

de Galerij

EWALD KOOIMAN

Het historische orgel en de improvisatie*

Het is een mer-à-boire, dit onderwerp.

Laten we daarom eerst maar eens wat rondtrekkende bewegingen maken en proberen er op die manier enigermate zicht op te krijgen.

Het historische orgel...

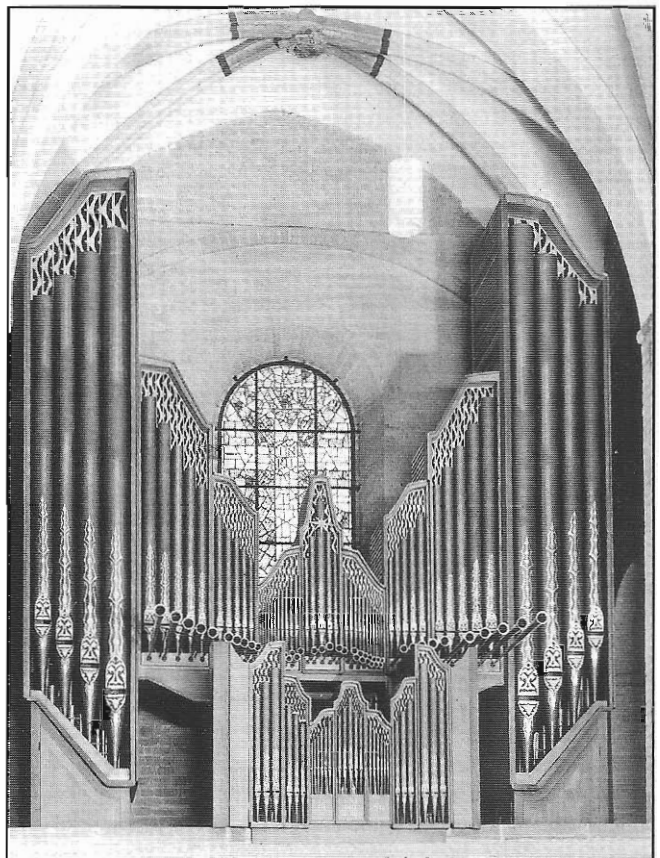
Historische orgel: wat is het tegenovergestelde ervan? Moderne orgel? Wat is dat, een of het moderne orgel? Een orgel in onze tijd gebouwd? Wat is dan het historische orgel: een orgel uit het verleden? Een ver of een nabij verleden, of beide? Het historische orgel? Vele soorten van historische orgels. Is een monumentaal orgel uit de neo-barok als dat in de Utrechtse Nicolaïkerk een hedendaags of een historisch orgel? In zekere zin wel historisch: het vormt een perfecte illustratie van een bepaalde tijd en van bepaalde overtuigingen, die met kundigheid en vakbekwaamheid werden geëxposeerd. Aangezien we ons hier niet behoeven te buigen over criteria voor subsidietoekenning voor restauraties, kunnen we het ons gemakkelijk maken: een voor ons doel bruikbare omschrijving is iets als: een instrument uit het verleden, dat met onmiskenbaar vakmanschap is gebouwd. Wat een of het hedendaagse orgel is, dat is intussen een heel wat moeilijker vraag; en dat zeker in een tijd waarin orgelbouw en orgelspel voornamelijk retrospectief zijn gericht.

... en de improvisatie

De tweede component. Wanneer we hier dezelfde benadering vanuit opposities van termen volgen, komen we bij een tegenstelling als: improvisatie tegenover literatuurspel. De beschikbaarheid van een omvangrijke gedrukte orgelliteratuur, dat is een verschijnsel dat in de 19de eeuw gestalte begint te krijgen. Dan pas verschijnen gaandeweg de grote uitgaven van Bach, Buxtehude en andere voor-Bachse meesters. De improvisatie daarentegen lijkt van oudsher een essentieel onderdeel van het handwerk ener organist te zijn geweest. De geschiedenis ervan is nog nooit geschreven en het zal ook niet

eenvoudig zijn die te schrijven. Vluchtigheid, verdwenen te zijn zodra het laatste akkoord is verklonken, dat zijn immers wezenskenmerken van de improvisatie. Maar zoals literatuurwetenschappers de laatste jaren zich met vrucht hebben gestort op de geschiedenis van de orale, mondeling overgeleverde literatuur, waarvoor hetzelfde geldt als voor de improvisatie, zo is de hoop dat er eens een geschiedenis van de improvisatiekunst zal worden geschreven toch niet geheel ijdel.

