



# AUDITE NOVA 3

**Gerben Mourik**

Kassel - Martinskirche  
Würzburg - Kiliansdom

AUDITE NOVA 3

CD 1 Kassel - Martinskirche

Bornefeld-Bosch-Orgel (1964)

In Memoriam Michael Bosch (1955-2012)

[01] Präludium in G dur Op. 22 Nr 3 (1930) <b>Günther Raphael</b> (1903-1960)	03'09
[02] Partita <i>De Lofzang van Maria</i> (1955) <b>Adriaan Engels</b> (1906-2003) Aus: 12 Präludien und Fugen Op. 32 (1946) <b>Jan Koetsier</b> (1911-2006)	09'28
[03] No. I in C	04'09
[04] No. II in D Aus: Choralvorspiele II (1963) <b>Helmut Walcha</b> (1907-1991)	03'38
[05] <i>Vom Himmel hoch da komm ich her</i>	01'27
[06] <i>Psaume XXVII Henri Gagnebin</i> (1886-1977) Aus: Grosses Orgelbuch II (1939) <b>Ernst Pepping</b> (1901-1981)	02'05
[07] Orgelchoral <i>O Traurigkeit, o Herzeleid</i>	01'35
[08] Choralpartita VII <i>Christus, der ist mein Leben</i> (1955) <b>Helmut Bornefeld</b> (1906-1990) Preamble und Choral, Bicinium, Aria, Phantasie, Musette, Carillon	08'32
[09] Aus: Choralpartita II <i>Der Herr ist mein getreuer Hirt</i> (1948): Pastorale <b>Helmut Bornefeld</b>	05'35
[10] Choralpartita III <i>Nun komm, der Heiden Heiland</i> (1949) <b>Helmut Bornefeld</b> Toccatina, Kanon, Bicinium, Ricercar	07'15
[11] Vorspiel und Satz: <i>Das alte Jahr vergangen ist</i> <b>Hugo Distler</b> (1908-1942) Triptich opus 33 (1964) <b>Jan Oskar Bender</b> (1909-1994)	01'47
[12] Toccata (The World)	01'49
[13] Fugue (The Adoration of the Crucified) – with the tune <i>Herzlich tut mich verlangen</i>	05'32
[14] Aria (Song of the Redeemed Soul)	03'42

Würzburg - Kiliansdom

Klais-Orgel (1969)

[15] Improvisation I	09'30
[16] Improvisation II	08'04

CD 2

[01] Toccata II (1970) <b>Marius Monnikendam</b> (1896-1977)	06'16
[02] Sequenz Nr. 1 a-moll (1908) <b>Sigfrid Karg-Elert</b> (1877-1933)	04'30
[03] Sequenz Nr. 2 c-moll	06'05
[04] <i>Creator alme siderum</i> (Cantiones Gregorianæ, 1957) <b>Joseph Ahrens</b> (1904-1997)	02'52
[05] Het Lied van de Drie Koningen <b>Gerrit Wielenga</b> (1926-2010) het liedekje – de ster – de kleine stede van Bethlehem – 'Groeten' – 'Knielen' – goud, wierook, mirre – het liedekje	13'57
[06] <i>O sacred Head, now wounded</i> Opus 70/8 (1949) <b>Flor Peeters</b> (1903-1986)	04'46
[07] Toccata und Fuge <i>Mitten wir im Leben sind</i> (1941) <b>Ernst Pepping</b> (1901-1981)	10'58
[08] Adagio over <i>Psalms 139</i> (1996) <b>Bert Matter</b> (1937)	03'55
[09] Osteralleluja <b>Joseph Ahrens</b>	02'54
[10] Pas trop Lent <b>André Fleury</b> (1903-1995)	02'29
[11] Partita <i>Veni Creator Spiritus</i> Opus 75/6 (1953) <b>Flor Peeters</b>	05'52
[12] Andante <b>André Fleury</b>	03'00
[13] Scherzando	01'50
[14] Allegro Maestoso	03'00
[15] Toccata in d (1948) <b>André Verwoerd</b> (1926)	06'51

Total Time

CD I 77'19

CD II 79'20



### *Beste luisteraar,*

De voorliggende dubbel-cd vormt samen met het supplement de afronding van het project wat ons vanaf 2010-2014 volop heeft beziggehouden.

Het programma van cd 1 is toegespitst op de veelkleurigheid en milde klank van het Bornefeld-Bosch orgel (1964) in de St. Martin te Kassel. Een document van dit instrument omdat het orgel in de komende jaren vervangen wordt door een nieuw exemplaar. Het 'oude' orgel is in het voorjaar van 2015 integraal overgeplaatst naar de Katholieke St. Elisabethkirche in Kassel, maar een opname op de originele locatie geeft het meest authentieke beeld.

De werken op cd 2 zijn de monumentale Klais (1969) in de Würzburger Dom op het lijf geschreven, waarbij dit instrument een verbluffend universeel instrument blijkt te zijn. Voor het grootste deel is deze schijf gevuld met werken van Nederlandse bodem met daarbij uitstapjes naar laatromantisch (Fleury, Karg-Elert) en minimalistisch werk (Matter en Wielenga).

Een wens voor de toekomst blijft het opnemen van een groot instrument van Karl Schuke waarbij enkele componisten die wat onderbelicht bleven (Siegfried Reda, Augustinus Franz Kropfreiter en Johann Nepomuk David) alsnog verder uitgediept kunnen worden. Van de orgels van Rudolf von Beckerath zijn de laatste jaren uitstekende opnamen verschenen (zoals de Bach-opnamen van collega Bert den Hertog te Hildesheim) zodat het opnemen van zijn orgels hier voor mij persoonlijk geen toegevoegde waarde meer gaf.

Verder bleken de hier opgenomen instrumenten zoveel mogelijkheden te hebben, dat het beperken van de opnametijd per orgel ook geen optie was...

Om u als luisteraar wat meer informatie over de speciale klankkleuren en de manier van registreren te geven, heb ik bij een aantal werken van cd 1 de gebruikte beginregistraties vermeld. Dit heb ik  *cursief*  gedaan om de teksten duidelijk te houden.

Bij de opnamen hebben we geprobeerd om de verhoudingen zoals die in de kerk te horen zijn, vast te houden.

Dit betekent dat in Kassel het Rückpositiv relatief prominent aanwezig is en Oberwerk en Pedal -ook ten opzichte van het Hauptwerk- bescheiden van klank zijn...

Ik wens u, mede namens het productieteam, veel luisterplezier!

*Gerben Mourik*



## CD 1

**Günther Raphael** studeerde tussen 1922 en 1925 compositie, orgel, piano en directie aan de Hochschule für Musik te Berlijn. Had daarvoor al privéstudies in viool en piano gevolgd. Karl Straube zorgde ervoor dat hij vanaf 1925 bij Arnold Mendelssohn -een belangrijke figuur in de vernieuwing van de kerkmuziek en achterneef van Felix Mendelssohn- verder kon studeren. Tot 1934 componeerde hij een aantal grote werken, waaronder een requiem, een vioolconcert en orkestvariaties. Na 1934 moest hij zijn functies als docent aan het conservatorium van Leipzig (waar hij in 1926 benoemd was) opgeven. Na de tweede wereldoorlog werkte hij vanaf 1949 tot 1953 als docent aan het conservatorium van Duisburg; vanaf 1957 tot zijn overlijden is hij tevens docent aan de Staatliche Musikhochschule te Keulen. Voor orkest componeerde hij o.a. 5 symfonieën, een Tanzsuite, verder een Konzert voor orgel en orkest en werken voor piano- en violsolo. Voor orgel schreef hij een 10-tal grote werken, diverse partita's en korte koraalvoorspelen.

Uit de **Präludium und Fuge in G-Dur** van Günther Raphael [1] -opgedragen aan de organist Walter Fischer-, klinkt hier het Präludium. Het werk (in A-B-A-vorm) is geschreven als trio en kan als neobarok betiteld worden; de vorm is oud, maar krijgt hier een invulling met modernere motieven. *Registratie: HW Gemshorn 8 Nachthorn 4 Larigot OW Rohrpommer 8 Rohrflöte 4 Gemshorn 2 Sifflöte 1 1/3 Blockflöte 1 PD Octavbaß 8 Rh OW Lh HW, vanaf de reprise omgedraaid.*

**Adriaan Engels** ontving zijn opleiding als organist aanvankelijk bij George Robert (Haarlem). Studeerde daarna aan het Amsterdams Conservatorium orgel bij Cornelis de Wolf en theorie bij Sem Dresden. In 1932 werd hij benoemd als organist van de Grote Kerk te Den Haag. In datzelfde jaar volgde een benoeming als docent orgel aan het Koninklijk Conservatorium, eveneens te Den Haag. Bekende studenten die later ook een carrière als concertorganist begonnen zijn Wim van Beek, Arie J. Keijzer en Johann Th. Lemckert. Engels was actief betrokken bij de restauratie en nieuwbouw van orgels en bij de totstandkoming van het oude Liedboek voor de Kerken. Zijn compositorisch oeuvre bestaat voornamelijk uit liturgische koor- en orgelwerken. Als grotere vrije orgelwerken zijn te noemen: 3 Praeludia et Fugae, een Sonatine in f en een Sonate in d.

De **Partita over de Lofzang van Maria** van Adriaan Engels [2] is een compositie die door de componist zelf regelmatig werd gespeeld. Er is overigens een radio-opname van het werk -uitgevoerd door de componist- bewaard gebleven. Na het koraal volgen 7 variaties waarbij in de variaties 2 en 5 duidelijke invloeden van resp. Hans Friedrich Micheelsen en Hugo Distler te horen zijn. In de variaties 1, 4 en 6 horen we echter sporen van de Franse klassieken; dat was zeker niet gewoon in die tijd! Variatie 4 is een bewerking met de melodie in de tenor waarbij Engels veel gebruik maakt van de typische Lydische kwart. De laatste variatie is een groots slotkoraal waarin we ons een beeld kunnen vormen van de improvisator Adriaan Engels.

*Registraties: Koraal HW Prinzpal 8 Octave 4 Var. 1 Lh OW Rohrflöte 4 Gemshorn 2 en Siffelöte 1 1/3 (octaaf lager). Rh RP Prinzpal 4 (octaaf lager).*

*Var. 2 RP Gedackt 8 Hohlflöte 2*

*Var. 3 OW Rohrpommer 8, melodie op RP Quintade 8 PD Untersatz 16*

*Var. 4 HW Spanische Trompeten 8  $\text{C}$  4 + Octave 4 Rauschharfe en Nonenkorsett.*

*Slotnoot + PD met Prinzpal 16 Rohrpfeife 4 Baszink en Rauschwerk.*

*Var. 5 RP Quintade 8 Flötgedackt 4 Rohrnat 2 2/3 Terznone.*

*Var. 6 Lh: OW Italianische Prinzpal 4, Gemshorn 2, Sesquialtera (octaaf lager), Rh: HW Prinzpal 8 PD Octavbaß 8*

**Jan Koetsier** studeerde van 1927-1934 compositie, piano en directie aan de Hochschule für Musik te Berlijn. Was daarna werkzaam in Lübeck en Berlijn en kwam in 1942 naar Den Haag om bij de zojuist opgerichte Nederlandsche Kameropera te komen werken. Hij debuteerde als orkestcomponist overigens al in 1937 met het werk 'Barock-Suite' bij het Concertgebouworkest. Van 1942-1948 was hij daar tweede dirigent. In 1949-'50 werkte hij kort in Den Haag (Residentie Orkest en Koninklijk Conservatorium), vertrok echter in 1950 weer naar Duitsland en was tot 1966 werkzaam als dirigent van het orkest bij de Bayerischen Rundfunk.

