

Bach-interpretatie omstreeks het midden van de 19e eeuw

Ewald Kooiman

Studie van vele en uiteenlopende vroeg-19e eeuwse bronnen heeft mij hoe langer hoe meer tot de overtuiging gebracht, dat omstreeks het midden van de vorige eeuw er zeer ingrijpende veranderingen in de speelwijze van Bachs orgelwerken hebben plaatsgevonden. Veel van wat omstreeks 1850 als een verheugende nieuwe ontwikkeling werd begroet, heeft tot in onze tijd standgehouden. Zo heeft het er alle schijn van dat de nog in vele kringen gebezigde manueel- en registratiewisseling binnen een Praeludium en fuga tegen het midden van de vorige eeuw in zwang is gekomen. Tot op dat moment waren de organisten gewend een Bachwerk geheel **In Organo Pleno** (in wisselende samenstelling) te spelen.

In het voor dit najaar geplande Bach-nummer van ons tijdschrift, hoop ik materiaal te publiceren waaruit genoegzaam blijkt dat deze gewoonte ook gold voor Bachs Passacaglia. In dit nummer wil ik een 19e eeuwse Nederlands organist aan het woord laten die in Duitsland zijn opleiding heeft gehad; het gaat om de Haagse organist W. F. G. Nicolai (1829-1896). Tussen 1849 en 1852 verbleef hij in Duitsland, waar hij in Leipzig leerling van het Conservatorium was. Daarnaast studeerde hij in Dresden orgel bij Johann Gottlob Schneider (1789-1864). Johann Gottlob Schneider en zijn broer Friedrich (1786-1853) hebben een zeer belangrijke rol gespeeld in het Duitse orgellevens van de eerste helft der 19e eeuw. Johann was achtereenvolgens organist in Leipzig, Görlitz en hoforganist in Dresden. Hij genoot een zeer grote faam als leraar en als virtuoos speler en improvisator. Bij zijn gouden ambtsjubileum verscheen te zijner ere een Jubelalbum waaraan alle grootheden van dat moment meewerkten. De invloed van Johann Schneider op de Nederlandse organistenwereld is van grote betekenis geweest: niet alleen Nicolai, maar ook Van Eyken en Worp hebben bij hem gestudeerd.

Na zijn Duitse studie jaren werd Nicolai, op voorspraak van de staatsman Thorbecke (die bevriend was met Johann Schneider), benoemd tot leraar orgel aan de Koninklijke Muziekschool in Den Haag en in 1865 werd hij directeur van dit instituut. In deze functie, maar ook door zijn publicistische activiteiten, heeft hij grote invloed gehad op het Nederlandse muzieklevens van zijn dagen.

Aan het eind van zijn leven heeft Nicolai in een aantal artikelen in het muziektijdschrift *Caecilia* (1893/94) verslag gedaan van de manier waarop hij bij Schneider Bach had leren spelen. Zijn verslag is des te waardevoller omdat (zoals hij zelf vermeldt) hij voor zijn artikelen kon putten uit aantekeningen, die hij als student bij Schneider na afloop van elke les had gemaakt.

Nicolai vertelt allereerst dat Johann Schneider niet behoorde tot die organisten "welke Bach's orgelfuga's van de eerste tot de laatste noot met het volle werk speelden, zoals zelfs tot in onze dagen nog wel door gerenommeerde orgelspelers wordt gedaan." Dit is een uiterst belangrijk citaat; het bewijst immers dat er omstreeks het midden van de 19e eeuw nog een groep toonaangevende organisten bestond, die de Bachwerken van begin tot eind in een plenumklank speelden. Wie denkt bij het noemen van deze traditie niet aan wat Forkel vertelt over Bachs orgelkunst (Forkel 1802, p. 46):

Wenn Joh. Seb. Bach ausser den gottesdienstlichen Versammlungen sich an die Orgel setzte, wozu er sehr oft durch Fremde aufgefordert wurde, so wählte er sich irgend ein Thema, und führte es in allen Formen von Orgelstücken so aus, dass es stets sein Stoff blieb, wenn er auch zwey oder mehrere Stunden ununterbrochen gespielt hätte. Zuerst gebrauchte er dieses Thema zu einem Vorspiel und einer Fuge mit vollem Werk. Sodann erschien seine Kunst des Registrirens für ein Trio, ein Quatuor etc. immer über dasselbe Thema. Ferner folgte ein Choral, um dessen Melodie wiederum das erste Thema in 3 oder 4 verschiedenen Stimmen auf die mannigfaltigste Art herum spielte. Endlich wurde der Beschluss mit dem vollen Werke durch eine Fuge gemacht, worin entweder nur eine andere Bearbeitung des erstern Thema herrschte, oder noch eines oder auch nach Beschaffenheit desselben zwey andere beygemischt wurden."