'Is een monumentaal orgel uit de neo-barok als dat in de Utrechtse Nicolaïkerk een hedendaags of een historisch orgel? In zekere zin wel historisch: het vormt een perfecte illustratie van een bepaalde tijd en van bepaalde overtuigingen, die met kundigheid en vakbekwaamheid werden geëxposeerd.'



* Tekst van de lezing die Ewald Kooiman verzorgde bij de presentatie van deel 2 van de encyclopedie *Het historische orgel in Nederland* op 20 december 1997 in de Oostkerk te Middelburg. Zie voor een kort verslag van de presentatie de *ORGELkrant* van februari 1998.

Hebben de organisten altijd en allemaal geïmproviseerd? Vaak wel, maar er zijn ook periodes geweest waarin het niet of weinig gebeurde. Natuurlijk bezit de organistische improvisatiekunst een belangrijk gebruiksaspect: het verloop van de eredienst of van de mis heeft bijna altijd verlangd dat organisten in staat waren gaten te vullen, zonder dat ze behoeften te grijpen naar geschreven of gedrukte muziek. Naarmate er minder gedrukte muziek voorhanden was, was de improvisatie des te noodzakelijker als basis voor de organistenpraktijk. Zou je dus kunnen zeggen dat toen er meer gedrukte muziek beschikbaar kwam de organistische improvisatiekunst minder werd beoefend? Zo simpel liggen de historische ontwikkelingen niet, maar het is duidelijk dat er wel een verband tussen beide bestaat. Evenzo is er een verband tussen de aansluiting die de Duitse organisten in de 17de eeuw zochten bij de tradities van het vocale componeren en een daarmee gepaard gaande teruglopende belangstelling voor de improvisatie.

We weten uit verslagen van vergelijkende examens, dat er in de late 16de en in de 17de eeuw hoge eisen aan de organisten op belangrijke orgels werden gesteld. In dat pakket van eisen speelde vaardigheid in het improviseren een belangrijke rol. Met het teruglopen van het aanzien en de status van de organisten in de Duitse landen (samenhangend met het verdwijnen van de centrale functie die de Lutherse Kerk lang bezat als cultureel hart van de gemeenschap) werden de eisen aan de organisten gesteld ook veel lager; dat gold navenant ook voor de improvisatie. In de 19de eeuw was het in sommige Duitse landen de organisten zelfs verboden te improviseren: ze waren verplicht hun voorspelen en hun begeleidingen te spelen uit het officieel goedgekeurde koraalboek. In zijn Theoretisch-praktische Organisten=Schule vertelt de in 1823 geboren Seminar Musiklehrer Karl Heinrich Davin uit Schlüchtern, dat het de organisten in Beieren en ook in Baden (daar al sinds 1836 bij Groothertogelijk Besluit) verboden was hun voorspelen en begeleidingen maar ook het in- en uitleidend orgelspel te improviseren. Wanneer ik sommige organisten hoor spelen ontstaat er enig begrip voor deze oer-Duitse maatregel. Voorzover mij bekend staat er echter geen Koninklijk Besluit in deze richting op stapel; iedereen kan gerust zijn gang gaan.

Er zijn te allen tijde ook organisten geweest die niet improviseerden, die dat niet wilden of dat niet konden. Johann G. Walther improviseerde niet, de beroemde Jacques Lemmens, vader van de Franse symfonische traditie, kon niet improviseren. En ook in de Nederlandse traditie van het Amsterdams Conservatorium in de periode van Jean-Baptiste de Pauw werd er niets of bijna niets aan improvisatie en kerkelijk orgelspel in het algemeen gedaan. Toch lijkt de stelling gerechtvaardigd dat improvisatie een wezenlijk onderdeel is van het handwerk van de organist.

Intussen was in het verleden de Nederlandse situatie met betrekking tot het kerkelijk orgelgebruik totaal anders dan die in Duitse landen: aanvankelijk werd in de Nederlanden zonder orgelbegeleiding gezongen, daarna, in de ijdel gebleken hoop de gemeentezang daardoor te verbeteren, werd de orgelbegeleiding ingevoerd. De organisten, tot dat moment niet gewend aan de gemeentezang-begeleiding, kregen er nieuwe taken bij: het maken van een inleiding op de te zingen

psalmen, met het simpele doel de gemeente duidelijk te maken welke melodie er aangeheven moest worden, en het begeleiden van de zang zelf. Een eigen orgelliteratuur heeft zich hier niet of nauwelijks ontwikkeld, nog minder een theologie van de kerkmuziek of een theologische bezinning op de eventuele liturgische functie van het instrument.