Van 1966-'76 werkte hij in München als Professor voor orkestdirectie aan de Hochschule für Musik. Hij componeerde o.a. een drietal symfonieën, een ballet en verder veel muziek voor blazers (zoals de Brass Symphony). Zijn orgel-oeuvre is klein; Behalve de 12 Präludien und Fugen zijn er nog de Three Meditations for organ or harmonium uit 1968 en een Choral-Phantasie over Ein feste

Burg (1955). Ook componeerde Koetsier een behoorlijk aantal werken voor orgel met blaasinstrumenten, bijvoorbeeld orgel met resp. tuba, hoorn en cornet.

De op deze cd gespeelde Preludiums en fuga's van Jan Koetsier [3] en [4] komen uit de bundel 12 Präludien und Fugen. Oorspronkelijk heette deze verzameling overigens 'Orgelboekje'. Qua schrijfwijze is het opmerkelijk hoe goed Koetsier (zelf geen organist) zich weet in te leven in de schrijfwijze voor orgel; Qua articulatie laat de componist veel vrijheid aan de uitvoerende over: hij geeft alleen legato en non legato als aanduidingen. Wél worden er specifiek voethoogten voorgeschreven, zoals in **Preludium I** 8' voor het pedaal (*Kopftrompete*); in de manuaalpartij klinken daartegen de *Prestanten 8 4 en 2 voet op HW*. In de Fuge wordt het pedaal weer op 16' basis ingezet, tegen het 8'-*mixturenplenum op HW*. Ondanks het feit dat de thematieken voor elk preludium en fuga verschillend zijn, bereikt de componist door zijn doorzichtige en economische schrijfwijze toch een eenheid. Qua idioom heeft Koetsier duidelijke invloeden ondergaan van Paul Hindemith.

In **Preludium II** valt de hechte contrapuntische schrijfwijze (*OW Fagott 16 + Hautbois 8, een octaaf hoger gespeeld*) met een hoog geschreven baspartij op (*PD Clairon 4 Rohrpfeife 4*). In de Fuge (*HW: Gemshorn 8 + OW: Rohrflöte 4 met in pedaal Octavbaß 8*) vallen de vele hemiolen op.

**Helmut Walcha** studeerde aan het conservatorium te Leipzig orgel bij Günter Ramin, in die tijd organist van de Thomaskirche. In 1929 werd hij organist van de Friedenskirche in Frankfurt am Main. In 1938 werd hij benoemd als docent voor orgel aan de Musikhochschule, eveneens te Frankfurt. Zijn compositorisch werk is niet zeer uitgebreid; Hij componeerde voor orgel 4 bundels met koraalbewerkingen.

**Vom Himmel hoch** van Helmut Walcha [5] wordt geregistreerd met *Nachthorn 4 HW*. Dit werkje is doorzichtig (2 stemmig) en lichtvoetig geschreven en vormt zo een prachtige illustratie van de tekst.

De componist en organist **Henri Gagnebin** studeerde in Lausanne en Berlijn; van 1908 tot 1916

woont en studeert hij in Parijs; hij krijgt daar orgellessen van Louis Vierne en compositielessen van Vincent d'Indy en behaalt zijn diploma aan de Schola Cantorum. In die tijd is hij ook organist van de Lutherse kerk aldaar. In 1916 wordt hij organist in de St. Jean te Lausanne, gevolgd door een benoeming als docent muziekgeschiedenis en prima-vista spel aan het Conservatorium, eveneens te Lausanne. In 1925 werd hij directeur van het conservatorium in Genève. Zijn compositorisch werk omvat onder meer symfonieën, strijkkwartetten, balletten en 4 toccata's voor piano. Voor orgel componeerde Gagnebin koralen gebaseerd op de Geneefse psalmen; als vrije werken zijn er onder andere een Dialogue et Passacaille en een Toccata.

**Psaume XXVII** (Psalm 27) van Henri Gagnebin [6] is geschreven in trio-vorm met de melodie in de tenor (RP: *Dulzian 16 Messingschalmei 4 en Terznone*). Gagnebin geeft de figuratie in de rechterhand (OW: *Rohrpommer 8 en Gemshorn 2*) structuur door ritmische motieven terug te laten komen. Opvallend is verder het parallelle ritme van cantus firmus en baspartij.

**Ernst Pepping** studeerde compositie aan de Hochschule für Musik te Berlijn bij Walther Gmeindl (vanaf 1922), en volgde daarna tijdens de Donaueschinger Musiktagen in 1926 lessen bij Paul Hindemith. In 1934 werd hij benoemd als leraar harmonieleer, contrapunt en partituurspel aan de Evangelische Schule für Volksmuziek (Johanneskloster) in Berlin-Spandau.

Vanaf 1953 was hij professor aan de Berliner Hochschule für Musik. Hij kreeg voor zijn compositorisch werk vele onderscheidingen. In 1969 sluit Pepping zijn oeuvre af met de Praeludia/Postludia voor orgel.

Zijn composities zijn zeer gevarieerd qua bezetting: werken voor groot orkest, kamermuziek, koorwerken (waaronder liederen, zowel kerkelijk als wereldlijk), en orgelwerken (waaronder 2 concerten, fuga's en 5 partita's).

Het **Orgelchoral 0 Traurigkeit, o Herzeleid** van Ernst Pepping [7] is een trio. De rustige sfeer aan het begin wordt naarmate het werk vordert steeds onrustiger; als uitbeelding van de tekst. (Lh RP *Quintade 8 Vox Humana 8 Rh OW Rohrpommer 8 Tremulant PD Gedecktbaß 8*)

**Helmut Bornefeld** besloot tijdens de studie tuinarchitectuur over te stappen naar een muziek-

studie. Tussen 1924 en 1928 studeerde hij aan het Conservatorium van Stuttgart (compositie, piano en kerkmuziek) en daarna harmonieleer en piano aan de Musikhochschule, eveneens te Stuttgart (1928-1931). In 1937 studeert hij daar af voor de A-prüfung Kirchenmusik. Daarna was hij werkzaam als cantor-organist van de Pauluskirche te Heidenheim/Brenz (1937-1971), verder als dirigent en van 1937-1976 als orgeladviseur. Vanaf 1946 organiseerde hij -tot 1960- de Heidenheimer Arbeitstage für neue Kirchenmusik. In 1950 wordt hij benoemd als docent theorie en cantorijdirectie aan de Kirchenmusikschule te Esslingen. Zijn compositorisch werk is uitgebreid: Het grootse Choralwerk (geschreven tussen 1937 en 1960) trekt natuurlijk de meeste aandacht. Daarmee voorzag Bornefeld cantorijen en musici van materiaal wat voor de beschikbare capaciteit ter plaatse zonder problemen in de liturgie ingezet kon worden. Voor orgel schreef Bornefeld naast de 8 Choralpartita's o.a. Sonate Serena, een Sonate, een Sonatine en Zwölf Etuden. Na 1965 schrijft hij groots opgezette composities die vooral gedacht zijn buiten de liturgie. Ook maakte hij transcripties voor orgel (al dan niet met andere instrumenten) van werken van o.a. Bach, Händel, Schubert, Mozart en Busoni. Ook moeten genoemd worden de wereldlijke koorwerken en veel instrumentale muziek. In 1976 wordt hem de titel Professor verleend. Naast zijn muzikale activiteiten schreef hij ook gedichten en maakte beeldende kunst; hij is zo een voorbeeld van een veelzijdig kunstenaar

Over de gespeelde werken van Helmut Bornefeld:

**Choralpartita VII Christus, der ist mein Leben** 'In alter Freundschaft für Karl Gerok'.

Gerok was organist te Stuttgart en Professor aan de Musikhochschule in dezelfde plaats. De eerste uitvoering vond plaats op 19 november 1955 in de Pauluskirche te Heidenheim door Gerhard Bornefeld, broer van de componist. Deze partita [8] volgt exact de tekst van het lied, de muziek spreekt daardoor eigenlijk voor zichzelf. Het idioom is in dit werk prachtig uitgekristalliseerd; een mooi voorbeeld is het eerste deel waarin Bornefeld door kleine wijzigingen in de harmonie een serene sfeer weet te scheppen. Ook het zeer ritmische laatste deel (met de melodie onopgesmukt in de bas), krijgt door de twee lagen met verschillende ritmen en ver uit elkaar liggende toonhoogten een speciale lading.

*Preambel Rh OW Rohrpommer 8 Lh RP Gedackt 8 PD Untersatz 16 + Gedecktbaß 8*

Choral PD Untersatz 16 Oktavbaß 8 HW Prinzipal 8 Octav 4 Echo: Ow Spitzgedackt 8  
Bicinium Lh OW Spitzgedackt 8 Rohrflöte 4 Blockflöte 1 Rh RP Gedackt 8 Flötgedackt 4 Rohrnat 2  
2/3 Terznone

Aria (solo): RP Gedackt 8 Flötgedackt 4 Rohrnat 2 2/3 (begeleiding): OW Rohrpommer 8  
Rohrflöte 4 PD Untersatz 16 Gedecktbaß 8

Phantasie na pedaalsolo en crescendo/decrescendo RP Quintade 8 Gedackt 8 Flötgedackt 4 dan  
HW Gedacktpommer 16 + OW Spitzgedackt 8 Blockflöte 1 en als laatste stand:  
PD Rohrpfeife 4 Rh RP Rohrnat 2 2/3 Quarte Terznone  
Lh OW Gemshorn 2 Obertöne

Musette Lh RP Hohlflöte 2 Vox Humana 8 Rh op HW, gekoppeld aan RP en OW.  
OW Blockflöte 1 Obertöne (zwekkast gesloten)

Carillon Rh RP Gedackt 8 Lh OW Rohrpommer 8 Rohrflöte 4 Blockflöte 1 (zwekkast gesloten) PD  
Untersatz 16 Octavbaß 8 Rohrpfeife 4

**Choralpartita II** werd opgedragen aan ‘Dem Freunde Siegfried Reda’. Reda was goed bevriend met Bornefeld; ze organiseerden vanaf 1948 gezamenlijk de Heidenheimer Arbeitstage waarbij veel nieuwe muziek (ook van Bornefeld en Reda) voor de eerste keer werd uitgevoerd. Deze Pastorale [9] is geschreven in een rondovorm (ABAB-coda) waarbij in de B-delen de cantus firmus van het lied Der Herr ist mein getreuer Hirt te horen is. Reda gebruikte bij het uitvoeren van deze pastorale met voorliefde o.a. het register Oberton op ‘zijn’ Karl-Schuke orgel in de Petrikirche te Mühlheim/Ruhr. Reda en later Bornefeld bezochten overigens in de jaren ‘50 van de vorige eeuw overigens de Nicolaïkerk te Utrecht (met het ‘oude’ Witte-orgel) op uitnodiging van Lambert Erné, op 19 april 1952 en 11 april 1953. Reda bracht tijdens dit bezoek ook gedeelten uit Choralpartita II van Bornefeld ten gehore en gaf een lezing over de interpretatie van nieuwe orgelmuziek. Een aanduiding van de componist bij dit deel: ‘Doorgaans vrij, in het karakter van een rustieke improvisatie’. Het werk is gebaseerd op één interval -de verminderde quint- en wordt gecombi-

neerd met de melodie van het lied. Bornefeld toont zich hier een componist van formaat omdat het componeren van een grotendeels eenstemmig werk geen sinecure is. Er is qua vorm en schrijfwijze veel overeenkomst tussen deze pastorale en het Inventio uit Orgelkonzert IV van Hans Friedrich Micheelsen, opgenomen op Audite Nova (1).