(Wanneer Joh. Seb. Bach buiten het kader van een godsdienstoefening plaats nam achter het orgel (waartoe hij zeer vaak door vreemdelingen werd uitgenodigd), koos hij een of ander thema, en bewerkte dat zó in allerlei vormen, dat dat thema steeds zijn materiaal bleef, ook al had hij twee uur of nog langer aan één stuk gespeeld. Hij gebruikte het thema eerst voor een Praeludium en fuga met het volle werk. Dan toonde hij zijn registratiekunst in een Trio, een Quatuor enz., steeds over hetzelfde thema. Daarna volgde een koraal, en de melodie daarvan werd op zeer afwisselende wijze omspeeld door het eerste thema in drie of in vier verschillende stemmen. Tenslotte werd er afgesloten met een fuga op het volle werk, waarin ofwel alleen een andere bewerking van het eerste thema de toon aan gaf, ofwel nog één of (afhankelijk van de aard van het thema) twee andere thema's werden toegevoegd).

Het verdient onze aandacht dat Forkel in dit citaat met een zekere mate van vanzelfsprekendheid vermeldt dat Praeludium en fuga, of fuga alleen, door Bach met het volle werk werden gespeeld. Het klinkt zo, alsof hij iets aanduidt dat voor zijn lezers vanzelf sprak. Bachs specifieke kunst van het registreren brengt hij dan ook niet in verband met Praeludia en fuga's ter sprake, maar uitsluitend en alleen in relatie tot Trio's enz. Ook uit andere bronnen kennen we een 18e eeuwse traditie die het spelen van fuga's met een plenumregistratie voorschrijft. Marpurg bijvoorbeeld zegt (Marpurg 1753, p.p. 17) dat bij de fuga elke "Eintheilung wegfällt, indem das Stück vom Anfang bis zum Ende ohne abzusetzen fortgehen muss" (elke (onder)verdeling verval, daar het stuk van begin tot eind zonder onderbreking moet doorgaan). Wel heeft Hans Klotz geprobeerd (Klotz 1975, p. 392) dit citaat van Marpurg niet voor grote fuga's zoals Bach die schreef geldig te verklaren, maar die poging is verre van overtuigend.

Terug naar Nicolai en Johann Schneider. Als voorbeeld van de Bach-interpretatie van laatstgenoemde drukt Nicolai in het reeds genoemde tijdschrift *Caecilia* (1 sept. 1893) grote delen af van Bachs Praeludium en fuga in c, BWV, 546. Hieronder volgt het grootste deel van genoemd artikel van Nicolai.

Ten einde ook anderen van Johann Schneider's aanwijzingen een denkbeeld te geven, laat ik hieronder een beknopt overzicht volgen van de wijze, waarop Johann Schneider ons de heerlijke *Prelude en Fuga* in c

(no. 6 uit den 8-ten Band der Compositionen für die Orgel verschenen in de Peters-oditie) liet spelen.

De Prelude begint met het volle werk in een statig, breed tempo.

Matige beweging (eenigszins langzaam).

First system of the musical score, featuring a treble and bass clef. The music is in a key with two flats (B-flat and E-flat). The first measure has a forte dynamic marking (ff). The bass line includes a 'Ped.' marking.

Second system of the musical score, continuing the treble and bass clef notation.

Third system of the musical score, continuing the treble and bass clef notation.

Fourth system of the musical score, including a 'Pedaal' marking in the bass line. The notation includes various musical symbols such as slurs and accents.

Fifth system of the musical score, continuing the treble and bass clef notation.

Sixth system of the musical score, continuing the treble and bass clef notation.

Seventh system of the musical score, continuing the treble and bass clef notation.

Eighth system of the musical score, continuing the treble and bass clef notation.

Ninth system of the musical score, continuing the treble and bass clef notation.

Tenth system of the musical score, continuing the treble and bass clef notation.