De relatie tussen historische instrumenten en improviseren

Ik keer terug naar het onderwerp zoals het mij is opgegeven: de relatie met het historische instrument. Ligt er een speciale verbinding, één van bijzonder aard, tussen improviseren en onze historische instrumenten? Dat er een speciale band is tussen improviseren en orgel in het algemeen is vrij duidelijk. We behoeven maar een ander instrument in te vullen in de titel van mijn lezing en de zaak is duidelijk: 'de viool en de improvisatie'. Er zou zeker wat over te vertellen zijn, maar het zou dan om randverschijnselen gaan, terwijl we bij het orgel te doen hebben met een doorlopende traditie, die allereerst verankerd lijkt te zijn in de kerkelijke functie van het instrument.

Het is hierbij niet overbodig een onderscheid te maken tussen de improvisatie als handwerk, een noodzakelijk gereedschap voor elke organist en aan de andere kant dat wat men in Duitsland de 'künstlerische Improvisation' noemt: het hanteren van de grote vormen, bij ons vooral bekend door het Haarlemse Internationale Orgelconcours. Is de laatste tak van deze kunst voor weinigen weggelegd, het gewone handwerk, ik zei het al, behoort bij de noodzakelijke bagage van elke organist. We hebben in onze Nederlandse situatie te maken met een veelkleurige overlevering van historische orgels, goed en vakkundig gerestaureerd, die wekelijks in de zondagse erediensten bespeeld worden door organisten van allerlei snit. Voor veel, zeer veel instrumenten geldt dat er bij de bouw nooit van een bepaald soort geschreven of gedrukte orgelliteratuur als norm is uitgegaan. Toen zich in de tweede helft van de vorige eeuw een soort canon voor de orgelmuziek ontwikkelde, met daarin als centrum de muziek van Bach, werd in aansluiting daarbij de speelbaarheid van Bachs muziek als criterium voor een orgel gehanteerd. Wanneer je met dit criterium als uitgangspunt te werk gaat, zul je een overgroot deel van onze instrumenten nooit recht kunnen doen. Immers, de bouwers daarvan gingen uit van totaal andere premissen. De normale situatie was het improviseerend gebruik.

Wanneer organisten een vakopleiding hebben gevolgd zijn ze daar getraind in het spelen van de hoogtepunten uit de orgelliteratuur. In de laatste jaren beperkte de opleiding zich gelukkig allerminst tot deze dressuur. Op veel instituten was er aandacht voor de juiste omgang met ons orgelbezit en voor het improviseerend ontdekken van de rijkdommen ervan. Natuurlijk miste deze oriëntering zijn uitwerking niet wanneer later de afgestudeerde organist les ging geven aan muziekscholen of als privé-leraar de verworven inzichten verder gaf.

Wat kunnen we hieruit leren? - zoals de Mormoonse zending, een all-American boy met blozende basketball-wangen, tegen me zei, nadat hij zijn lesje had afgedraaid.

Ik noem enkele punten van overweging.

Het gemeentezang-orgel

Er waart de laatste dertig jaren door orgel-Nederland een romantisch gekleurd verlangen naar wat men graag beschouwt als de hoogtepunten uit de Nederlandse geschiedenis; al is het toverwoord gemeentezang-orgel al weer wat op de terugtocht. Voor ieder die last heeft van nostalgische gevoelens in dit opzicht, maak ik twee opmerkingen: alle ons ter beschikking staande bronnen (Jan Luth¹) is op dit punt een aanmerkelijk betrouwbaarder gids dan de nostalgische gedachten van Klaas Bolt in diens geruchtmakend artikel in *het ORGEL* (1979) over 'De gemeentezang in een crisis-situatie'²) maken duidelijk dat er na de invoering van de orgelbegeleiding niet beter is gezongen; de gemeentezang wordt voor en na de invoering van de begeleiding unaniem beschreven als een kakofonie van door elkaar schreeuwende zangers (v/m); de taak van het orgel was om dit zootje onge-regeld enigermate bij de les te houden. De eerste noot van een strofe werd zolang aangehouden totdat het grootste deel van de zangers deze inderdaad min of meer had gevonden, dan ging het langzaam voorwaarts tot het einde van de eerste regel; de voorlaatste noot van die regel werd nog extra gemarkeerd door een versiering, dit om duidelijk te maken: jullie moeten zo dadelijk je mond weer houden, want nu komt er een interludium op het orgel. Deze poging om iedereen gelijk te laten stoppen schijnt trouwens meer dan eens mislukt te zijn, dan hoorde je hier en daar nog een losse noot door de kerk klinken. Na een solistisch tussenspel van het orgel als verbinding van de regels volgde weer dezelfde poging om de hele kerk bij de les te krijgen. Bij dit alles duurde één regel waarschijnlijk langer dan in veel kerken heden een hele strofe. Bij alle bewondering voor de historie zouden toch weinigen van ons terugverlangen naar volle kerken waar zo wordt gezongen.