### Choralpartita III Nun komm, der Heiden Heiland

*Toccatina, Kanon, Bicinium, Ricercar.*

‘Ein Gruß an Hans-Arnold Metzger’. Metzger was organist en dirigent in Esslingen en leider van de kerkmuziekafdeling van de Hochschule für Musik te Stuttgart. Dit werk [10] kan gezien worden als een hommage aan Hugo Distler; er zijn vooral in de delen 1 en 2 (Toccatina en Kanon) veel overeenkomsten qua vorm en idioom aan te wijzen tussen de gelijknamige partita van Distler en dit werk van Bornefeld. Beide componisten hadden overigens vanaf 1937 contact over zaken als compositie en orgelbouw. In deel 3 (Bicinium) laat Bornefeld echter zien dat er ook vooruitgekeken wordt; dit deel is voorzien van exacte articulatie- en aanslagwijzingen zoals Reda dat ook uitgebreid deed in zijn composities. Verder is de behandeling van de figuratie vrijer uitgewerkt dan bij Distler het geval zou zijn. *Registratie: Lh OW Rohrpommer 8 Gemshorn 2 Rh RP Quintade 8 Vox Humana 8 en Tremulant.* De Ricercare (bestaande uit twee contrasterende exposities, één in een langzaam en één in een snel tempo) lijkt direct geïnspireerd door het gelijknamige deel uit de Partita Jesus Christus, unser Heiland van Distler (opgenomen op Audite Nova 2), al is er door de fantasievolle divertimenti nergens het gevoel dat de muziek te statisch wordt. *Registratie eerste deel: 8' plenum Hw met in het Pd 16' plenum (zonder tongwerken).* *Tweede deel OW Rohrpommer 8 Prinzipal 2 Quintzimbél PD Untersatz 16 Octavbaß 8 Rohrpfeife 4 + RP Hohlflöte 2.* De Ricercare loopt uit in een – Distleriaanse- toccata die weer teruggrijpt naar het begin van de partita. *Registratie van het slot: HW (met Spanische Trompete 4) + OW plena. PD Tutti zonder Glöckleinton Rauschwerk Baßzink en Kontrafagott.*

**Over de tempi bij Bornefeld.** Omdat de tempi die de componist voorschrijft doorgaans aan de hoge kant zijn (evenals vaak bij Distler en Pepping), leidt dit tot vragen aangaande de interpretatie.

Zo schrijft Bornefeld doorgaans zeer exacte aanduidingen voor agogiek en aanslag. In een vlot

tempo gaan deze nuances goeddeels verloren. Dit betekent dat in bijna alle gevallen het tempo lager is dan de componist voorschrijft. Ook bepalen de akoestiek van de kerk en klank van het orgel natuurlijk mede de tempi.

De registraties waren echter perfect te realiseren en geven een duidelijk beeld wat de componist qua klank voor ogen moet hebben gestaan.

**Hugo Distler** studeerde aan het conservatorium van Leipzig orkestdirectie (de opleiding voor Kapellmeister) en piano. Hermann Grabner raadde hem aan om ook compositie te gaan studeren en zorgde ervoor dat Distler tevens orgel kon gaan studeren bij Günther Ramin. Een medestudent daar was Helmut Walcha. Vanaf 1931-1937 was Distler als organist verbonden aan de St. Jacobikirche in Lübeck. Zijn samenwerking met de dirigent Bruno Grusnick was erg vruchtbaar. In 1933 startte hij als docent aan de Berlijnse Kerkmuziekschool, kort daarna werd hij benoemd als leider van de kerkmuziekafdeling van het zojuist opgerichte Lübecker Konservatorium. Tot zijn studenten behoorde daar o.a. de Nederlander Jan Bender, die later naar Amerika zou vertrekken. In 1937 vertrok Distler naar Stuttgart om aan de Württembergische Hochschule für Musik compositie, harmonieleer, muziektheorie en orgel te doceren. Met het koor van het conservatorium heeft Distler als koordirigent veel succes. In de zomer van 1940 volgt hij Kurt Thomas op als professor aan de Staatliche akademische Hochschule für Musik in Berlijn. In die hoedanigheid gaf hij les aan o.a. Siegfried Reda en Klaus Fischer-Dieskau. Zijn compositorisch oeuvre bestaat uit instrumentale werken (o.a. het bekende Konzert für Cembalo und Streichorchester, een strijkkwartet en een Konzertstück für Zwei Klaviere), veel liederen voor a-capella koor en een klein maar indrukwekkend orgeloeuvre.

In het **voorspel** voor **Das alte Jahr** van Hugo Distler [11] ligt de melodie in de altpartij (*RP Vox Humana*) begeleid door een improvisatorische fluitpartij (*HW Gedacktpommer 16, octaaf hoger*). In de **zetting** (*solo: RP Dulzian 16, octaaf hoger*) valt op hoezeer alle partijen elkaar mooi aanvullen.

**Jan Bender** werd geboren in Haarlem. In 1922 verhuisde het gezin naar Lübeck waar hij les nam bij de oude organist van de Marienkirche, Karl Lichtwark. In 1929 vervolgde hij zijn orgelstudie bij Walter Kraft die intussen Lichtwark opgevolgd was. In 1928 werd hij lid van de Lübecker Sing- und

Spielkreis, waar hij onder leiding van Bruno Grusnick de oude meesters zoals Hassler en Schütz en daarnaast ook de moderne componisten leerde kennen. In 1930 ging Bender orgel studeren bij Karl Straube; daarnaast studeerde hij compositie, directie en theorie bij Kurt Thomas. Na drie jaar keerde hij voor korte tijd terug naar Nederland maar het jaar daarop liet hij zich naturaliseren tot Duits burger. In 1934 vervolgde hij zijn kerkmuziekstudie aan het toen net opgerichte Staatskonservatorium in Lübeck waar hij orgel en compositie studeerde bij Hugo Distler. Bender is overigens de enige echte compositieleerling van Distler geweest. Als organist was Bender daarna werkzaam te Lübeck (1934-1936) en Aurich (1937 tot 1952). Na de oorlog was hij werkzaam als Kirchenmusikdirektor voor Ost-Friesland. In 1960 emigreert hij naar Amerika om daar vervolgens als docent, componist en organist grote invloed uit te oefenen op de kerkmuziek. In 1976 keert hij terug naar Duitsland. Zijn composities zijn te verdelen in een viertal groepen: 1. Koraalbewerkingen voor orgel. 2. Vrije orgelwerken, waaronder 4 grote orgelwerken zoals Toccata, Aria and Fugue. 3. Composities voor koperblazers. 4. Pianowerken. Bender heeft altijd contact gehouden met Duitse collega's; het hier opgenomen werk werd opgedragen aan de bekende organist Arno Schönstedt.

Over de Triptich [12-14] van Jan Bender.

**Toccata** (de wereld), een treffende illustratie van de drukte van de 20<sup>e</sup> eeuwse maatschappij...

**Fugue** (De aanbidding van de gekruisigde) – waarin verwerkt de melodie van het lied O hoofd, bedekt met wonden. Het fugathema bestaat uit 12 tonen, maar wordt niet als reeks behandeld.

**Aria** (Lied van de verlorene ziel), een poëtische compositie waar de componist door de lichtheid van de registratie en de zeer ritmische figuren het hemelse leven uitbeeldt.

Zijn in de Toccata nog elementen van Micheelsen aan te wijzen, in de Fugue en de Aria weet Bender een eigen idioom te creëren.

*Registratie Aria: PD Gedacktpommer 16 en Nachthorn 4 van HW*

*RP Quintade 8 Gedackt 8 Tremulant*

*OW Rohrpommer 8 en Spitzgedackt 8*



### Ein zweites Stadium der Orgelbewegung: het Bosch/Bornefeld-orgel van Martinskirche te Kassel

‘In ieder geval is het mijn oprechte wens dat dit orgel op zijn minst tussen ons in oprecht vertrouwen verwezenlijkt kan worden. Ik weet, dat het voor u een offer betekend heeft op mijn medewerking in te gaan, en ik waardeer het zeer dat u dit gedaan hebt, ofschoon u mij niet nader kende. Mijn hoop en wens is dat het resultaat zelf deze samenwerking zal mogen rechtvaardigen: door een orgel dat in zijn muzikale, technische en optische schoonheid een teken wordt voor een nieuw, tweede stadium van de *Orgelbewegung!*. [AB 23 september 1963]

Op het moment dat kerkmusicus, componist en orgeldeskundige Helmut Bornefeld (1906-1990) deze persoonlijke ontboezeming aan orgelmaker Werner Bosch (1916-1992) aan het papier toevertrouwt, ligt alleen al over de vraag naar locatie en frontontwerp van een orgel voor de Kasselse Martinskirche een lange en moeizame discussie achter de rug. In februari 1962 schrijft Bornefeld in anderhalf jaar vreugde- en vruchteloos touwtrekken in zes tekeningen en drie modellen niet minder dan acht voorstellen te hebben gepresenteerd: ‘Ik werk aan ieder orgel met enthousiasme mee, wanneer het advies van de deskundige gerespecteerd wordt. Wanneer ik echter in het geval van de Martinskirche mijn voorstellen alleen maar heb te maken, om ze vervolgens zevenmaal – steeds om andere kromme redenen – te laten afkeuren, dan lijkt mij het ambt van deskundige daarmee eerder geparodieerd dan gerespecteerd te worden’. [OM 12 februari 1962]

Het is op voorspraak van cantor Klaus Martin Ziegler (1929-1993) dat Bornefeld in 1960 als extern deskundige bij de bouw van een nieuw orgel voor de na het bombardement van 22 oktober 1943 in de jaren 1954-1958 onder leiding van Baurat Heinrich Otto Vogel (1898-1994) herbouwde Martinskirche te Kassel wordt betrokken. Van vier ingediende voorstellen beschouwt Ziegler begin maart 1960 Bornefelds dispositie als ‘veruit de meest doordachte, meest kleurrijke en meest veelzijdige’: ‘Nu al zijn in het voorstel van de heer Bornefeld de modernste klankinzichten met de wetten van de klassieke orgelbouw verenigd. Juist vandaag de dag is het van bijzonder belang dat een orgel niet enkel als barokkopie gebouwd wordt, maar dat in zijn klankkarakter ook de tussenliggende tweehonderd jaar, in het bijzonder *die Moderne* begrepen zullen zijn’. [OM 8 maart 1960]

Ter oriëntatie bezoekt Ziegler een aantal door Bornefeld ontworpen instrumenten. Daarbij is aldus

Ziegler gebleken ‘dat het niet voldoende is een orgel goed te disponeren en de mensuren van de pijpenreeksen volgens de gebruikelijke norm vast te stellen. Mensurering en dispositie van een modern orgel dient men zo sterk op elkaar af te stemmen, zoals slechts diegene dit doen kan die de precieze klankvoorstelling van het betreffende register heeft. Het komt het orgel echt niet ten goede als daarover teveel mensen meepraten’. Hoezeer het Kasselse Bosch-orgel allereerst als concept van de Martinscantor en vooral van Bornefeld als extern deskundige beschouwd kan worden, blijkt uit het vervolg van Ziegler's aanbevelingsschrijven:

‘De heer Bornefeld gaat uiterst gewetensvol te werk. Hij is van mening, dat het in de orgelbouw alleen op de allerbeste kwaliteit aankomt. Liever wordt een orgel iets kleiner, wanneer daarentegen elk register zich onderscheidt. [...] Op grond van de bouwplannen voor de kerk, eventueel na bezichtiging van de ruimte, ontwerpt hij samen met mij een dispositie. Vanuit deze dispositie tekent hij een frontontwerp, aangezien bij een *Werkorgel* het front immers sterk van de dispositie afhankelijk is. Eventueel maakt hij zelfs een model. De details van het front worden uiteraard met de architect besproken, omdat immers de architect voor het bouwkundig ontwerp verantwoordelijk is. De heer Bornefeld werkt vervolgens de mensuren van de pijpenreeksen uit en stelt deze dan tezamen met de dispositie aan de orgelmaker ter beschikking, die de kerkelijke gemeente Kassel met zijn en mijn instemming bepaalt. Het toezicht op de bouw van het orgel en de intonatie nemen dan de heer Bornefeld, de orgelmaker, en ik voor onze rekening’. [OM 5 mei 1960]

In een ingevoegde conceptovereenkomst omschrijft Bornefeld zelf zijn werkzaamheden als deskundige, in nauw overleg met Ziegler: ‘A) het opstellen van een dispositie voor het orgel; B) het ontwerpen van de orgelinrichting op de beoogde plaats, rekening houdend met een technisch juiste aanleg en een gezonde klankwerking; C) het uitwerken van de mensuren voor alle registers en de samenstelling van de vulstemmen; D) het toezicht op de voorintonatie van de pijpen en medewerking bij de eindintonatie in de kerk; E) de inspectie van het voltooid orgel en het opstellen van een keuringsrapport’. Verder zal Bornefeld expliciet met betrekking tot de keuze van de orgelmaker geraadpleegd worden: ‘vooraf wordt hem verzekerd, dat slechts voor die firma's gekozen wordt, die bereid zijn op de mensuur- en intonatievoorschriften van de deskundige in te gaan’. [OM 5 mei 1960]

Ziegler motiveert Bornefelds werkwijze met een beroep op diens betekenis voor de ontwikke-

ling van de moderne orgelbouw en kerkmuziek: 'De heer Bornefeld behoort ontegenzeggelijk tot de leidende persoonlijkheden van onze eigentijdse kerkmuziek, niet alleen op compositorisch gebied, maar ook op het terrein van de orgelbouw. Dat bewijzen zijn veelzijdige publicaties en de door hem reeds gerealiseerde orgels, die precies datgene bieden wat men tegenwoordig van een modern orgel mag verwachten. Ook hetgeen hij tot nu toe al voor het Martinsorgel gedaan heeft [...] toont dat hier een man werkzaam is, die allereerst door en door musicus is, die daarbij over grote orgelbouwkundige kennis en ruime ervaring beschikt en de zaken in een breed perspectief beschouwt. [...] Het mooie is, dat de heer Bornefeld het orgel niet als zaak op zich behandelt, maar het integreert in de totaalstructuur van de kerkmuziek'. [OM 19 september 1960]

In een exposé *Grundsätzliche Gedanken zum Neubau der Orgel an der Martinskirche zu Kassel* zet Ziegler de relatie tussen zijn beoogde nieuwe orgel en de eigentijdse kerkmuziek nader uiteen: 'Altijd al was de orgelklank van het moment een afspiegeling van de algemene klankvoorstelling van een tijdperk. Voor de orgelbouw van vandaag betekent dit naast het inachtnemen van de grondbeginselen van de klassieke orgelbouw het rekening houden met de uiterst onderscheiden en buitengewoon kleurige klankrijkdom van onze eigentijdse muziek. In de praktijk houdt dat in: een duidelijke en ononderbroken opbouw van het prestantenkoor, daarnaast echter een veelzijdiger en kleur- en contrastrijker fluiten- en tongwerkenkoor met inbegrip van hogere boventonen als afzonderlijke registers of in bepaalde combinaties als aanvullende kleurregisters. Juist deze uitbreiding van de kleurmogelijkheden houdt een eigen scheppende bijdrage van onze tijd aan de geschiedenis van de orgelbouw in.

De inzichten van de *Orgelbewegung* hebben alleen dan een werkelijk vruchtbare uitwerking, als ze het ons mogelijk maken op basis van klassieke bouwprincipes nieuwe klankwegen te begaan. Elke zuivere kopie van bijvoorbeeld een barok bouwschema heeft louter museale waarde. [...] Disposities van bijvoorbeeld Bornefeld of Reda hebben juist in recente tijd aangetoond dat bij een tot in het uiterste doordachte onderlinge samenhang van de registers en hun functie een minimum aan registers een maximum aan zinvolle combinatiemogelijkheden tot gevolg heeft. Met de genoemde sterk functionele samenhang van vooral de fluitregisters tezamen met een goed gekozen tongwerken- en een volledig prestantenkoor wordt, naast rijke solo- en begeleidingsmogelijkheden een goed versmeltend, stralend en tegelijkertijd draagkrachtig plenum gegarandeerd.

Juist voor de Martinskirche moet op een plenum acht worden geslagen dat de grote ruimte vult zonder te schreeuwen of zelfs te brullen. Een dynamisch forceren van welke stem dan ook zal zowel de afzonderlijke als de totaalklank van begin af aan benadelen. Het plenum moet in een verzadigde glans stralen. Scherpste is een aangelegenheid van meer afzonderlijke registers'. [OM 12 september 1960]

Meerdere van de om offerte gevraagde orgelbouwers geven hun bedenkingen tegen de verre-gaande architectenrol van Bornefeld bij het ontwerp van het Martinsorgel te kennen. De Berlijnse orgelmaker Karl Schuke acht zich bijvoorbeeld niet in staat een offerte in te dienen, aangezien 'de orgelbouwer bij het ontwerpen en het bouwen van dit orgel geen ruimte gelaten wordt, noch om zijn gedachten te uiten, noch om eigen klankconcepten met de adviserende deskundige te verwerklijken'. [OM 11 Juli 1961]

In zijn exposé *Orgelbauer, Orgelpfleger und Orgelkomponist* verdedigt Bornefeld daarop zijn werkwijze met een beroep op zijn eigen ontwikkeling als musicus en componist: 'In de 25 jaar die ik als orgelmentor achter me heb, was mijn streven eenvoudigweg tot een orgeltype te komen dat niet alleen recht doet aan de eisen vanuit het verleden, maar dat daarenboven technisch, qua klank en optisch aan de eisen en mogelijkheden van onze eeuw tracht te voldoen. [...] Ik geef terstond mijn orgelmentorschap op als de orgelbouw ons instrumenten aanbiedt die serieus de moeite nemen om aan de eisen van moderne orgelkunst recht te doen. Voorwaarde daartoe schijnt mij echter toch wel, dat de orgelbouwer zich met dezelfde overgave om de technische en stilistische ontwikkeling van de moderne muziek in het algemeen en de orgelmuziek in het bijzonder bekommert, die ik als componist de orgelbouw heb betoond'.

In hetzelfde opstel zet Bornefeld zijn latere typering van het Martinsorgel als *zweites Stadium der Orgelbewegung* uiteen:

'De *Orgelbewegung*, die sinds 35 jaar haar stempel op het gebeuren in de Duitse orgelbouw drukt, is indertijd onder volstrekt historische voortekenen restauratief begonnen en de meeste orgelbouwers zijn tot vandaag de dag in wezen bij de doelstellingen van dit begin gebleven: men heeft t e c h n i s c h weer goede, deels voortreffelijke tooncancelladen en tracturen leren bouwen, maar m u z i k a l is voor dit hele gebeuren haast uitsluitend de historische orgelmuziek



toonaangevend gebleven. Bij alle respect voor de prestaties van deze historiserende orgelbouw, beginnen hier mijn bedenkingen. Zeker kan men stellen dat ook nieuwere en nieuwe orgelmuziek (van Schumann, Brahms en Reger tot Hindemith en Messiaen) op deze historiserende orgels goed klinkt, voor zover het echte orgelmuziek betreft. Ik geef dat toe, maar kan mij toch als de orgelcomponist die ik mij in eerste plaats voel, daarmee niet tevreden stellen. Ook het historische orgel heeft zijn technische gedaante onder de toenmalige muzikale eisen verkregen. Het is voor mij daarom zeer de vraag of de relatie tussen orgel en nieuwe orgelmuziek daarmee in het reine gebracht is, indien men deze nieuwe muziek slechts “op de een of andere manier” op historische orgeltypen verwezenlijken kan. De beslissende ervaringen van klank en vorm, die de Europese muziek in de negentiende eeuw ten deel gevallen zijn, hebben zich op het terrein van de seculiere instrumentale muziek, maar niet op het gebied van het orgel voltrokken. Dit feit heeft tot gevolg dat het orgel door een nieuwe orgelmuziek (die de negentiende eeuw is doorgedaan) voor klankprenties wordt gesteld, die in de historische instrumenttypen helemaal niet, of slechts in beginsel aanwezig waren. Het is mijn overtuiging dat het andersoortige karakter van deze prenties niet vanuit historische afgeleiden, maar enkel krachtens klankscheppende intenties van de tegenwoordige orgelbouw geleid kan worden’.

Een aantal in het Kasselse Martinsorgel verwezenlijkte eigen ontwikkelde registers wordt door Bornefeld in hetzelfde exposé toegelicht:

Een ‘R a u s c h h a r f e 4’ - 2 2/3’ maakt (als meer of minder wijde Gemshoorns) een volledig homogeen begeleidingskoor mogelijk en vormt tegelijk een waardevolle trio- en solostem; [...] een T e r z n o n e 1 3/5’ - 8/9’ is vooral dan lonend, wanneer een kwintregister zelfstandig is gedisponeerd en een septiem in een andere wijdtemensuur vertegenwoordigd is.

Een S i e b e n q u a r t 1 1/7’ - 16/19’, naar gelang functie volgens enge tot extreem wijde bouwwijze, is naast de Terz en None binnen hetzelfde werk een buitengewoon sprekende verrijking van de cantus firmus-mogelijkheden. Een U n r u h 3 sterk is een voor C- und Cis-kant verschillend samengestelde cimbels als laatste climax in bepaalde plenum- en soloconstellaties.