Vergelijkt men deze lezing met die in de Peters-editie, dan vindt men al dadelijk onderscheid bij de twee kwartsextakkoorden in de 2-de maat, die zacht moeten worden afgestooten (*portato*); dat moet ook in de 4-de maat worden gedaan. Afgestooten moet ook de figuur (tenor en bas) in maat 5, 6, 7, 8 en 9 zijn. Eigenaardig klinkt in maat 10, 11 en 12 het loslaten van het akkoord op den vierden kwart in alt en tenor, in tegenstelling met de gebonden triolen-figuur in de sopraan (waarbij men het loslaten van de 1-ste achtste, waar ik zulks heb aangegeven, niet over het hoofd mag zien). Rijk aan tegenstellingen zijn de nu volgende maten; speelt men die eerst volgens de Peters-editie en daarna zooals Johann Schneider ze wilde hebben, dan is men verbaasd over het onderscheid en hoeveel duidelijker alle stemmen gevolgd kunnen worden. Dit is bij de werken van Bach vooral van gewicht, omdat bijna iedere stem zelfstandig haar weg gaat, dus iets te beteekenen heeft.

Na de omschrijving der eerste twaalf maten meen ik de ontleding der volgende maten wel aan de belangstellenden zelf te mogen overlaten. De bogen, stippen, enz. spreken voor zichzelf; het — is bekend als zijnde het *portato*-teeken voor enkele noten. Met het einde van het door mij medegedeelde treedt een nieuw thema in; feitelijk is het eene Fuga, die volgens de bestaande regelen wordt behandeld. Ze moest door ons op een ander, zachter geregistreerd klavier gespeeld worden. Omtrent binding of afstooten was alleen de 3-de maat van belang (de twee eerste maten moesten gebonden worden), die wij, wat de sopraan betreft, aldus moesten spelen:



en dus ook wat de alt in de 6-de en de 7-de maat betrof aldus:



Dit binden en afstooten moest in acht genomen worden overal waar deze figuur verder voorkwam. Eene andere binding trad in bij den tenor, waar die aldus luidt:



Zooals men ontwaart, ziet de figuur er thans heel anders uit dan in de Peters-editie en vormt ze eene gewichtige tegenstelling met de sopraan- en de altpartij, die gebonden zijn. Beschouwt men verder de inrede van het fuga-thema in de bas in verband met hetgeen in de overige drie partijen is geschreven, dan geraakt men in bewondering voor de kunst van opbouwen, — steeds zich houdende aan de in den beginne in gebruik gestelde thema's, — waardoor J. S. Bach uitmunte.

Met de voorlaatste maat op blz. 37 treedt het thema, waarmede dit Prelude aanvangt, weer op en gaat de speler dus ook weer naar het hoofdmanuaal (*ff*). In de 3-de maat op blz. 38 gaat men naar een ander manuaal dat *mf* geregistreerd moet zijn, of men blijft op het hoofdmanuaal, maar stoot alle schreeuwende registers

ook de tongwerken weg, zoodat men een helder, maar niet zeer sterk geluid overhoudt; de figuren worden op dezelfde wijze gebonden en afgestooten als reeds hierboven is aangeduid. De vijf laatste maten van deze blz. moeten weer *ff* zijn; het beste is de woggestooten sterk-klinkende registers zweer te laten bijtrekken met de 2-de achtste van de bedoelde 5-de maat, dan komt de figuur in de bas



meteen goed tot haar recht.

Blz. 39 brengt de bekende thema's, die weer op dezelfde wijze als te voren moeten voortgedragen worden. Als het fuga-thema in de bas optreedt, verzuime men niet eene flinke 16-voet (bazuin, trombone of derg.), nog liever een 32-voet bij te laten trekken.¹⁾

Met de laatste maat van blz. 39 gaat men weer naar een ander klavier, *mf* geregistreerd, en blijft daarop tot bij de 3-de maat van blz. 41, waar opnieuw het eerste gedeelte van de Prelude optreedt, letterlijk herhaald tot het slotakkoord, dat in de groote-terts-toonladder gegeven wordt. . . . een prachtig slot zooals J. S. Bach dat enkele keeren laat vernemen.

En nu de Fuga.