Ik denk dat we ons inderdaad goed moeten realiseren dat wanneer het gaat over het orgel als begeleidingsinstrument, we te maken hebben met een situatie waarin de gemeentezang totaal anders is dan in de vorige eeuwen. Het psalmge-zang heeft na de Tweede Wereldoorlog zijn ritme, althans in de meeste kerken, weer teruggekregen, er worden veel liedere-n van Lutherse afkomst, ook weer in hun oorspronkelijk rit-me, gezongen en daarnaast hoef ik maar een naam als Dominicuskerk te noemen om duidelijk te maken dat het gebruik dat wij van onze orgels in dit opzicht maken, gedwongen zijn te maken, niet het historische gebruik is. Dit is geen oordeel, maar een feitelijk gegeven; we moeten de moed hebben dit openlijk te zeggen en ook te accepteren. Wanneer we in dit opzicht het orgel losmaken uit zijn heden-daagse kerkelijke contexten dreigen de organisten hobbyisten te worden, die niet dan met moeite kunnen functioneren bin-nen een gemeenschap.

Stoere gemeentezang

Er is nog een andere vorm van heimwee die ik in orgelkringen tegenkom: het terugverlangen naar volle kerken met stoere gemeentezang, in plaats van een cantonij die, zoals dat met een dodelijk woord heet, verantwoord zingt. Degenen die last hebben van deze gevoelens wijs ik er op, dat stoere gemeen-tezang en daarbij behorende volle kerken, niet los verkrijg-baar zijn. Ik bedoel dit: bij stoere gemeentezang behoort meestal ook een bepaalde theologie, een vaak strenge theolo-gie, die niet gebaseerd is op vragen, vage vermoedens en wel-

licht's; bij stoere gemeentezang in een volle kerk vind je zel-den een pastor (m/v) in wit liturgisch gewaad met de sjerp in de juiste kleur van het kerkelijk jaar, die in verantwoorde taal Kyrie en Gloria zingt en wiens preek, heel vaak overweging geheten, bol staat van wendingen als: ik voel het zo, zou het misschien ook niet zo kunnen zijn dat; en die de woorden spiritueel en ergens even gemakkelijk in de mond neemt als vroeger een verstokte Barthiaan de termen oordeel en crisis. Al die zaken: statige, veelkoppige gemeentezang, theologie, leefwereld, ethische regelgeving, en niet te vergeten sociale controle, vormen een min of meer samenhangend pakket. Het is een misverstand te menen dat één element ervan op bestelling los verkrijgbaar zou zijn.

De toekomst van het orgelonderwijs

Verder: over de toekomst van ons orgelonderwijs maak ik me ernstige zorgen, speciaal in de zin van de gerichtheid op onze oude instrumenten. Voorzover onze vakopleidingen voor orgel, vaak in zeer afgeslankte vorm, nog bestaan kam-pen ze met de onmogelijke tijdsdruk die de nieuwe verkorte studieduur oplegt. De docenten zijn gedwongen zich zeer te beperken in de omvang van het bestudeerde repertoire. De improvisatie en het kerkelijk orgelspel, in de luxere tijden waarin ik orgel studeerde nog integrale bestanddelen van de opleiding, waarvoor zelfs een tweede wekelijkse lesuur ter beschikking stond, zijn goeddeels verdwenen uit de studie-gang.

Dat betekent een ingrijpende verarming, die ik zie als een rechtstreekse bedreiging voor het goede gebruik van ons orgelbezit. Was er vroeger tijd voor studiereizen naar allerlei orgels, waar dan ook de lessen werden gegeven, waardoor de leerlingen vertrouwd raakten met een breed scala aan histori-sche instrumenten en eveneens met een breed scala aan benaderingswijzen, ik zie dit in de toekomst, voor zover die al niet is begonnen, meer en meer verdwijnen. Dat betekent dat er een generatie vakmensen dreigt aan te komen die niet meer geleerd hebben om te gaan met wat ze misschien in eerste instantie als beperkingen zagen van de oude instru-menten, waarbij ze echter gaandeweg ontdekten dat alleen op de manier van aandachtig en misschien wel tijdrovend lui-steren naar de wil van het instrument, de volle rijkdom en het eigen karakter ervan tot gelding kwamen. Pas wanneer je de eigen aard van een instrument hebt leren kennen, en dat gaat improviserend meestal het beste, kun je met vrucht proberen delen uit de orgelliteratuur te vertalen naast het desbetreffen-de instrument.