Een B a s s z i n k 5 1/3’ - 3 1/5’ - (2 2/3’ - 2 2/7’) verleent kleine orgels in het pedaal al een *Gravität* die elke doorsneedispositie ver overtreft.[...] Ook in het ontwikkelen van zeer wijde en extreem enge roerfluiten, gedekte fluiten, hohlschellen etc. liggen tot nog toe onbenutte moge-

lijkheden tot een nieuwe “cantabiliteit”. Evenzo kan aan kleine mixtures en cimbels door een uitgekiende samenstelling en mensurering een intensiteit verleend worden die het historische schema veruit overtreft’. [OM 12 augustus 1961]

In antwoord op een verzoek van de uiteindelijke bouwer Werner Bosch tot een ‘precieze afbakening van de taken van de orgelbouwer en de muziekdeskundige’ [OM 18 augustus 1961] stelt Bornefeld dat het juist ook deze nieuwe registertypen zijn die zijn verregeande betrokkenheid bij het orgelontwerp rechtvaardigen:

‘Wanneer een register een bepaalde mij voor de geest staande functie moet vervullen, dan doet het dit niet tengevolge van zijn n a a m, maar tengevolge van zijn b o u w w i j z e (= mensuur) en i n t o n a t i e. Als ik dus als voor het klankresultaat verantwoordelijk persoon moet tekenen, kan ik dat vanzelfsprekend alleen d a n, wanneer ik op de bouwwijze en de intonatie van de betreffende registers beslissende invloed heb. Ongetwijfeld zullen mijn denkbeelden bij veel “normale” registers van het orgel (prestanten, gebruikelijke fluitregisters en dergelijke) met die van de orgelbouwer in sterke mate overeenkomen. Waar ik echter [...] een hele reeks stemmen noemde die door anderen tot nog toe niet gebouwd werden, maar zich in de praktijk niettemin glansrijk bewezen hebben, daar kan de verantwoording daarvoor toch wel alleen door diegene aanvaard worden die de muzikale betekenis van zo’n register doorgrondt’. [OM 30 augustus 1961]

Ook de discussies over de definitieve locatie en de vormgeving van het front van het Martinsorgel vergen het nodige uithoudingsvermogen van alle betrokkenen. Waar Baurat Vogel aanvankelijk in verband met de aanwezigheid van het renaissance-epitaaf (1572) voor Philip de Grootmoedige en Christina van Saksen de voorkeur uitspreekt voor een orgelopstelling links op de zuidwestelijke galerij, levert Bornefeld diverse ontwerpen voor een orgelopstelling zowel rechts op de noordwestelijke galerij als in het midden tegen de westwand. Alle frontontwerpen – zowel symmetrische in diatonische, als asymmetrische in chromatische opstelling – gaan aanvankelijk uit van een drieklaviers instrument met groot en klein pedaal, hoofdwerk, bovenwerk en zweelbaar borstwerk. Zowel deze opzet als de eerder door Ziegler voorgestelde toepassing van een rugwerk komen echter in conflict met de uitgebreide, in de Martinskirche beoogde kerkmuzikale praktijk, volgens Bornefelds eerdere *Gutachten zur Lösung der Orgelfrage in der Martinskirche Kassel* bestaand uit

kerkelijk orgelspel, kerkelijke figuraalmuziek tot en met Bachs cantatebezettingen, orgelconcerten met inbegrip van de complete klassieke, romantische en moderne orgelliteratuur en oratoriumuitvoeringen in de omvang van Bach tot aan de klassieke orkestbezetting, romantische werken en tenslotte moderne vereisten’. [OM 16 september 1960]

Uiteindelijk wordt een oplossing gevonden met Bornefelds in maquette uitgewerkte voorstel om het rugwerk in C- en Cis-kant te delen en daarmee de noodzakelijke optische verbinding tussen dirigent en de op een tweede galerij te plaatsten speeltafel te scheppen. De voorgestelde oplossing beschouwt de deskundige vervolgens echter ‘op bijzondere wijze een resultaat van Bornefeldse orgelbouwfantasie’, reden waarom hij ‘dit aantrekkelijke en gedurfde idee ongaarne door vreemde hand op andersoortig esthetisch terrein “getransporteerd” zou willen zien’. [OM 25 januari 1962]

De verandering van de werkopbouw van het orgel leidt ook tot wijzigingen in de door Bornefeld in april 1961 voorgestelde dispositie: de verandering van het beoogde borstwerk in een gedeeld rugwerk heeft onder meer tot gevolg dat Quarte 1 1/3 – 1, Unruh en de fluitregisters 2 2/3, 2, 1 3/5 – 8/9 van het bovenwerk worden uitgewisseld tegen Tertian (als Sesquialtera), Zimbel en fluitregisters 2 – 1 1/3 – 1 van het aanvankelijk beoogde borstwerk.

‘Om alle betrokkenen latere ergernis te besparen’ [OM 5 maart 1964] informeert Martinscantor Ziegler na vele discussies nadrukkelijk naar Bornefelds bereidheid bij de intonatie met suggesties en wensen van zijn kant rekening te houden, met zelfs het voorstel zelf in het geheel niet bij de intonatie aanwezig te zijn. Als Ziegler voorts kort na de ingebruikname van het orgel nog een wijziging van de pedaalmixtuur (Choralbass) weet te bewerkstelligen, verzoekt hij orgelbouwer Bosch expliciet met niemand daarover te spreken, ‘opdat er niet nog eens iets mis gaat’. [AB 26 december 1964]

Ondanks zijn en Bornefelds intenties om in de Martinskirche vooral een eigentijds orgeltype te realiseren vertolkt Ziegler tijdens het presentatieconcert op 20 september 1964 naast Messiaens *Banquet céleste*, *Transports de joie* en een sonate van Helmut Barbe vooral traditioneel repertoire van Leyding, Bach en zelfs Mendelssohns zesde Sonate. Zieglers eigenlijke pretenties blijken

echter voluit eind april 1965 tijdens de *Erste Woche für Geistliche Musik der Gegenwart*. Vertolkt hij zelf tijdens het openingsconcert nog een aantal moderne klassiekers (Distler, Partita *Wachet auf*; Pepping, *Toccaten Mitten wir im Leben sind*; Hindemith, *Sonate II*; Kaminski, *Toccaten Wie schön leuchtet der Morgenstern*); tijdens de daaropvolgende *Geistliche Konzerte* en *Orgelkonzerte* komt niet in de laatste plaats ook de meest vooruitstrevende avant-garde in de Martinskirche tot klinken. Naast bijdragen van de Martinscantorij en instrumentale en vocale solisten en zelfs een studioconcert voor elektronische muziek, vermeldt het programma voor 1965 de solistische medewerking van de organisten Karl Hochreiter (Reger, *Fantasie und Fuge d-Moll opus 135b*; Krenek, *Sonata für Orgel*; Schönberg, *Variationen über ein Rezitativ*), Gisbert Schneider (Burkhard, *Fantasie und Choral Ein feste Burg*; David, Partita *Unüberwindlich starker Held*; Bornefeld, Partita *Mit Fried und Freud*), Gerd Zacher (Messiaen, *Livre d'orgue*; Zacher, *Diferencias für Orgel*), Joseph Ahrens (Ahrens, *Verwandlungen I*), Siegfried Reda (Reda, *Laudamus te, Meditationen Ein Lämmlein geht*, *Sonate für Orgel*), Peter Schumann (Ligeti, *Volumina*; Jolivet, *Suite liturgique*; Finkbeiner, *Klangflächen*) en tenslotte Helmut Walcha (Bach, *Kunst der Fuge*).

In zijn bijdrage 'Kirchenmusik zwischen Avantgarde und Gemeinde' zet Ziegler in *Musik und Kirche* van maart-april 1965 de betekenis van de avant-garde voor de eigentijdse *musica sacra* uiteen:

'Als "nieuwe" of "moderne" kerkmuziek kan [...] alleen dat worden aangemerkt wat eenvoudigweg iets met de zogeheten "nieuwe" of "moderne" muziek te maken heeft. Ordeningssystemen, zoals verwijde tonaliteit, vrije atonaliteit, twaalftoons- of seriële technieken, jazz-achtige ritmiek, methoden om klanken voort te brengen door ongebruikelijke toepassing van traditionele instrumenten of zelfs langs elektronische weg – al deze compositiemiddelen, waarvan de nieuwe muziek zich in het algemeen bedient, worden in de kerkmuziek met hetzelfde recht en dezelfde noodzaak als daar toegepast, vooropgesteld dat de kerkmuziek de pretentie stelt, als volwaardige kunst serieus genomen te worden. [...] De door Distler, David en Pepping ingeslagen weg werd voor hun tijdgenoten en de volgende generatie richtinggevend. In overeenstemming daarmee staan de vroege werken van componisten als Siegfried Reda of Helmut Bornefeld geheel in het teken van deze leermeesters. Hoe veelbelovend het elan van dit eerste begin ook was, de kerkmuziek verwierf niet de centrale betekenis in het algemene muziekleven, waarop men had

gehoopt. Bij de eenduidige oriëntatie op de kerkelijke praktijk kon de noodlottige discrepantie niet uitblijven die ontstaat tussen een door het doel bepaalde, in dit geval liturgisch-functionele muziek en een muziek die als autonome kunst haar eigen wetten volgt.'

Wellicht exemplarisch na alle discussies rond de Kasselse orgelbouw is de keuze in 1965 voor een uitvoering van Bornefelds Partita *Mit Fried und Freud ich fahr dahin*. Een ontboezeming in zijn autobiografische *Die Orgel als Schicksal* (1986) roept de vraag op in hoeverre Bornefeld Ziegler's verregaande avant-garde volledig heeft kunnen meemaken:

'Wil een "nieuwe muziek niet tot een elite van esthetici beperkt blijven, dan zal zij zich noodzakelijkerwijs ook tot diegenen moeten wenden die tot dan toe (gewild of ongewild) tot de conventionele categorieën van cultuur en subcultuur gerekend werden. [...] Het is eenvoudigweg niet waar, dat nieuwe muziek met een Tristan-akkoord, een twaalftoonsreeks of een Ligeti-cluster begint of zou moeten beginnen! Nieuwe muziek begint ook voor eenvoudige mensen overal daar waar men (aldus Nietzsche) de kracht heeft het "het overbekende tot het ongehoorde om te vormen".'

*Erste Moderne, zweites Stadium der Orgelbewegung* of *Avantgarde*, een stilistische typering is voor Helmut Bornefeld uiteindelijk niet het belangrijkste criterium voor de beoordeling van muziek en instrument, zo blijkt in 1964 in zijn omschrijving in het Festschrift *Die neue Orgel der Martinskirche*: 'De stralende klank dankt het instrument aan een intonatiewijze die het via de mensuren gegeven karakter van de registers (zonder gekunstelde ingrepen) ten volle probeerde te ontplooiën. De vraag naar de stijl is bij dit orgel tamelijk zinloos. Het rijke klankfundament maakt het mogelijk om vroeg- en hoogbarokke, Noord- en Zuid-Duitse, Franse, Italiaanse en Spaanse, romantische en moderne klanktendenzen te realiseren. Afgezien daarvan zijn de klankkwaliteiten van groter belang dan het klanktype, want eerst deze slaan – aan de "stijl" voorbijgaand – de brug naar het oor en het hart van de luisteraar'.

Ironischerwijs vormt ondertussen onderhavige opname van een 'hollands' organist het laatste klankdocument op locatie van Bornefelds uitgangspunt 'dat het Martinsorgel een instrument geworden is, waarop zich elke vanuit het wezen van het orgel geboren muziek hoogwaardig en be-

tekenisgetrouw laat vertolken'. Haast exact een halve eeuw na de voltooiing werd het nota bene wettelijk beschermde instrument na tientallen jaren discussie in augustus 2014 uit de Martinskirche verwijderd, vooral omdat het er – om een uittaling van Siegfried Reda te parafraseren – 'de Franse oren van de huidige organist niet of niet meer tegemoet wil komen'. Gelukkig betekende een klassiek organistenonbegrip evenwel niet het einde van het Bosch-Bornefeld-orgel, dat door dezelfde firma Bosch in de naburige Elisabethkirche weer kon worden opgebouwd. Daarmee mag ook voor volgende generaties hoorbaar blijven dat hoe eigenzinnig de ideeën van een deskundige ook zijn mogen, de kwaliteit van het resultaat toch staat of valt met de samenwerking, het vakmanschap en de artistieke competentie van de betrokken orgelmaker.

AB = Archiv Bosch Orgelbau, Niestetal-Sandershausen, Akten Martinskirche Kassel  
OM = Orgelakte Martinskirche, Kassel

## CD 2

**Marius Monnikendam** studeerde compositie en orgel aan het Amsterdams Conservatorium bij Sem Dresden en Jean – Baptiste de Pauw. Was daarna als docent en publicist werkzaam en schreef biografieën over Franck en Stravinsky. Zijn compositorisch oeuvre is uitgebreid, zo schreef hij voor orkest o.a. de symfonische beweging *Arbeid*, *Variations Symphoniques* en een *Mouvement Symphonique*. Verder veel koorwerken, kamermuziek en een grote hoeveelheid orgelwerken, waarvan met name de *Sonata da Chiesa*, twee *Toccata's* en twee *Chorals* (uit resp. 1942 en 1975) vermeldenswaard zijn.