Stafig, maar niet te langzaam, vangt ze met uitsluitend 8-voets labiaal-registers aan (*Moderato, alla breve*, $\text{♩} = 40$); de vijf eerste noten worden gebonden, ook de vier volgende, zoodat de phrasering er aldus uitziet:



Overal waar het thema optreedt, moet 't op deze wijze gespeeld worden; en zoo gaat men rustig op blz. 42 en 43 tot de 14-de maat voort. Dan treedt in den tenor een ander thema op, uit twee maten bestaande, aldus voor te dragen:



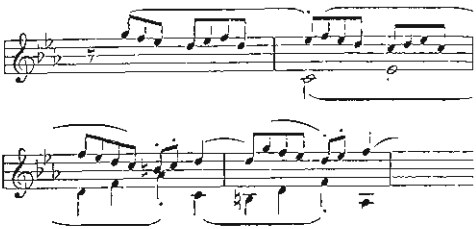
en liefst op een ander klavier, niet sterk geregistreerd, maar met een enkele 4-voet er bij. Neemt men het *portato* bij de twee kwarten voorgeschreven goed in acht, ook waar die meerstemmig (in tertsen) worden gegeven, dan ontstaat er een contrast van zeer goede werking. En op het tot stand brengen van contrasten moet men bij J. S. Bach's orgelmuziek vooral bedacht zijn! Bij blz. 43 is nog op te merken, dat de achtsten-figuur, welke op het 3-de noten-systeem in den tenor te vinden is, op deze wijze moet gopraseerd worden:

¹⁾ Ik zeg met voordacht „bij te laten trekken”, omdat ik 't bijna eene onmogelijkheid acht, bij werken gelijk die van Bach zelf te registreren (met Mendelssohn, Schumann, Gade, Liszt en latere goede componisten zooals Reinberger, Guilmant e. a. m. gaat dit evenmin); men dient minstens een helper liefst een aan iedere zijde, ter beschikking te hebben, die op schrift of op commando de registers bijtrekt of instoot.



anders herkent men niet genoeg het thema, zooveren door mij aangeduid.

Bij het intreden van het thema (blz. 44, gersten regel, maat 6) gaat men met de linkerhand weer naar het sterker geregistreerde manuaal, waar intusschen een heldere 4 voet is bijgetrokken. Opgemerkt moet hier worden, dat het thema b. door Bach in de verkorting wordt aangewend, hetgeen voor Johann Schneider eene reden was om aldus te binden en af te stooten:



Dit figuurtje komt 5 maten later in de alt voor en het thema b. in zijn geheel drie maten daarna in den tenor, gevolgd door de sopraan, enz. Het zal hem, die deze Fuga speelt, niet moeilijk vallen om nu verder de thema's te vinden en door de consequente toepassing der bogen en stippen de duidelijkheid voor den hoorder te bevorderen.

In de 2-de maat op blz. 45 treedt een derde thema op, tot hertoe nog niet gehoord. Men zou geneigd zijn bij het eerste zien en hooren daarvan aan een „Coda” te denken, maar het intreden van het fuga-thema op het 3-de systeem bewijst veeleer, dat Bach aan een tusschenspel heeft gedacht (wellicht om op het slot-gedeelte voor te bereiden). Hij had blijkbaar nog niet alles gezegd wat hij over zijn onderwerp te zeggen had en doet zulks in de 20 slot-maten waarlijk op schitterende wijze. Het bewuste „tusschenspel” — om 't zoo te blijven heeten —



moesten wij afwisselend op het manuaal en een ander klavier spelen, zoodat de aandacht niet verflauwde evenmin voor de letterlijke herhaling der twee maten, hierboven door mij met een herhalingsteeken geschreven, als bij de volgende sequenzen. Bij het slot-gedeelte — daar waar het fuga-thema weer intreedt — werd een krachtig, vol, maar niet schreeuwend geluid op het manuaal gebruikt en zoo eindigde het stuk in vollen glans.

Tot zover de tekst van Nicolai.

Wanneer we de registratie- en klavierwisselingsvoorschriften van Schneider bekijken, is het frappant te constateren dat veel van wat hier wordt voorgeschreven heden ten dage nog de gangbare praktijk van veel organisten vormt, met name in de Duitstalige landen. Ondanks Orgelbeweging en Neobarokke stromingen, zweren velen op het punt van de klavierwisseling nog bij 19e eeuwse praktijken. Schneider hanteert kennelijk als criterium voor manuaalwisseling de structuur van het te spelen werk. Welnu, dit is een principe dat in Duitsland nog volop wordt gehuldigd. Op dit gebied lijkt er een rechtstreekse verbinding te lopen van Schneider via Straube, Walcha, Richter (ik sla voor het gemak vele tussenschakels over) naar de huidige Duitse conservatorium-traditie. Ik neig er toe dit structuurcriterium een typisch 19e eeuwse vondst te noemen. Nergens in de 18e eeuwse aanwijzingen over registratie ben ik het idee van structuuranalyse als maatstaf voor manuaalwisseling tegengekomen. Overigens doet de nadruk waarmee Nicolai in zijn voetnoot pleit voor de aanwezigheid van één of meer registranten vermoeden, dat dit eveneens een nieuwigheid was in zijn dagen.