Ik zie bij dit alles het levensgrote gevaar dat veel verworven-heden van de laatste tientallen jaren, met alle vruchtbare inspanningen die veel orgel-docenten zich op dit gebied heb-ben getroost, door van hogerhand opgelegde beperkingen in de studieduur zullen verdwijnen. Ik ben ook van mening dat er met man en macht moet worden geprobeerd dit dreigende gevaar te stuiten. Gezien de hele onderwijspolitiek van deze regering lijkt aandringen op een verlenging van de studieduur speciaal voor de organisten (en daarvoor zijn meer dan genoeg overtuigende argumenten aan te voeren, al was het alleen maar het veilig stellen van de goede bespeling van al die met overheids-geld gerestaureerde instrumenten) weinig kans van slagen heeft.

Een andere weg lijkt het organiseren van improvisatieleergan-

gen, niet in de eerste plaats gericht op het maken van gecompliceerde passacaglia's en scholastieke fuga's, maar gericht op het in de eerste plaats improviserend leren omgaan met historische orgels uit verschillende tijden en stijlen.

Juist die hierboven genoemde improvisatie in de grote vormen blijkt nogal eens haaks te staan op een juiste omgang met het historische instrument; iets wat we allen waarschijnlijk meer dan eens hebben kunnen constateren. Ik mag me in dit verband een illustratieve anekdote veroorloven: het is zeker meer dan 25 jaar geleden dat ik in Steinkirchen het Schnitger-orgel bezocht. De plaatselijke organist (tevens onderwijzer) liet me het gastenboek zien, waarin ik de naam aantrof van de toenmalige organist van de Parijse St. Sulpice, opvolger aldaar van Marcel Dupré. De onderwijzer-organist van Steinkirchen zag hoe ik de regels die de beroemde Parijzenaar in het gastenboek had geschreven tot me nam, en gaf daarbij het commentaar: 'Der Mensch kann überhaupt nicht spielen'. Ik denk dat de onderwijzer gelijk had: ik stel me voor dat de Parijzenaar al zijn virtuoze kunsten op het historische instrument had losgelaten en het op die manier had mishandeld. De eenvoudige dorpsorganist had een te goede relatie met zijn instrument om dat te kunnen accepteren.

Betekent het voorafgaande een pleidooi voor het uitsluitend kopiërend, dat wil zeggen in oude stijlen, omgaan met het instrument? Nee, maar wel zal het uitgangspunt primair moeten liggen in de stilistische bandbreedte die het instrument toestaat.

En waarom zou het gezelschap dat de verantwoordelijkheid durfde te nemen voor een grootscheepse onderneming als de Nederlandse Orgelencyclopedie, ook op dit punt de hand niet aan de ploeg slaan, door, in goede samenwerking met conservatoria en organistenverenigingen, de door mij gesignaleerde problemen aan te pakken en aldus de bespeling van ons waardevol historisch orgelbezit ook voor de toekomst veilig te stellen.

Noten

- 1 - Jan R. Luth, Daer wert om 't seerste uytgekreten... / Bijdragen tot een geschiedenis van de gemeentezang in het Nederlandse gereformeerde protestantisme ca. 1550 - ca. 1852, Kampen 1986.
- 2 - Klaas Bolt, 'De gemeentezang in een crisissituatie', in *het ORGEL* 75 (1979).

Summary

The historic organ and improvisation - Ewald Koorman

The historic organ can be described in general terms as an instrument from the past, built with unmistakable craftsmanship. Improvisation has many different forms too, which vary from improvisations during worship services to the ones during contests like the Internationaal Improvisatieconcours in Haarlem. Improvisation in worship, as a craft, belongs to the tradition of churchmusic for which many historical organs were built, and to the necessary capabilities of each organist; whereas not every organist has to be able to compete in Haarlem.

The significance of the nostalgic desire of the last 30 years for a return to the organ-for-hymn-singing and to 'powerful' congregational singing is relative: in former centuries congregational singing was a laborious affair, and this 'powerful' kind of singing often comes only with a strict theology. It is more important to look for connections with the context of contemporary churchmusic.

To play historical organs well, music schools provided not so long ago study trips, lessons in improvisation and church music. Nowadays the duration of curriculum has been severely limited, so that organists just learn to play the highlights of the organ literature. Many achievements of recent decades are threatened by this development, and may be abrogated. Wouldn't it be a good idea for the Dutch Institute for Organ Culture, the conservatories and organists' societies to collaborate to reverse this trend?