**Toccata II** van Monnikendam [1] (gedateerd: Kerst 1970) is gecomponeerd in een rondovorm met 3 thema's; na de eerste thematiek -in octaven gespeeld- volgt een pedaalsolo met een ritmische versnelling, waarna een tweede toccata volgt – maar nu met een melodisch gegeven in de beide handen. Na een terugkeer van beide thema's volgt het derde motief met een zeer stampende ritmie waarin een duidelijke bewondering voor Igor Strawinsky valt te ontdekken. De pedaalsolo – een thematiek die niet zo belangrijk lijkt- krijgt aan het eind van het stuk een hoofdrol in het slotkoraal.

**Sigfrid Karg-Elert** volgde aanvankelijk een onderwijzersopleiding maar brak die af om in de buurt van Leipzig in een muziekkapel te gaan spelen. Enkele jaren later kreeg hij een studiebeurs om 3 jaar aan het Conservatorium in Leipzig te gaan studeren. Hij volgde daar o.a. lessen in compositie, orgel en piano. In 1902 kreeg hij een benoeming als docent aan het Conservatorium te Magdeburg, maar hij keerde in datzelfde jaar weer terug naar Leipzig. In 1905 kreeg hij een vriendschappelijke band met de beroemde componist en plaatsgenoot Max Reger. Vanaf 1913-1915 schreef Karg-Elert enkele studieboeken over het orgel- en harmoniumspel. In 1916 werd hij (na de dood van Reger) diens opvolger als docent compositie aan het Conservatorium te Leipzig. Het oeuvre van Karg-Elert is enorm: voor orgel schreef hij naast grootschalige werken -zoals de *Symfonie in fis-moll* en de *Passacaglia und Fuge über B.A.C.H.* – ook 3 symfonische koralen en 66 koraalimprovisaties, waarbij opgemerkt kan worden dat hij de eerste componist was die in de 20<sup>e</sup> eeuw stijlkopieën (bijv. in de stijl van Schütz, Palestrina, etc.) in zijn composities verwerkte.

De beide composities van Karg-Elert die de titel 'Sequenz' dragen zijn alleen al interessant omdat ze -tegen de toen geldende opvattingen- uitgaan van een motief van slechts 1 à 2 maten wat zich qua zinsbouw nauwelijks verder ontwikkelt. Ook de maatsoorten zijn opvallend: resp. 5/4 en 5/8. De **Sequenz 1** in a-moll [2] is een van de eerste orgelcomposities van Karg-Elert. In dit werk trekt een sfeervol thema (*sonoramente*) direct de aandacht. Daarna verandert het karakter nogal: het opvoeren van de harmonische spanning loopt uit in een éénstemmige cadens (registratie: labiale 16,4 en 2-voetsregisters), waarna met het beginthema definitief de rust weerkeert. Het slot (*misterioso*) is ook bijzonder qua registratie: alleen 16 en 4-voetsregisters.

**Sequenz 2** [3] is gebaseerd op twee thema's. Daaruit worden de andere thema's ontwikkeld waardoor de sfeer niet verbrokkeld wordt. Ook koppelt de componist bepaalde klankkleuren aan thematieken waardoor het overzicht over de structuur voor de luisteraar duidelijk is.

**Joseph Ahrens** studeerde in Berlijn bij o.a. Alfred Sittard, Max Seiffert en Wilhelm Middelschulte, en werd in 1931 benoemd als organist van de Berliner Philharmoniker, gevolgd door een benoeming als organist van de St. Hedwigskathedraal in 1934. Van 1945 tot 1957 was hij organist van de Salvatorkirche in Berlin-Wilmersdorf. Eveneens vanaf 1945 (tot 1969) doceerde hij kerkmuziek aan de Hochschule für Musik te Berlijn. Naast vele orgelwerken schreef hij o.a. een Mattheüs- en

Johannes-Passion. Zijn werken hebben enerzijds invloeden uit het gregoriaans en de Palestrinastijl (doorzichtige schrijfwijze, contrapuntische lijnen streng doorgewerkt), anderzijds is de harmoniek zeer origineel.

In het voorwoord van de *Cantiones Gregorianæ* geeft Ahrens aan dat de speler de werken zó moet interpreteren, dat de ‘improvisatorisch-dwingende voordrachtskunst van het Gregoriaanse koraal vol tot gelding komt’. De hier gespeelde delen komen uit Heft II van deze serie. De Adventshymne **Creator alme siderum** [4] is duidelijk geïnspireerd op motetten van middeleeuwse meesters en wordt hier in een strenge vorm (met dubbelpedaal) gegoten.

#### Gerrit Wielenga

Was werkzaam als patholoog-anatoom en promoveerde als doctor in de geneeskunde in 1959. Het componeren was eigenlijk een ‘uit de hand gelopen liefhebberij’, zoals hij het zelf formuleerde. Lessen in compositie en improvisatie ontving hij van Cor Kee, Klaas Bolt, Bert Matter en Jan Welmers; daarnaast was hij als organist werkzaam te Leidschendam.

**Het lied van de Drie Koningen** [5] bestaat uit vijf variaties op de melodie van een oud kerstlied. Vijf ‘programma-muziekjes’ waarin wordt geprobeerd met muzikale middelen de tafereeltjes uit te beelden die het lied beschrijft. I. De ster. De bas symboliseert het lopen van de Drie Koningen over die “Hoogen berg”. De met de rechterhand gespeelde klankvelden verzinnebeelden de ster “hoog aan de hemel”. Die ster verschiet steeds wat, maar blijft zichtbaar en leidt de drie Koningen naar Bethlehem.

II. De kleine stede van Bethlehem. Zo komen de drie Koningen in Bethlehem aan. Bethlehem: het ligt er klein, maar o zo schoon. Zij gaan op zoek in de smalle, vaak doodlopende straatjes. Dan keren de koningen op hun schreden terug en zoeken verder. Tenslotte vinden zij Maria met haar kindje.

III. Groeten. Bij de eerste aanblik valt het tegen wat ze zien. Is dat nu alles? Maar naarmate zij langer naar dat kindje kijken, raken zij steeds meer in de ban. Het is alsof lichtstralen uit dat kribje omhoog schieten. Verblindende stralen van licht. Zij worden er opgewonden van, en zijn tenslotte verbijsterd.

IV. Knielen. Geknielend voor het kribje aanbidden zij het kindje Jezus.

V. Goud, wierook en mirre. De drie koningen staan op. Zij willen het kindeke nu eren met geschenken. Zij halen hun zakken leeg en leggen alles aan de voet van het kribje.

**Flor Peeters** kan als de beroemdste 20<sup>e</sup>-eeuwse organist van België betiteld worden. Hij ontving zijn opleiding aan het Lemmensinstituut te Leuven en werd (na er met de hoogste onderscheiding in 1923 afgestudeerd te zijn) 2 jaar later als orgeldocent benoemd. Daarvoor was hij sinds 1923 echter al werkzaam als tweede organist aan de kathedraal te Mechelen en als hulpdocent orgel aan hetzelfde instituut. Vanaf 1935 doceerde Peeters ook orgel en compositie aan de Rooms-Katholieke leergangen te Tilburg. In 1948 werd hij orgelleraar aan het Koninklijk Vlaams Conservatorium te Antwerpen en vanaf 1952 was hij directeur van deze instelling. Concertreizen voerden hem naar alle delen van de wereld. In totaal heeft Peeters zo’n 1200 concerten gegeven, waarbij de start van internationale concertreizen in 1928 in Nederland plaatsvond. Als componist heeft Peeters een enorm oeuvre op zijn naam staan, waarbij de orgelwerken het grootste deel vormen. Qua compositiestijl streefde hij een versmelting na van barokke vormen, polyfonie en modaliteit en dit alles in een overtuigend eigen idioom. Voor liturgisch gebruik schreef hij o.a. 10 missen en vele motetten voor koor. Hij ontving vele onderscheidingen voor zijn werk; in 1971 benoemde de Koning hem tot Baron.

In het koraalvoorspel **O sacred Head, now wounded** van Flor Peeters [6] vallen twee zaken op: eenvoud en sfeer. De melodie wordt versierd voorgedragen ondersteund door een zeer sobere baspartij. De slotnoot van iedere regel wordt afgerond door een klaaglijk motief in de rechterhand wat bestaat uit tertsen. Het slot (solo: *Rankett 16*) lijkt te zijn ontleend aan het beroemde koraal uit het *Orgelbüchlein* van Johann Sebastian Bach: *O Mensch, bewein dein Sünde groß*.

De **Toccata und Fuge** over het lied *Mitten wir im Leben sind* van Ernst Pepping [7] zou als ondertitel ‘Totentanz’ kunnen hebben. Het knappe van deze compositie zit in het feit dat Pepping de zeer lange melodie bijna compleet in de Toccata behandeld, maar dit zo weet te omkleden dat een compositie van grootse allure is ontstaan. Na een korte inleiding start de toccata waarbij de eerste melodieregel al direct vervormd wordt tot twee bepalende intervallen (de kleine secunde



en overmatige kwart). Deze 2 intervallen zullen het hele werk door een opvallende rol blijven spelen. Eenzelfde procedé (het baseren van een compositie op één interval: volgde Helmut Bornefeld overigens in de Pastorale, te vinden op cd 1)...Na twee onderbrekingen (waarbij de toccata lichter van sfeer wordt en het stampende ritme van de bas even zwiigt) wordt de cantus firmus van het lied nu onopgesmukt gepresenteerd (*Schalmey 8*), maar deze wordt wel bestookt door snelle ritmische figuren in – vooral- het pedaal. Nadat regel 5 relatief onopvallend verwerkt is volgt een groot crescendo gecombineerd met een hectische ritmiek. De (Franse) gepuncteerde ritmiek die aan het begin ook al even voorkwam wordt nu ingezet om veel spanning te creëren, waarna een laatste expositie van 3 koraalregels het slot vormt van deze toccata -waarbij alle voorgaande elementen nog even passeren. De Fuge is gebaseerd op de twee laatste regels van het koraal; deze zijn in de Toccata nog niet aan de orde geweest. De fugavorm heeft Pepping overigens in zeer diverse gedaanten uitgewerkt (vgl. bijvoorbeeld de Fuge II über BACH die op CD II van Audite Nova te vinden is). In deze Fuge wordt na één expositie in de doorwerking het thema van de fuge vrij commentariseerd, waarna in de tweede expositie het pedaal direct in langzame notenwaarden (de z.g. ‘vergroting’) wordt neergezet. Na een korte cadens (*marcato*) worden het begin van de cantus firmus en het fuge-thema gecombineerd, waarna het slot wellicht meer aan Reger doet denken dan de componist had kunnen vermoeden...

**Bert Matter** was 33 jaar organist van de St. Walburgiskerk te Zutphen. Hij doceerde hoofdvak orgel aan de conservatoria te Den Haag en Arnhem. Zijn orgelopleiding ontving hij aan het Rotterdams Conservatorium bij Piet van den Kerkhoff. Daarna studeerde hij o.a. improvisatie bij Cor Kee. Naast composities voor orgel publiceerde hij ook een praktische harmonisatiemethode.

**Psalm 139** van Bert Matter [8] wordt wel betiteld als een ‘muzikale meditatie’. Vanuit elke melodieregel worden opvallende intervallen verder uitgewerkt en gewijzigd waardoor de muzikale spanning groot blijft. Het klankkarakter van de lage *Cornett* en de donkere 32’ in het pedaal dragen verder bij aan het overdenken van de tekst van deze psalm. Dit werk werd gecomponeerd op Palmzondag 1996.