Natuurlijk zijn ook de aanwijzingen die Nicolai voor de frasering geeft zeer de aandacht waard. Het valt in het bijzonder op, dat hij nergens het begrip articulatie ter sprake brengt. Wanneer hij binnen zijn grotere frasen enkele noten staccato gespeeld wil zien, vormt dit het bewijs voor de stelling dat het legatospel hier tot norm is verheven. Voorzover we van articulaties kunnen spreken, hebben deze in de gegeven voorbeelden vrijwel altijd opmaat-karakter. Alle begrip voor het verschil tussen goede en slechte maatdelen lijkt hier geheel en al verdwenen te zijn. Ik denk dat ook in dit opzicht Johann Schneider aanhanger was van een nieuwe richting. Het onderscheidmaken tussen goede en slechte tijden werd in behoudender organistenkringen tot in de dertiger jaren van de 19e eeuw gepraktiseerd. Een zeer belangrijk getuigenis daarvan vond ik in de **Theoretisch-praktische Orgelschule** van Ludwig Ernst Gebhardi. Deze schrijft omstreeks het jaar 1837: "Das gute Takttheil muss... auch auf der Orgel eben so gut, wie auf andern Instrumenten, nothwendig hervorgehoben werden, damit man es von dem schlechten wohl unterscheiden kann: denn nur dann, wenn dieselben schwereren oder leichteren Accente in gleichen Zeiten wiederkehren, erhält ein Musikstück Takt oder Metrum."

(Het goede maatdeel moet... ook op het orgel, net zo goed als op andere instrumenten, noodzakelijkerwijze geaccentueerd worden, om het van het slechte maatdeel te kunnen onderscheiden want alleen wanneer dezelfde zwaardere of lichtere accenten op gelijke afstand terugkeren, krijgt een muziekstuk maat of metrum).

In twee latere afleveringen van hetzelfde tijdschrift *Caecilia* (resp. 1 en 15 sept. 1984), geeft Nicolai nog meer informatie over Schneiders Bachspel. Ook deze beide teksten druk ik hier, zonder verder commentaar, af.

Garne gevolg gevende aan een tot mij gericht verzoek: „om ook van andere Bach'sche Praeludiums en Fuga's uit den tweeden Band der Orgelwerken in de Peters-editie uitgegeven mededeeling te doen omtrent de wijze van voordracht, zoals Johann Schneider die leerde", wil ik thans no. 1 uit dien Band behandelen.

De figuur in de bas (pedaal), waarmede het Praeludium begint, moet gebonden worden gespeeld, dus ook de sequensen die daarvan gegeven worden. In de 4-de maat moet de eerste d in de alt worden losgelaten, zoodat met de volgende g een nieuwe volzin begint, dien men in de drie volgende maten in de sopraan, in de tenor en wederom in de sopraan ontmoet.

Ook in de 7-de en de 8-ste maat is die figuur aanwezig, maar er komt eene tweede figuur bij waaraan Johann Schneider veel gewicht hechte, nl. de twee achtsten in alt en tenor, die hij afgestooten speelde telkens wanneer zij voorkwamen, en dat gebeurt zeer dikwijls, dan eens als twee achtsten, dan weder als achtste gevolgd door een kwart en dat telkens in andere stemmen (niet zelden tweemaal in één maat). Ik mag wel aan het doorzicht

van den speler overlaten dit figuurtje verder zelf op te zoeken en met puntjes voor het afstooten aan te duiden; heb ik goed geteld, dan komt 't in dit Praeludium 21 maten voor. De registratie moet nogal krachtig zijn: alle voorbanden 8- en 4-voets labiaal-registers (de klavieren gekoppeld), zelfs enkele vulstemmen en, mits die zacht geïnoneerd is, eene trompet of daarmee gelijkstaand tongwerk. In het pedaal komt kort voor het slot eene figuur voor, die aldus moet gespeeld worden:

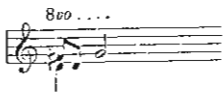


Zooals de speler ziet, komt het aanvangs-thema in de

vier slotmaten weer terug en moet dus op de door mij aangegeven wijze worden gespeeld; de twee slot-akkoorden in de voorlaatste maat moeten losgelaten worden. Het tempo neme men *Allegro moderato*.

