzikaal talent tot uiting, zoodat hij als student reeds het orgel van het Aarschotsche college bespeelde.

Hij was te Aarschot bevriend met Arthur en Herman Meulemans, en, ofschoon zij alle drie veel voor muziek voelden, zou het Z.E.H. Borremans eerst veel later gegund worden zich in de muziek te bekwamen, vermits hij eerst de humaniora nog moest afmaken.

Toen hij op 15 October 1899 de abdij van Tongerlo binnentrad, was hij echter een kundig pianist, en vermits in de oude kloosterorden de kunst hoog staat aangeschreven, was het niet te verwonderen, dat Z.E.H. Borremans, na zijn priesterwijding, zich verder in de muziek mocht bekwamen.

Hij studeerde harmonieeler bij den organist Henri Van Heck, den lateren directeur van het Conservatorium van Doornijk, en compositieeler o.l.v. Aug. De Boeck, die hem voor een van zijn beste leerlingen hield, en steeds met hem in contact bleef.

Aan hem droeg Z.E.H. Borremans dan ook zijn 3e Nocturne voor piano op, en tusschen zijn handschriften vonden wij nog een Preludium voor orgel op bas van Aug. De Boeck.

Z.E.H. Borremans onderhield ook nauwe relaties met

Emmanuel Durllet, aan wien hij zijn Ballade voor piano opdroeg, en Durllet vermeldde dikwijls werken van Borremans op het programma van zijn recitals.

Zoo vonden wij een recensie van «Ons Vaderland» van 5 October 1919, van een pianorecital van Durllet, waarbij een eerste uitvoering gegeven werd van 2 Nocturnes van Borremans «Etsen met diep bronzen melodie-lijnen en groote lichtvlekken: maneplekken, verrassende modulaties. Vooral de 2e Nocturne verraaft een temperament, 'n eenvoudige, diepe Vlaamsche ziel».

Zijn voorliefde ging uit naar de piano, die hij met een zeer groote virtuositeit bespeelde, en waarvoor hij zijn meeste werken componeerde.

Maar ook als organist moeten wij hem vermelden: zijn improvisaties, meestal op gregoriaansche motieven, waren zeer mooi; hij ontwikkelde zijn themas met zeer groote verscheidenheid, zonder ooit te falen, met een zwier en frischheid die bijzonder opvielen.

Ook voor dit instrument componeerde hij enkele werken, die echter niet werden uitgegeven. Zoo speelde Flor Peeters tijdens het recital te Averbode op 15 October 1934 een Moderato in Re van Borremans en gaf daarvan de volgende beschrijving: Een zangerig gedragen motief wordt vooropgezet, ontwikkeld, en treedt beurtelings op het voorplan in verschillende stemmen. Het geheel draagt den stempel van voorname ingetogenheid en is vol wijdingsvolle atmosfeer.

Verder vallen voor orgel nog te vermelden een versierd Koraal en Scherzando, die werden uitgevoerd tijdens het orgelrecital van 25 Oogst 1935.

Uit dit alles blijkt reeds dat Z.E.H. Borremans ook als componist verdienstelijk geweest is; behalve de boven reeds genoemde composities werden voor piano nog uitgegeven: 3e Nocturne en Rêve, terwijl in het Piano-forte Album II dat in 1926 bij «De Ring» te Antwerpen verscheen, 2 Albumbladzjes van Borremans werden opgenomen.

Bovendien gaf hij nog zijn Alice Nahon-liederen bij «De Ring» uit, en enkele geestelijke liederen zooals voor Kristus-Koning en voor O.L.Vrouw van Banneux.

Velen onder U zullen zich nog de prachtige St. Jan Berchmansfeesten herinneren, welke op 19 Juni 1921 te Mechelen besloten werden met de Torencantate op tekst van Z.E.P. L. Reypens s.j. en getoonzet door Z.E.H. Borremans.

Deze werd uitgevoerd door het Mechelsch gemengd koor met medewerking van den Edgar Tinelkring, en de harmonie «St. Caecilia» o.l.v. Alfons Verbist.

De recensie daarover luidde: «Product van hooge kunstwaarde. Wat uit de pen van dien componist komt, is diep gevoeld en waar, en het draagt den stempel van voornaamheid.»

Dan schreef hij nog voor koor: Tota pulchra est — Sanctus, Benedictus — Tantum ergo — alles voor vierstemmig gemengd koor; Ps. 150 voor dubbel vierstemmig koor en orgel, en het grootsche «Magnus inter magnos» (ter eere van St. Norbertus) voor zesstemmig gemengd koor en orgel.

Al deze werken werden uitgevoerd tijdens het plechtig jubellof op een liturgischen dag in de Abdij.

Verder valt nog te vermelden: Zee-Symfonie (koor en orkest) naar den tekst van C. Verschaeve (samenspraak uit de VIe Symfonie «Irrequietum»).

Vermits het Gregoriaansch in het hart van ieder rechtgeaard organist een groote plaats inneemt, moeten wij ons niet verwonderen dat Z.E.H. Borremans ook op dit gebied gewerkt heeft.

Zoo verscheen van zijn hand in 1914 bij Dessain te Mechelen «Le Chant liturgique traditionnel de Prémontré», naar aanleiding van de uitgave van het Prémonstratenzer-Graduale van 1910.

Verder enkele losse studies over gregoriaansche zangstukken o.a. oevr het «Ego dormio» in Musica Sacra van Juni 1931 en over de sequentia van Kerstmis «Lae-tabundis» in het December-nummer van 1932.

Zijn hoofdwerk op het gebied van het gregoriaansch is echter de studie over het fictief chromatisme. Door deze studie wil schrijver bewijzen dat de z.g. chromatisc zangen wel degelijk in de gregoriaansche handschriften voorkwamen, maar sedert Guido van Arezzo geweerd werden.

Dat deze kwestie ook heden nog actueel is, blijkt hieruit dat Kan. Jos. Vijvermans bovengenoemd werk aanhaalt in zijn Leergang in den Gregoriaanschen Zang (Dessain 1940) op p. 200, waar hij spreekt over het chromatisme; ook Flor Peeters citeert de studie van Borremans «Les mélodies présentant un chromatisme fictif» in zijn «Practische methode voor gregoriaansche begeleiding», als hij de gregoriaansche modi behandelt.

De thesis van Z.E.H. Borremans wordt o.m. verdedigd door Prof. Gastoue van Parijs, die hem meermalen de gelegenheid gaf zijn standpunt uiteen te zetten in het Fransche tijdschrift «Tribune de St. Gervais».

Wij hopen weldra in staat te zijn deze belangrijke studie van Z.E.H. Borremans in haar geheel uit te geven en zoo zijn levenswerk te bestendigen.

Dit artikel zou geen aanspraak mog enmaken op volledigheid, zoo wij de priesterlijke werkzaamheid van dezen musicus niet met een enkel woord vermeldde.

Immers, de priester mag nooit verdrongen worden door den artist, want het laatste moet steeds ondergeschikt blijven.

Z.E.H. Borremans was sedert Januari 1937 pastoor te Papijnise, waar hij juist door zijn zielenijver en naastenliefde aller harten tot zich trok.

29 Juni 1944 werd hij door verraders o.l.v. een Duitscher gearresteerd en naar Oudenaarde gevoerd, vervolgens naar Gent.

Herhaaldelijk werden er stappen ondernomen voor zijn invrijheidsstelling, maar toen deze pogingen tot een resultaat schenen te leiden, werd hij bij het naderen der geallieerde troepen op transport gesteld naar Duitschland, en kwam in Sept. in Mauthausen, alwaar hij overleed.

Wij koesteren de hoop door dit artikel het muziekleven in de Kempen onder de aandacht van het groot publiek gebracht te hebben, en zoo te beantwoorden aan het doel van dit tijdschrift: «den organist, die soms lange, harde jaren studie veil had voor zijn kunst, meer in de belangstelling te brengen.»

Titus Timmerman, o. praem.

Organist - Abdij Tongerlo.

De uitgegeven werken van den Z.E.H. Borremans zijn, voor zoover den voorraad strekt, in de Abdij van Tongerlo te verkrijgen.

Alle geestelijke muziek en muziek speciaal geschikt voor onderwijs-
gestichten van eigen en vreemde, van oude en moderne meesters
IS IN EEN DEPOT GECENTRALISEERD.

Bespaart U alle nutteloos rondschrijven!

Laat U door ons voorlichten!

EEN ADRES VOOR GANSCH HET LAND :

CENTRALE MUZIEKHANDEL

BIJENLAAN, 1 — BRUSSEL

Kleine advertenties aan 20 fr. per regel !!

*Orgelbouwers, het is nu het
oogenblik om contact te zoeken
met de Organisten.*

*Adverteert in-, en stuurt alle
inlichtingen naar "De Schalmey",
het eenige orgelblad in Vlaan-
deren.*

De Nieuwe Standaard

en

De Spectator

slaan den goeden toon aan.

**Daarom zijn zij
UW BLADEN !**



REDACTIE EN ADMINISTRATIE :
EM. JACQMAINLAAN, 127, BRUSSEL