Het **Osteralleluja** van Joseph Ahrens [9] is een vrije parafraze, waarbij ook het gebruik van speciale



klankcombinaties (zoals de Oberton) in de partituur staat aangegeven.

Een aardig weetje is dat de vorige Domorganist van Würzburg (Paul Damjakob, Domorganist van 1962-2004) bij Ahrens gestudeerd heeft, en bovendien nog uit Heerlen (NL) afkomstig is! Deze werken hebben regelmatig in de Würzburger Dom geklonken.

**André Fleury** was de laatste Franse organist-componist die sterk vanuit de door Charles-Marie Widor en Louis Vierne ingezette stijl componeerde. Hij was leerling van Eugène Gigout, Marcel Dupré, André Marchal en Louis Vierne en werd op 17-jarige leeftijd benoemd als plaatsvervanger van Gigout in de Parijse St. Augustin. In 1926 behaalt hij aan het conservatorium te Parijs de eerste prijs voor literatuurspel en improvisatie in de orgelklas van Dupré. In 1930 wordt Fleury hoofdorganist van de St. Augustin te Parijs.

Fleury geeft vele concerten in Frankrijk en daarbuiten en componeert vooral voor orgel. Het orgel-oeuvre bestaat uit twee grote symfonieën, een Fantaisie -met veel invloeden vanuit de Franse barok-, een Prélude, Andante et Toccata en verder veel kleinere werken voor liturgisch gebruik. Behalve een veelgevraagd jurylid en orgelprofessor aan de 'L'Ecole de Musique' was Fleury van 1949 tot 1971 orgeldocent aan het conservatorium en tevens hoofdorganist van de kathedraal te Dijon.

Wanneer hij terugkeert in Parijs, wordt hij door hoofdorganist Jean Guillou benoemd tot organist van de St. Eustache en volgt een benoeming als professor aan de 'Schola Cantorum'. Tevens werd hij in die tijd organist van de kathedraal van Versailles.

De vier werkjes van André Fleury (afkomstig uit de '24 Pièces pour Orgue ou Harmonium', gecomponeerd van 1930-1933) demonstreren hoe groot de invloed van docent Louis Vierne geweest moet zijn; met name in het **Andante** [12] is de harmonische richting duidelijk die van Vierne. In het **Pas trop lent** [10] en het **Scherzando** [13] vallen echter andere ontwikkelingen waar te nemen; de stemvoering en ook het aantal stemmen zijn doorzichtiger dan bij Vierne het geval zou zijn... Het **Allegro Maestoso** [14] tenslotte is een feestelijke mars waarbij het Klais-orgel met een enigszins Franse tongval moet spreken.

De **Partita** over het Veni Creator van Flor Peeters [11] bevat na de zetting 7 variaties. Het con-

trapunt speelt (net als bij Ahrens) een grote rol, maar wordt in een minder dissonant idioom verwerkt. Zo is variatie één een canon in de onderkwint, bevat variatie 4 een dansante solo (*Terzymbel*), terwijl de vijfde variatie canonisch in het octaaf is (solo: *Zink 4*). De fugatische zesde variatie loopt uit in een zeer Franse toccata (*Allegro Maestoso*), waarbij de handen consequent van het interval 'kwart' gebruikmaken.

**André Verwoerd** kreeg zijn eerste orgellessen van Wim Kooy. Hij ontving ter voorbereiding op het staatsexamen orgellessen bij Adriaan C. Schuurman en theorielessen bij Jan Sicking. Na het behalen van dit examen bewaarde hij zich verder bij George Stam.

Daarna werd hij benoemd als orgeldocent aan het Rotterdams Conservatorium.

Als organist was hij werkzaam in resp. de Grote Kerk in Overschie, Prinsekerk en Pauluskerk te Rotterdam en de Grote kerk te Schiedam. Zijn compositorisch oeuvre bestaat voor het grootste deel uit liturgische muziek.

De **Toccata in d** van André Verwoerd [15] dateert uit juni 1948 en is geschreven in een voor die tijd modern idioom, met een motoriek en harmoniek die refereren aan het idioom van Hans-Friedrich Micheelsen. De vorm is A-B-A, waarbij het middendeel een fraai canonisch opgezet rustpunt vormt. De vele éénstemmige passages geven het werk een improvisatorisch karakter. De compositie bleef vooralsnog onuitgegeven. In de gebruikte uitgave bleken achteraf enige maten te ontbreken, waardoor een coupure is ontstaan.

### Een geslaagde synthese: het Klais-orgel van de Dom te Würzburg

*'Eerst op grond van een geslaagde synthese kan een orgel terecht mooi worden genoemd'*. Aldus Jozef Schäfer en Hans Gerd Klais ter inleiding op hun technische beschrijving van het Würzburger Domorgel, onderdeel van een in 1970 verschenen uitvoerige monografie over dit instrument. Dat aan een nieuw instrument al kort na de voltooiing een dergelijk uitvoerige publicatie als *Die Würzburger Domorgeln* wordt gewijd, mag op zichzelf al opmerkelijk worden genoemd. Immers, aldus orgelhistoricus Pië Meyer-Siat in het voorwoord, 'in het algemeen schrijven orgelbouwers niet, zij doen. En laten anderen schrijven. Daar zijn allerlei redenen voor: sommigen verachten

het gepraat, anderen vrezen dat ze iets mochten prijsgeven. Ze staan altijd erboven. Geheimen in de orgelbouw? Ja en nee. [...] Al het meetbare mag de orgelbouwer gerust mededelen, het onuitsprekelijke laat zich toch niet nabootsen. Want uiteindelijk is het grote geheim van de orgelbouw naast hand en oor, naast horen en kunnen, de nauwgezette arbeid'. [WD 9]

Veel besprekingen en discussies gaan vanaf 1953 aan de definitieve opdracht in 1965 voor de bouw van een nieuw hoofd- en koororgel voor de na instorting op 20 februari 1946 ten gevolge van het bombardement van 16 maart 1945 in de jaren 1956-1967 onder leiding van Dombau-meister Hans Schädler (1910-1996) herbouwde Würzburger Kiliansdom vooraf. Maar liefst elf verschillende locaties worden voor het nieuwe instrument in overweging genomen, variërend van de uiteindelijke locatie tegen de westwand, een opstelling in de oostelijke apsis, verschillende opstellingen in schip en transept en zelfs een vrijstaande opstelling op een pilaar in het schip.

Eén keuze lijkt echter in het geheel niet tot discussie te leiden: die voor de Orgelbauwerkstatt Johannes Klais – op dat moment geleid door Hans Klais (1890-1965). Van de aanstelling van een externe deskundige specifiek voor de orgelbouw is daarentegen blijkbaar geen sprake. Als vanaf 1962 na inmiddels negen jaar overleg de zojuist benoemde domorganist Paul Damjakob (1939) bij de besprekingen rond de orgelbouw wordt betrokken, is de uitspraak van Klais senior dan ook veelbetekend: 'Jongeman, wat je ook zegt, uiteindelijk krijg je een Klais-orgel'. Niettemin onderkennen de orgelbouwers bij de jonge domorganist 'een verbazingwekkend gevoel voor het klankfysiologisch en mechanisch-technisch eigene van het orgel', zozeer dat Hans Gerd Klais (1930) jaren later het Würzburger domorgel als 'een Klais-orgel met het geheel persoonlijke handschrift van domorganist Paul Damjakob' zal typeren: 'Zijn suggesties waren goed doordacht; wederzijds groeiende erkenning kwam het orgel ten goede. [...] Een concrete beschrijving van de klankvoorstelling die hij voor elk afzonderlijk register had, maakte mij het vaststellen van de mensuren wezenlijk eenvoudiger. Hetzelfde geldt voor de met hem tot in het kleinste detail besproken speeltafel, die absolute overzichtelijkheid met eenvoud en kostbaarheid verbindt'. [AMDG 8-9] Orgelbouwer Hans Klais was het helaas niet gegeven 'het summum van zijn tot prestaties bekwame huis' [Pié Meyer-Siat] voltooid te zien worden: hij overleed in 1965.

Weliswaar verzoekt Damjakob begin 1965 maar liefst tien deskundigen (Joseph Ahrens, Ludwig Doerr, Christhard Mahrenholz, Siegfried Reda, Michael Schneider, Heino Schubert, Walter Supper, Albert Tinz, Rudolf Walter und Josef Zimmermann) om commentaar op een concept van december 1964; op de uiteindelijke dispositie blijven hun uiteenlopende suggesties slechts van marginale invloed. In de genoemde monografie omschrijft Hans Gerd Klais de uitgangspunten voor de definitieve, in samenspraak met Damjakob tot stand gekomen stemmenbezetting:

'De dispositie- als samenstel van de registers naar klankkleur en toonhoogte – is geen onafhankelijk gegeven; zij dient zich veeleer, zoals overigens alle details van het instrument, met behoud van aan het orgel eigen principes, aan de ruimtelijke en akoestische gegevens in architectuur en constructie aan te passen. Hoe meer bij de bouw van een orgel eenheid in verscheidenheid wordt nagestreefd, des te beter slaagt het instrument als geheel. Ook bij een nog zo groot werk blijft het een illusie, daarin alle stijlen van voorbije eeuwen en verschillende landschappen te willen verenigen: juist dat zou met het eigen karakter van het orgel in strijd zijn.

Met het oog op de grootte van het orgel leek het allereerst raadzaam, een dispositie volgens de regelen der kunst te ontwerpen, om daarna door geringe, maar toch karakteristieke ingrepen aan het instrument zijn bijzondere aantrekkingskracht te geven. De belangrijkste, aan het orgel oereigen klankgroep vormen de prestanten. Zij zijn wat hun basisstem en het daarop aansluitende gesloten koor betreft van werk tot werk afzonderlijk in octaafafstand aflopend gerangschikt. Alleen het zwelwerk, een soort romantische parallel met het positief, heeft eenzelfde basistoonhoogte. Analoog zijn de mixturen opgezet. Enkele ervan vertonen in de basligging een grotere toonomvang dan in de discant, terwijl andere over de hele klavierbreedte eenzelfde toonomvang hebben. [...] Daardoor verkrijgt ieder werk afzonderlijk zijn eigen karakter. Naast de prestantregisters in octaafligging zijn ook de prestantquinten per werk afzonderlijk aflopend gerangschikt, beginnend met de Quinte 10 2/3' in het pedaal tot aan de Quinte 1 1/3' in het rugpositief.

Dit prestantenkoor wordt omraamd door fluitregisters en gedekten en gekleurd door aliquoten; daarbij komen aanvullend de tongwerken. Als grondbeginsel voor deze dispositie geldt dat in ieder werk afzonderlijk zoveel mogelijk verschillende bouwwijzen en toonhoogtes vertegenwoordigd zijn. Een uitzondering hierop vormt het hoofdwerk als *gravitatisch* plenummanuaal, dat, afgezien van een roergedekt 8' in de Cornett 5f, enkel uit open registers resp. trechervormige tongwerken bestaat. Enerzijds zijn bijgevolg alle registers binnen een afzonderlijk werk, anderzijds deze

werken onderling weer in het kader van het totaalplenum zo nauw mogelijk op elkaar afgestemd. Indien als zodanig ieder register met het oog op het geheel wordt ontwikkeld, mag aldus toch zijn klinkende individualiteit daarbij niet verloren gaan. Deze individualiteit wordt vooral duidelijk in de verbinding met andere, voornamelijk kleurende aliquotregisters. Op karakteristieke wijze dienen de werken zich ook onderling van elkaar te onderscheiden, opdat des te beter polyfone klankbouwwerken hoorbaar gemaakt kunnen worden'. [WD 66/68]

Behalve op de dispositie blijkt de invloed van Damjakob ook op de technische vormgeving van het instrument van grote betekenis. In maart 1965 verdedigt hij bijvoorbeeld tegenover Dombaumeister Schädel, aanvankelijk voorstander van een vrije frontopstelling zonder orgelkasten, 'de heroriëntatie van de orgelbouwers op de klassieke bouwwijze, zoals blijkt uit: 1. een kas als bescherming, klankveredeler, werkscheider en esthetische factor; 2. de mechanische tractuur als sensibele directe verbinding tussen toets en speelventiel; 3. de elektrische registertractuur inclusief vooraf geprogrammeerde registraties (setzercombinaties); 4. De eenheid van het orgel als afgerond muziekinstrument bestaande uit kas, pijp- en spelwerk, dat een representatieve plaats op een voor de klank gunstige locatie binnen de kerkruimte toekomt'. [KG 116]

De definitieve keuze voor de opstelling van een dergelijk orgel tegen de westwand leidt echter tot uitvoerige discussies wegens de aanwezigheid van de karakteristieke historische wijzerplaat met de allegorische Kronos- en gerichtsengefiguren, welke al even allegorisch het bombardement van 1945 overleefden. Uiteindelijk wordt mede op voorspraak van Damjakob het ei van Columbus gevonden door het zwelwerk achter deze wijzerplaat op te stellen, met het hoofdwerk daarboven en het aanvankelijk als bovenwerk gedachte positief gedeeld aan weerszijden daarvan. Door de aanleg van een afzonderlijke speeltafelgalerij boven de koorgalerij kan tenslotte ook het beoogde rugpositief, geflankeerd door de horizontale Trompetaria worden gerealiseerd. Aldus komt Klaismedewerker Jozef Schäfer tot het uiteindelijk gerealiseerde, welhaast tijdloze frontontwerp, door Damjakob later als volgt omschreven:

'De klok, aanvankelijk dé grote handicap bij de vormgeving van de werkopbouw tegen de westwand, verleent tegenwoordig het Würzburger domorgel zijn onverwisselbare aanblik, geeft met zijn in het blauw gehouden, geluiddoorlatende wijzerplaat en de gouden letters en wijzers het

zwellwerk een prachtige, originele façade alsmede de juiste plaats in de "borst" van het orgel. Als vanzelf geeft hij de overige werken hun plaats aan: het hoofdwerk de ruimtelijk hoogste positie, van waaruit het, met zijn overwegend open, groot gemensureerde pijpen het minst ontstemmingsgevoelig zonder enige belemmering de ruimte beheerst; de beide barokke "musicerwerken", het positief respectievelijk bovenwerk en het rugpositief met de ontstemmingsgevoeligere gedekten, halfgedekten, kortbekerige tongwerken en aliquoten op hetzelfde niveau als de speeltafel, waarmee beide voor de speler even luid hoorbaar zijn (triospel), en voor bijstemmen op korte termijn gemakkelijk bereikbaar zijn; organisch daarin geïntegreerd de trompetaria met haar 290 horizontaal de kerkruimte intralende trompetten; het geheel harmonisch omlijst door de machtige pedaaltorens: een ideaal front voor het werkprincipe!'. [AMDG 4-5/KG 117-118]

In zijn opstel *Überlegungen zur Disposition der Würzburger Domorgel* in de eerder genoemde monografie zet Damjakob ook zijn gedachten over het klankconcept van het op 2 februari 1969 door bisschop Josef Stangl gewijde instrument uiteen:

'Vandaag de dag echter dient een domorgel universeel te zijn opgezet. Het imponerende aantal van 86 registers maakte het de disponenten van het Würzburger hoofdorgel mogelijk met een juiste keuze en verdeling van stemmen alle stijlperiodes evenwichtig in aanmerking te nemen, waarbij weliswaar een "Streicherfülle" in de zin van de orgelbouw ten tijde van Reger ook bij 86 registers niet verwacht mag worden, wanneer, zoals in het Würzburger domorgel noodzakelijk, alleen al de plenumvormende stemmen, oftewel prestanten en tongwerken, 52 registers opeisen. Strijkers zijn met het oog op de totale orgelliteratuur immers niet van hetzelfde belang als bijvoorbeeld fluitenkoor en aliquoten; [...] bovendien bewijst de praktijk steeds weer dat de hoofdvertegenwoordigers van elk van deze registerfamilies in hun oorspronkelijke bouwwijze muzikaal voldoende uitdrukkingsbekwaam zijn, om de toehoorder de nuances van het gehele kleurscala te suggereren, indien zij door de interpreter binnen het totale muzikale verloop zinvol worden ingezet. De klankkleuren van het orgel ervaart men immers even relatief als tempo, dynamiek en agogiek -en bij een interpretatie komt het uiteindelijk op de juiste verhoudingen aan'. [WD 113]

Ondanks Damjakobs latere bekendheid als improvisator vormde toch allereerst de orgelliteratuur zijn uitgangspunt niet alleen bij de samenstelling van de dispositie van het Würzburger Klais-

orgel, maar ook bij de inrichting van de speeltafel daarvan: 'Improvisatie is als klankbouwwerk niet schriftelijk gefixeerd, hooguit vluchtig geschetst. Aangezien zij in wezen onherhaalbaar is, afgezien van geluidsbandopnamen, komt zij als basis voor een discussie bij een dispositieontwerp niet in aanmerking. [...] Ook is het in beginsel niet mogelijk aan te geven, in hoeverre de dispositie voor improvisatie geschikt is, want iedere improvisator wordt door andere klankprikkelers geïnspireerd en stelt van zijn kant heel persoonlijke eisen wat de klank betreft aan de dispositie. Beslissend voor haar kwaliteit is haar veelzijdige bruikbaarheid voor de orgelliteratuur. Voldoet een orgel daarin aan alle eisen, dan zal dit zeker ook de improvisator rijke mogelijkheden bieden. [...] De vakbekwame organist, of hij nu literatuur speelt dan wel improviseert, zal zich ook al bij een eerste blik op de dispositie precieze voorstellingen maken en, in gedachten door de registernamen geïnspireerd, met "registreren" beginnen. Van de hoedanigheid van de speeltafel hangt het dan echter af hoe snel en zeker hij op het orgel zijn weg weet te vinden. Hierin mag hem de speeltafel van het Würzburger domorgel met zijn technisch raffinement van de speelhulpen en met zijn logische "dispositie" (links de plena, rechts koppels, fluitenkoor, strijkers; oplossers in dubbelaanleg; registertrekkers op het niveau van het betreffende manuaal) tegemoetkomen en hem door verbluffende eenvoud en niet in de laatste plaats door schoonheid verleiden. Dat de Trompetaria vanaf het vijfde manuaal afzonderlijk bespeelbaar is en derhalve niet door koppeling binnen de registratie van een ander werk doorwerkt, onderstreept het werkkarakter van het orgel en mag wel in het bijzonder door de improvisator gewaardeerd worden'. [WD 114]

Na de benoeming van domorganist Stefan Schmidt als opvolger van Paul Damjakob in 2005 ondergaat het Würzburger Klais-orgel bij een renovatie in 2012 een klein aantal wijzigingen: in het positief vervangt een nieuwe Trompete 8 de oorspronkelijke Cimbels 3f, terwijl de zwelinrichting van het rugpositief wordt ontkoppeld en het aantal voetpistons verminderd. Ingrijpende zijn de wijzigingen aan het koororgel, dat bovendien van een centrale speeltafel voor beide orgels wordt voorzien, uitgerust met de mogelijkheid het pedaal gedeeld te bespelen, diverse octaafkoppels, een toetsenkluisteraar en een Replay-system.

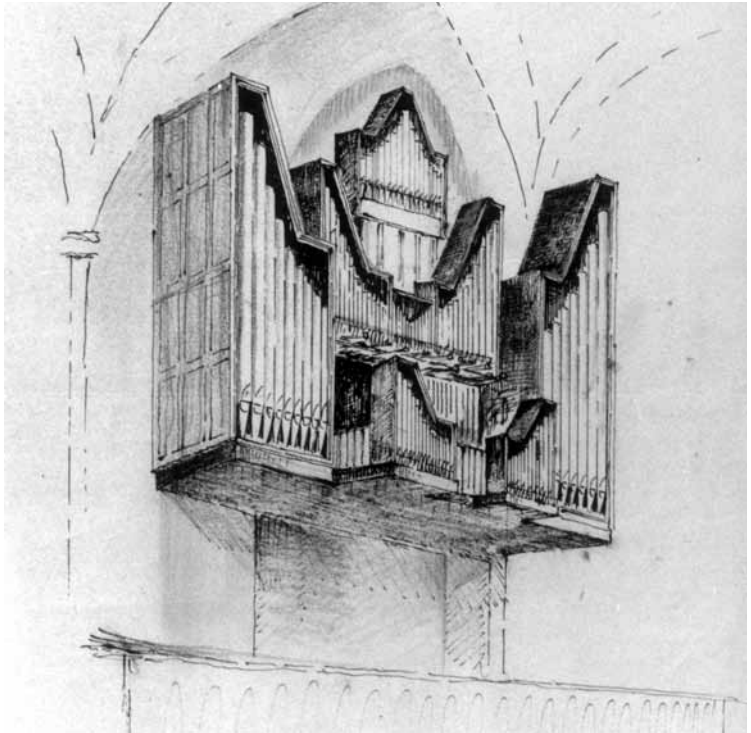
Niettemin betekent een portret van het Würzburger domorgel voor het Audite-Nova-team voorlo-

pig een waardig slot van ons project, dat hopelijk mag bijdragen tot een grotere waardering voor en zorgvuldiger omgang met de hoogtepunten van de Europese orgelbouw in de tweede helft van de twintigste eeuw, in samenhang met de bijbehorende muziek. Wat de relativiteit van onze persoonlijke muziek- en instrumentkeuze betreft, sluiten we aan het eind van ons project graag aan bij het slot van Paul Damjakobs exposé in de genoemde Würzburger monografie over de samenhang tussen orgelspel en orgeltype: 'Naast de berekenbare [en beschrijfbaar BvB] factoren blijft er evenwel ruimte die door intuïtie en persoonlijke smaak ingevuld zal moeten worden. Wij geloven, dat het resultaat van beide artistieke geldigheid heeft'. [WD 113-114]

KG = 'Die Würzburger Domorgeln. Die Entwicklung des Klangkonzepts der Klais-Orgeln unter der Mitwirkung von Paul Damjakob' in: Klaus Wittstadt (Hg), *Kirchenmusik-Glaubensmusik. Paul Damjakob zum 40jährigen Jubiläum als Würzburger Domorganist. Würzburger Diözesangeschichtsblätter* 64 (2002), 111-154.

MDG = Paul Damjakob, 'Zur Entstehung der großen Westwandorgel von 1969 im Würzburger Dom' / Hans Gerd Klais, 'Die Würzburger Domorgel und Paul Damjakob', Booklet cd *ad maiorem dei gloriam, Domorganist Paul Damjakob improvisiert an den Domorgeln zu Würzburg und Paderborn*. Conventus Musicus 504, 1995.

WD = Hans Gerd Klais (Hg), *Die Würzburger Domorgeln. Orgelbeispiele 20. Jahrhundert Band 1*. Frankfurt am Main 1970.



Prospektzeichnung Bornefelds: Archiv Bosch Orgelbau