De Fuga staat *alla breve* aangegeven; men neme die *Allegro*, maar zonder overhaasting. Het thema wordt gebonden gespeeld tot aan de 3-de kwart van de 4-de maat, dan make men tusschen de twee c's (octaaf) eene afcheiding, welke telkens moet voorkomen zoo dikwerf het thema wordt gegeven. Men spele de Fuga op het hoofdmanuaal gekoppeld aan het 2-de (en 3-de) klavier met alle labiaal 8-voeten; het pedaal idem met bovendien een 16-voet (b.v. bourdon). Telkens als het thema in de sopraan optreedt, trekke men een 4-voet bij; ten einde langzamerhand een crescendo te verkrijgen, dat tot een krachtig slot voert.

Met betrekking tot de phraseering komt, behalve die door mij bij het thema aangewezen, maat 26, 28 en 29 in aanmerking waar het eerste van ieder viertal achtsten moet afgestooten worden. Belangrijk in dit opzicht is maat 35 en 36, waar de eerste der vier achtsten moet worden losgelaten en de vier volgende moeten worden gebonden:

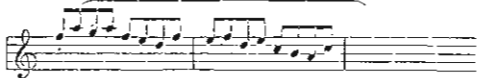


Ik schreef er nog een paar maten bij omdat er over de phraseering nog wat viel op te merken, dat meteen als vingerwijzing kan dienen voor hetgeen er verder volgt.

Bijna zou men als regel kunnen aannemen, dat, als er in de melodie een sprong voorkomt, men eene afcheiding maakt, b.v.:



Men moet evenwel oordeelkundig te werk gaan bij het toepassen van de afcheidingen en vooral niet overdrijven. Op blz. 6 b.v. bovenaan zou men allicht de laatste noot van de eerste maat afstooten, omdat er een sprong naar de 1-ste noot van de tweede maat wordt gemaakt; dit zou evenwel niet goed zijn, hier moet men aldus phraseeren:



Het verdere meen ik nu gerust aan den speler te kunnen overlaten; alleen wil ik nog opmerken, dat het wenschelijk is, dat bij het intreden van het thema in het pedaal (blz. 5 onderaan) gedurende vier maten een duidelijk sprekend register worde bijgetrokken, trompet 8-voet b.v., en dat 14 maten later, als het thema in de alt optreedt, dit wederom met een 4-voet meer moet geschieden.

Elf maten verder komt het thema in het pedaal; men trekke dan eene lazijn of trompet 16-voet bij; zes maten vóór het slot moet het thema in de sopraan fink uitkomen (door trompet 8-voet b.v.) en de twee laatste maten worden met het volle werk gespeeld.

Het Praeludium en de Fuga, als no. 2 in den 2-den Band der Peters-editie uitgegeven, zijn beide van een zeer bewegelijk karakter. Het Praeludium begint aldus :

1
2
3
4
5
6
7
8
9
10
11
12
13
Pedaal.

Ik heb er de bindingen en afkortingen dadelijk bijgezet, zoodat de speler eene aanwijzing heeft voor de verdere behandeling. Maat 14 en 15 moeten weer als 12 en 13 worden gespeeld, ik maak in het bijzonder opmerkzaam op de twee kwarten in maat 13, die goed moeten worden afgestooten, alsof men er een zekeren nadruk op wilde leggen. In maat 18, 19 en 20 moeten de drie laatste achtsten worden afgestooten; in maat 22 en 23 daarentegen moeten de twee eerste achtsten worden gebonden.

Op blz. 8 is de vijfde maat aldus te spelen :

Het pedaal-figuur in maat 6 is eene sequenz van maat 12 en 13, en moet dus worden voorgedragen zooals ik hierboven heb aangegeven. De 16-de maat wordt een weinigje teruggehouden, maar niet te veel, omdat er drie maten later wederom eene slot-cadenz voorkomt, die nog breeder moet worden genomen. Maat 5 en verv. op blz. 9 zijn weer gelijk aan maat 18, 19 en 20 van blz. 7 en ook verder treft men grootendeels sequenzen aan van vroeger omschreven volzinnen.

Het geheel moet krachtig geregistreerd zijn en in een tamelijk vlag tempo worden gespeeld.

Ook de Fuga moet krachtig en in een opgewekt tempo gespeeld worden; bindingen en loslaten op deze manier :

Houdt men dit streng vol zoo dikwerf het thema voorkomt en tracht men de tegen-thema's zooveel mogelijk gebonden te spelen, dan wordt het prachtige stuk ook voor leeken verstaanbaar.

Veel is er verder over de voordracht dezer Fuga niet te zeggen; op blz. 11, 1-ste, 2-de en 3-de maat is het pedaal aldus te spelen :

Vijf maten verder (eveneens in het pedaal) aldus :

Op blz. 12 moet vanaf de vijfde maat aldus afgestooten en gebonden worden :

enz.

Verder is er niets op te merken, dan hetgeen den lezer reeds hierboven omtrent de verschillende phraseringen is bekend gemaakt.

LIJST VAN AANGEHAALDE AUTEURS

Forkel 1802 = J. N. Forkel, Ueber **Johann Sebastian Bachs** Leben, Kunst und Kunstwerk.

Leipzig 1802 (Reprint Berlin 1966)

Klotz 1975 = Hans Klotz, Ueber die **Orgelkunst der Gotik, Der Renaissance und des Barock**. Kassel, Basel, Tours, London 1975

Marpurg 1753 = Fr. W. Marpurg, **Abhandlung von der Fuge nach den Grundsätzen und Exempeln der besten deutschen und ausländischen Meister**, ol. 1. Berlin 1753 (Reprint Hildesheim 1970).

Orgelbouwnieuws

Vaste correspondenten:

Theo Jellema

Gert Oldenbeuving

Peter van Dijk

Paul Peeters

Wij zijn bijzonder blij dat wij voor de rubriek Orgelbouwnieuws enkele correspondenten gevonden hebben, die ons regelmatig van orgelbouwnieuws zullen voorzien.

De correspondenten zijn: Theo Jellema te Leeuwarden (orgelmakers in Groningen, Friesland en Noord-Holland), Gert Oldenbeuving te Warnsveld (idem in Drenthe, Overijssel en Gelderland), Paul Peeters te Utrecht (orgelmakers in Noord-Brabant en Limburg) en ondergetekende (provincies Utrecht en Zuid-Holland).

Uiteraard blijft ook orgelbouwnieuws door u, lezers, opgezonden van harte welkom. Wilt u naast gegevens, dispositie en zo mogelijk een foto ook steeds de bron vermelden waar uit u uw informatie put.

Er wordt wat Nederland betreft „nieuws” verschaft van orgelmakers die lid zijn van de Vereniging van Orgelmakers in Nederland.

De hoofdredacteur

Orgelbouwnieuws uit België

In de **St. Pieterskerk te Ukkel** werd op 8 mei 1983 het orgel na restauratie weer in gebruik genomen, dat werd gebouwd door **Antoine Coppin** uit Nijvel.

Het is een balustrade-orgel bestaande uit Hoofdwerk en Positief. Omtrent het bouwjaar is men enigermate in het ongewisse: een kwitantie met de handtekening van Coppin is gedateerd 1811 terwijl een inscriptie in de windlade het jaartal 1829 vermeldt.

Een viertal malen werd het instrument flink verbouwd. Zo werd bijvoorbeeld het onderpositief gescheiden van de hoofdwerkkas, een zwelwerk toegevoegd en tenslotte nog een pneumatische tractuur aangebracht.

Het orgel is nu weer geheel gerestaureerd door de orgelmaker Loncke uit Kortemark.

Rijksoverheid en Provincie subsidieerden het project. De orgelkas werd hersteld in de oude toestand, het oude pijpwerk werd gerestaureerd (waarbij de dispositie van Coppin weer het uitgangspunt was) en men bracht een nieuwe mechanische toets- en registertractuur aan naar oude voorbeelden.

Aangezien het orgel in de toekomst een belangrijke functie zal krijgen als lesinstrument, werd het besluit genomen een vrij pedaal toe te voegen. Dit is een aparte kas achter de hoofdkas geplaatst.

De dispositie luidt als volgt: