

MAARSCHALKERWEERD & ZOON

IN KERKORGELS

DEEL I – VERSIE 28 AUGUSTUS 2008

DOOR PAUL HOUDIJK

Inhoudsopgave

Inleiding.....	4
Verantwoording.....	8
Hoofdstuk 1 - Een eeuw geschiedenis Maarschalkerweerd	10
1.1 Pieter Maarschalkerweerd.....	10
1.2 Michael Maarschalkerweerd	15
1.3 De orgelmakerij Maarschalkerweerd & Zoon.....	18
1.3.1 Werknemers bij Maarschalkerweerd	19
1.3.2 Gang van zaken binnen het bedrijf	23
1.3.3 De concurrentiepositie van het bedrijf.....	26
1.4 Overzicht van het werk van Pieter Maarschalkerweerd	29
a. Orgels van de firma Stulting en Maarschalkerweerd.....	29
b. Overige werkzaamheden door Stulting en Maarschalkerweerd.....	29
c. Orgels gebouwd door Pieter Maarschalkerweerd alleen (1848-1865)	29
d. Overige werkzaamheden gedurende de periode 1848-1865	30
1.5 Het werk van Pieter en Michael Maarschalkerweerd samen (1865-1882).....	31
1.6 Het werk van Michael Maarschalkerweerd alleen, vanaf 1882	32
Bijlage.....	36
Hoofdstuk 2 - Publicaties van Michael Maarschalkerweerd	37
2.1 Over orgels.....	37
Hoofdstuk 3 - Historische achtergronden: katholieke emancipatie, kerkbouw.....	41
3.1 De periode van 1795 tot 1853	41
3.2 De periode van 1853 tot het <i>fin de siècle</i>	45
3.3 Bemoeienissen van het St. Bernulphusgilde met de orgelbouw	50
3.4 Ontwikkelingen van het <i>fin de siècle</i> tot 1915.	53
Hoofdstuk 4 - Kerkmuzikale ontwikkelingen en de positie van het orgel	55
4.1 Inleiding	55
4.2 De periode 1795 tot 1865.....	56
4.2.1 De meerstemmige koormuziek, de 'Muzijk'.....	59
4.2.2 De overige kerkmuziek: het 'Altargesang', het Gregoriaans	62
4.2.3 De functie van het orgel in de liturgie.....	66
4.3 De latere negentiende eeuw, de periode van Michael Maarschalkerweerd	68
4.3.1 Het Caecilianisme	69

4.3.2 Orgelgebruik.....	71
4.3.3 Kerkelijk orgelgebruik in relatie tot de orgelbouw.....	81
Hoofdstuk 5 - De aard en het juiste gebruik van Maarschalkerweerd orgels.....	84
5.1 Algemeen	84
5.2 De orgels van Pieter Maarschalkerweerd.....	88
5.3 De orgels gebouwd door Pieter en Michaël samen	90
5.4 De orgels van Michaël Maarschalkerweerd na 1880.....	92
5.4.1 Invloeden uit de Franse en Duitse orgelbouw	94
5.4.2 De eigen inbreng van Maarschalkerweerd.....	103
5.4.2.1 De kleine orgels	104
5.4.2.2 De overige instrumenten	106
5.4.3 Invloed van de opdrachtgevers	111
5.5 Het juiste gebruik.....	116
Bijlage.....	121
Noten Hoofdstuk 5.	123
Hoofdstuk 6 - Het twintigste-eeuwse onbegrip, en de kentering.....	127
6.1 Inleiding	127
6.2 De Anti-Romantiek.....	128
6.3 De Elsässicher Orgelreform	129
6.3.1 Schweitzer en Rupp	129
6.3.2 De richtlijnen van het Weense congres in 1909	131
6.4 De <i>Orgelbewegung</i> en de neobarok in Duitsland, Scandinavië en Nederland	135
6.4.1 Personen en gebeurtenissen.....	135
6.4.2 De ideeën.....	137
6.5 Liturgische en kerkmuzikale vernieuwingen binnen de R.K. kerk	139
6.5.1 De periode direct voorafgaand aan Vaticanum II.....	140
6.5.2 Het Tweede Vaticaans Concilie en de instructie <i>Musicam Sacram</i>	140
6.5.3 Het nieuwe repertoire.....	141
6.6 De lotgevallen van enkele orgels als voorbeeld	145
6.6.1 Het orgel in het Concertgebouw te Amsterdam ⁵²	145
6.6.2 Het orgel in de parochiekerk O.L.V. Onbevlekt Ontvangen te Erica.....	153
6.6.3 kentering.....	154
Noten Hoofdstuk 6	155

INLEIDING

Zolang er in ons land een orgelfactuur zal bestaan en men over dit koninklijk instrument zal schrijven, zolang zal ook zijn naam met de meeste lof worden vermeld.

(Jos A. Verheyen)

De titel van dit boek is de letterlijke tekst van het bordje dat bevestigd zat naast de deur van het pand Zuilenstraat 14 in Utrecht, waar de orgelmakerij 'Maarschalkerweerd & Zoon' gevestigd was. Het pand bestaat nog, zij het dat het is verbouwd tot appartementen. Hiervandaan is het slechts een klein stukje lopen naar de aartsbisschoppelijke kathedraal van Ste. Catharina en St. Willibrord, waar Michael Maarschalkerweerd koorzanger was, soms als organist fungeerde en in 1903 een van zijn meesterwerken zou bouwen.

Dit boek gaat over een belangrijk gedeelte van de katholieke orgelbouw in de negentiende eeuw: twee generaties Maarschalkerweerd en hun plaats in het kerkelijke en culturele leven in Nederland. De geschiedenis die wordt beschreven omvat de tijdspanne van een eeuw. Het betreft de periode die begint met de oprichting van het bedrijf 'Stulping & Maarschalkerweerd' in 1840 en eindigt in 1940, wanneer het bedrijf 'Maarschalkerweerd & Zoon' feitelijk ophoudt te bestaan.

De naam 'Maarschalkerweerd & Zoon' is tot op de dag van vandaag blijven bestaan.

Van het werk van Pieter Maarschalkerweerd is helaas weinig bewaard gebleven. Van vader Pieter en zoon Michael Maarschalkerweerd samen, en daarna van Michael alleen, is nog wel een betrekkelijk groot aantal orgels over. Deze instrumenten onderscheiden zich door een hoog en verfijnd artistiek niveau, met name wat betreft de intonatie, en de grote ambachtelijke kwaliteit van hun factuur. Daarnaast valt op dat zij in veel opzichten niet alleen afwijken van instrumenten uit andere perioden, met name de barok, maar ook van die van sommige contemporaine orgelbouwers. Dit boek wil een bijdrage leveren aan het verkrijgen van een dieper inzicht in de essentie van de orgels van Maarschalkerweerd en het achterliggende klankconcept.

In de loop van de twintigste eeuw zijn veel negentiende-eeuwse kunstuitingen in de vergetelheid geraakt. Vooral in de decennia na de Tweede Wereldoorlog bestond er weinig belangstelling meer voor, of het moest zijn in negatieve zin. Veel neoclassicistische en neogotische kerkgebouwen vielen, mede *door de willekeurige selectie van de overtolligheid waaraan artistieke normen vreemd zijn*¹, onder de slopershamer² en in andere gevallen werden interieurs ingrijpend gewijzigd. De orgels van Maarschalkerweerd waren veelal een zelfde lot beschoren, want ook de negentiende-eeuwse orgelkunst werd niet meer begrepen. Sommige instrumenten werden gesloopt, andere aangepast aan de toen geldende normen van de neobarok of aan de wensen die voortkwamen uit de liturgische vernieuwingen. Weer andere orgels bevinden zich thans in slechte staat als gevolg van stelselmatige verwaarlozing.

Tegen deze achtergrond is het niet verwonderlijk dat over Maarschalkerweerd tot op heden weinig is gepubliceerd.

¹ C. Peeters, 'Kerkelijke kunst en architectuur ten tijde van Hendrik Andriessen, Hendrik Andriessen en het tijdperk der ontluiking', Gooi & Sticht, Baarn, 1993, p. 65

² 't Gat in de Biltstraat, uitgegeven in de serie Forum, orgaan van het genootschap Architectura et Amicitia, Amsterdam, 14/1, 1973.

Hier noemen we het artikel van G. Verloop in *De Mixtuur*, 1972, enkele artikelen betreffende recente restauraties in verschillende afleveringen van de tijdschriften *Het Orgel* en *De Orgelvriend*, de *Stinkens-kalender*, *Maarschalkerweerd & Zoon in kerkorgels*, 1993, en artikelen over het orgel in de Utrechtse kathedraal in *De Orgelvriend* van april 1992, *Organist & Eredienst* van september 1992, het *Gregoriusblad* van september 1996, en *Het Orgel* van september en november 1996. Zie verder de literatuurlijst.

Gelukkig echter is er inmiddels al enige jaren een herwaardering waarneembaar van de negentiende-eeuwse romantiek. Er is sprake van een herleving van de belangstelling voor cultuuruitingen van de periode 1850-1940 in het algemeen³ en voor de orgelkunst in het bijzonder. Deze herwaardering krijgt gestalte in de aanvankelijk schoorvoetende maar inmiddels gestaag toegenomen bescherming van kerkelijke en industriële bouwkunst door de Rijksdienst voor de Monumentenzorg. Dit geldt ook voor de interieurs van kerken, waaronder de orgels. Het mag verheugend worden genoemd dat enkele belangrijke Maarschalkerweerd-orgels zijn gerestaureerd, en de meeste inmiddels op de monumentenlijst staan.

Ons onderzoek kan worden geplaatst in het kader van deze herleving van de belangstelling, het begrip en de waardering. Wij hopen nieuwe inzichten te kunnen verschaffen omtrent de orgelspelkunst (uitvoeringspraktijk, registratie- en improvisatiekunst) van deze periode.

De protestantse orgelbouw in de negentiende eeuw in Nederland is voor een belangrijk deel in kaart gebracht in de proefschriften over de orgelmakers Bätz van G. Oost⁴, dat de periode van 1740 tot 1850 bestrijkt, en over de orgelmakerij Witte van T.W.F. den Toom⁵, dat gaat over de periode na 1850. Pieter Maarschalkerweerd heeft het orgelmakersvak geleerd bij Jonathan Bätz, in wiens bedrijf hij het tot meesterknecht bracht. Zeker aanvankelijk heeft hij de door Bätz overgeleverde Hollandse orgelbouwtraditie voortgezet. Wij hopen dat ons boek, dat wil bijdragen tot het in kaart brengen van de katholieke orgelbouw, net zo goed als het werk van Den Toom zal aansluiten bij dat van G. Oost.

Gedurende de eerste helft van de negentiende eeuw vertoonden kerkarchitectuur, liturgie en kerkmuziek nog volop respectievelijk laat-klassieke en laat-barokke trekken. De ontwikkelingen vormden toen nog geen klimaat voor baanbrekende vernieuwingen in de orgelbouw. De tweede helft van de negentiende eeuw staat daarentegen in het teken van de romantiek en de industrialisatie, onder invloed waarvan de orgelbouw in een stroomversnelling van nieuwe ontwikkelingen geraakt, die ook aan Michael Maarschalkerweerd niet onopgemerkt zijn voorbij gegaan.

Bedoeld zijn hier: a) nieuwe typen windvoorzieningen (balgensysteem, trapinstallatie, gasturbine en later de elektrische ventilator); b) nieuwe tractuursystemen (Barkermachine, eerste experimenten met elektriciteit bij mechanische tractuur en daarna de toepassing van de rein pneumatische tractuur); c) overgang van de sleeplade via de kegellade naar de membraanlade; d) vrijstaande speeltafel; e) speelhulpen als combinatietreden, grand-orgue sur machine, suboctaafkoppel en later het generaalcrescendo en de vaste en vrije combinaties; f) de crescendokast; g) nieuwe registers (overblazende als flûte harmonique en octaviante, strijkers als dolce, aeoline en voix céleste); h) wijzigende intonatie van de registers en hun in toenemende mate complementaire functie (expressions, freins en kernsteken), toepassing van zink voor bepaalde registers om klanktechnische redenen.

³ J. den Hollander, *Ooit gesloopt Nederland*, De Bezige Bij, Amsterdam, 1985.

⁴ G. Oost, *De Orgelmakers Bätz, 1739-1849, Een eeuw orgelbouw in Nederland*, Canaletto, Alphen a/d Rijn, 1975.

⁵ T.W.F. den Toom, *De orgelmakers Witte*, J.J. Groen en Zoon, Heerenveen, 1997.

Gustav Leonhardt formuleerde het zo: (...) *het clavecimbel is op een goed moment opgehouden als het ware. Het orgel is doorgegaan maar enorm veranderd. In mijn opvatting zijn orgel en clavecimbel zó verbonden. De literatuur was voor een groot deel gemeenschappelijk. De spelers beheersten beide instrumenten. Dat houdt op aan het eind van de achttiende eeuw (...). Goed, het orgel blijft dus bestaan maar na verloop van tijd verandert het zo sterk dat het eigenlijk een ander instrument wordt, tenminste zo zie ik het, en voor de tegenwoordige organist is dat een probleem dat voor de clavecinist niet speelt.*⁶

De meest wezenlijke vraag die als een rode draad door ons hele onderzoek loopt, is die naar de samenhang tussen deze ontwikkelingen in relatie tot de zich wijzigende muzikale opvattingen en klankidealen in de negentiende eeuw, zowel binnen als buiten de kerk.

De vernieuwingen in de orgelbouw kunnen niet alleen bij Maarschalkerweerd worden aangetroffen, maar ook en zelfs vooral bij de orgelbouw in het buitenland. Michael Maarschalkerweerd was van de ontwikkelingen op de hoogte. Hij had contacten met Franse en Duitse orgelbouwers. Nadere beschouwing van zijn instrumenten leert ons dat belangrijke invloeden uit de Franse en Duitse orgelbouw in zijn werk kunnen worden aangewezen. Vooral in zijn intonatie verraadt zich de invloed van de grote Franse meester Aristide Cavallé-Coll⁷. In de hoofdstukken 5 (in dit deel) en in deel B zullen wij de verschillen en overeenkomsten met de buitenlandse bouw aangeven.

Gezien het grote aantal nieuwe technische vindingen en het feit dat orgelonderdelen, zoals pijpwerk, steeds vaker machinaal werden vervaardigd of door speciale bedrijven werden toegeleverd, komt ook de vraag aan de orde naar de invloed van de industrialisatie op de orgelbouw. In hoeverre vinden daarin de algemene ontwikkelingen op technisch en industrieel terrein hun weerslag? Tekenend voor de tijd is bijvoorbeeld dat Maarschalkerweerd wel werd aangeduid als *orgelfabrikant*⁸.

Heeft het fabrieksmatige afbreuk gedaan aan het artistieke of kunnen we juist zeggen dat, als gevolg van de nieuwe technische mogelijkheden, tal van muzikale idealen, al dan niet door deze mogelijkheden geïnspireerd, nu konden worden gerealiseerd⁹? De orgels van Maarschalkerweerd en andere bouwers wijken immers niet alleen wat betreft de technische aanleg maar vooral ook in de klankopbouw in belangrijke mate af van instrumenten van hun voorgangers, alsmede van instrumenten van sommige contemporaine en latere twintigste-eeuwse bouwers. Deze wezenlijk andere klankidentiteit wordt wel ondergebracht onder de noemer 'romantisch orgel', een kwalificatie die ons te weinig informatie verschaft. Vanuit welke muzikaliteit, welk klankideaal zijn deze instrumenten geconcipeerd? Wat en hoe werd er op gespeeld en op welke wijze dienen ze ook heden ten dage te worden bespeeld om optimaal tot hun recht te kunnen komen? Dit zijn vragen naar een bijzonder aspect van de historische uitvoeringspraktijk in de negentiende eeuw. Beantwoording daarvan is onontbeerlijk wanneer we willen komen tot een juist begrip en juiste waardering van, kortom een

⁶ Interview met Gustav Leonhardt door J.P. Knijf, *Het Orgel*, 2000/5.

⁷ Kwalificatie van Michael Maarschalkerweerd in zijn brief aan de orgelbouwer Adema uit 1874 en in zijn aantekeningen met betrekking tot het orgel te Doornenburg, beide in het archief van de orgelbouwer Blank te Herwijnen.

⁸ Brief van Weigle, archief Blank te Herwijnen.

⁹ A.M.J. van Eck en H. de Kler (red.), *Orgelkunst rond 1900*, Canaletto, Alpen aan den Rijn, 1995.

consistente visie op, deze muziekinstrumenten, en daarmee de negentiende-eeuwse orgelkunst in het algemeen.

Hierbij mag nooit uit het oog worden verloren dat het artistiek niveau van zowel de bespeler, tot uiting komend in de juiste speelwijze, als van de luisteraar bij de oordeelsvorming een belangrijke rol spelen. Wil men over dit alles uitspraken doen, dan wordt men geconfronteerd met de moeilijkheid dat het wezenlijke van muziek, en daarmee van muziekinstrumenten, onzegbaar is. Hendrik Andriessen, van 1934 tot 1949 de vaste bespeler van het Maarschalkerweerd-orgel in de Utrechtse kathedraal, en van 1952 tot 1963 buitengewoon hoogleraar muziekwetenschap aan de Katholieke Universiteit Nijmegen, formuleert het aldus:

Het is bij het ondernemen van de studie der muziek, haar wezen en verschijnselen, principieel van het grootste belang te beseffen dat, zo wij al het phenomeen methodisch kunnen bestuderen en kennis als bezit kunnen boeken, de kern der zaak toch als een geheim zullen moeten blijven erkennen en zelfs prijzen. Het is geen gebrek van de menselijke geest de ziel der muziek als onpeilbaar te moeten schatten. Behoort het zelfs niet tot de eer van ons verstand toe te geven dat er tussen hemel en aarde meer is dan door onze schoolse wijsheid wordt gedroomd? Slechts zij die door hoogmoed worden beheerst en zij die door oppervlakkigheid zijn beperkt, willen of kunnen deze waarheid niet begrijpen. (...) Ik houd de muziek voor ogen en deel als musicus uit ervaring aan u mee dat erkenning en kennis in deze zaak zeer verschillende begrippen zijn¹⁰.

Een en ander komt bijvoorbeeld naar voren bij het omschrijven van de intonatie der registers.

Voorbeelden hiervan zijn te vinden in Jos Verheyens brochure over het orgel in het Concertgebouw in Amsterdam¹¹.

Hoewel enerzijds zeker de grotere instrumenten van Maarschalkerweerd geschikt zijn voor de vertolking van een groot gedeelte van het orgelrepertoire, is het anderzijds een belangrijk gegeven dat orgelconcerten zoals wij die thans kennen, afgezien van inspelingsconcerten, in katholieke kerken in de negentiende eeuw in Nederland niet voorkwamen. De orgels hadden in de eerste plaats een functie in de liturgie. Op enkele uitzonderingen na, waaronder het orgel in het Concertgebouw te Amsterdam, gaat dit boek over kerkorgels.

Vader en zoon Maarschalkerweerd waren rooms-katholiek. Zij bouwden voornamelijk voor katholieke kerken, hoewel dit onverlet laat dat verscheidene van hun instrumenten een plaats kregen in gebouwen van andere kerkelijke gezindten.

Het is ons daarbij niet ontgaan dat deze laatste instrumenten in klankkarakter afwijken van die in katholieke kerkgebouwen.

De orgelbouwkunst van Maarschalkerweerd staat dan ook niet op zichzelf maar moet worden begrepen tegen de achtergrond van een complex van cultuuruitingen als gevolg van de katholieke emancipatie. Hierbij springt in de architectuur de neogotiek

¹⁰ H. Andriessen, *Aspecten der Nederlandse Muziek, rede uitgesproken bij de aanvaarding van het ambt van buitengewoon hoogleraar in de muziekwetenschappen aan de R.K. Universiteit te Nijmegen, op vrijdag 3 oktober 1952*, Dekker & Van de Vegt N.V., Nijmegen, Utrecht, 1952, p. 3.

¹¹ J.A. Verheijen, *Het orgel in het Concertgebouw*, Erven H. van Munster & Zoon, Amsterdam, 1891, p. 22 e.v.

het meest in het oog. Als historische achtergrond speelt de vraag naar de invloed van deze emancipatie op het gehele maatschappelijke, culturele en daarmee muzikale leven in het Nederland van de negentiende eeuw.

Drie jaartallen zijn hierbij van cruciale betekenis: het jaar 1796 waarin de verschillende godsdiensten in Nederland van overheidswege werden gelijkberechtigd, zodat de katholieken hun liturgie weer in het openbaar mochten gaan vieren, het jaar 1853 waarin de bisschoppelijke hiërarchie werd hersteld, en het jaar 1865 waarin het Provinciaal Concilie te Utrecht belangrijke uitspraken deed over de kerkmuziek. Sinds 1796 werden enkele oude kerkgebouwen aan de katholieken teruggegeven en vele nieuwe door hen gebouwd, wat een stimulans betekende voor de orgelbouw. De eerste helft van de negentiende eeuw kenmerkt zich nog vooral door de strijd tussen katholieken en protestanten, waarbij de eersten hun emancipatie bevechten, daarbij gesteund door de landelijke overheid. De kerkarchitectuur vertoont voornamelijk classicistische stijlkenmerken.

Na het herstel van de bisschoppelijke hiërarchie kon de katholieke kerk hier te lande tot grote bloei komen en haar identiteit ontwikkelen. Dit heeft ingrijpende maatschappelijke en culturele gevolgen gehad. De reeds genoemde oriëntatie op de gotiek was dominerend.

Twee belangrijke voorbeelden van niet-kerkelijke bouwkunst die hier genoemd moeten worden zijn het Centraal Station en het Rijksmuseum in Amsterdam.

In dit verband besteden we aandacht aan het St. Bernulphusgilde. Dit was een vereniging van geestelijken, in 1869 door kapelaan G.W. van Heukelum te Utrecht opgericht, die zich de bevordering van de christelijke kunst ten doel stelde. Later heeft zich hierbij een collectief van prominente kunstenaars aangesloten, waartoe ook Michael Maarschalkerweerd behoorde. Op dit alles wordt ingegaan in hoofdstuk 3.

De kerkmuziekpraktijk van de eerste decennia na 1796 staat vooral in het teken van de concertmis, in belangrijke mate bepaald door de stijl der Weense klassieken. Het orgel vervulde hierbij voornamelijk een continuofunctie, of diende, doorgaans in de kleinere kerken, ter vervanging van het orkest. Daarnaast zou het in toenemende mate worden benut om belangrijke liturgische momenten muzikaal uit te beelden. Na het Provinciaal Concilie van 1865 worden de ontwikkelingen in de katholieke kerkmuziek in belangrijke mate bepaald door het Caecilianisme van de Regensburgse school. Deze dominante stroming in de kerkmuziek heroriënteert zich op het Gregoriaans en de meerstemmige koormuziek van de 'Nederlandse scholen', waarbij de muziek van Palestrina als hoogtepunt wordt beschouwd. Het concilie had bepaald dat het orgel in principe het enige muziekinstrument was dat in de kerk thuishoorde. Het moest dienen ter ondersteuning van de zang en mocht die beslist niet overheersen. Mede hierin zou wellicht een verklaring kunnen worden gevonden voor de relatief milde intonatie van menig Maarschalkerweerd-orgel. Aan deze kerkmuzikale ontwikkelingen is hoofdstuk 4 gewijd.

Verantwoording

Ten behoeve van dit onderzoek hebben we in de eerste plaats een zo grondig mogelijke literatuurstudie gedaan. Het gaat hierbij om boeken en tijdschriften uit of over de negentiende eeuw, van algemeen historische, kunsthistorische, kerkhistorische, muziekwetenschappelijke en organologische aard. Deze studie had als belangrijk doel na te gaan wat reeds met betrekking tot ons onderwerp is

gepubliceerd, en het verkrijgen van inzicht in de historische en muzikale achtergronden zoals hierboven in de inleiding aangegeven. Zeer verhelderend zijn daarbij ook de publicaties van Michael Maarschalkerweerd zelf gebleken. Daaraan wordt aandacht besteed in hoofdstuk 2.

Daarnaast hebben wij zoveel mogelijk archiefmateriaal verzameld. Materiaal van het bedrijf 'Maarschalkerweerd & Zoon' zelf is over tal van plaatsen verspreid geraakt.

De orgelmakerij Blank te Herwijnen bezit brieven van Michael Maarschalkerweerd, enige mensuurtabellen, en een dispositiecahier. Een tweede dispositiecahier is te vinden bij B. Vermeulen die een pianohandel in Utrecht had. De orgelmakerij Elbertse te Soest is in het bezit van foto's, brieven, tekeningen, enkele publicaties van Michael Maarschalkerweerd, alsmede enkele van zijn gereedschappen, waaronder een intoneertafel. Voorts zijn nog enkele stukken in het bezit van de familie van Maarschalkerweerds meesterknecht C.H. van Brussel in Zwitserland, en bleek mevrouw Th. Post-Van Rooij te Utrecht, Van Brussels kleindochter, te beschikken over het bordje 'Maarschalkerweerd & Zoon in kerkorgels' en de aanstellingsbrief van C.H. van Brussel als Maarschalkerweerds compagnon.

Persoons- en bedrijfsgegevens zijn te vinden in het Rijksarchief en het Gemeentearchief te Utrecht, vooral in het bevolkingsregister en de patentregisters. Materiaal over de orgels is nog aanwezig in de archieven van de bisdommen, de Katholieke Klokken en Orgel Raad (K.K.O.R.), de diverse parochies en kloosters, of de gemeentes indien de parochiearchieven daaraan zijn overgedragen.

Wat dit betreft hebben wij echter ook teleurstellingen moeten incasseren. Regelmatig bleken belangrijke stukken verdwenen. Bewaard gebleven contracten of keuringsrapporten bijvoorbeeld zijn zeldzaam.

In de derde plaats hebben wij belangrijke informatie verkregen uit gesprekken met familieleden van Maarschalkerweerd en van Van Brussel, organisten, orgeladviseurs, orgelbouwers en anderen. In het bijzonder willen we hier vermelden: Mevrouw C. van Dijk-Van Gent, kleindochter van Michael Maarschalkerweerd; mevrouw Th. Post-Van Rooij en de heer B. Vermeulen; drs. J.J. van der Harst, adviseur bij de restauratie van enkele belangrijke Maarschalkerweerd-orgels, en de orgelbouwers Elbertse, Vermeulen, Schreurs en Flentrop, die deze restauraties hebben uitgevoerd.

Elbertse is de kleinzoon van J.J. Elbertse, die destijds meesterknecht was bij Maarschalkerweerd. Zijn orgelmakerij wortelt nog in de Maarschalkerweerd-traditie.

De belangrijkste bron, tevens object en tegelijk doel van ons onderzoek, wordt evenwel gevormd door de orgels zelf. Naast een algemene inventarisatie is een beperkt aantal, meest representatieve instrumenten, zo uitvoerig mogelijk beschreven. Dat dit niet voor alle Maarschalkerweerd-orgels kan gelden is mede een gevolg van het feit dat vele zijn gesloopt of dusdanig ingrijpend gewijzigd, dat hun oorspronkelijke karakter als verloren moet worden beschouwd en zij geen informatieve waarde meer hebben. De criteria voor de gemaakte keuzes zullen worden aangegeven. Met name van het werk van Pieter Maarschalkerweerd is weinig meer over. Maar wat nog resteert, en vooral het vele dat nog bewaard is gebleven van de orgels van zijn zoon Michael, biedt ons voldoende houvast om een goed beeld te krijgen van het oeuvre van twee generaties Maarschalkerweerd.

HOOFDSTUK 1 - EEN EEUW GESCHIEDENIS MAARSCHALKERWEERD

1.1 Pieter Maarschalkerweerd

Pieter Maarschalkerweerd werd te Utrecht geboren op 18 februari 1812, als zoon van de winkelknecht Machiel Maarschalkerweerd en Aletta van Blaricum¹². Met zijn ouders, drie broers en twee zusters woonde hij in de Ballemakerstraat (wijk H), thans Loeff Berchmakerstraat. Als beroep van vader Machiel wordt in 1824 opgegeven: 'in een saadwinkel', en in 1830 koopmansbediende. Pieter groeide op in het lagere katholieke middenstandsmilieu van de stad. Reeds in 1830 stond hij als orgelmaker vermeld in het bevolkingsregister van Utrecht. Het vak had hij geleerd bij de beroemde orgelmaker Jonathan Bätz (1787-1849).

Dat Bätz reeds vroeg bekend was met de Maarschalkerweerds blijkt uit het feit dat Pieters vader Machiel als getuige vermeld staat bij de geboorteaangifte van een van de kinderen van Johan Martin Willem Bätz, Jonathans broer. Meer gegevens dan G. Oost meldt over de relatie van Jonathan Bätz en Pieter Maarschalkerweerd zijn niet gevonden¹³. De precieze datum van Pieters indiensttreding is onbekend zodat het prille begin van de Maarschalkerweerd-traditie in nevelen gehuld moet blijven.

Op 22 november 1837 trad Pieter in het huwelijk met Everarda Woudenberg, zonder beroep, dochter van Adrianus Woudenberg en Bertha van de Beelt. Zij was te Utrecht geboren op 14 juli 1809. Pieter en Everarda kregen vier kinderen: Michael, die in 1838 werd geboren, en nog drie dochters.

Dit waren:

Albertina, geboren te Utrecht 3 januari 1841 (een van de getuigen bij de aangifte was de orgelmaker Stulting, waarover straks meer);

Aletta Cornelia, geboren te Utrecht 30 april 1846 (op 5 oktober 1908 is zij ongehuwd verhuisd naar Wijk bij Duurstede);

Maria, geboren te Utrecht op 18 december 1848 (een van de getuigen was Willem Maarschalkerweerd, boekbinder. Onbekend is of hij familie is van Pieter Maarschalkerweerd), op 31 juli 1924 ongehuwd verhuisd naar Amersfoort.

¹² Tenzij anders vermeld zijn de gegevens ten behoeve van deze paragraaf afkomstig uit het gemeentearchief te Utrecht: Bevolkingsregisters 1824-1830; Huwelijksakten met bijlagen, nrs. 359, fichenr. 38 IV; geboortekten van de kinderen, nrs. 15, 607, 1456, fichenrs. 65 IV, 89 IV, 41 V, 68 V.

¹³ G. Oost, *De orgelmakers Bätz, 1739-1849, een eeuw orgelbouw in Nederland*, Canaletto, Alphen a/d Rijn, 1975, pp. 34 en 63.

Over Pieters ontwikkeling als orgelmaker in deze jaren is alleen bekend dat hij in dienst was bij Jonathan Bätz. In zijn huwelijksakte staat hij inderdaad als orgelmaker vermeld. (Daarnaast staat hij overigens ook vermeld als jager in het tweede bataljon jagers.) Opmerkelijk, en tekenend voor de tijd (zie hoofdstuk 3), is dat hij twee jaar later in het patentregister wordt vermeld als spekverkoper. Aan zijn dienstverband met Bätz komt op 1 mei 1840 een einde wanneer hij samen met Christiaan Stulting een eigen orgelmakerij begint onder de naam Stulting en Maarschalkerweerd¹⁴. Evenals Pieter was ook Christiaan Stulting leerling geweest in het bedrijf van Jonathan Bätz¹⁵.

Stulting werd geboren op 10 april 1803 als zoon van de kleermaker Hermanus Stulting, en Hendrika Lebben. Op diezelfde datum werd hij gedoopt in de gereformeerde kerk¹⁶. Bij de vermelding van het beroep van vader Hermanus treffen wij nog de meer precieze aanduiding 'verwer', dit is: verver, aan. Vanaf 1822 was Christiaan ingeschreven bij de Nationale Militie. Hij werd echter, aanvankelijk voor een jaar en in 1823 volledig, vrijgesteld uit hoofde van 'een zwakke borst te hebben'. In het betreffende certificaat staat hij aangeduid als 'orgelman'.

Op 6 september 1826 trad hij in het huwelijk met Lisebeth Jansse, naaister van beroep, later ook wel als werkster aangeduid. Zij was te Utrecht geboren in 1805 als dochter van Jan Jansse en Maria Simons, eveneens werkster van beroep. Een van de getuigen bij dit huwelijk was de Utrechtse orgelmaker Koenraad Kuniken. In zijn huwelijksakte staat Christiaan Stulting aangeduid als orgelmaker. Het echtpaar kreeg zes kinderen. Ook in de geboortekten van de kinderen wordt Christiaan als orgelmaker aangeduid. Als getuigen komen voor: de orgelmakers Koenraad Kuniken, Anthonius Kuerten, Elbert van der Werke en Pieter Maarschalkerweerd, alsmede de timmerlieden Cornelis Johannes Stulting en Cornelis Maarschalkerweerd, vermoedelijk een broer van Pieter. Van Anthonius Kuerten is bekend dat hij in die jaren het Bätz-orgel in de Hervormde kerk en het Heineman-orgel in de St. Jans-kathedraal, beide te Den Bosch, in onderhoud had. (In 1835 wijzigde hij in laatst genoemd orgel de quintadeen 16' van het bovenwerk in een bourdon 16' en in 1841 herstelde hij de frontpijpen¹⁷. De datum van Stultings indiensttreding bij Bätz is onbekend. Christiaan Stulting overleed op 1 juli 1881.

Hoewel de orgelmakerij in het patentregister als zodanig staat aangegeven zien we ook nu weer dat in het bevolkingsregister van 1841 als beroep van Pieter niet orgelmaker maar winkelier wordt vermeld. Intussen was hij met zijn gezin verhuisd naar het adres Wijsstraat (wijk B, nr. 188), thans Twijnstraat, hetzelfde adres waar ook zijn broer Hermanus, die kantoorbediende was, met zijn gezin woonde, en kort

¹⁴ M. Boltjes, '1840 - 1 mei - 1890, M. Maarschalkerweerd & Zoon te Utrecht', Utrechtsch Dagblad, mei 1890, overgenomen in Het Orgel, 1890/91/4. Vgl. ook G. Oost, p. 63. Als bron vermeldt Oost nog de notulen van de kerkvoogden der Hervormde Gemeente te Woerden, waaruit blijkt dat Stulting en Maarschalkerweerd reeds in 1840 voor eigen rekening werkten.

¹⁵ T.W.F. den Toom, De orgelmakers Witte, Heerenveen, 1997, p. 67. Als bron vermeldt Den Toom een brief van C.G.F. Witte dienaangaande, bewaard gebleven in het gemeentearchief van Gorinchem. Vgl. ook G. Oost, p. 63. Zowel Oost als Den Toom vermelden per abuis Cornelis als voornaam van Stulting. In het bevolkingsregister staat de naam Christiaan vermeld.

¹⁶ Aldus de letterlijke tekst van het doopregister. Hoewel de protestantse kerk geen staatsgodsdienst was, verliep de registratie van de doop toch via de burgerlijke stand van de gemeente Utrecht, getekend door een wethouder. De term 'gereformeerd' mag hier niet worden verward met de Gereformeerde Kerk sinds de Doleantie van 1886 maar is een vertaling van het Duitse 'reformiert' waarmee de protestantse kerk sinds de Hervorming wordt bedoeld. In deze zin wordt de term 'gereformeerd', als afgeleide van het algemene begrip 'reformatie', vaker gebruikt. Vgl. bijvoorbeeld Van Meegeren (zie Hoofdstuk 3, noot 3), p. 6.

¹⁷ De Orgelkrant, 2000/6. Hierin wordt nog verwezen naar de niet gepubliceerde doctoraalscriptie van J.J. van der Harst over het orgel in de St. Janskathedraal te Den Bosch.

daarna naar de Lange Nieuwstraat (wijk A, nr. 456). Op het laatste adres was ook het bedrijf Stulting en Maarschalkerweerd gevestigd¹⁸. Pieter en Christiaan moeten elkaar al geruime tijd hebben gekend. Beiden waren knecht bij Bätz en reeds in 1835 was Pieter getuige bij de geboorteaangifte van Stultings vierde kind. Als we bovendien in aanmerking nemen wie de getuigen waren bij de geboorteaangifte van Michael Maarschalkerweerd en wie de andere getuigen waren bij de huwelijken van Pieter Maarschalkerweerd en Christiaan Stulting (zie 1.2), alsmede bij de geboorte van hun kinderen, mag worden aangenomen dat er meerdere banden hebben bestaan tussen Maarschalkerweerd, Stulting en andere werknemers bij Bätz en de familie Bätz. Stulting was negen jaar ouder dan zijn compagnon. Zijn naam staat ook als eerste in de bedrijfsnaam vermeld. Hij en Pieter waren lid van sterk verschillende kerkgemeenschappen. De eerste gereformeerd en de tweede rooms-katholiek. Voor onderhouds- en restauratiewerkzaamheden beveelt Jonathan Bätz hen aan in Driebergen (1841), IJsselstein (1842), Tiel (1842) en Breda (1843). Al in 1842 mogen zij van Bätz het onderhoud overnemen van diens orgel in de grote- of St. Petruskerk te Woerden¹⁹.

Stulting en Maarschalkerweerd bouwen over het algemeen vrij kleine orgels in de min of meer traditionele Hollandse stijl, zoals overgeleverd door Bätz, zij het soms in een mildere, katholieke variant²⁰. Ook worden enkele belangrijke restauraties uitgevoerd. (Een volledige opsomming van hun werkzaamheden wordt gegeven in deel B door J. Laus, en een kort overzicht in 1.4.) De eerste activiteit van enige betekenis dateert uit 1841 en betrof de overplaatsing van het acht stemmen tellende orgeltje uit de St. Bonifatiuskerk te Dordrecht naar de kerk van de Hervormde gemeente te Driebergen, waarbij het bovendien werd gewijzigd. Er werd een geheel nieuw front aangebracht met daarin een nieuwe prestant 8'. Jonathan Bätz heeft bij deze operatie voor de orgelmakers een bemiddelende rol vervuld. Hij deed dat wel vaker voor zijn voormalige meesterknechts. Zelf had hij immers werk genoeg. In 1881 is dit eerste werk van Pieter en Christiaan vervangen door een nieuw orgel. Aangenomen moet worden dat het thans niet meer bestaat.

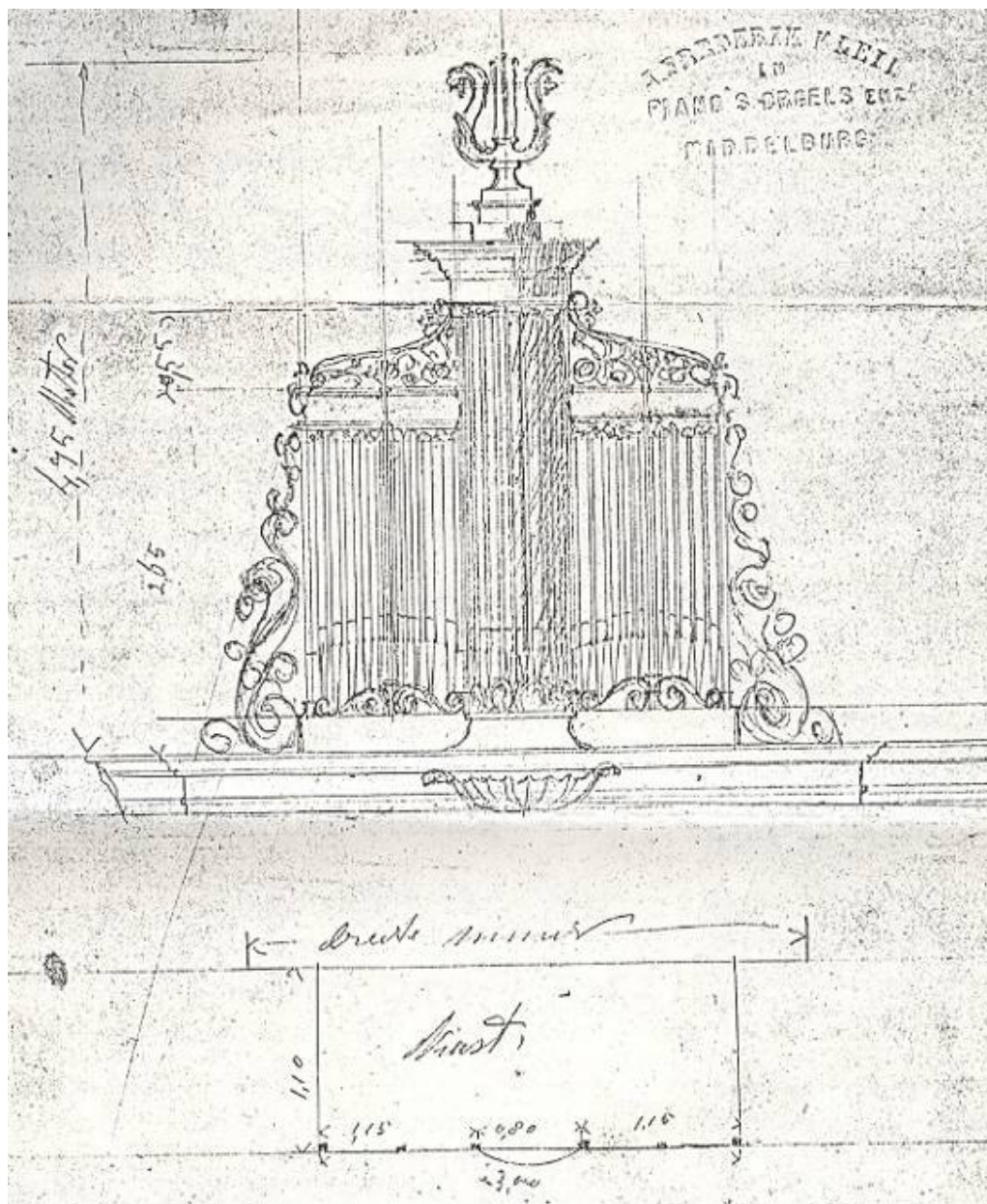
Een en ander blijkt uit het feit dat aan Bätz een rekening van f40,25 is betaald. De orgelmakers kregen f1300,-. Volgens contract zouden Stulting en Maarschalkerweerd dit orgel gedurende twaalf jaar een jaarlijkse onderhoudsbeurt geven voor f16,- per jaar, met ingang van 1 januari 1842. Rekeningen hiervan zijn niet bewaard gebleven. In 1881 werd het bewuste orgel te koop aangeboden in o.a. de Kerkelijke Courant en het Wagenings Weekblad, en aangekocht door A.M. Elzer, orgel- en pianomaker te Utrecht. Het is niet bekend wat sindsdien met het orgel is gebeurd²¹.

¹⁸ Patentregisters in het Gemeentearchief Utrecht, IV nr. 246. In de jaargangen 1840/41 t/m 1847/48 staat het bedrijf Stulting en Maarschalkerweerd steeds vermeld onder het adres Lange Nieuwstraat, wijk A 456. Vgl. ook M. Boltjes (zie noot 14 van dit hoofdstuk). In de bevolkingsregisters van voor 1850 werden geen mutaties genoteerd zodat de precieze verhuisdata onbekend zijn. De drie dochters werden geboren op het adres Lange Nieuwstraat zodat de verhuizing naar dit adres in of kort na 1840 moet hebben plaatsgevonden.

¹⁹ G. Oost, p. 63.

²⁰ G. Oost, p. 186.

²¹ Informatie over de (vermoedelijk) eerste activiteit van P. Maarschalkerweerd en C. Stulting in Driebergen is afkomstig uit de volgende bronnen. (Met dank aan de heer J.P. Karman, organist van de Hervormde Kerk te Driebergen die de gegevens ter beschikking heeft gesteld.) Het betreffende



Het nieuwe front voor Driebergen, de eerste opdracht voor Stulting en Maarschalkerweerd.
 (Afbeelding uit archiemateriaal van J.P. Karman)

orgeltje wordt beschreven door J. Hess in Vervolg (handschrift ca. 1815) op de Dispositiën van kerk-orgelen welke in Nederland worden aangetroffen, editie J.W. Enschede, Amsterdam, 1906, p. 11. Zie ook het notulenboek van de parochie, 1821-1844, archief Sint-Bonifatiusparochie, ondergebracht in het gemeentearchief te Dordrecht. Zie voor de werkzaamheden door Stulting en Maarschalkerweerd: De Boekzaal der geleerde wereld, september 1841, band II, pp. 395-397 en G.H. Broekhuizen Sr, Orgelbeschrijvingen, handschrift ca. 1850-1862, editie A.J. Gierveld, Amsterdam, 1986, p. 30., Archief Hervormde Gemeente te Driebergen, invent. nrs. 100 en 235, p. 177. Vgl. ook G. Oost, pp. 63 en 101.

Van de orgels die na 1841 het bedrijf verlieten zijn alleen die in de R.K. kerk Onze Lieve Vrouw ten Hemelopneming te Houten uit 1845 en in de St. Barnabaskerk te Haastrecht eveneens uit 1845 (deels) en het uit 1847 stammende huisorgel voor de heer Keyder te Zaandam (vrij gaaf) bewaard gebleven.

In 1848 trekt Christiaan Stulting zich terug uit het bedrijf. Omtrent de redenen van zijn besluit is niets bekend. Mogelijk zouden de reeds genoemde verschillende kerkelijke achtergronden de oorzaak kunnen zijn geweest van uiteenlopende opvattingen over orgelbouw. Ook een andere speculatie is hier nog mogelijk. Tot de gebeurtenissen die gepaard gingen met de grondwetswijziging van hetzelfde jaar 1848, waaronder de Aprilbeweging (waarover meer in hoofdstuk 3), behoorde ook dat katholieke arbeiders op straat werden gezet en katholieke leveranciers werden afgedankt. In de stad Utrecht circuleerde een pamflet waarin werd opgeroepen tot een boycot van katholieke winkels: *De Roomschen moeten 't voelen, dat wij de baas zijn, als het er op aan komt. (...) Zij zijn hier immers niet op hun plaats in 't vrije protestantsche Nederland*²².

We kunnen ons afvragen of een en ander bij Stultings besluit heeft meegespeeld. Hierna verricht Stulting nog enkele werkzaamheden voor of aanbevolen door Witte²³. In 1857 doet hij stemwerk in Gorinchem en Delfshaven. Witte beveelt hem aan in 1850 en 1865 voor werkzaamheden in respectievelijk Breda en Delft. In 1859 plaatst hij een nieuwe viola da gamba 8' in het rugwerk van het orgel in de grote kerk te Breda²⁴. Pieter Maarschalkerweerd zet de orgelmakerij alleen voort en zal de nu volgende jaren tamelijk productief zijn. Helaas zijn uit deze periode alleen de orgels voor de St. Martinuskerk te Utrecht uit 1852 en de St. Bavokerk te Harmelen uit 1859 (in gewijzigde toestand) en het orgel in de kerk van H. Maria Geboorte te Rumpst uit 1863 (vrijwel gaaf) bewaard gebleven. Het uit 1862 stammende orgel voor de St. Josephkerk te Zeist is inmiddels gereconstrueerd en bevindt zich thans in de H. Gerardus Majellakerk te Utrecht.

In de jaren '50 woont het gezin Maarschalkerweerd in de Predikherenstraat (wijk H, nr. 423). Zoon Michael verblijft dan enkele jaren in Den Helder, vermoedelijk in verband met zijn opleiding tot waterbouwkundig ingenieur (zie 1.2), om op 2 november 1860 terug te keren naar zijn ouderlijk huis. Pieter zal hem nu gaan inwijden in het orgelmakersvak. Het gezin blijkt niet erg honkvast want er wordt wederom verhuisd.

Eerst op 16 januari 1862 naar het St. Jansveld (wijk H, nr. 560) en op 6 mei 1863 naar 't Hoogt (wijk G, nr. 162), op welk laatste adres overigens Michael Maarschalkerweerd als hoofdbewoner staat ingeschreven. Troffen we Pieter al eerder aangeduid als spekverkoper en als winkelier, vanaf 3 mei 1863 vinden we over hem in de bevolkingsregisters zelfs de vermelding "zonder beroep". Toch zal zijn levensstandaard niet erg laag zijn geweest. Hij behoorde tot de zogenaamde kleine

²² P.J.A. van Meegeren, *Katholiek Utrecht in de tweede helft van de 19e eeuw*, Utrechtse Historische Cahiers, Instituut voor Geschiedenis, R.U. Utrecht, 1987, p. 20.

²³ I.T.W.F. den Toom, p. 67. Als bron vermeldt Den Toom enkele brieven van C.G.F. Witte, bewaard gebleven in de gemeentearchieven van Gorinchem en Delfshaven.

²⁴ J. Hillen, brochure, *Geschiedenis van het orgel in de Grote of O.L.V. kerk te Breda*.

burgerij en alle vermelde woonadressen behoorden tot de betere buurten van de stad²⁵. Nadat zoon Michael op 23 oktober 1875 het ouderlijk huis heeft verlaten, vestigen zijn ouders en zusters zich op 27 oktober van dat jaar aan de Lange Nieuwstraat (wijk A, nr. 597, later vernummerd tot 54), alwaar Pieter Maarschalkerweerd overlijdt op 2 juni 1882. Zijn vrouw Everarda overlijdt op 23 januari 1886.

1.2 Michael Maarschalkerweerd

Michael Maarschalkerweerd werd te Utrecht geboren op 24 december 1838 om twee uur 's nachts, als eerste kind van Pieter en Everarda Maarschalkerweerd²⁶. Hij zou hun enige zoon blijven. Over zijn kinderjaren is niets bekend. Wel durven we te vermoeden dat hij op school een goede en intelligente leerling is geweest, want in 1854 bijvoorbeeld werd hem als vijftienjarige scholier een prijsboek uitgereikt *voor betoonde vlijt en gedane vorderingen in het vak der Meetkunde aan Stadsscholen van Teeken - en Bouwkunde gedurende den jare 1853/54*.

Het betreft het boek van Ch. Delaunay, *Allereerste gronden der Mechanica*, Leiden, 1855 (sic!). Dit boek is thans in het bezit van J.A.M.K. Laus, auteur van deel B.

Zou hierin behalve voor zijn ijver ook een indicatie mogen worden gezien voor zijn belangstelling, of zijn bepaalde interesses bij de jonge Michael juist door dit boek gewekt? In elk geval ging hij waterbouwkunde studeren om daarna werkzaam te zijn bij het ministerie van Rijkswaterstaat.

Volgens de in zijn tijd zeer bekende organist van de Mozes en Aäronkerk en het Concertgebouw te Amsterdam Jos Verheyen, die op goede voet stond met Michael Maarschalkerweerd, deed hij dit tot zijn negentiende jaar. Deze bewering komt niet overeen met het gegeven dat Michael vanwege zijn studie enige tijd, tot 1860, in Den Helder verbleef. Als waterbouwkundig ingenieur werd hem een goede betrekking aangeboden in Nederlands Oost- Indië. Hij zag er echter van af om op dit aanbod in te gaan en ging bij zijn vader in de zaak werken om zich in het vak van orgelbouwer te bekwamen. Naar de redenen van deze beslissing kunnen we slechts gissen. Liefde voor het orgel en het orgelmakersvak zullen ongetwijfeld een rol hebben gespeeld. Men moet zich echter tevens realiseren dat het Nederlandse optreden in Oost-Indië aan ernstige kritiek onderhevig was²⁷. Zonder daarop nader in te gaan, spreekt Jos Verheyen van gemoedsbezwaren. Aangenomen mag worden dat Michael vanaf zijn

²⁵ Van Meegeren, p. 25. De kleine burgerij bestond uit verschillende groepen, waaronder kleine zelfstandigen en winkeliers, en verder nog bepaalde groepen ambachtslieden, intellectuelen en ambtenaren (w.o. onderwijzers). Vgl. ook J. Giele en G.J. van Oenen, 'Theorie en Praktijk van het onderzoek naar de sociale structuren' in *Tijdschrift voor Sociale Geschiedenis* 2, 1976, p. 182. Wat betreft de indeling in wijken: vgl. A.H. Beuger, *De sociale structuur in de stad Utrecht in de jaren 1830-1858* (doctoraalscriptie Instituut voor Geschiedenis, Utrecht, 1977), pp. 5 en 6.

²⁶ Voor zover niet anders vermeld, zijn de hieronderstaande gegevens afkomstig uit J.A. Verheyen, 'Michael Maarschalkerweerd, In Memoriam', *Het Orgel*, 1915/5. Of uit het Gemeentearchief te Utrecht; Huwelijksakte, geboorteakten kinderen en overlijdensakten, nrs. 445, 904, 905, 701, 702, 339, fichenrs. 33 VIII, 113 VIII, 92 VIII, 27 XII; Stratenboeken 1890-1900 en 1900-1910. Folionrs. 5073, 5409.

²⁷ De kritiek werd kleurrijk tot leven gebracht in het bekend geworden boek Max Havelaar van Multatuli (Eduard Douwes Dekker).

terugkeer in 1860 bij zijn vader, die hem het orgelbouwersvak had geleerd, in de zaak heeft gewerkt.

Op 5 oktober 1875 trad Michael Maarschalkerweerd te Utrecht in het huwelijk met Elisabeth van Groeningen.

In de huwelijksakte staat bij de vader van de bruid vermeld: zonder beroep. Getuigen bij het huwelijk waren Cornelis van Gelderen, Willem Leendert van der Geulden, Pieter Buisman en Jan Tjabring. Voor zover bekend was niemand hiervan orgelmaker. Geen van de ouders heeft getekend. Mogen wij hieruit opmaken dat zij niet bij dit huwelijk aanwezig waren?

Het echtpaar vestigde zich aan de Zuilenstraat. Vanaf hier was het slechts enkele passen gaans naar de aartsbisshoppelijke kathedraal van Ste. Catharina en St. Willibrord waar Michael koorzanger was en soms ook als organist fungeerde²⁸. Zijn latere meesterknecht J.J. Elbertse vertelt hierover:

Hij woonde vlak bij de Catharijnekkerk. Als je achterom de werkplaats uitging was je zo in de kerk. Dat was niet verder dan vijf, zes meter, maar ondanks dat lukte het hem niet altijd de ochtenddienst bij te wonen. (...) Hij speelde zelf wel kerkdiensten op een oud klein orgeltje in de Catharijnekkerk. Een geweldig speler was hij overigens niet²⁹.

Het is deze kerk waarvoor hij in 1874 een klein jubé-orgel bouwde, het orgeltje waar Elbertse op doelt, en in 1903 het thans nog aanwezige hoofdorgel.

Michael en Elisabeth kregen in 1879 een tweeling aan welke het leven slechts voor vijf dagen was gegund.

De twee kinderen heetten Josef Maria Petrus Reinier, en Maria Everarda Cecilia. Ze werden geboren te Utrecht op 10 mei van dat jaar. Getuigen bij de aangifte waren grootvader Pieter, dan 67 jaar, en diens broer Hermanus. De tweeling overleed op 15 mei.

Het is kenmerkend voor die tijd dat Michael bij de geboorte- en overlijdensakten van zijn kinderen wordt aangeduid als orgelfabrikant en niet als orgelmaker. Als derde kind werd Maria Cornelia Everarda geboren op 13 mei 1883. Op 13 augustus 1912 trouwde zij met de bloemist (of banketbakker?) Theodorus van Gendt. Deze had een zaak in de Servetstraat. Zij kregen zeven kinderen. Eén daarvan, mevrouw Van Dijk-Van Gendt, kleindochter dus van Michael Maarschalkerweerd, kon ons de nodige informatie verschaffen. Zij werd geboren op 6 juni 1915, enkele maanden na het overlijden van haar grootvader. Haar moeder, Michaels dochter, heeft haar eens toevertrouwd dat zij door haar vader als enig kind als angstig bezit werd beschouwd. Zij overleed op 27 juli 1955. Michael zou geen zoon krijgen om het bedrijf later eventueel voort te zetten. Elisabeth overleed te Utrecht op 15 november 1892. Hij hertrouwde (niet te Utrecht) met Maria Elisabeth Disselhof, geboren te Haarlem op 23

²⁸ Mgr. J.A.S. van Schaik, 'In Memoriam Michael Maarschalkerweerd', St. Gregoriusblad 1, 1915. Document, gevonden in deze kathedraal, met de namen van koorleden, waaronder die van M. Maarschalkerweerd. Dienstrooster in het archief van de orgelbouwer S.F. Blank te Herwijnen. In de jubileum-brochure Honderd jaar koor Gregorius Magnus, Utrecht 1969, staat onder de titel Preludium een artikel van de plebaan van de Ste. Catherina-kathedraal L.G. Kolk met een overzicht van dirigenten en organisten die in deze kerk werkzaam zijn geweest. Als eerste organist vermeldt hij J. (sic) Maarschalkerweerd van 1872-1880. Dit is de periode waarin (in 1874) het jubé-orgel werd geplaatst. Kolk vermeldt verder geen bronnen.

²⁹ G. Verloop, 'Nederlands oudste orgelmaker vertelt', De Mixtuur, 1972.

november 1851, als dochter van Johannes Hendrikus Disselhof en Maria Helena Veldhoven.

In een in het Duits geschreven brief van Maarschalkerweerd van 22 februari 1895 aan Karl G. Weigle wordt de laatste bedankt voor zijn warme belangstelling bij hun huwelijk³⁰. Hieruit kan worden afgeleid dat de trouwdatum op zijn laatst begin 1895 moet zijn geweest.

Michaels tweede vrouw verhuisde op 8 februari 1895 van Hilversum naar de Zuilenstraat.

Zijn dochter was op 25 april 1892 vertrokken naar Enkhuizen, vermoedelijk in verband met de ziekte van moeder³¹. Mevrouw Van Dijk-Van Gendt bevestigt dat haar moeder toen inderdaad gedurende enige tijd op een kostschool heeft gezeten. De dochter keerde in het ouderlijk huis terug op 8 juni 1895. Schoonvader Disselhof trok in 1901 bij de Maarschalkerweerds in.

Zowel het gezin als het bedrijf Maarschalkerweerd bleven gevestigd in het pand Zuilenstraat 14. Na al enige tijd ziek te zijn geweest overleed Michael Maarschalkerweerd aldaar op 27 februari 1915. Zijn weduwe Maria Elisabeth overleed op 20 juli 1917. Nederlands belangrijkste orgelmaker uit die tijd werd door zijn eigen werknemers ten grave gedragen naar de St. Barbarabegraafplaats te Utrecht, waar zijn graf thans nog aanwezig is.

De uitvaartmis had plaatsgevonden in zijn vertrouwde Utrechtse Ste. Catharina kathedraal. De celebranten waren zijn zwager J. van Groeningen, pater Van Kessel (pastoor te Delft) en kapelaan Ten Bergen, (kapelaan van de parochie). Het koor St. Gregorius Magnus zong de gregoriaanse requiem-mis, onder leiding van Mgr. J.A.S. van Schaik (die we in hoofdstuk 4 nog zullen tegenkomen, omdat hij een belangrijke rol heeft gespeeld in de voor Maarschalkerweerd relevante kerkmuzikale ontwikkelingen). In de Ste. Barbara-kapel en op het kerkhof werd de plechtigheid voortgezet door pater Van Kessel, terwijl genoemd koor achtereenvolgens het Libera me (in de kapel), het In Paradisum (van de kapel naar het graf), het Benedictus, (bij het graf) en het De Profundis (op de terugweg) zong.

Wie was Michael Maarschalkerweerd? Elbertse karakteriseert hem als een ietwat norse en stugge persoonlijkheid met betrekkelijk weinig gevoel voor humor:

Nou, in dit opzicht is eigenlijk weinig bijzonders over hem te vertellen. Hij had een rustig karakter, maar alles moest wel goed gaan. (...) Een opvallend vrolijke man was hij nu ook weer niet. De enkele keer dat hij een grapje maakte kon je wel aantekenen. Van humor liep hij dus niet over, maar personeel onbehoorlijk terechtwijzen deed hij beslist nooit. Daarvoor was hij te rustig. Hij was zeer ontwikkeld³².

Ook Jos Verheyen en J.A.S. van Schaik, die beiden een In Memoriam aan Maarschalkerweerd hebben gewijd, bevestigen dit beeld.³³ Zij voegen daar nog enkele andere eigenschappen, zoals een rusteloze werkkraft, aan toe. Verheyen:

Toch was hij niet de kunstenaar die slechts in en niet buiten zichzelf de kunst meende te zien. Nee, hem was goede raad steeds welkom. Hij was een inschikkelijk mens, die veel wist toe te geven en gaarne nuttige wenken aannam om ze bij zijn werk in toepassing te brengen. Hij onderzocht, beproefde, berekende en was dankbaar degene wien hij een goed succes had te danken.

³⁰ Archief S.F. Blank te Herwijnen.

³¹ Informatie mw. Van Dijk-Van Gendt.

³² G. Verloop, zie noot 29.

³³ J.A. Verheyen en J.A.S. van Schaik, zie noten 13 en 16.

Van Schaik noemt hem een bescheiden meester en schrijft verder:

Van nature begaafd met fijn muzikaal gehoor, scherp verstand en praktische zin heeft hij door rusteloze arbeid en nooit verslachte zorgvuldigheid zijn werk op een hoogte gebracht die hem de eervolste reputatie verdiende over het gansche land.

De Duitse orgelbouwer August Laukhuff, met wie Michael regelmatig contacten onderhield (zie hoofdstuk 5), beschrijft hem als iemand *von angenehmer und ruhiger Art* (en vermeldt bovendien nog de katholiciteit van de familie)³⁴.

Gezien zijn opleidingsniveau en zijn publicaties - Maarschalkerweerd is de auteur van enkele belangwekkende geschriften. Zie daarvoor hoofdstuk 2 - moet Maarschalkerweerd een intelligent en erudiet man zijn geweest. Weliswaar zegt hij in een brief aan de motorenfabrikant Lincoln in Engeland, de Engelse taal niet goed machtig te zijn: *Het is mij moeilijk in de Engelse taal u te schrijven, daarom gebruik ik Hollandse*, maar dat hij de Duitse taal wel in voldoende mate beheerste, blijkt uit zijn meerdere in het Duits geschreven brieven, aan onder anderen de orgelbouwer Karl G. Weigle³⁵.

1.3 De orgelmakerij Maarschalkerweerd & Zoon



Foto: archief Elbertse Orgelmakers, Soest

Het is niet precies bekend wanneer Michael Maarschalkerweerd in de zaak van zijn vader is gaan werken. De berichten hierover spreken elkaar tegen. Volgens de gegevens van het gemeentearchief van Utrecht (zie 1.2) zou hij op 2 november 1860 uit Den Helder zijn teruggekeerd. Jos Verheyen beweert in zijn *In Memoriam* dat Michael zijn cruciale beslissing om in de orgelbouw verder te gaan nam op zijn negentiende jaar, dus in 1857³⁶. Dit is curieus in het licht van een brief van Maarschalkerweerd aan Verheyen van 8 mei 1890, over een ontwerp voor het orgel in het Amsterdamse Concertgebouw, waarin hij Verheyen bedankt voor diens blijken van belangstelling bij zijn onlangs gevierde 25-jarig jubileum als orgelmaker³⁷. Hoe dan ook, aangenomen mag worden dat Michael vanaf 1860 in de orgelmakerij werkzaam was.

³⁴ Brief uit het archief van Laukhuff.

³⁵ Brief aan de Kenetic Phanton Cie. Ltd., Lincoln, Engeland, d.d. 29-2-1908. Brief aan Weigle uit het archief van S.F. Blank te Herwijnen.

³⁶ J.A. Verheyen, zie noot 26.

³⁷ Archief S.F. Blank te Herwijnen.

De bedrijfsnaam 'Maarschalkerweerd & Zoon' stamt uit 1865, zoals blijkt uit het volgende. In 1890 verscheen in het *Utrechts Dagblad* een artikel ter gelegenheid van het 50-jarig bestaan van de orgelmakerij Maarschalkerweerd³⁸. Hierin staat vermeld dat de firmanaam 'Maarschalkerweerd & Zoon' toen, in 1890, 25 jaar bestond, dus sinds 1865. Na de dood van vader Pieter in 1882 zou de firmanaam blijven bestaan. In 1913 had Michael zijn meesterknecht Cornelis Hermanus van Brussel, met wie hij toen al ruim veertig jaar samenwerkte, als zijn associé aangesteld³⁹. Na de dood van Michael in 1915 richtte diens weduwe het verzoek tot Van Brussel om in samenwerking met J.J. Elbertse en L. Collard, twee andere meesterknechten, het bedrijf onder de firmanaam 'Maarschalkerweerd & Zoon' voort te zetten.

In 1917 richtte Elbertse een eigen orgelmakerij op zodat Van Brussel en Collard alleen verder moesten. Later verhuisde Van Brussel, en daarmee het bedrijf, naar het adres Mecklenburglaan 12. Zijn zoon Jan was geen orgelmaker. Hij deed alleen nog de administratie voor het bedrijf, terwijl L. Collard enkel nog reparatie- en stemwerkzaamheden verrichtte. Collards laatste activiteit was de plaatsing van de nieuwe speeltafel voor het orgel van de Utrechtse kathedraal in 1939. Omdat hij dit werk eigenlijk niet meer aankon, werd dit feitelijk al uitgevoerd door Elbertse. In 1940 houdt het bedrijf feitelijk op te bestaan. De firmanaam is echter tot op de dag van vandaag blijven bestaan. De rechten hiervoor werden nog lang betaald door Berry Vermeulen, een aangetrouwde neef van Jan van Brussel, die nog tot kerstmis 1999 een pianohandel aan de Homeruslaan te Utrecht had⁴⁰.

1.3.1 Werknemers bij Maarschalkerweerd

De orgelbouwer Adrianus Kuite (1843-1912) uit Oss heeft een archief nagelaten, met een lijst van een aantal werknemers bij het bedrijf Maarschalkerweerd & Zoon⁴¹. Deze lijst wordt hier weergegeven:

- *E. Bishoff, Biltstraat, de beste*
- *J. van den Bijlaart, Biltstraat, stemmer.*
- *C. van Brussel, St. Annastraat.*
- *W. van Dinter, bij Ewijk op de vismarkt.*
- *B. de Fieveuw, Veerburg, windladen.*
- *G. van Rijn, Biltstraat, oude knecht.*
- *W.Th. Soestbergen, Wijwatersteeg, hoek Kroonstraat, balgbelederen.*

J. van den Bijlaart is later een eigen orgelmakerij begonnen⁴².

³⁸ M. Boltjes in *Utrechts Dagblad* (zie noot 14).

³⁹ Aanstellingsbrief ter beschikking gesteld door mw. Th.L. Post-van Rooij, de kleindochter van C.H. van Brussel.

⁴⁰ Mondelinge informatie, verkregen in gesprekken met de orgelbouwer J.J. Elbertse te Soest, mevrouw Th.L. Post-Van Rooij en B. Vermeulen te Utrecht.

⁴¹ De Mixtuur, no. 51, oktober 1985, pagina 19.

⁴² J.A.M.K. Laus, brochure Het Van den Bijlaardt-orgel in de grote kapel van 'Saint Louis' Oudenbosch gerenoveerd, Oudenbosch, 1991.

Voor 1885 is ook W.A. de Bruin, als pijpenmaker, in het bedrijf werkzaam geweest. In dat jaar stichtte deze zijn eigen orgelpijpenfabriek. Dit komt naar voren in deze bewaard gebleven advertentie⁴³.

In Maarschalkerweeds eerste dispositiecahier staat de tekst van een getuigschrift d.d. 21 november 1883, betreffende de werknemer Robert Speyling, afkomstig uit IJlenburg bij Leipzig. Hij schrijft: *Ruim twee en een half jaar trouw en eerlijk bij mij werkzaam geweest, en gedurende die tijd zijn geen aanmerkingen op zijn gedrag voorgekomen.*⁴⁴.

Een andere werknemer die op de lijst van Kuite voorkomt, is de balgenmaker Wilhelmus Thomas van Soestbergen.

J.J. Elbertse weet zich nog te herinneren dat hij bekend was onder de bijnaam 'drup aan de neus'⁴⁵.

Hij was geboren op 22 december 1848 en aanvankelijk opgeleid tot wagenmaker. Op 17 januari 1870 trad hij bij het bedrijf Maarschalkerweerd in dienst, let wel, bij Petrus Maarschalkerweerd. Dit blijkt uit een interview met hem, bij gelegenheid van zijn 50-jarig jubileum als orgelmakersgezel⁴⁶. Bij de dood van Maarschalkerweerd in 1915 zag Soestbergen zich genoodzaakt naar ander werk om te zien. Op het moment van het interview in 1920 werkte hij bij de orgelmaker Elbertse⁴⁷.

⁴³ De Mixtuur, no. 51, oktober 1985, pagina 26-27..

⁴⁴ Dit eerste dispositiecahier is ter beschikking gesteld door B. Vermeulen te Utrecht.

⁴⁵ G. Verloop, zie noot 29.

⁴⁶ Het Orgel, 17/5, 1920, p. 39 e.v.

⁴⁷ Dagblad Het Centrum, enige dagen na 17 januari 1920.

Specialiteit in Kerk Orgelpijpen.

Gesticht den



2^{de} Februari 1885

W. A. DE BRUYN,
~~N^o 15 Bouwstraat N^o 13~~
UTRECHT.

geheel
NIEUW. de eerste in
HOLLAND.

Nieuwe Prijs-Courant van Orgelpijpen voor Kerk, Salon- en Concertorgels

Open Labiaalpijpen.				Open Labiaalpijpen.				Gedekte Labiaalpijpen							
Nommers der Pijpen	1/2 Tin	1/2 Tin	1/2 Tin	Nommers der Pijpen	1/2 Tin	1/2 Tin	1/2 Tin	Nommers der Pijpen	1/2 Tin	1/2 Tin	1/2 Tin	Nommers der Pijpen	1/2 Tin	1/2 Tin	1/2 Tin
2de	1e	2de	1e	2de	1e	2de	1e	2de	1e	2de	1e	2de	1e	2de	1e
Qualit.	Qualit.	Qualit.	Qualit.	Qualit.	Qualit.	Qualit.	Qualit.	Qualit.	Qualit.	Qualit.	Qualit.	Qualit.	Qualit.	Qualit.	Qualit.
Prestant 8 voet	Ca F.	54	85	122	Violine 4 voet	Ca F.	54	53	43	Holpyp 8 voet	Ca F.	42	28	7	
Prestant 8 voet	Ca F.	42	33	41	Voxeleste 8 voet	Ca F.	54	77	105	Holpyp 8 voet Dis	Ca F.	30	17	*	
Prestant 8 voet Distant	Ca F.	30	16	15	Voxeleste 8 voet	Ca F.	42	32	40	Roerfluit 8 voet	Ca F.	42	31	*	
Octaaf 4 voet	Ca F.	54	34	43	Fluittravers 8 voet	Ca F.	54	80	114	Roerfluit 8 voet Dis	Ca F.	30	30	*	
Octaaf 4 voet	Ca F.	42	17	30	Fluittravers 8 voet	Ca F.	42	34	15	Roerfluit 4 voet	Ca F.	54	33	*	
Octaaf 4 voet Dis	Ca F.	30	41	13	Ganshoorn 4 voet	Ca F.	54	45	51	Roerfluit 4 voet	Ca F.	42	24	*	
Octaaf 2 voet	Ca F.	54	19	28	Ganshoorn 2 voet	Ca F.	54	25	31	Fluit 4 voet	Ca F.	54	29	*	
Doublet 2 voet	Ca F.	54	21	23	Bolsicimo 8 voet	Ca F.	42	32	40	Fluit 4 voet	Ca F.	42	20	*	
Piccolo 2 voet	Ca F.	54	21	25	Bolsicimo 8 voet Dis	Ca F.	30	15	17	Cordenuit 4 voet	Ca F.	54	29	*	
Nazard 3 voet	Ca F.	54	26	32	Ferdfluit 8 voet	Ca F.	42	31	37	Cordenuit 4 voet	Ca F.	42	20	*	
Octaafluit 4 voet	Ca F.	54	50	57	Ferdfluit 8 voet Dis	Ca F.	30	14	16	Quintaalen 8 voet	Ca F.	42	45	* 49	
Octaafluit 4 voet	Ca F.	42	34	40	Woudfluit 2 voet	Ca F.	54	22	27	Tongwerken.					
Octaafluit 4 voet Dis	Ca F.	30	25	29	Quint 3 voet	Ca F.	54	26	32	Bazuin 16 voet pedaal	Ca D.	27	257	* 270	
Openfluit 8 voet	Ca F.	74	80	114	Quint 3 voet	Ca F.	42	19	31	Trumpet 8 voet	Ca F.	54	102	* 123	
Openfluit 8 voet	Ca F.	12	32	43	Quint 3 voet Dis	Ca F.	30	14	15	Trumpet 8 voet	Ca F.	42	62	* 64	
Openfluit 4 voet	Ca F.	54	33	44	Miestuur 5 sterk	Ca F.	270	65	80	Trumpet 8 voet pedaal	Ca D.	27	75	* 93	
Openfluit 4 voet Dis	Ca F.	42	19	24	Miestuur 3 sterk	Ca F.	162	40	48	Bason 8 voet Bas	Ca H.	24	54	* 64	
Openfluit 4 voet Dis	Ca F.	30	14	17	Miestuur 3 sterk	Ca F.	150	47	55	Bason 8 voet	Ca F.	54	92	* 114	
Harmonifluit 8 voet	Ca F.	42	19	53	Cornet 3 sterk	Ca F.	120	35	44	Bason 8 voet	Ca F.	42	65	* 65	
Harmonifluit 4 voet	Ca F.	54	50	54	Cornet 4 sterk	Ca F.	90	28	34	Hobo 8 voet	Ca F.	30	44	* 43	
Salsionaal 8 voet	Ca F.	54	79	111	Cornet 3 sterk	Ca F.	30	25	*	Hobo 8 voet Dis	Ca F.	54	64	* 67	
Salsionaal 8 voet	Ca F.	42	31	39	Gedekte Labiaalpijpen.						Voxhumana 8 voet	Ca F.	42	46	* 51
Solicet 4 voet	Ca F.	54	32	49	Bourdon 16 voet	Ca F.	37	25	*	Dulciaan 8 voet	Ca F.	64	122	* 130	
Solicet 4 voet	Ca F.	42	19	21	Bourdon 16 voet Dis	Ca F.	30	25	*	Dulciaan 4 voet	Ca F.	54	93	* 97	
Gamba 8 voet	Ca F.	54	70	105	Bourdon 8 voet	Ca F.	42	25	*	Euphon 8 voet	Ca F.	54	122	* 130	
Gamba 8 voet	Ca F.	42	32	49	Bourdon 8 voet Dis	Ca F.	30	17	*	Euphon 8 voet	Ca F.	42	93	* 97	
Gamba 8 voet Dis	Ca F.	30	14	17	Holpyp 8 voet	Ca F.	54	60	*	Clarnet 8 voet	Ca F.	54	109	* 120	
Violoncel 8 voet	Ca F.	54	81	120											
Violoncel 8 voet	Ca F.	42	33	43											

Andere, op het lijstje niet voorkomende, werknemers waren: L.H. Verschueren, die later een eigen orgelmakerij zou beginnen, J. Vermeulen, die verantwoordelijk was voor de plaatsing van een orgel in de kathedraal van Paramaribo (zie deel B, J. Laus), en natuurlijk de al enige malen aangehaalde J.J. Elbertse, die het tot meesterknecht had gebracht⁴⁸. De laatste was vanaf 1897 bij Maarschalkerweerd in dienst. Hij zou het bedrijf 20 jaar lang, tot 1917 trouw blijven.

⁴⁸ 250 jaar orgelmakers Vermeulen 1730-1980, p. 31 en brochure 200 jaar orgelbouw Vermeulen, 1938, Gedenkboek bij gelegenheid van het 60-Jarig Bestaan der Firma L. Verschueren c.v. Orgelbouwersbedrijf te Heythuysen (L), 1951.

Ik ben daar twee jaar op de pijpenmakerij geweest en daarna op de houtbewerking en tenslotte kreeg ik stemming en intonatie te doen, hoofdzakelijk op de werkplaats. Doch later ging ik toch wel vaak op reis voor onderhoud, stemmen en intoneren⁴⁹.

Voorts noemt Elbertse nog de pijpenmaker Van Dinteren: *Een Duitser die al oud was toen ik er kwam. Ik heb hem nog een jaar of twee, drie meegemaakt. Toen is hij overleden.* Ook noemt hij een zekere Pannekoek, eveneens pijpenmaker, die bij Ypma had gewerkt. Later is deze naar de orgelpijpenfabriek Stinkens gegaan.

Aan G.A. Certo is in 1961 een krantenartikel gewijd bij gelegenheid van zijn 60-jarig jubileum als orgelbouwer⁵⁰. Hij werd geboren in 1887 en genoot zijn opleiding bij Maarschalkerweerd, bij wie hij in 1901 in dienst was getreden. In het artikel lezen we: *Daarvan voert hij het kenmerk mee van goed vakmanschap met een hang naar het edele ambacht, zowel orgelbouwer als stemmer.* Als jongste in het vak moest hij toen zagen en schaven. Ook heeft hij veel tekenwerk gedaan. Het grootste orgel dat hij als restaurateur onder handen heeft gehad was dat van de St. Bavo te Haarlem.

Andere namen die we tegenkomen, zijn die van Van Kent, Nicolai en Stringa. Dit waren geen werknemers in dienst van het bedrijf. Wel werd aan hen regelmatig de bouw van orgelkasten uitbesteed, waarbij Stringa meestal het beeldhouwwerk verzorgde, aldus Elbertse: *Een enkele maal maakten we als het moest zelf ook wel eens een kast, maar graag deden wij dat eigenlijk niet. We zagen het meer als tijdverlies. (...) In dit verband is het misschien aardig te weten dat de kast van de Catharijnekerk bij uitzondering door een zekere Mengelberg uit Utrecht is gemaakt. Dat was de vader van de bekende dirigent van het Concertgebouworkest te Amsterdam, Willem Mengelberg.*

Mengelberg heeft overigens vaker dan Elbertse beweert, te maken gehad met Maarschalkerweerds orgelkasten (bijvoorbeeld Oud-Ade 1869, vergelijk verder het hoofdstuk Orgelfronten in deel B, J.Laus).



Eveneens volgens Elbertse waren er vanaf 1900 ongeveer 22 werknemers bij het bedrijf in dienst. Wat betreft de periode na 1915 kunnen uit zijn herinneringen nog de volgende namen worden genoemd: L. Collard, K. van Dam, Van Dijk, voor het meubelwerk, Hemmers, die onderhouds- en stemwerkzaamheden verrichtte in de jaren dertig, en de reeds genoemde G.A. Certo. De laatste is volgens diens zoon, G.M. Certo, pas in 1920 weer opnieuw bij het bedrijf gekomen, om daar tot 1935 te blijven. In de jaren 1915-1917 maakte J. Stinkens pijpwerk voor de firma Maarschalkerweerd & Zoon. Stinkens begon later een eigen orgelpijpenmakerij, die nog steeds bestaat.

De belangrijkste werknemer die hier genoemd moet worden, is Cornelis Hermanus van Brussel, sinds 1913 Maarschalkerweerds associé, die ruim veertig jaar in de

⁴⁹ G. Verloop, zie noot 29.

⁵⁰ Dagblad Het Centrum, 1 juli 1961.

orgelmakerij werkzaam is geweest (zie 1.3). In de laatste jaren voor Michaels dood was hij de hoofdverantwoordelijke voor het bedrijf. De veronderstelling is gerechtvaardigd dat de laatste Maarschalkerweerd-orgels feitelijk van zijn hand zijn. Het orgel in de Utrechtse kathedraal behoort tot de orgels welke hij *zelfstandig tot in onderdelen vervaardigde*, aldus Elbertse.

Cornelis Hermanus van Brussel werd op 12 november 1861 te Utrecht geboren als zoon van de timmerman Jan Willem van Brussel en Doortje Schoonheim. Hij trouwde met Theodora Louisa Baljet (geboren te Utrecht op 14 april 1869, aldaar overleden 21 januari 1926). Zij kregen vier kinderen. Van Brussel overleed te Utrecht op 15 februari 1935⁵¹.

1.3.2 Gang van zaken binnen het bedrijf

Er bestaan enkele gegevens over het reilen en zeilen van het bedrijf Maarschalkerweerd & Zoon⁵². In een artikel in het *Utrechts Dagblad* van 1890 (zie 1.3) wordt beschreven hoe het personeel hulde bracht aan hun patroon. Saillant detail is dat deze huldebetuiging plaatsvond op 1 mei, een datum waarop volgens het Dagblad *betogingen der werklieden konden worden gevreesd, maar uitbleven*. Volgens Boltes, de auteur van het artikel, was er sprake van *blijken van de innigste toegenegenheid jegens de patroon*. Het personeel was gehecht aan zaak en eigenaar. In het gesprek met de krant deed Michael Maarschalkerweerd de volgende uitspraak: *Harmonie der tonen is het grootste geheim bij het samenstellen der instrumenten*. In aansluiting hierop constateert Boltes dat er sprake is van eenzelfde juiste harmonie tussen Maarschalkerweerd en zijn werknemers en tussen de werknemers onderling.

Ook volgens J.J. Elbertse was de werksituatie in het bedrijf optimaal: *Ieder had het gevoel zelfstandig te werken en deed dat met grote liefde. Werken in de overuren kon heel normaal zijn zonder dat iemand daar problemen mee had. Het werk was immers tevens liefhebberij*. Bij bepaalde projecten, zoals de restauratie van het Haarlemse Bavo-orgel, kon het zelfs gebeuren dat de werknemers 's avonds niet naar huis mochten. Verder vertelt hij nog dat Michael Maarschalkerweerd een werkgever was die zijn personeel nooit onbehoorlijk behandelde: *Hij werkte zelf intensief mee in de zaak. Hij hield zich niet alleen bezig met de leidinggevende taken maar ook met ontwerptekenen, intoneren en wat dies meer zij*.

Met geheel zijn kunnen zette Michael zich in. Van Schaik in zijn In Memoriam:

Hoe zorgvuldig hij te werk ging, blijkt wel het best hieruit dat hij zelfs nog toen ouderdom hem het reizen meer bemoeilijkte, er niet van af te brengen was om zo veel hij slechts kon, niet eens, maar herhaaldelijk alles ter plaatse zelf te controleren. Weinigen bezaten zozeer als hij de liefde voor het vak.

Tekenend voor de sfeer in het bedrijf is ook het feit dat Michael in 1915 door zijn werknemers zelf ten grave is gedragen (zie 1.2).

⁵¹ Vgl. het nawoord van G. Verloop bij 'Nederlands oudste orgelmaker vertelt', De Mixtuur, zie noot 29.

⁵² M. Boltes in *Utrechts Dagblad* (zie noot 3). G. Verloop, 'Nederlands oudste orgelmaker vertelt', De Mixtuur, 1972; brief uit het archief van Laukhuff. W. Petri, 'Iets over het maken van Kerkorgels', Het Orgel 1905/5.

In zijn artikel uit 1905 verhaalt de Utrechtse organist W. Petri over zijn bezoeken aan de orgelmakerij Maarschalkerweerd⁵³. Hieruit de volgende citaten: *De fabriek des heeren M. bestaat uit meerdere werkplaatsen, elk bestemd tot het maken van de verschillende onderdelen. De kerkorgels worden in hun geheel gemaakt in deze fabriek, uitgezonderd de toetsen van de manualen, die van speciale fabrieken uit het buitenland betrokken worden. In de ene werkplaats worden de windladen en speeltafels gemaakt, in een andere de blaasbalgen en in een derde het pijpwerk. Het is zeer belangrijk die verschillende, dikwijls zeer ingewikkelde werkzaamheden te zien. Vooral het gieten van de platen waaruit de pijpen worden gemaakt interesseerde me bijzonder.*

Over het maken van houten pijpen vertelt Elbertse nog: *Dat was een werk hoor. Tegenwoordig hebben we zaag- en schaafmachines, maar toen... Eerst moest de zaak uitgelijnd worden, en dan ging je de stukken uitzagen met een lintzaag. Die hadden we al wel. Het hout moest dan vlakgeschaafd worden met de hand, wat gedaan werd door jongens die pas gekomen waren. Die stonden dan weken achter elkaar te schaven. (...) Was dat klaar dan ging een oudere knecht het hout preciezer maken en op maat brengen.*

Aan het begin van de twintigste eeuw moet een modernisering in de bedrijfsvoering hebben plaatsgevonden. Er kwam een boekhouder in dienst. Elbertse: *Kort voor zijn dood, herinner ik me nog wel. (...) Wij vonden dat allemaal een beetje onzin. Waren het nooit gewend geweest zo precies te kijken. Voorheen had je alleen een werkboekje. Je moest dat invullen en eens in de week ging dat naar kantoor. Dat was voor de oude baas. Toen er een boekhouder kwam, moest alles veel preciezer opgenomen worden. Je had bij de werkplaats een flinke houtzolder waarvan vroeger zo wel eens wat gepakt werd zonder dat te verantwoorden, maar dat was toen over. Zelfs een stukje hout van anderhalve meter bijvoorbeeld moest opgegeven worden. Als je dat niet gewend was, vond je dat maar overdreven kunstjes.*

Hoewel uit Petri's artikel kan worden opgemaakt dat het bedrijf Maarschalkerweerd & Zoon het meeste nog zelf vervaardigde - ook Elbertse beweert dit - betrok de orgelmakerij in de jaren na 1890 in toenemende mate onderdelen van toeleveringsbedrijven. Zo werden speeltafels besteld bij F.I. Weigle, A. Laukhuff en G. Geelhaar, en pijpwerk bij J. Devos, G. Mazure en C. Giesecke.


Uit een brief van Laukhuff blijkt dat Maarschalkerweerd een speeltafel, windladen en houten pijpwerk bij hem bestelde⁵⁴. (Meer hierover in het hoofdstuk De toeleveringsbedrijven in deel B, J. Laus.)

⁵³ W. Petri, zie noot 52.

⁵⁴ Brief archief Laukhuff.

MANUFACTURE SPÉCIALE DE TUYAUX D'ORGUES D'ÉGLISES

DIPLOME D'HONNEUR



MAISON FONDÉE EN 1860

COMMISSION
ET
EXPORTATION
POUR TOUS PAYS

JOSEPH DEVOS
9, Place du Concordat, 9
CUREGHEM LEZ-BRUXELLES
(BELGIQUE)

FOURNITURE
DE
TOUS LES ARTICLES
POUR
ORGUES D'ÉGLISES
SALONS, CONCERTS, ETC.

NOUVEAU PRIX-COURANT DES PRINCIPAUX JEUX

Jeux de Fonds			Jeux de Fonds			Jeux d'Anches <i>avec languettes et salettes.</i>		
Nombre des notes.	N ^o de l'ordonne	N ^o de l'ordonne	Nombre des notes.	N ^o de l'ordonne	N ^o de l'ordonne	Nombre des notes.	N ^o de l'ordonne	N ^o de l'ordonne
1 ^{re} qualité	2 ^{me} qualité	3 ^e qualité	1 ^{re} qualité	2 ^{me} qualité	3 ^e qualité	1 ^{re} qualité	2 ^{me} qualité	3 ^e qualité
Fréchant 4 Pieds	C à G.	56	65	87	Bourdon (Des) 16 p.	C à G.	32	45
Fréchant (Dessus) 4 p.	C à G.	44	30	37	Bourdon (Des) 16 p.	F à G.	27	40
Fréchant (Dessus) 4 p.	F à G.	39	28	36	Bourdon (Des) 8 p.	C à G.	14	50
Nazardin Quinte 3 p.	C à G.	56	50	62	Bourdon (Des) 8 p.	F à G.	39	34
Soubrette 2 p.	C à G.	56	32	40	Bourdon (Des) 8 p.	C à G.	32	29
Piccolo 1 p.	C à G.	56	26	30	Bourdon 4 p.	C à G.	36	62
Septième 1/2 p.	C à G.	53	22	26	Quintaton (Des) 16 p.	C à G.	32	80
Flûte (Dessus) 8 p.	C à G.	44	60	78	Plein Jeu 5 rangs	C à G.	280	150
Flûte (Dessus) 8 p.	F à G.	39	46	62	Plein Jeu 4 rangs	C à G.	224	120
Flûte (Dessus) 8 p.	C à G.	32	28	32	Plein Jeu 3 rangs	C à G.	108	75
Flûte harmonique (Des) 8 p.	C à G.	44	94	102	Cornet 5 rangs de	C à G.	32	85
Flûte harmonique (Des) 8 p.	F à G.	39	76	82	Cornet 3 rangs de	C à G.	32	50
Flûte octaviante 4 p.	C à G.	56	96	108	Jeux d'Anches <i>avec languettes et salettes.</i>			
Flûte octaviante (Des) 4 p.	F à G.	44	67	78	Trompette 8 p.	C à G.	56	170
Flûte octaviante (Des) 4 p.	F à G.	39	52	60	Trompette (Dessus)	C à G.	44	94
Octavin 2 p.	C à G.	56	65	87	Trompette (Dessus)	F à G.	39	67
Méranophon 8 p.	C à G.	56	155	225	Trompette (Dessus)	C à G.	32	58
Méranophon (Des) 8 p.	C à G.	44	60	77	Trompette harmon. (3 p.)	C à G.	56	180
Sallionat 8 p.	C à G.	56	154	230	Trompette harmon. (2 p.)	C à G.	56	180
Sallionat (Des) 8 p.	C à G.	44	60	74	Trompette pédale 8 p.	C à D.	27	115
Sallionat 4 p.	C à G.	56	62	77	Trompette à languettes Sp.	C à G.	56	170
Cambe 8 p.	C à G.	56	114	200	Clairon 4 p.	C à G.	56	100
Cambe (Dessus) 8 p.	C à G.	44	60	76	Clairon Basso 4 p.	C à B.	24	62
Cambe 4 p.	C à G.	56	62	77	Basson 16 p.	C à G.	56	450
Bulciann 8 p.	C à G.	56	150	215	Basson 8 p.	C à G.	56	148
Bulciann (Dessus) 8 p.	C à G.	44	60	72	Basson Basso 8 p.	C à B.	24	82
Bulciann 4 p.	C à G.	56	62	77	Basson 8-H.	C à G.	56	100
Viole à pavillon 8 p.	C à G.	56	200	240	Basson 8-B.	C à D.	27	115
Viole à pavillon (Des) 8 p.	C à G.	44	75	90				

POUR LES TUYAUX DE MONTRES, DE FAÇADE A OGIVE ET A ECUSSON, A 4 FRANCS 25 CENT. LE KILO.

Payable au comptant avec 5 p. c. d'escompte ou à 3 mois de crédit.

Cureghem - Imp. L. Cha. per. L. r. - Pl. de l'Université.

Prijlijst uit de circulaire van de Brusselse Firma Devos uit de jaren 1880⁵⁵.

⁵⁵ De Mixtuur, no. 51, oktober 1985, pagina 24.

1.3.3 De concurrentiepositie van het bedrijf

De tweede helft van de negentiende eeuw is voor de katholieken een periode van grote bloei. De talrijke nieuw gebouwde, meestal in neogotische stijl opgetrokken kerken en kapellen moesten van een orgel worden voorzien. Het aantal opdrachten was zo groot dat er nauwelijks sprake was van serieuze concurrentie. Op een vraag daarover antwoordt Elbertse: *Nauwelijks. Voor de katholieken was hij eigenlijk een tijd lang gewoon dé orgelbouwer. (...) Voor werken van betekenis kwamen ze allemaal bij hem*⁵⁶.

Het zwaartepunt van de activiteiten van orgelbouwers als Vollebregt en Smits lag immers niet echt in de laatste decennia van de negentiende eeuw, maar eerder. Bovendien bestond hun werkterrein, evenals bijvoorbeeld dat van Pereboom & Leijser, voornamelijk uit het Nederland beneden de grote rivieren, terwijl Maarschalkerweerd juist hoofdzakelijk daarboven opereerde⁵⁷. De orgelbouwer Witte vond zijn klantenkring voornamelijk binnen de protestantse kerken⁵⁸. Hetzelfde geldt voor bouwers als Van Dam⁵⁹ en Van Oeckelen⁶⁰. Tussen Maarschalkerweerd en Witte bestond eigenlijk geen echte concurrentie. De verstandhouding tussen de beide top-orgelmakers, die hun bedrijven op slechts een steenworp afstand van elkaar gevestigd hadden (Maarschalkerweerd in de Zuilenstraat en Witte bij de Domkerk), moet zelfs zeer goed zijn geweest. Hiervan mag het feit getuigen dat Maarschalkerweerd na de dood van Witte de feitelijke leiding kreeg over diens bedrijf en enkele nog uitstaande projecten, waaronder het orgel in de Hervormde kerk te Harmelem, mocht voltooiën. Maarschalkerweerd: (...) *de Wed. Witte, die mij de leiding en voltooiing der onder handen zijnde werken heeft toevertrouwd (...)*⁶¹.

De orgelbouwers Adema, Ypma, Flaes & Brunjes, Gradussen en Franssen blijven hiermee als min of meer serieuze concurrenten van Maarschalkerweerd over⁶².

De concurrentie van Franssen heeft Maarschalkerweerd mogen ervaren toen hij de opdracht voor de restauratie van het grote orgel in de Bossche St. Janskathedraal aan zich voorbij zag gaan ten gunste van eerstgenoemde. Weliswaar had men Maarschalkerweerd, voornamelijk

⁵⁶ G. Verloop, zie noot 29.

⁵⁷ Het Orgel, themanummer gewijd aan de orgelmakers Smits te Reek, 1990/4. F.P.M. Jespers en A. van Sleuwen, Tot roem van zijn makers, een studie over J.J. Vollebregt en zoon, meester orgelmakers te 's-Hertogenbosch, Provinciaal Genootschap van Kunsten en Wetenschappen in Noord-Brabant, 's-Hertogenbosch, 1978. F.P.M. Jespers, H. van Loo, T. Reijnaerds, Pereboom & Leijser, orgelmakers te Maastricht, St. Samenwerkende Orgelvrienden Limburg, Maastricht, 1998.

⁵⁸ T.W.F. den Toom, zie noot 15.

⁵⁹ J. Jongepier, Stinkenskalender, 1994, gewijd aan de orgelbouwer Van Dam.

⁶⁰ L. Gunnink, doctoraalscriptie Repertorium van de orgels gebouwd door Petrus van Oeckelen, orgelmaker te Harendermolen (Groningen), Zwolle, 1990 (niet gepubliceerd).

⁶¹ T.W.F. den Toom, p. 100 e.v. Als bronnen vermeldt Den Toom enkele brieven dienaangaande van de weduwe J.G. Witte-Broekmeijer en van M. Maarschalkerweerd, bewaard gebleven in de gemeentearchieven te Den Haag, Amsterdam en Nijmegen. Het citaat van Maarschalkerweerd is afkomstig uit zijn brief d.d. 24 april 1902 aan J.A. Gullen, toezichthouder over de orgels der Hervormde Gemeente te Amsterdam. (GAA, archief kv HG Amsterdam, rubriek Varia, inv. nr. 1860.).

⁶² J. Raas, De kroon op het werk (over het Adema-orgel in de Mozes en Aäronkerk te Amsterdam), Stichting Mozeshuis Amsterdam, 1994. A.A.M.J. van Eck, A.J. Looyenga, V.H.M. Timmer, e.a., Adema 150 Jaar orgelbouw, Adema's Kerkorgelbouw, 2006. W. Loos, doctoraalscriptie over de orgelmaker Ypma (niet gepubliceerd).

om artistieke redenen (-men was bijvoorbeeld niet helemaal tevreden over de prestatie van Smits in de Tilburgse Heuvelkerk-), uitgenodigd een offerte te maken, maar Franssen was goedkoper⁶³.

Omdat er volop werk was, hoefde Maarschalkerweerd van deze concurrentie eigenlijk weinig te vrezen. Daarbij komt nog dat de kwaliteit van zijn werk over het algemeen hoger werd aangeslagen dan die van de anderen. Hiervan mag het feit getuigen dat hij het was die de opdracht kreeg voor de bouw van het orgel in het Concertgebouw te Amsterdam in 1891, en voor belangrijke restauraties waaronder die van het orgel in de Haarlemse St. Bavo in 1905. Het was Jos Verheyen die een belangrijke stem had bij de keuze van Maarschalkerweerd voor de bouw van een orgel in het Amsterdamse Concertgebouw. Als organist was Verheyen een groot kunstenaar, die in Michael Maarschalkerweerd een ander groot kunstenaar herkende (zie verderop), een geestverwantschap met hem voelde en hem wilde helpen.

Natuurlijk moeten we wel zo realistisch zijn in te zien dat bij de keuze voor Maarschalkerweerd ook andere factoren een rol zullen hebben gespeeld. Maarschalkerweerds offerte van f22.500,- was goedkoper dan die van Walker, die f27.000,- bedroeg. Een offerte van A. Cavallé-Coll uit 1886 noemt een bedrag van 80.000 frs. (ca. f30.000), wat ver boven de begroting van de Concertgebouw N.V. ging⁶⁴. Bovendien had Maarschalkerweerd reeds een klein orgel aan het Concertgebouw ter beschikking gesteld voor de uitvoering van de Matheus Passion.

Opmerkelijk is ook dat Maarschalkerweerd de opdracht kreeg voor het bouwen van een orgel in het Haagse gebouw van Kunsten en Wetenschappen terwijl de invloedrijke organist Daniël de Lange, die bij dit project adviseerde, een bijzonder goede relatie had met de orgelmakerij Kam & Van der Meulen (vergelijk verder deel B, J. Laus). Van Schaik na de dood van Michael Maarschalkerweerd: *Zonder andere meesters te na te treden mag men veilig stellen dat in Maarschalkerweerd ons vaderland een zijner beste orgelbouwers verloren heeft*⁶⁵.

Michael Maarschalkerweerd stelde de hoogste kwaliteitseisen aan zijn orgels, wat zich uitte in de toepassing van de meest duurzame materialen en constructies. Volgens Elbertse moet hij bijzonder goed zijn geweest in het samenstellen van disposities en in intoneren. Ook Van Schaik en Verheyen bevestigen dit. Jos Verheyen onderscheidt de orgelbouwer Maarschalkerweerd als kunstenaar van de gewone orgelmaker-werkman: *Een orgelmaker werkend volgens bestaande regels van de orgelbouw, gelijk hij dit van zijn voorganger leerde, zou wellicht ook veel vermogen maar dit stempelt hem dan slechts als de orgelmaker-werkman en nog niet als de kunstenaar. Welk orgel de werkplaats van de heer Maarschalkerweerd ook verliet, het was steeds een kunstwerk*⁶⁶. In dit verband spreekt ook hij over diens kwaliteiten als intonateur, en over zijn zeer uitgebalanceerde disposities, alsmede de uitgekiende plaatskeuze voor de orgels, afgestemd op de ruimte en de akoestiek van het gebouw. Voorts wijst hij nog op de waardering van hen die niet tot de geringsten kunnen worden gerekend: *De heer Cavallé-Coll, de beroemde Franse orgelfabrikant, de heer Veerkamp, chef der*

⁶³ J.J. van den Harst, niet gepubliceerde doctoraalscriptie over het orgel in de St. Janskerk te Den Bosch in het bezit van A.H.J.M. van Eck, die mij deze gegevens ter beschikking is heeft gesteld.

⁶⁴ Een copie van deze offerte is ter beschikking gesteld door R.S.W.M. Verwer te IJsselstein.

⁶⁵ J.A.S. van Schaik, zie noot 28.

⁶⁶ J.A. Verheyen, zie noot 26.

firma Cavaillé-Coll, en de voornamelijk orgelbouwkundige Philbert, ontwerper van het orgel in de Mozes en Aäronkerk te Amsterdam, erkenden zijn talenten en eerden hem hoog. Voor de prestatie die hij leverde met de bouw van het orgel in de Utrechtse St. Dominicuskerk in 1871 werd Maarschalkerweerd geëerd met een gouden horloge⁶⁷.

Met dit alles is reeds iets gezegd over de vraag hoe Maarschalkerweerd aan zijn opdrachten kwam. Hoewel de geleverde kwaliteit een onontbeerlijke voorwaarde is, zullen ook andere factoren een rol hebben gespeeld. Interessant in dit verband is de vraag of en in welke mate hij de protectie van de clerus genoot. Hij woonde immers vlak bij de Utrechtse kathedraal en had goede contacten met de aartsbisschop, die op zijn beurt weer in relatie stond met de vele jonge priesters die op tal van plaatsen pastoor werden. Bovendien was Maarschalkerweerd lid van het St. Bernulphusgilde (waarover meer in hoofdstuk 3) waardoor hij in verbinding stond met vooraanstaande geestelijken. Dit alles geeft weliswaar grond voor speculaties maar werkelijk bekend is er hieromtrent vrij weinig. Slechts enkele feiten kunnen worden vermeld. In het al genoemde eerste dispositiecahier treffen we bij de beschrijving van het orgel voor de H.H. Cyriacus en Franciscuskerk te Hoorn een brief van Maarschalkerweerd aan waarin hij vertelt dat de pastoor uit Gorssel bij de ingebruikneming aanwezig was. De pastoor loofde het orgel en feliciteerde de bouwer met het resultaat. Het wekt dan ook geen verwondering dat Maarschalkerweerd kort daarna de opdracht kreeg tot de bouw van een nieuw orgel in Gorssel (Joppe).

Er bestaan gegronde vermoedens dat een zekere Godefridus Broekman en Jos Verheyen een rol hebben gespeeld bij de keuze van de orgelmaker alsmede bij de bouw in 1893 van het orgel in de St. Josefkerk te Delft (thans H. Maria van Jessekerk). Voor 1890 was Broekman eerst werkzaam als kapelaan in de Mozes en Aäronkerk te Amsterdam, waar Jos Verheyen organist was op het nieuwe Adema-orgel, en vervolgens kapelaan in de St. Anthoniuskerk (het Boschje) te Rotterdam. Nadat hij in 1890 werd aangesteld als pastoor te Delft heeft hij steeds geijverd voor de bouw van een nieuw groot orgel, waarbij de keuze blijkbaar op Maarschalkerweerd viel.

In 1892 is er de eerste orgelpijpzetting met inscriptie van deze pastoor met als tekst: *Deze pijp gesteld door den Zeer Eerwaarde Heer G. Broekman Pastoor der St. Jozefs Kerk te Delft 12 oktober 1892.*

Het succes van dit Delftse orgel heeft dan weer gevolgen in Rotterdam en ook hierbij speelt de geestelijkheid een rol. Bij gelegenheid van de inspelings door Jos Verheyen is een feestrede gehouden door pater H.B.J. Sanders, pastoor van de St. Anthoniuskerk te Rotterdam. Hij wenst pastoor Broekman geluk *met zulk een overschoon orgel*. Enige jaren later mag Maarschalkerweerd een aantal orgels bouwen in Rotterdam (waaronder in de St. Anthoniuskerk in 1899 en de St. Lambertuskerk in 1900)⁶⁸.

⁶⁷ Archief R.K. parochie van St. Dominicus, thans in gemeentearchief te Utrecht. Vgl. ook J.A. Verheyen, zie noot 26.

⁶⁸ Gegevens afkomstig uit de volgende bronnen (met dank aan de heer E. van den Engel, die deze ter beschikking heeft gesteld). Artikel in de Nieuwe Delfsche Courant, van 28 september 1893. Naamlijst der pastoors na oct. 1886, daterend uit 1928, archief St. Josefkerk te Delft.

1.4 Overzicht van het werk van Pieter Maarschalkerweerd

Een volledige opsomming van alle werkzaamheden van vader en zoon Maarschalkerweerd is te vinden in deel B door J. Laus. Hier volgt een overzicht van hun voornaamste activiteiten. De meeste orgels zijn helaas ingrijpend gewijzigd of verloren gegaan.

a. Orgels van de firma Stulting en Maarschalkerweerd

1842, Utrecht, St. Willibrordus, (Herenstraat, thans Silokerk) 2 manualen, aangehangen pedaal, 16 registers. Dit instrument werd in 1877 verkocht aan de Hervormde kerk te Middelharnis. Daar is het in 1905 door brand verwoest.

1845, Houten, O.L.V. ten Hemelopneming, 1 manuaal, aangehangen pedaal, 7 registers. Dit instrument is door Michael Maarschalkerweerd in 1907 met een tweede klavier en een subbas 16' voor het pedaal uitgebreid. Het is het enige instrument van vader en zoon Maarschalkerweerd dat staat opgesteld in twee schuingeplaatste kasten, zoals dat in Oostenrijk soms voorkomt, wat uniek is voor de Nederlandse orgelbouw.

Ook Cavaillé-Coll heeft dit eens gedaan te Marle. Net als bij Maarschalkerweerd ging het ook hier om uitbreiding met een manuaal van een ouder orgel.

In de jaren '60 van de twintigste eeuw is het orgel ingrijpend gewijzigd. In 2001 is het gerestaureerd. Daarbij is de toestand van 1907 als uitgangspunt genomen.

1845, Haastrecht, H. Barnabas, 1 manuaal, aangehangen pedaal, 10 registers. Dit instrument is gebouwd met gebruikmaking van materiaal uit een ouder orgel. In 1880 werd het door Michael Maarschalkerweerd met een manuaal en een subbas 16' voor het pedaal uitgebreid. In deze toestand is het bij de laatste restauratie geconserveerd. Het is een gaaf bewaard en representatief monument.

1846, Amersfoort, R.K. pensioonaat St. Josef, 1 manuaal, aangehangen pedaal, 7 registers. Dit instrument is overgeplaatst naar Deurne-Walsberg, waar het is omgebouwd en uitgebreid. De kast, de windladen en enig pijpwerk zijn behouden gebleven.

1847, Zaandam, huisorgel voor de heer Keyder, 1 manuaal, aangehangen pedaal, 7 registers. Thans bevindt het zich in het gebouw van de Hervormde kerk te Nijeveen.

b. Overige werkzaamheden door Stulting en Maarschalkerweerd

1841, overplaatsing van een orgel uit Dordrecht naar de Hervormde kerk te Driebergen.

1841, restauratie van het orgel in de Hervormde kerk te Bunnik.

1843, restauratie van het orgel in de Grote Kerk te Breda.

1848, overplaatsing van een Friedrichs/Baars-orgel naar de Hervormde kerk te Wolphaartsdijk.

c. Orgels gebouwd door Pieter Maarschalkerweerd alleen (1848-1865)

1851, Den Haag, Vrijmetselaarsloge Union Royaal, 1 manuaal, aangehangen pedaal, 5 registers, niet meer aanwezig.

1852, Utrecht, St. Martinus (Twijnstraat), 2 manualen, pedaal, 14 registers. In 1877 werd dit orgel overgeplaatst naar de nieuwe St. Martinuskerk aan de Oudegracht. Na sluiting van deze kerk werd het in 1977 overgeplaatst naar de Vrijgemaakt-Gereformeerde kerk te Gouda. In de loop der tijd heeft het enige wijzigingen ondergaan. Toch is het nog altijd een representatief instrument.

1854, Nieuwkoop, O.L.V. ten Hemelopneming, 2 manualen, aangehangen pedaal, 11 registers. Dit instrument is later gewijzigd. Het werd voorzien van een nieuwe klaviatuur en pneumatische tractuur. De oude klaviatuur en enig pijpwerk zijn bewaard gebleven.

1859, Harmelen, St. Bavo, 2 manualen, pedaal, 14 registers. Dit instrument is later gewijzigd.

1859, Heemskerk (Gregoir vermeldt: Helmskerk⁶⁹), St. Laurentius, 2 manualen, aangehangen pedaal, 12 registers, niet meer aanwezig.

1862, Zeist, St. Josef, 2 manualen, pedaal, 14 registers. Dit orgel werd in 1942 overgeplaatst naar de St. Pauluskerk te Utrecht, bij welke gelegenheid het van een elektro-pneumatische tractuur werd voorzien en tevens een dispositiewijziging onderging. In 1998 is het gerestaureerd/gereconstrueerd en overgeplaatst naar de Utrechtse Gerardus Majellakerk.

1863, Rumpt, H. Maria Geboorte, 1 manuaal, aangehangen pedaal, 8 registers. Dit instrument is vrij gaaf bewaard gebleven en is thans mede om die reden het meest representatieve orgel van Pieter Marschalkerweerd.

1864, Muiden, St. Nicolaaskerk, 2 manualen, pedaal, 10 registers.

Volgens Gregoir is dit het eerste orgel van Pieter Maarschalkerweerd waarbij een nieuw type windvoorziening is toegepast met gebruikmaking van een magazijnbalg. Bedoeld is hier het systeem Cumming.

Dit systeem werd in 1814 door Cumming uitgevonden en behelst een magazijnbalg met een in- en uitspringende vouw, voorzien van een metalen schaarmechanisme. Nadat het systeem in 1826 in Frankrijk was ingevoerd, vond het vrij snel overal verbreiding. Pieter Maarschalkerweerd maakte hiervan dus pas vrij laat gebruik.

Later is dit instrument gewijzigd.

d. Overige werkzaamheden gedurende de periode 1848-1865

1850, herstel van het orgel in de Lutherse kerk te Breda.

1854, herstel en wijziging van het Nolting-orgel in de kerk H. Maria ten Hemelopneming te Vianen.

1864, herstel van het Bätz-orgel in de St. Franciscus-Xaverius kerk ('t Zand) te Amersfoort.

⁶⁹ Een aantal door Pieter Maarschalkerweerd gebouwde orgels wordt door Gregoir vermeld in zijn *Histoire de la facture et des facteurs d'orgue*.

Verder kunnen nog werkzaamheden worden genoemd te Zoetermeer en Poeldijk.

In de periode van 1840, het begin van de orgelmakerij, tot 1865, het begin van de periode waarin het bedrijf de firmanaam *Maarschalkerweerd & Zoon* zal dragen, zijn dertien nieuwe orgels gebouwd en zes restauraties verricht. Slechts zegge en schrijve twee orgels, het huisorgel van de heer Keyder uit 1847, en het orgel te Rumpst uit 1863, zijn in gave staat bewaard gebleven. Van de restauraties mag die van het orgel in de Grote Kerk te Breda als het belangrijkste worden beschouwd.

1.5 Het werk van Pieter en Michael Maarschalkerweerd samen (1865-1882)

Vanaf 1865 werken vader en zoon samen onder de firmanaam Maarschalkerweerd & Zoon. Het werk zal nog lang het stempel van Pieter dragen. Desondanks neemt de invloed van Michael geleidelijk toe.

Een overzicht luidt als volgt:

- 1866, Soest, St. Petrus en Paulus, 2 manualen, pedaal, 20 registers. Het orgel is ingrijpend gewijzigd en bevindt zich thans in een nieuwe kast in de nieuwe kerk.
- 1867, Welsum, Hervormde kerk, 1 manuaal, aangehangen pedaal, 8 registers. Voor zover bekend is dit in die tijd het enige nieuwe Maarschalkerweerd-orgel, geplaatst in een niet-katholieke kerk. Het is vrijwel gaaf bewaard gebleven.
- 1869, Oud Ade, St. Bavo, 2 manualen, aangehangen pedaal, 15 registers. Dit is het eerste Maarschalkerweerd-orgel dat werd geplaatst in een kast van F.W. Mengelbergh. Uniek was dat deze kast van luiken was voorzien. Helaas zijn deze later verwijderd. Het orgel is inmiddels enigszins gewijzigd. Een restauratie is in voorbereiding.
- 1870, Enschede, H. Jacobus de Meerdere, 2 manualen, pedaal, 22 registers. Er is veel te zeggen voor de opvatting dat het hier gaat om Michael Maarschalkerweerds Opus 1, omdat zijn invloed hier al vrij groot moet zijn geweest. Helaas bestaat het orgel niet meer in zijn geheel, maar het pijpwerk is bewaard gebleven en thans in het bezit van het Aartsbisdom Utrecht.
- 1872, Utrecht, St. Dominicuskerk, 2 manualen, pedaal, 26 registers. Dit orgel bevindt zich thans, gewijzigd en in een nieuwe kast, in de St. Laurentiuskerk te Bilthoven, alwaar het in deze toestand is geconserveerd in 1990. (Inmiddels bestaan er plannen voor reconstructie en overplaatsing naar de St. Michaëlkerk in dezelfde plaats)
- 1875, Schiedam, St. Johannes de Doper (thans Havenkerk), 2 manualen, pedaal, 29 registers. Dit orgel is vrijwel gaaf bewaard gebleven en verkeert in goede conditie.
- 1877, Leiden, O.L.V. Onbevlekt Ontvangen (Hartebrugkerk), 2 manualen, pedaal, 25 registers. Dit orgel is in 1977 gerestaureerd/gereconstrueerd.

- 1878, Vaassen, St. Martinus, 2 manualen, aangehangen pedaal, 13 registers. In 1974 is dit orgel gerestaureerd.
- 1879, Mijdrecht, St. Johannes de Doper, 2 manualen, pedaal, 13 registers. Dit orgel heeft tal van wijzigingen en enkele verplaatsingen binnen de kerk ondergaan.
- 1881, Tubbergen, St. Pancratius, 2 manualen, pedaal, 19 registers. Dit orgel is in 1999 gerestaureerd. Het is een representatief voorbeeld van de laatste fase van Maarschalkerweerds eerste stijlperiode, waarin de inbreng van zijn vader Pieter weliswaar in sterke maar toch afnemende mate aanwezig is.

1.6 Het werk van Michael Maarschalkerweerd alleen, vanaf 1882

Als we de orgels uit de jaren '70, gebouwd door Pieter en Michael samen, meerekenen en het orgel voor de H. Jacobuskerk te Enschede uit 1870 beschouwen als Michaels eerste opus, dan heeft Michael, de zoon, 175 instrumenten op zijn naam staan, exclusief de door hem omgebouwde of uitgebreide instrumenten van andere bouwers⁷⁰. Tweeëntwintig orgels zijn min of meer gaaf of in elk geval in acceptabele toestand bewaard gebleven, zestien daarvan zijn inmiddels gerestaureerd en zo veel mogelijk in de originele toestand teruggebracht (Leiden, Vaassen, Tubbergen, Oudewater, De Meern, Sneek, Maasland, Zwolle, Rotterdam, Utrecht, Eindhoven, Ijsselstein, Hoorn, Groningen en Oosterhout). Zoals in hoofdstuk 6 nog aan de orde zal komen, zijn vele Maarschalkerweerd-orgels ofwel gesloopt, of ingrijpend gewijzigd.

- 1882, Rotterdam, Heilig Hart van Jezus, 2 manualen, pedaal, 21 registers. Dit was het eerste instrument van Michael Maarschalkerweerd dat op Franse leest was geschoeid. Het had een vrijstaande speeltafel, combinatietreden, crescendokast en nieuwe registers als *voix céleste* en overblazende fluiten. Helaas is dit instrument verloren gegaan bij het bombardement van 1940.
- 1883, Hoorn, H.H. Cyriacus en Franciscus, 2 manualen, pedaal, 25 registers. Dit orgel is in 2003 gerestaureerd.
- 1887, Oudewater, St. Franciscus, 2 manualen, pedaal, 22 registers. Dit is het oudste nog bestaande Maarschalkerweerd-orgel dat een vrijstaande speeltafel en een *voix céleste* rijk is. Het werd in 1985 hersteld. (Helaas is daarbij de *flûte harmonique* 8' van het hoofdwerk niet teruggekeerd en heeft de mixtuur niet de oorspronkelijke samenstelling teruggekregen.)
- 1888, Nijmegen, St. Dominicus, 2 manualen, pedaal, 28 registers. Maarschalkerweerds eerste orgel met elektrische tractuur. Na het bombardement van Nijmegen in 1944 is het als gevolg van onachtzaamheid uiteindelijk toch nog verloren gegaan.

⁷⁰ 175, J. Verheyen, In Memoriam, zie noot 26.

- 1888, Oudenrijn, O.L.V. ten Hemelopneming, 2 manualen, pedaal, 9 registers. Dit kleine parochiekerkorgel is in 1940 overgeplaatst naar de nieuwe gelijknamige kerk te De Meern. Daar is het in 1987 gerestaureerd.
- 1889, Gorssel (Joppe), O.L.V. ten Hemelopneming, 1 manuaal, aangehangen pedaal, 5 registers. Een mooi voorbeeld van een klein orgel (zie 5.4.2.1). Het is vrijwel gaaf bewaard gebleven.
- 1889, Doesburg, St. Martinus, 2 manualen, pedaal, 22 registers. Maarschalkerweerds tweede elektrische orgel. De oorspronkelijke elektrische installatie is buiten werking gesteld, maar nog gedeeltelijk aanwezig. Bij de overplaatsing naar het nieuwe, voor dit instrument minder geschikte kerkgebouw, heeft het enkele wijzigingen ondergaan.
- 1890, Oosterhout, St. Jan de Doper, 2 manualen, pedaal, 25 registers. Het derde orgel met elektrische tractuur. Het is in originele toestand bewaard gebleven en in 2006 gerestaureerd.
- 1890, Deventer, St. Josefgesticht, 2 manualen, aangehangen pedaal, 6 registers. Eveneens een voorbeeld van een klein instrument. Dit kapelorgel is overgeplaatst naar de H. Hartkerk te Eindhoven, bij welke gelegenheid het met een tweevoets-register is uitgebreid. Het doet thans dienst als koororgel.
- 1890, Amsterdam, R.K. Blindeninstituut, 2 manualen, pedaal, 10 registers. Dit frontloos orgel is overgeplaatst naar de parochiekerk te Wamel en aldaar gerestaureerd.
- 1891, Sneek, St. Martinuskerk, 2 manualen, pedaal, 27 registers. Dit orgel is een vervolg op de orgels van Rotterdam en Oudewater. Het is vrijwel gaaf bewaard gebleven en in 1997 gerestaureerd.
- 1891, Amsterdam, Concertgebouw, 3 manualen, pedaal, 46 registers. Dit is het grootste instrument van Michael Maarschalkerweerd. In de jaren '50 en '60 van de twintigste eeuw werd het ingrijpend gewijzigd en geëlektrificeerd. Het is in 1993 deels gereconstrueerd en deels vernieuwd.
- 1893, Delft, St. Josef (thans H. Maria van Jesse), 3 manualen, pedaal, 38 registers. Een van de weinige betrekkelijk grote kerkorgels van Maarschalkerweerd. In 1931 is het gepneumatiseerd. De dispositie is ongewijzigd gebleven. Een restauratie/reconstructie is in voorbereiding.
- 1893, Erica, O.L.V. Onbevlekt ontvangen, 1 manuaal, aangehangen pedaal, 8 registers. Dit was het enige eenmanualige kleine parochiekerkorgel dat een trompet 8' rijk was. Helaas is deze bij de restauratie in 1968 vervangen door een nieuwe mixtuur.
- 1894, Kockengen, O.L.V. ten Hemelopneming, 1 manuaal, aangehangen pedaal, 9 registers. Dit kleine orgel is in licht gewijzigde toestand bewaard gebleven.
- 1894, Deventer, Doopsgezinde kerk, 2 manualen, pedaal, 14 registers. Dit orgel is in de twintigste eeuw gewijzigd waarbij de trompet 8' en de mixtuur, die van oorsprong op het tweede manuaal in de crescendokast stonden, zijn verplaatst naar manuaal I. Een restauratie/reconstructie is in voorbereiding.

- 1894, Ursem, Nederlands Hervormde kerk, 1 manuaal, aangehangen pedaal, 7 registers. Dit orgel is gaaf bewaard gebleven.
- 1895, Utrecht, St. Hiëronymushuis, 2 manualen, pedaal, 8 registers. Dit orgel is vrijwel gaaf bewaard gebleven. Uniek voor Maarschalkerweerd is dat het orgel at zich in zijn geheel in een crescendokast bevindt. Momenteel (2006-2008) wordt het gerestaureerd en overplaatst naar de kerk O.L.V. ten Hemelopneming te Wijhe.
- 1896, Zwolle, O.L.V. ten Hemelopneming, 3 manualen, pedaal, 38 registers. Dit is het eerste reinpneumatische orgel in Nederland dat met subsidie van de Rijksdienst voor de Monumentenzorg is gerestaureerd in 1983 en in de periode 2003-2005.
- 1897, Alkmaar, St. Dominicus, 2 manualen, pedaal, 21 registers. Dit van origine rein-pneumatische instrument is bij gelegenheid van de overplaatsing in 1984 naar de St. Willibrorduskerk te Bodegraven gemechaniseerd en uitgebreid.
- 1898, Maasland, H. Maria Magdalena, 2 manualen, pedaal, 13 registers. Dit instrument is in 1996 gerestaureerd.
- 1898, Rotterdam, St. Anthonius, 3 manualen, pedaal, 36 registers. Helaas is dit instrument bij het bombardement in 1940 verwoest.
- 1898, Kortenhoef, St. Antonius, 2 manualen, aangehangen pedaal, 8 registers. Dit kleine orgel is in 1994 verplaatst naar voor in de kerk, bij welke gelegenheid het is gemechaniseerd, uitgebreid en van een deels nieuwe kast voorzien.
- 1899, Dordrecht, Hervormde (Augustijner)kerk, 2 manualen, pedaal, 27 registers. Dit instrument is gaaf bewaard gebleven. In 1983 is het hersteld.
- 1899, Utrecht, St. Johannes de Deo-gasthuis (thans Utrechts Conservatorium), 1 manuaal, aangehangen pedaal, 5 registers. Dit kapelorgel is in 1977 overgeplaatst naar de parochiekerk te Loo (Gld.). Bij deze gelegenheid is het met een tweevoets-register uitgebreid.
- 1900, Groningen, St. Martinus, 2 manualen, pedaal, 21 registers. Dit orgel bevindt zich thans in gewijzigde toestand en in een nieuwe kast in Beckum (Duitsland).
- 1900, Rotterdam (Kralingen), St. Lambertus, 2 manualen, pedaal, 28 registers. Dit orgel is in 1982 gerestaureerd.
- 1901, 's-Hertogenbosch, St. Jacob, 2 manualen, pedaal, 27 registers. Dit instrument is licht gewijzigd. Thans wacht het op restauratie.
- 1903, Utrecht, kathedrale kerk van Ste. Catharina en St. Willibrord, 2 manualen, pedaal, 28 registers. Dit instrument is in 1939 met twee registers uitgebreid en van een nieuwe drie-klaviers speeltafel voorzien. Voor het overige is het gaaf bewaard gebleven. In 1996 is het hersteld, waarbij de speeltafel uit 1939 gehandhaafd bleef.

- 1903, 's-Heerenbergh, St. Pancratius, 2 manualen, pedaal, 17 registers. In 1953 is dit orgel licht gewijzigd en in 1980 technisch hersteld, waarbij de wijzigingen niet ongedaan zijn gemaakt.
- 1904, Amsterdam, Doopsgezinde (Oosterpark)kerk, 2 manualen, pedaal, 15 registers. Dit orgel is zeer ingrijpend gewijzigd.
- 1905, Wijk aan Zee, Hervormde kerk, 2 manualen, pedaal, 12 registers. Dit instrument is in 2001 geheel gerestaureerd.
- 1906, Groningen, kathedrale kerk van St. Jozef, 2 manualen, pedaal, 24 registers. Dit instrument is in 2005 gerestaureerd.
- 1906, Eindhoven, Augustijnenkerk, 2 manualen, pedaal, 27 registers. Dit orgel is gerestaureerd in 1981.
- 1906, Meddo, St. Johannes de Doper, 2 manualen, aangehangen pedaal, 8 registers. Uitzonderlijk voor dit orgel in die tijd is de mechanische tractuur. Het is gaaf bewaard gebleven en gerestaureerd in 1982.
- 1908, IJsselstein, St. Nicolaas-basiliek, 2 manualen, pedaal, 26 registers. In de loop der tijd heeft dit instrument vele wijzigingen ondergaan. In 1990 is het gerestaureerd, waarbij de oorspronkelijke dispositie is gereconstrueerd en de crescendokast herplaatst. De later aangebrachte elektrische tractuur is daarbij gehandhaafd.
- 1911, Lettele, St. Nicolaas, 1 manuaal, aangehangen pedaal, 6 registers. Evenals Meddo heeft ook dit orgel nog een mechanische tractuur. Het is gaaf bewaard gebleven en in 1996 gerestaureerd.
- 1912, Delden, St. Blasius, 2 manualen, pedaal, 21 registers. In 1969 is dit orgel vrij ingrijpend gewijzigd.
- 1912, Delft, St. Nicolaas en Gezellen, 2 manualen, pedaal, 17 registers. Ook dit orgel heeft later wijzigingen ondergaan, maar is inmiddels gerestaureerd.
- 1913, Rotterdam, St. Hildegardis, 2 manualen, pedaal, 23 registers. Dit is het laatste mechanische orgel van Maarschalkerweerd. In 1938 is het geëlektrificeerd en is de dispositie gewijzigd.
- 1917, Elden, Hervormde kerk, 2 manualen, pedaal, 8 registers. Na de dood van Michael Maarschalkerweerd werd dit orgel door zijn meesterknechten vervaardigd, die het bedrijf onder de firmanaam Maarschalkerweerd & Zoon nog enige tijd hebben voortgezet. Het is vrijwel gaaf bewaard gebleven.

Bijlage

Van de voor zijn orgelbouwkunst relevante boeken die Michael Maarschalkerweerd in zijn eigen bibliotheek had zijn de volgende bekend⁷¹:

- G. Havingha, *Oorspronk en Vooruitgang der Orgelen*, Alkmaar, Jan van Beyeren, 1727.
- J. Tyndall, *Der Schall, Acht Vorlesungen*, ed. Helmholtz und Wiedemann, Braunschweig, 1874, 2e druk.
- H.V. Couwenberg, *l'Orgue ancien et moderne, traité historique, théorique et pratique de l'orgue et son jeu*, Lierre, Joseph van In en Cie, 1888.
- H.J. Ply, *La facture moderne étudié à l'orgue de St. Eustache*, Lyon, Alphonse Louis Perrin et Marrinet, 1878.
- C. Locher, *Erklärung der Orgel-Register*, Bern, 1887.

Voorts nog⁷²:

- J. G. Töpfer, *Die Theorie und Praxis des Orgelbaues*, ed. Max Allihn, Leipzig, 1888, 2e druk.
- F.H. Sutton, *Church organs; their position and construction*, Revingtons, London, 1883.
- G. Jacob, *Die Kunst im Dienste der Kirche. Ein Handbuch für Freunde der Kirchlichen Kunst*, Landshut, 1857.

In zijn publicaties (zie hoofdstuk 2) haalt Maarschalkerweerd verschillende auteurs aan waaruit blijkt dat hij naast de gebruikelijke handboeken als die van Dom Bédos en van Van Heurn, bekend was met de volgende literatuur:

- J. Hess, *Korte schets van de allereerste uitvinding en verdere voortgang in het vervaardigen der orgelen*, Gouda, 1810.
- M. Violet Leduc, *Dictionnaire raisonné de l'architecture*.
- H. Helmholtz, *Lehre der Tonempfindungen*.
- M. Boyer, *Notice sur l'orgue et les organistes*.
- F.R. de Chateaubriand, *Le Génie du christianisme*, 1802.
- Kircher, *Musurgia Universalis*, 1650.
- Kircher, *Magia Phonocamptica*.
- M. du Hamel, *Nouveau manuel complet du facteur d'orgues*, 1849.
- L. Veillot, *Pellerinage en Suisse*.
- J.G.Töpfer, *Die Schreible'sche Stimm-Methode*, 1842

⁷¹ Deze boeken zijn thans in het bezit van A.J. Gierveld te Vleuten.

⁷² Archief S.F. Blank te Herwijnen.

HOOFDSTUK 2 - PUBLICATIES VAN MICHAEL MAARSCHALKERWEERD

Michael Maarschalkerweerd is de auteur van de volgende publikaties:

- Een artikel over het koor Gregorius Magnus van de Utrechtse Kathedraal, *Gregoriusblad*, 1876, 1.
- Een artikel in de *Katholieke Illustratie*, 1882.
- Artikelen in het maandblad *Het Orgel*: 'Orgelkast en orgelplaats', 11/1,2, 1893/94; 15/8, 1897/98.

Naast publikaties in deze tijdschriften heeft hij ook nog in eigen beheer uitgegeven:

- *Over orgels*, 1907.
- *Onderhoud, revisie en stemming van het orgel*, 1911.
- Orgeldisposities, reclamebrochures met modeldisposities en werklijsten, 1901 en 1911.

Deze publikaties verschaffen ons een helder inzicht in Maarschalkerweerds kennis en benaderingswijze van het fenomeen orgel, en maken ons iets duidelijk over zijn klankideaal. Alleen al daarom heeft het zin hier nader op in te gaan.

2.1 Over orgels

Zijn boek *Over orgels* is een compilatie van genoemde eerder verschenen artikelen.

In het eerste hoofdstuk geeft de auteur een verhandeling over wat het orgel is, en vertelt iets over de geschiedenis van dit instrument. Hier wordt meteen een wezenlijk probleem aangesneden, namelijk dat het orgel niet de mogelijkheid biedt de toon tijdens het klinken te beïnvloeden, dat wil zeggen te doen crescendo's of diminuëren. Elektriciteit en pneumatiek (in die volgorde) ziet hij als machtige factoren in de toen hedendaagse orgelbouwkunst.

Op pagina 4 zegt hij: *Wanneer geene deugdelijke materialen oordeelkundig worden gebruikt, falen de nauwgezetste berekeningen en uitmuntendste plannen. Daaraan is dus zeer groote zorg te besteden, ook met het oog op de duurzaamheid van het instrument.* Als voorwaarden worden verder genoemd: juiste verhouding, goede materialen, en nauwkeurige bewerking. Als hieraan is voldaan is het niet zo moeilijk om tot een goede toon te geraken. Er zijn vele regels aan te geven, *doch de ware en beste regelen zijn zeer zeker beproefde ondervinding, eigenaardig gehoor en kunstgevoel, waarbij ene goede akoestiek van het gebouw waarin het instrument wordt geplaatst, zeer in het voordeel komt.* Vervolgens bepleit hij dat de orgelkast zich moet voegen naar het inwendige.

Hoofdstuk II gaat over de registers en de registratiekunst. Michael merkt hier op dat velen, zelfs zeer velen, het instrument bespelen zonder enige kennis *niet alleen van het samenstelsel, maar vooral van de eigenaardigheden der verschillende geluiden en hunne combinatieën.* Het volgende citaat lijkt ook in onze dagen nog actueel: *(...) en ofschoon zij dan ook met de meeste nauwgezetheid alle noten spelen van de meesterwerken, die de grootste componisten voor het orgel geschreven hebben, en*

hun eene tamelijke vaardigheid in harmonieeler eigen is, toch kan een toehoorder hen niet verstaan, omdat de wetenschap der combinatieën van de verschillende geluiden hun zeer dikwijls bijna geheel onbekend is. Vele onderwijzers laten dit punt in hun onderwijs onaangeroerd, hetzij omdat zij zelf weinig kennis van het gebruik, den omvang en den toonaard der verschillende registers hebben, of omdat het hun onbekend is, welk een oneindige verscheidenheid van geluid door combinatieën der verschillende registers kan worden verkregen.

Op pagina 13 treffen we wellicht een van de belangrijkste passages uit het gehele boek aan omdat we hiermee zeer veel verder worden geholpen bij de beantwoording van de vraag naar het hoe en het waarom van de disposities en de intonatie van de orgels van Maarschalkerweerd. Met betrekking tot de verhouding van achtvoets- en overige registers zegt hij het volgende:

De verschillende beteekenissen 16 voet, 4 voet, 2 voet enz. hebben hunnen grond hierin, dat de laagste toon, dien de stem van de mensch kan voortbrengen is de C, voortgebracht door een open pijp van 8 voet lengte; daarom is de toonshoogte der met 8 voet beteekende registers in unison met de menschelijke stem en met bijna alle muziekinstrumenten, als: piano, violoncel, viool, fagot, hobo, fluit enz. De 8 voetsregisters zijn dus de hoofdstemmen, en hun toonshoogte is de overheerschende in het orgel. Al de andere geluiden: 16 voet, 4 voet, 2 voet enz., zijn slechts om die 8 voets-toonshoogte te steunen, te doen uitkomen, te versterken; daarom moeten de 8 voets registers in het kerkorgel en bij de begeleiding van den zang steeds domineeren. (...) Behalve de grondstemmen heeft men op het orgel nog de hulp- of vulstemmen; tot deze behooren de quint- en tertsgeluiden, die slechts matig aangewend mogen worden. Sommige registers, genaamd Mixtuur, Cornet, Scherp, Cimbel, Sexquialter bestaan op iedere toon uit meer pijpen en dienen, wanneer zij oordeelkundig samengesteld en gebruikt worden, om dusgenaamde aliquot-tonen bij te brengen en dus het geluid harmonische waarden te geven. Met zorg samengesteld en behoorlijk door de grondstemmen gedekt, in harmonische verhouding, verleenen zij het geluid volheid, gloed en glans, en zijn zij waarlijk een sieraad van het orgel, omdat alles waar harmonie in is waarlijk schoon is. Echter slecht samengesteld en niet naar eisch gebruikt, zijn zij zeer onverdragelijk; zij dienen slechts tot steun en mogen in geen geval den voorrang hebben.

Aan het eind van pagina 17 geeft Maarschalkerweerd als katholiek blijk van zijn geloof:

Moge het voorgaande voor vele organisten eene opwekking wezen, om het orgel steeds meer en meer te bestudeeren, tot bevordering van den luister van onze H. Godsdienst, en aldus ook tot meerdere eer en glorie van God, Bron van alle kunsten en wetenschappen, Gever van alle talenten. Hierop komt hij nader terug in het volgende hoofdstuk III, dat algemene beschouwingen het orgel betreffende bevat. Op pagina 18 noemt hij het orgel het katholieke instrument bij uitstek. Het is het instrument der instrumenten, gelijk de Bijbel het boek der boeken is. Het lijkt echter niet voor de hand te liggen dat hiermee bedoeld wordt dat het orgel in de grond een wezensvreemd element zou zijn binnen de protestantse kerken. Men moet zich hierbij realiseren dat in die tijd, en soms ook nu nog, de term katholiek werd gebruikt als aanduiding voor het Christendom in het algemeen, de meerdere kerkgenootschappen daarin begrepen. Voor deze ruime uitleg pleit ook het feit dat hij spreekt over 'de

Bijbel' in plaats van 'de Heilige Schrift', en het feit dat hij even verderop betoogt dat het orgel is uitgevonden door het Christendom.

Vervolgens wordt beschreven hoe de kerk twee stemmen in haar dienst heeft. De klok is de stem van buiten, het orgel de stem van binnen. Het orgel is de tolk van het openbaar gebed in de heiligdommen aan God gewijd, de stem der engelen en heiligen.

In hoofdstuk VI noemt Maarschalkerweerd staartklavieren - hij spreekt van hefboomen met het steunpunt aan het einde - hefboomen van de tweede soort, omdat weersinvloeden hierop sterker zijn dan bij balansklavieren het geval is. Bij droog weer zakken de toetsen dieper en bij nat weer stijgen ze te veel. Dit inzicht is interessant tegen de achtergrond van het feit dat in de twintigste eeuw in bepaalde kringen (zie hoofdstuk 6), met name onder invloed van historiserende opvattingen, de kritiek op balansklavieren is toegenomen. Aan Maarschalkerweerds bedenkingen kan nog worden toegevoegd dat balansklavieren veel beter geschikt zijn voor negentiende-eeuwse speelmannieren (vergelijk ook hoofdstuk 5).

In hoofdstuk VIII wordt uitgebreid aandacht besteed aan het wereldberoemde Müller-orgel in de Haarlemse Grote -of St.Bavokerk, dat Michael Maarschalkerweerd in 1905 heeft mogen restaureren.

Maarschalkerweerd verklaart allereerst dat hij zich met deze opdracht zeer vereerd voelde. Het is zijn bedoeling geweest het instrument zo veel mogelijk in de oorspronkelijke staat te restaureren: *en de vindingen en de verbeteringen der moderne orgelbouwkunst slechts zeer matig toe te passen, kortom zo dat het originele toonkarakter niet werd omgewerkt*. Als een van de nieuwe vindingen noemt hij de Barkermachine ter vergemakkelijking der speelaard van klavieren en pedaal.

Ook het pedaal werd voorzien van een pneumatische hefboom à la Barker, een systeem met vallende balgjes (het zogenaamde Exhaust, een Engels/Amerikaans systeem van Hook & Hastings)

Ook meldt hij dat hij de windvoorziening geheel heeft gemoderniseerd. De 12 spaanbalgen zijn vervangen door 3 magazijnbalgen met reguleurs, en er is een elektrische motor geplaatst. (Men realiseert zich dat dit laatste reeds in 1905 geschiedde.)

In zijn beschrijving van dit orgel maakt Maarschalkerweerd nog een aantal opmerkingen die voor ons van belang zijn omdat ze iets zeggen over de opvattingen omtrent het klankideaal uit die tijd.

Zo zegt hij bijvoorbeeld dat de mensurering van het pijpwerk nogal afwijkt van wat toen (in 1905/07) gebruikelijk was. De (originele) mensuurverhoudingen wijzen op volle krachtige bassen en scherpte in de discant. Stemsplitsen (expressions) zoals in zijn tijd toegepast waren vroeger, in de tijd waarin het Müller-orgel gebouwd werd, niet in gebruik.

In verband hiermee memoreert hij de restauratie in 1868 door Witte (Maarschalkerweerd spreekt van de fa. Bätz te Utrecht). Daarbij waren stemsplitsen toegepast die het opschuiven van het pijpwerk als consequentie hadden, wat op zijn beurt weer gevolgen had voor de intonatie. Witte heeft dit overigens slechts met enkele stemmen gedaan. Maarschalkerweerd vindt dit een verandering in goede zin. Ook Wittes dispositiewijzigingen keurt hij goed, onder vermelding dat alle

orgelmakers en -kenners het met hem eens zullen zijn. Deze dispositiewijzigingen bestonden uit het plaatsens van een Violon 16' op het pedaal ter vervanging van de Mixtuur, de vervanging van de zeer scherpe Mixtuur op het bovenwerk door een Viola di Gamba 8', de vervanging van de vrij zwakke Gamba 8' op het hoofdmanuaal door een sterkere Violon 8', en op het rugwerk de plaatsing van een Bourdon 16' en een Klarinet 8' ter vervanging van respectievelijk de Quintadeen 8' en de Regaal 8'. Maarschalkerweerd verdedigt Witte en komt op tegen het naar zijn mening onjuiste oordeel over deze restauratie, uitgebracht in de Haarlemmer Courant van 1888 bij gelegenheid van het 150-jarig bestaan van het orgel.

Dat Michael iets heeft met de vox-humana mag onder meer blijken uit het volgende. Hij roemt dit register, bij voorkeur geplaatst op het bovenwerk, en zegt meteen dat het in combinatie met de tremulant goed klinkt, wat op Franse invloeden wijst in zijn denken (vergelijk ook hoofdstuk 5).

Tenslotte moet hier melding worden gemaakt van een passage in hoofdstuk 3 op pagina 27, die ons veel zegt over Maarschalkerweerds intenties in de orgelbouw. Hij geeft hier een negatief oordeel over bepaalde typen barokorgels, alsmede over de tijd waarin ze gebouwd zijn. *Op het laatst der 17e en begin der 18e eeuw, een tijd van veel wansmaak op allerlei kunstgebied, vervaardigde men orgels met bazuinblazende engelen, fluitende vogels, enz.[...].* Dan noemt hij enkele voorbeelden van orgels uit die tijd en fulmineert tegen klokjes met voettreden te luiden, een bewegende en vleugels uitslaande nachtegaal, koekoek en ander vogelgezing, een beeld van Sint Stephanus met twee beelden aan zijne zijden die hem stenigen, draaiende zon, trommels en pauken door engelen geslagen, trompetten door engelen aan de mond gebracht, cymbaalsterren, vossenstaart enz. Interessant is dat Maarschalkerweerd zich ook keert tegen de tremulant. Vervolgens looft hij de Hollandse orgelbouw uit de 18e eeuw, *die steeds hunne goede naam wisten te handhaven.* Enkele van de beroemde grote instrumenten roemt hij om hun fraaie grondstemmen (!). Deze passages zijn voor ons van groot belang omdat ze duidelijk maken hoe een 19e eeuwse esthetiek met betrekking tot de orgelkunst in belangrijke mate verschilt van, zich zelfs afzet tegen, die van de barok. Met een benaderingswijze uit de 17e en 18e eeuw, of de zich op die periode oriënterende, zal men de 19e eeuwse orgelkunst niet kunnen begrijpen. Daartoe dienen andere maatstaven te worden gehanteerd, te beginnen met die uit de 19e eeuw zelf. Michael Maarschalkerweerd verschaft ons hierover met zijn publicaties belangrijke inzichten.

HOOFDTUK 3 - HISTORISCHE ACHTERGRONDEN: KATHOLIEKE EMANCIPATIE, KERKBOUW

In elk geval lijkt het mij, dat beide kunsten, architectuur en muziek, nauw verwant zijn

(Franz Liszt)

3.1 De periode van 1795 tot 1853

Onder invloed van de Franse revolutie hadden binnen de Republiek der Zeven Verenigde Nederlandsche Provinciën ingrijpende veranderingen plaatsgevonden in de situatie van de kerken⁷³. Hoewel er hier voor 1796 geen staatskerk was, was er toch sprake van een hechte band tussen de Hervormde kerk en de overheid. De regering stond als voogd garant voor de gelden. Van de andere kerken, waaronder de rooms-katholieke, werd gedoogd dat zij vieringen hielden in gebouwen die uiterlijk niet als kerk herkenbaar mochten zijn.

Op 5 augustus 1796 besloot de Nationale Vergadering van de Bataafse Republiek *dat geen bevoorrechte noch heerschende kerk in Nederland meer kan of zal geduld worden*. Uit 1798 stamt de eerste grondwet van de Republiek waarin bepaald wordt dat alle godsdiensten zijn gelijkgesteld en kerkgebouwen en pastorieën naar evenredigheid moeten worden verdeeld. Reeds in hetzelfde jaar en het jaar daarop konden in ons land de eerste drie seminaries worden gesticht te 's-Hertogenbosch, Warmond en 's- Heerenbergh, zodat binnen een afzienbaar aantal jaren weer kon worden voorzien in binnen ons eigen land opgeleide priesters. Sinds de Hervorming was Nederland immers een missiegebied en zou dat boven de grote rivieren tot 1853 blijven, onder leiding van zeven aarts priesters die op hun beurt hiërarchisch ondergeschikt waren aan een vice-superior. De laatste was een pauselijk zaakgelastigde, meestal een Italiaan. Sinds 1796 kwamen er vele nieuwe staties bij.

Een statie is een parochie in een missiegebied.

De lekenparticipatie was groot en er kwamen regelmatig afwijkende liturgische gebruiken voor⁷⁴. Er bestond behoefte aan nieuwe priesters. We zouden een vergelijking kunnen maken met de situatie van veel parochies na de vernieuwingen in de kerk in de jaren '60 van de twintigste eeuw.

In 1833 werd C.L. Baron van Wijckerslooth benoemd tot eerste missiebisshop van de Hollandse Zending, wat kan worden beschouwd als een vroeg voorteken van de

⁷³ Voorzover niet anders vermeld zijn de gegevens ten behoeve van dit hoofdstuk ontleend aan de volgende literatuur:

A.J. Looijenga, *De Utrechtse school in de neogotiek, de voorgeschiedenis en het Sint Bernulphusgilde*, Leiden, 1991.

P.J.A. van Meegeren, *Katholiek Utrecht in de tweede helft van de 19e eeuw*, Utrechtse Historische Cahiers, instituut voor Geschiedenis R.U. Utrecht, 1987.

L.J. Rogier, *Katholieke herleving, geschiedenis van katholiek Nederland sinds 1853*, N.V. Uitgevers maatschappij Pax, 's-Gravenhage, 1956.

H.P.R. Rosenberg, *De 19de-eeuwse Kerkelijke bouwkunst in Nederland*, Staatsuitgeverij, 's Gravenhage, 1972.

⁷⁴ L.J. Rogier en N. de Rooy, *In vrijheid herboren. Katholiek Nederland 1853-1953*, 's Gravenhage, 1953, pp. 14/18

intentie van Rome tot herstel van de bisschoppelijke hiërarchie. Een invloedrijk man binnen de Hollandse Zending was monseigneur Zwijsen. Hij had een goede relatie met koning Willem II, alsmede met Thorbecke en kon daardoor een bespoediger van dit herstel zijn.

Na 1813 werd de Franse politiek ten aanzien van de katholieken door de koningen Willem I en Willem II min of meer voortgezet, wat bij de protestanten de nodige weerstanden opriep. Zo wordt in de nieuwe grondwet van 1815 nog eens bepaald dat alle kerken voor de wet gelijk zijn. Vanaf 1813 tot 1870 heeft er steeds een departement voor de R.K. Eredienst bestaan, al dan niet als zelfstandig departement of als onderdeel van een ministerie. Voor de hervormde eredienst en de overige was er een ander departement.

Tegenover de protestantse weerstand tegen het overheidsbeleid lieten de katholieken zich niet onbetuigd, zoals blijkt uit menig geschrift.

In 1817 werd het blad *De Protestant* opgericht door dominee Van Wolkom. Als katholieke reactie zag in 1818 het blad *De Godsdienstvriend* het licht, opgericht door J.G. le Sage ten Broek, de blinde domineeszoon die zich tot het katholicisme had bekeerd. Hij was eveneens de auteur van het boekje *De voortreffelijkheid van de leer der R.K. kerk* uit 1815. Sinds het begin van de negentiende eeuw bestond ook reeds het tijdschrift *Mengelingen voor Katholieken*.

In 1827 sloot koning Willem I een concordaat met Rome, waarin werd overeengekomen dat er twee bisdommen zouden komen. Geopteerd werd voor 's-Hertogenbosch en Amsterdam. Als gevolg van protestants verzet bleef dit concordaat een dode letter, hoewel ook verdeeldheid onder de katholieken zelf daaraan debet was. Sommigen wilden alleen een bisdom Utrecht. Uiteindelijk werden er in 1840 onder koning Willem II toch twee bisdommen, 's-Hertogenbosch en Roermond, gesticht. Monseigneur Zwijsen werd de bisschop van Den Bosch en de St. Janskerkthraal aldaar werd een belangrijk kerkelijk centrum.

Volgens de historicus Van Meegeren vormden de jaren '40, de jaren dus van het bedrijf Stulting en Maarschalkerweerd, de periode waarin vooral in Utrecht de spanningen tussen de protestantse meerderheid van de bevolking en de katholieke minderheid het hevigst waren. Dit werd mogelijk nog versterkt door het landelijk overheidsbeleid dat de katholieken niet vijandig gezind was⁷⁵. Op landelijk politiek niveau was er immers al sedert de jaren '30 sprake van een voorzichtige toenaderingsgezindheid tussen de katholieken en de liberalen, onder aanvoering van Zwijsen en Thorbecke. In het Utrechtse maatschappelijke leven echter werden de katholieken gediscrimineerd. Zij behoorden veelal tot de lagere klasse waartoe ook de kleine middenstand, waarvan Pieter Maarschalkerweerd deel uitmaakte, moet worden gerekend. Zij stonden bloot aan tal van vooroordelen. Het negentiende-eeuwse antipapisme bestempelde hen wel als *Een niet-volk, ontstaan uit Westfaalse hongerlijdende indringers* en in het antipaaps tijdschrift het *Nederlandsch Avondblad* werd de katholiek wel afgeschilderd als *vijand van vrijheid en vaderland en ondermijner van het moraal*⁷⁶. Hogere functies

⁷⁵ P.J.A. van Meegeren, p. 3 e.v., p. 9 e.v.

⁷⁶ J.A. Bornewasser, 'De 19e eeuwse katholiek in de spiegel van protestantse tijdgenoten' in *Spiegel Historiae* XIII, 1987, p. 750/758.

L.J. Rogier, p. 266 e.v.

werden stevast bekleed door protestanten. Voor de kerkelijke ontwikkelingen was ook van belang dat de theologische faculteit van de universiteit van Utrecht, fel antipaaps was.

Nog in 1854 mochten er geen katholieken zitting hebben in de Utrechtse gemeenteraad, en zelfs nog in de jaren '80, toen de katholieke emancipatie reeds in volle gang was, werd maatschappelijke achterstelling van katholieken geconstateerd door P.N. Koolen die over het sociale en politieke leven van de katholieken schreef in *De Tijd*.⁷⁷ Er werkte bijvoorbeeld bijna geen enkele katholiek als ambtenaar bij de gemeente.

Tegen deze achtergrond ligt het voor de hand aan te nemen dat de omstandigheden waaronder Pieter Maarschalkerweerd zijn bedrijf moest voeren niet gunstig waren. Tekenend voor de situatie is dat hij in het bevolkingsregister niet stond ingeschreven als orgelmaker maar als winkelier, spekverkoper en later zelfs onder de aanduiding 'zonder beroep' (zie 1.1). Het Utrechtse klimaat kan mede een verklaring zijn voor het feit dat Stulting en Maarschalkerweerd de in feite protestantse traditie van de Hollandse orgelbouw, overgeleverd door Bätz, voortzetten, terwijl Brabantse bouwers als Smits, Van Hirtum en Vollebregt (eveneens een leerling van Bätz) zich in hun orgelbouwstijl meer de zuidelijke katholieke invloeden konden permitteren.

Toch moeten we voorzichtig zijn met het beoordelen van de invloed van de omstandigheden en mag niet worden voorbijgegaan aan het feit dat de kerkbouw in elk geval wél een gunstige factor betekende.

Sinds de nieuwe grondwet van 1798, waarin bepaald was dat kerken en pastorieën naar evenredigheid moesten worden verdeeld, was van de teruggave van de kerkgebouwen aan de katholieken weinig terechtgekomen⁷⁸. Er moesten dus nieuwe worden gebouwd. De kleine orgels uit de schuilkerken werden veelal daarheen overgeplaatst, maar voldeden al spoedig niet meer in hun nieuwe omgeving en moesten worden uitgebreid of vervangen door grotere. Aanvankelijk konden de nieuwe kerken worden gebouwd zonder toestemming van de burgerlijke overheid. Vrij snel al was zelfs rijkssubsidie beschikbaar. Tussen 1796 en 1840 werden in Nederland honderdvijftig nieuwe katholieke kerken gebouwd. Dit schijnt echter niet altijd even deugdelijk te zijn gebeurd, wat voor de overheid op termijn een te zware subsidielast ging betekenen. Daarom vaardigde koning Willem I in 1824 een Koninklijk Besluit uit waarin werd bepaald dat *geen nieuwe kerk mag worden gebouwd, noch bestaande mogen worden herbouwd of gewijzigd, zonder voorafgaande Koninklijke goedkeuring*. Dit K.B. zou tot 1868 van kracht blijven. De uitvoering ervan werd opgedragen aan de ministers van Binnenlandse Zaken, Openbare Werken, en Rijkswaterstaat. In de praktijk die toen ontstond kwam het erop neer dat de opzichters en ingenieurs van Waterstaat het toezicht hadden op de ontwerpen of deze in sommige gevallen zelf maakten. De kerken werden veelal gebouwd in een neoclassicistische of neoromaanse stijl. De ingeburgerde termen 'waterstaatsstijl' en 'waterstaatskerk'

⁷⁷ Zie voor de kwestie van de Utrechtse gemeenteraad de advertentie van 8 mei 1854, P.J.A. van Meegeren, Zie voor de situatie in de jaren '80, P.J.A. van Meegeren, p. 83

⁷⁸ P. Noordeloos, *De restitutie der kerken in den Franschen tijd*, Nijmegen/Utrecht, Dekker en van der Vecht N.V., 1937, pp. 216, 217 en 355

mogen evenwel niet suggereren dat deze stijl door de ministeries werd voorgeschreven. Ook het Koninklijk Besluit bevat geen bepalingen omtrent een te prefereren bouwstijl.

Belangrijke architecten waren T.F. Suys (1783-1861), H.J. van den Brink (1816-1883) en K.G. Zocher (1796-1864).

Suys is de ontwerper van de St. Anthonius van Padua (Mozes en Aäron) te Amsterdam, gebouwd in de jaren 1839/41, waar in 1871 het beroemd geworden Adema-orgel werd gebouwd. Zocher, ook bekend van de parkaanleg rond de Utrechtse singel, is de ontwerper van de St. Augustinuskerk te Utrecht uit 1840, waar H.D. Lindsen in 1844 een orgel bouwde dat in 1895 door Michael Maarschalkerweerd zou worden gewijzigd en uitgebreid.

Helaas zijn de meeste orgels van Pieter Maarschalkerweerd (en Stulting) en/of de kerken waarin zij stonden, gesloopt. Twee orgels in een neoclassicistisch kerkgebouw zijn bewaard gebleven: het uit 1845 stammende orgel dat werd overgeplaatst naar de nieuwe St. Barnabaskerk te Haastrecht (1852-1854) van W.J. van Vogelpoel, en het orgel uit 1863 in de H. Maria Geboortekerk te Rumpt (1851/52, Van Vogelpoel).

Intussen kon de protestantse weerstand de opmars der katholieken niet stuiten. Door een aantal professoren van het seminarie te Warmond werd in 1842 het tijdschrift *De Katholiek* opgericht om in 1845 te worden gevolgd door het blad *De Tijd*, dat tot in onze dagen een belangrijke periodiek is gebleven. In deze tijdschriften werd de katholieke emancipatie bepleit als een volwaardige deelname van de katholieken aan de samenleving. De goede verstandhouding tussen liberalen en katholieken zal ertoe hebben bijgedragen dat in 1848 de grondwetwijziging van Thorbecke tot stand kon komen, waarin de afschaffing van het placetrecht was opgenomen. Dat was het recht van de overheid om het contact tussen Rome en de Nederlandse katholieken te controleren. Voorts is van belang dat in de nieuwe grondwet de vrijheid van vereniging en vergadering, de vrijheid van godsdienst en de vrijheid van onderwijs zijn geregeld. Er konden nu bijvoorbeeld nieuwe congregaties en broederschappen worden gesticht, alsmede nieuwe R.K. scholen, ziekenhuizen etc. De Groot Protestantse Partij, die later zou opgaan in de Anti Revolutionaire Partij (ARP), was fel tegen deze grondwetsherziening, wat echter niet heeft mogen baten⁷⁹. In 1851 begon paus Pius X met de voorbereidingen van het herstel van de bisschoppelijke hiërarchie in Nederland. Vervolgens besloot hij in 1852 Utrecht aan te wijzen als aartsbisdom en de stad Utrecht als metropolitaanstad. Op 4 maart 1853 werd bij breve *Ex qua Die* het herstel van de bisschoppelijke hiërarchie een feit⁸⁰. De Utrechtse kerk van Ste. Catharina en St. Willibrord werd aangewezen als aartsbisschoppelijke

⁷⁹ G.A.M. Beekelaar, *Rond grondwetsherziening en herstel der hiërarchie. De Hollandse katholieke jongeren 1847-1852*, Hilversum/Antwerpen, 1964, pp. 66 en 145/184.

J.C. Boogman, *Rondom 1848. De politieke ontwikkeling van Nederland 1840-1858*, Bussum, 1978, pp. 36/37, 61/62.

P.J.A. van Meegeren, pp. 5 en 6.

J.H. von Santen, 'Politiek leven in de stad Utrecht rond het midden van de negentiende eeuw (1840-1860)' in *Jaarboek Oud-Utrecht* 1985, pp. 126/130.

⁸⁰ L.J. Rogier en N. de Rooy, pp. 22, 27/33, 36/37, 55/56, 74/100.

kathedraal. Mgr. Zwijsen, reeds bisschop van Den Bosch, werd de eerste Nederlandse aartsbisschop.

Dit alles vond plaats tot grote ergernis van de protestanten, in het bijzonder de Utrechtse. Vooral het aanwijzen van het reformatorische bolwerk, dat de stad Utrecht was, als plaats van de zetel van de aartsbisschop werd als een provocatie ervaren. Het verzet kreeg gestalte in de aprilbeweging en leidde zelfs tot de val van het kabinet Thorbecke.⁸¹

Het herstel van de bisschoppelijke hiërarchie bracht een dusdanige ommekeer teweeg dat de ontwikkelingen die erop volgden er de oorzaak van waren dat Pieter Maarschalkerweerd en vooral zijn zoon Michael, orgels konden gaan bouwen onder gunstiger omstandigheden dan voorheen.

3.2 De periode van 1853 tot het *fin de siècle*

De katholieke emancipatie kon zich nu definitief voltrekken en werd een maatschappelijke factor van betekenis. De rooms-katholieke kerk kon haar eigen identiteit gaan profileren. Wetenschap en kunst geven een reactie te zien op vooral het rationalisme van de voorbije periode. Er ontstond een algehele heroriëntatie op de Middeleeuwen, die werden gezien als bloeiperiode van het katholicisme, het ware christelijke denken, vormgegeven door de kerkvaders. Belangrijk werd het onderscheid tussen natuur en bovennatuur (vergelijk de metafysische wereld in 5.1) ofwel tussen wetenschap en de Goddelijke Openbaring.

Stond aan het begin van de negentiende eeuw de Hollandse Zending nog onder invloed van het Duitse Aufklärungskatholicisme, later werd dit als dwaling gezien en vanaf het midden van de eeuw werd de vroomheid, onder Franse invloed, bepalend⁸².

Het Frans was inmiddels ook de voertaal geworden aan de seminaries. Met name onder koning Hendrik IV was de Franse vroomheid zelfs bepalend voor de gehele katholieke kerk.

Een belangrijk aspect van deze vroomheid was de individuele devotie. Het emotioneel en individueel beleven van religiositeit en een romantische geesteshouding (zie 5.1) zouden ook van betekenis worden voor de kerkmuziek (zie hoofdstuk 4).

Ook in deze periode bleven de katholieken zich uiten in een groot aantal tijdschriften.

Naast de reeds bestaande als *De Spectator* en *De Katholiek* verschenen er nieuwe, zoals de voornamelijk wetenschappelijk en esthetisch gerichte periodiek *Studiën*, het door Nuyens en Schaepman opgerichte *De Wachter* en *De Dietsche Warande* opgericht in 1855 en geredigeerd door Joseph Alberdingk Thijm.

⁸¹ P. Albers, *Geschiedenis van het herstel der hiërarchie in de Nederlanden*, Nijmegen, 1903/04.

J.A. Bornewasser, p. 750/753.

P.J.A. van Meegeren, p. 13.

J.H. von Santen, p. 147.

M. Stijnman, 'De katholieken en hun emancipatie. R.K. scholen te Utrecht in de 19e eeuw' doctoraalscriptie Instituut voor Geschiedenis, Rijks Universiteit Utrecht, 1984, pp. 56/71.

⁸² A. van Duinkerken, *Nederlandsche vromen van den nieuwe tijd*. Brandt, Hilversum 1941, (vgl. L.J. Rogier, p. 183.)

Het misschien wel meest bekend geworden familieweekblad, dat tot ver in de twintigste eeuw is blijven bestaan, werd *De Katholieke Illustratie*, in 1867 te 's-Hertogenbosch opgericht door H.A. Banning en J.W. Thompson. Ook Michael Maarschalkerweerd heeft in dit tijdschrift gepubliceerd (zie hoofdstuk 2).

Een belangrijke bijdrage aan de bewustwording van de katholieken werd geleverd door de dichter en kunstcriticus Alberdingk Thijm (1820-1889). Deze schepper van het academische vak kunstgeschiedenis in Nederland is de auteur van het belangrijke boek *De Heilige Linie*, over kerkbouw en kerkelijke kunst⁸³.

Een andere centrale figuur was de priester, geleerde en dichter Andreas Ignatius Schaepman (1815-1882). Op 4 februari 1868 volgde hij Mgr. Zwijssen op als aartsbisschop van Utrecht. Schaepman heeft een invloedrijk kerkelijk kunstbeleid gevoerd zoals we later nog zullen zien.

Mede onder de niet onbelangrijke invloed van Alberdingk Thijm en Schaepman kon er een nieuwe kerkelijke kunst tot ontwikkeling komen die tal van uitingsvormen kende. Afgerekend werd met het klassieke rationalisme van de voorbije decennia. Een anoniem criticus schreef al in *De Spektator* van 1850: *Kunstenaars (...) die begrijpen dat het Christendom (het Rationalisme heeft geen kunst, kàn ze niet hebben) eene andere kunst behoeft dan het Polytheïsme*⁸⁴.

Vervolgens beschouwt Alberdingk Thijm de classicistische bouwkunst als heidens, want Grieks en Romeins. De heroriëntatie op de Middeleeuwen manifesteerde zich het meest zichtbaar in de architectuur waarbinnen de neogotiek de overheersende stijl werd.

Deze stijl vond haar oorsprong in Engeland waar de gotiek nooit helemaal was verdwenen. Van belang zijn de ideeën van A.W. Pugin (1812-1852). Hij was van mening dat nep in de bouw, zoals namaakmarmer in de barok toegepast, zelfs moreel verwerpelijk is. Zijn gedachten werden overgenomen door de Ecclesiological Society A.J. Looijenga, p. 38⁸⁵.

Volgens de historicus Rogier werden er tussen 1853 en 1893 in ons land 412 nieuwe kerken geconsacreerd. Rosenberg noemt een getal van 506 in de periode van 1853 en 1909⁸⁶. In vrijwel elke stad en elk dorp verrees wel een nieuwe neogotische kerk. Ook werden tal van nieuwe congregaties gesticht.

Congregaties onderscheiden zich van kloosterorden doordat de laatsten in de Middeleeuwen of in elk geval ver voor de negentiende eeuw werden gesticht.

Deze nieuwe gemeenschappen bouwden kloosters, ziekenhuizen, gestichten en scholen, die vrijwel zonder uitzondering werden voorzien van een neogotische kapel. Vaak was het dan Michael Maarschalkerweerd die voor zo'n kapel een klein orgel bouwde. Voorbeelden hiervan zijn: het orgeltje uit 1877 in de kapel van het

⁸³ J. Alberdingk Thijm, *De Heilige Linie: proeve van de oostwaardsche richting van kerk en altaar als hoofdpunt der kerkelijke bouwkunst*, zp, 1858.

⁸⁴ Geciteerd door H.P.R. Rosenberg, zie noot 1, p. 36.

⁸⁵ A.J. Looijenga, p. 38.

⁸⁶ L.J. Rogier, p. 341.

H.P.R. Rosenberg, p. 58.

Andreaskerk (gebouw uit 1873) aan de Springweg te Utrecht; het inmiddels als koororgel in de St. Willibrorduskerk te Oss geplaatste orgeltje uit 1891, afkomstig uit het klooster van de Zusters van Liefde aan het Gasthuisplein te Zwolle; en het uit 1895 daterende orgel in de kapel van het St. Hiëronymushuis te Utrecht (gebouw van A. Tepe uit 1875).

Voorbeelden van neogotische parochiekerken met daarin een Maarschalkerweerd-orgel zijn:

- Hoonhorst, St. Cyriacus, de eerste echt neogotische kerk van de architect J. Wenekers uit 1885;

De orgelkast werd geleverd door de gebroeders Van Kent te Uithuizen. In 1963 werd deze kerk, na ingebruikneming van het nieuwe kerkgebouw, gesloopt. Van de inventaris werd alleen het orgel overgenomen, zij het geplaatst in een nieuwe kast.

- Gorssel (Joppe), O.L.V. ten Hemelopneming, 1867, met een klein Maarschalkerweerd-orgel uit 1889;
- Meddo, St. Johannes, architect A. te Wiel, 1863, orgel uit 1906;
- Delden, St. Blasius, Wenekers, 1873, orgel uit 1912;
- Rotterdam, St. Lambertus, E.J. Margry, 1877, orgel uit 1900, en
- St. Hildegardus, 1905, E.J. Margry, orgel uit 1913;
- Eindhoven, Augustijnenkerk, orgel uit 1906.

Niet iedereen verbond de neogotiek zonder meer met het rooms-katholicisme. Halverwege de negentiende eeuw waren er protestantse theologen en kerkhistorici die beweerden dat de gotiek een uitingsvorm is van Germaans en daarmee protestants levensgevoel 'avant la lettre'⁸⁷. Hierbij werd echter voorbijgegaan aan de Franse, katholieke oorsprong van de gotiek als *l'art Français*. Voor de receptie van de neogotiek in Nederland zijn met name ook de bouwactiviteiten van koning Willem II van belang. Al eerder werd hij katholiekenvriend genoemd (zie 3.1). Aan zijn studies te Oxford ontleende hij zijn voorliefde voor Engelse gotiek en neogotiek. In Den Haag liet hij in 1840 de Gotische Zaal bouwen, naar model van de grote hal van het Christchurch-college te Oxford. In deze zaal zou de protestantse orgelbouwer Bätz een orgel bouwen in een eveneens neogotische kast. Na vele omzwervingen is dit orgel inmiddels in deze ruimte herplaatst.

De twee belangrijkste architecten in de negentiende eeuw in Nederland waren Pierre J.H. Cuypers (1827-1921) en Alfred Tepe (1840-1923). Zij vertegenwoordigden de twee stromingen die zich binnen de Nederlandse neogotiek aftekenden. Volgens Rosenberg⁸⁸ oriënteerde de zogenaamde Amsterdamse school van Cuypers en Alberdingk Thijm zich voornamelijk op de dertiende-eeuwse Franse gotiek, terwijl de Utrechtse school van Tepe en van Van Heukelum (over wie straks meer) zich vooral liet inspireren door de zestiende-eeuwse Nederrijnse gotiek. Looijenga stelt echter dat

⁸⁷ A.J. Looijenga, p. 66.

Vgl. ook H.P.R. Rosenberg, p. 64 e.v.

⁸⁸ H.P.R. Rosenberg, p. 51 e.v.

de Nederlandse gotiek te veelvormig is om door de inmiddels gebruikelijke tweedeling te kunnen worden omvat⁸⁹.

Het was Cuypers die Alberdingk Thijm erop wees dat kerkgebouwen georiënteerd moeten zijn, dat wil zeggen met het priesterkoor naar het oosten gericht. In zijn *De Heilige Linie* heeft Alberdingk Thijm dit idee nader uitgewerkt. Het zou een van de belangrijkste noties worden in de Nederlandse katholieke kerkbouw.

Hoewel Maarschalkerweerd vooral in verband moet worden gebracht met de Utrechtse school, zoals we later zullen zien, is er toch ook een aantal van zijn instrumenten in Cuyperskerken gebouwd. De volgende voorbeelden kunnen worden genoemd.

- De St. Martinuskerk te Sneek uit 1871 herbergt een van de weinige bewaard gebleven van Maarschalkerweerd, die sterk Frans geïnspireerd zijn. Dit orgel stamt uit 1891.

Bij de ingebruikneming van de kerk was deze nog onvoltooid. De toren ontbrak en de westgevel was provisorisch. Dit is altijd zo gebleven, wat de sobere want eveneens provisorische orgelkast verklaart.

- Blaricum, St. Josef en St. Vituskerk uit 1871, orgel uit 1874.

De kerk werd in 1936 grotendeels vernieuwd waarbij alleen de toren en het koor, zij het gewijzigd, behouden bleven. Bij deze ingreep bleef het orgel gespaard.

Verder kunnen worden genoemd: Groningen, kathedrale kerk van St. Josef, 1887, orgel uit 1902; de westuitbreiding van de St. Jan te Oosterhout, waar in 1890 het orgel werd geplaatst.

De meest productieve leerling van Cuypers was E.J. Margry (1841-1891). Hij is de architect van de St. Josefkerk te Delft, gebouwd van 1875-1881 en later H. Maria van Jesse genoemd, waarin zich het belangrijke grote drieklaviers-orgel van Maarschalkerweerd uit 1893 bevindt.

Cuypers' voornaamste tegenhanger was Alfred Tepe. In de periode van 1875-1882 werden vrijwel alle kerken in het aartsbisdom Utrecht door hem gebouwd. Vermoedelijk genoot Tepe een zekere mate van protectie van de geestelijkheid in de personen van Schaepman en Van Heukelum⁹⁰. Hij kan worden beschouwd als de huisarchitect van het St. Bernulphusgilde. Dit gilde was in 1869 te Utrecht opgericht door Gerard W. van Heukelum (1834-1910), die van 1859 tot 1873 kapelaan was in de Utrechtse kathedraal⁹¹. Het was een vereniging van geestelijken die zich de bevordering van kerkelijke kunst ten doel stelde. De statuten en het *artistiek program* waren opgesteld door aartsbisschop Schaepman, beschermheer van het gilde, dankzij wie Van Heukelum, die met hem bevriend was, zich kon ontplooiën.

Het gilde was opgericht in navolging van het Belgische St. Thomas- en St. Lucas-gilde, in 1863 opgericht door J.B. Bethune, J. Bahler en J. Helbich. Belangrijk inspirator daarbij was de Engelse kunsthistoricus J. Wheele. In afwijking van dit gilde was het St. Bernulphusgilde in

⁸⁹ A.J. Looijenga, p. 385.

⁹⁰ Dit blijkt uit de notulen van de Utrechtse begraafplaats, A.J. Looijenga, p. 375.

⁹¹ C.H. Staal, 'Anderhalve eeuw uit de geschiedenis van de Utrechtse Ste. Catharijnekerk' in Het Catharijneconvent, monument en toekomst, p. 25.

principe een klerikaal initiatief. De positie van de geestelijkheid was ook van belang in verband met het Caecilianisme dat in het volgende hoofdstuk over kerkmuzikale ontwikkelingen aan de orde komt.

Men liet zich vooral inspireren door de ontwikkelingen in Duitsland, met name door figuren als August Reichensperger en Georg Jakob. De laatste is de auteur van het boek *Die Kunst im Dienste der Kirche*, dat voor velen een belangrijke bron is geweest⁹². Ook Michael Maarschalkerweerd had het in zijn bezit (zie 1.2). Van Heukelum heeft ooit een titelblad geschreven: *De kunst in dienst van de kerk*. Van een boek van zijn hand of een werkplan van het St. Bernulphusgilde is het echter nooit gekomen. Met betrekking tot hun ideologie is dan ook belangrijk wat Schaezman schrijft in de eerste aflevering van het Gildeboek uit 1872: *Men heeft de dichter aan de Moeder teruggegeven. Men bekent dat het Christendom zijne kunst heeft, dat ware kunst Christelijk is*⁹³.

Men hield zich bezig met kerkbouw en kerkinterieurs, in het bijzonder met de beschildering, het meubilair, de ramen en de vloeren. Het is voor dit gilde dat Alfred Tepe op 1 juli 1871 zijn later op schrift gestelde lezing hield onder de titel *Beginselen der Nederlandsche kerkelijke bouwkunst*⁹⁴.

Na de statutenwijziging van 1880 konden ook leken volwaardig lid worden. Naast Tepe behoorden hiertoe nog andere vooraanstaande kunstenaars. De belangrijkste waren de beeldhouwer en kerkschilder Friedrich Wilhelm Mengelberg (1837-1919), die veelal het kerkmeubilair verzorgde, zoals altaren, biechtstoelen, banken en orgelkasten; de glazenier Heinrich Johann Joseph Geuer, (1841-1904); en de kunststedelsmid Jan Hendrik Brom⁹⁵. Samen met Tepe werden deze wel het 'Utrechts quartet' genoemd. Ook Michael Maarschalkerweerd was lid van het St. Bernulphusgilde.

Er zijn belangrijke voorbeelden bewaard gebleven van Tepe- kerken waarvan de interieurs zijn verzorgd door kunstenaars van het St. Bernulphusgilde en waar een orgel is gebouwd door Maarschalkerweerd.

In de eerste plaats moet hier de St. Nicolaaskerk te Jutphaas uit 1874/75 worden genoemd. Van Heukelum was hier pastoor van 1873 tot zijn dood in 1910. De ramen zijn van Geuer, het meubilair is van Mengelberg en in het noordertransept nabij het liturgisch centrum prijkt de schitterende gotische kast die het Maarschalkerweerd-orgel uit 1879 herbergt.

⁹² G. Jakob, *Die Kunst im Dienste der Kirche: ein Handbuch für Freunde der kirchlichen Kunst*, Landshut, 1857.

⁹³ L.J. Rogier

Gildeboek uit 1872.

⁹⁴ A. Tepe, 'Beginselen der Nederlandse kerkelijke bouwkunst', lezing gepubliceerd in Gildeboek I, 1873, p. 42/43, zie ook A.J. Looijenga, p. 355.

⁹⁵ Vergelijk hiervoor de literatuur van Rogier, Rosenberg en Looijenga, vermeld in noot 1, alsmede (F. Zwart, Mengelberg) en (voor G.B en J.H. Brom) Rogier en De Rooy, p. 259.

Deze middeleeuwse kast is afkomstig uit de Nieuwe-Zijdskapel (De Heilige Stede) te Amsterdam. Ze is afgebeeld op de omslag van het *Organ Yearbook*⁹⁶.

De St. Willibrorduskerk te Utrecht is vanwege haar uitzonderlijk fraaie interieur wellicht de meest monumentale 'Bernulphus'-kerk. Ook hier zijn de ramen van Geuer en is het meubilair van Mengelberg. Het Maarschalkerweerd-orgel uit 1885 stond niet ver van het liturgisch centrum opgesteld.

Dit orgel is in 1948 door Verschuieren te Heythuizen naar de westwand verplaatst, uitgebreid en geëlektrificeerd. De oorspronkelijke orgelkast van Mengelberg is daarbij verloren gegaan.

Een derde monumentaal voorbeeld is de St. Nicolaasbasiliek te IJsselstein uit 1885/87. Hier treft men een van de weinige voorbeelden aan van Maarschalkerweerd-orgels geplaatst in twee kasten, zodanig opgesteld dat het westraam wordt vrijgelaten.

Dit komt ook voor in de parochiekerken St. Pancratius te 's-Heerenberg, St. Jan te Oosterhout (Cuypers) en St. Jacobus te Uithuizen (Scheepers).

Ook Tepes westuitbreiding uit 1900 van de Utrechtse kathedraal is hier het vermelden waard. De kast van het uit 1903 stammende orgel is ontworpen door Mengelberg en sluit nauw aan bij het grote westraam van Geuer. Zo vormt de westwand van de kerk een fraaie eenheid, kenmerkend voor het samenwerkingsverband van het 'Utrechts quartet'.

Andere belangrijke 'Bernulphus'-kerken met een Maarschalkerweerd-orgel zijn: de reeds genoemde St. Pancratiuskerk te 's-Heerenberg (1895/97) met het orgel uit 1903; O.L.V. ten Hemelopneming te Houten (1885) met het orgel uit 1845/1907; St. Martinus te Utrecht (1901) met het orgel uit 1852, afkomstig uit de vorige St. Martinuskerk (die in de Achter de Twijssstraat stond).

De neo-gotische Martinuskerk is inmiddels verbouwd tot appartementen. Het orgel is overgeplaatst naar de Vrijgemaakt Gereformeerde kerk te Gouda (zie 1.4). Het interieur alsmede het orgel van de Houtense kerk werden in de jaren zestig van de twintigste eeuw ingrijpend gewijzigd. Het orgel is in 2000 gerestaureerd waarbij de toestand van 1907 als uitgangspunt is genomen.

3.3 Bemoeienissen van het St. Bernulphusgilde met de orgelbouw

Heeft het St. Bernulphusgilde zich ook met de orgelbouw bemoeid? Hierover is zeer weinig opgetekend⁹⁷. Er zijn enkele beschouwingen over de Utrechtse St. Dominicuskerk. Over de orgelkast wordt opgemerkt dat deze zich niet veel beter voegt in de architectonische lijnen van de kerk dan het hoogaltaar. Over het orgel zelf, van Maarschalkerweerd & Zoon uit 1872, wordt niets meegedeeld.

In een betrekkelijk groot aantal 'Bernulphus'-kerken, vooral in het aartsbisdom Utrecht, is het orgel in het transept geplaatst, zo dicht mogelijk bij het liturgisch centrum. Dit is bijvoorbeeld het geval in de St. Willibrorduskerk te Vierakker, de eerste 'Utrechtse Van Heukelum-kerk' (orgel niet van Maarschalkerweerd maar van

⁹⁶ Zie de omslag van de diverse jaargangen van de publicatie *The Organ Yearbook*

⁹⁷ Het archiefmateriaal waaraan de gegevens ten behoeve van deze paragraaf zijn ontleend is ter beschikking gesteld door A.J. Looijenga te Amsterdam.

Elberink), de St. Johannes de Doperkerk te Mijdrecht, de St. Nicolaaskerk te Jutphaas en in de Utrechtse St. Willibrorduskerk. Aangenomen mag worden dat ook hier het gericht zijn op de ontwikkelingen in Duitsland een rol heeft gespeeld. In dit verband kan worden gewezen op het boek van August Reichensperger *Fingerzeige auf dem Gebiete der kirchlichen Kunst*, waarin onder meer aandacht wordt besteed aan de plaats van het orgel⁹⁸. Tepes leermeester Vincenz Statz sprak zich eveneens daarover uit. Hij deed dat in het tijdschrift *Organ für Christliche Kunst* waarin een discussie plaatsvond over dit onderwerp⁹⁹. Een auteur, wiens initialen bekend zijn maar die niet nader geïdentificeerd kon worden, toont zich voorstander van plaatsing bij het liturgisch centrum. Statz pleit voor plaatsing aan de westwand. Mogelijk is het onder zijn invloed dat in het Rijnland de plaatsing van het orgel nabij het liturgisch centrum weinig voorkomt. In Nederland is men een dergelijke opstelling later kennelijk eveneens weer minder geschikt gaan vinden. De orgels worden dan weer aan de westwand geplaatst. In de kerk te Mijdrecht en de Utrechtse St. Willibrordus is men overgegaan tot verplaatsing van het orgel.

Vergelijk in verband hiermee Michael Maarschalkerweeds artikel 'Orgelkast en orgelplaats', later opgenomen in zijn boek *Over orgels* (zie 2.1).

Het St. Bernulphusgilde wenste in het algemeen vrij kleine orgels, bestemd voor liturgisch gebruik: begeleiding van het Gregoriaans en van het mannenkoor. Dit mag althans worden verondersteld op basis van de banden die de clerici van dit gilde hadden met het Duitse Caecilianisme, de dominante stroming in de kerkmuziek. Hierop wordt in het volgende hoofdstuk nader ingegaan.

Van Heukelum heeft een manuscript over het orgel nagelaten. Dit onvoltooide werk gaat vooral over het begin van de geschiedenis van dit instrument. Er is slechts één geval bekend waar uit bewaard gebleven archiefmateriaal blijkt dat Van Heukelum bemoeienis heeft gehad met de bouw van een nieuw orgel.

Het betreft hier geen Maarschalkerweerd-orgel maar een door Adema te bouwen eenklaviers-orgel voor Luttenberg. Het instrument is er overigens nooit gekomen.

In de notulen van het parochiebestuur staat het volgende te lezen:

In onze vergadering van den vierden februarij 1871 (...) alvorens het accoord met de heeren Adema aan te gaan hebben wij toestemming gevraagd van het aartsbisschoppelijk museum (waar Van Heukelum conservator was, P.H.) en het bestek en de dispositie erbij opgezonden. (...) Na opgave van de kosten van het orgel op f1650,- en alsmede van de bijkomende verdere werken begroot op f450,- (...). Toen volgde het antwoord van de Vicaris-Generaal: "de machtiging tot het doen vervaardigen van het orgel door de heeren gebroeders Adema en tot het opnemen van f1500,- tot dat einde wordt verleend, mits het kerkbestuur de wenken van den weleerwaarde heer Van Heukelum observeert". Vergezeld van eenen brief van den gemelden kunst-rechter. Deszelfs opmerkingen zijn deze: "Het zou goed zijn om ten eerste de bourdon van 16 voet in het werk in te plaatsen al zoude desnoods de fernfluit vervallen en voorlopig vervallen de trompet 8 voet bas en discant."

⁹⁸ A. Reichensperger, *Fingerzeige auf dem Gebiete der kirchlichen Kunst*, Leipzig, 1854.

⁹⁹ (*Organ für Christliche Kunst*, gegevens.)

In de brief van Van Heukelum waaraan het parochiebestuur hier refereert volgen dan nog opmerkingen over de orgelkast waaruit duidelijk de oriëntatie op de Middeleeuwen blijkt. Deze moest bijvoorbeeld worden voorzien van luiken. Dan volgt een vrij klassiek dispositievoorstel waar Van Heukelum zich in kan vinden. Dit luidt als volgt:

<p><u>Manuaal:</u> Prestant 8' Bourdon 16' Holpijp 8' Octaaf 4' Trompet 8' Roerfluit 8 ' Viola 8' Roerfluit 4' Quintfluit 3' Octaaf 2' <u>Pedaal:</u> aangehangen</p>

We mogen ervan uitgaan dat Van Heukelum eveneens bemoeienis heeft gehad met de bouw van het Maarschalkerweerd-orgel in 1879, in de St. Nicolaaskerk te Jutphaas, in het bijzonder met de plaatsing in de naar deze kerk overgebrachte middeleeuwse kast. Hij was hier immers pastoor sinds 1873. Tot nu toe is nog geen enkel schriftelijk stuk hierover gevonden. Voorts kan worden vermeld dat tekeningen van Van Heukelum van orgelfronten bewaard zijn gebleven. Op een daarvan staat als bestemming Oud-Ade vermeld. In de St. Bavokerk aldaar bevindt zich een (Pieter) Maarschalkerweerd-orgel uit 1869 in een kast van F.W. Mengelberg. Een vergelijking laat zien dat Mengelberg weliswaar elementen van Van Heukelum heeft overgenomen, maar er toch iets heel anders van heeft gemaakt¹⁰⁰.

¹⁰⁰ Vgl. ook A.J. Looijenga, p. 372.

3.4 Ontwikkelingen van het *fin de siècle* tot 1915.

Andere bouwstijlen dan de neo-gotiek werden gedurende de tweede helft van de negentiende eeuw weliswaar naar de achtergrond verdrongen, maar zijn als onderstroom altijd blijven bestaan. In dit verband kan melding worden gemaakt van de invloed van de architect Van den Brink op Th. Asseler (1823-1879), neef van Th. Molkenboer (1796-1863) en op A.C. Bleys (1842-1912). Uiteindelijk hebben deze stijlen de neo-gotiek zelfs overleefd om in de vroege twintigste eeuw weer de overhand te krijgen. Er ontstond een eclecticisme van neoclassicisme, empirestijl, byzantijnse, romaanse en Italiaanse renaissance-stijl. Voorbeelden zijn:

- de H.H. Agatha en Barbarakerk (1867/80) te Oudenbosch, een Cuypers-kopie van de St. Pieter te Rome, met een voorgevel van de St. Jan van Lateranen (1892) van G.J. van Swaay, en de kapel van het Instituut Saint Louis (1865/66), eveneens te Oudenbosch, van Florschütz, met daarin een orgel van Van den Bijlaardt, een leerling van Maarschalkerweerd¹⁰¹;
- de St. Nicolaaskerk te Amsterdam (1887) van A.C. Bleys met het Sauerorgel uit 1889;
- de St. Petruskerk te Vught (1884) van Ch. Weber (1820-1908);
- de Haarlemse St. Bavo van Jos Th.J. Cuypers (zoon van P.J.H. Cuypers), waarvan de bouw was begonnen in 1895 en vervolgens in drie fasen uiteindelijk werd voltooid in 1930.
- Nog bewaard gebleven orgels van Pieter of Michael Maarschalkerweerd in dergelijke kerkgebouwen zijn:
 - het uit 1874 daterende orgel in de voormalige St. Jan de Doper (Havenkerk) te Schiedam (1822/24) van A. Tollus;
 - het orgel uit 1877 in de O.L.V. Onbevlekt Ontvangen (Hartebrugkerk) te Leiden (1835-36) van Th. Molkenboer;
 - het orgel uit 1883 in de H.H. Cyriacus en Franciscus te Hoorn (1879/82) van A.C. Bleys;
 - het uit 1901 daterende orgel in de St. Jacobskerk te 's- Hertogenbosch (uit de twintigste eeuw) van Jos Th. Cuypers en J. Stuyt (orgel afkomstig uit de vorige kerk);
 - het uit 1897 stammende instrument in de kerk St. Jans Onthoofding te Uithoorn (1866/67) van Van den Brink.

Speciale vermelding verdient nog het orgel uit 1872, een van de eerste instrumenten waarin Michael Maarschalkerweerd een belangrijk aandeel heeft gehad, in de Utrechtse St. Dominicuskerk (gebouwd in de periode 1850/67 naar een ontwerp van L. Tollenaar en voltooid in 1879/80 door diens zoon A. Tollenaar.)

¹⁰¹ J.A.M.K. Laus, brochure Het Van den Bijlaardt-orgel in de grote kapel van 'Saint Louis' Oudenbosch gerenoveerd, Oudenbosch, 1991.

Deze kerk is helaas afgebroken maar het orgel is, zij het in gewijzigde staat, bewaard gebleven en bevindt zich thans in de St. Laurentiuskerk te Bilthoven. Inmiddels bestaan er plannen dit instrument over te plaatsen naar de St. Michaëlkerk in dezelfde plaats.

Een nieuwe lente en een nieuw geluid (Herman Gorter)

Sinds de jaren 1880 waren er culturele ontwikkelingen die de eerste tekenen te zien gaven van wat de *esthetische vernieuwing* zou gaan heten¹⁰². In de schrijverswereld roerden zich de zogenaamde *tachtigers* als Willem Kloos, Herman Gorter, Lodewijk van Deysel, Frederik van Eeden en Henriëtte Roland-Holst. Eenzame pioniers die een nieuwe richting insloegen waren verder nog de schilder Antoon der Kinderen en de componist Alphons Diepenbrock.

Diepenbrocks mis voor mannenkoor en orgel werd in zijn tijd door de kerkelijke autoriteiten nog te modern bevonden en kon pas in 1916 haar première beleven in de Utrechtse kathedraal van Ste. Catharina, met gebruikmaking van het in deze kerk aanwezige Maarschalkerweerd-orgel¹⁰³.

In 1901 werd te Haarlem *De Violier* opgericht, een nieuwe katholieke kunstkring die enigszins op de Jugendstil was geïnspireerd. Het officiële orgaan van deze kunstkring werd het nieuwe tijdschrift *Van Onzen Tijd*, waarin ook Jos Vranken, organist van de Utrechtse kathedraal, en de priester/musicus J.A.S. van Schaick (waarover meer in hoofdstuk 4) publiceerden.

Met de neo-gotiek had na 1900 ook het St. Bernulphusgilde zijn beste tijd gehad en werd het in 1908 zelfs (tijdelijk) ontbonden. Ook Michael Maarschalkerweerd werd lid van *De Violier*¹⁰⁴. Een nieuwe tijd was aangebroken.

¹⁰² L.J. Rogier, p. 400 e.v.

¹⁰³ W. Paap, *Moderne kerkmuziek in Nederland*, Bilthoven, 1941, uitgegeven in de kerkmuziekreeks *Studieën en bijdragen ter bevordering van een goede kerkmuzikale praktijk*, deel 6.

¹⁰⁴ archiefmateriaal ter beschikking gesteld door T. Vermeulen te Son, waaronder ledenlijst.

HOOFDSTUK 4 - KERKMUZIKALE ONTWIKKELINGEN EN DE POSITIE VAN HET ORGEL

4.1 Inleiding

Het is niet eenvoudig zich een goed beeld te vormen van de kerkmuzikale ontwikkelingen in Katholiek Nederland in de negentiende eeuw, omdat de diverse auteurs deze verschillend beoordelen. Zo spreekt bijvoorbeeld W. Paap zich nogal negatief uit over de kerkmuziek van de eerste helft van die eeuw¹⁰⁵. Hij benadrukt vooral het onliturgische karakter ervan en spreekt van 'de wilde jaren'. Over de vele composities van na de hervormingen in de kerkmuziek van ca. 1850, heeft hij eveneens weinig goeds te melden. In zijn visie wordt pas na 1890 weer goede kerkmuziek geschreven. Ook A. Kat oordeelt niet onverdeeld gunstig¹⁰⁶. F. Jespers en A. Vernooy daarentegen laten zich in meer positieve bewoordingen uit¹⁰⁷. Vernooy zegt bijvoorbeeld:

Ik heb er al voor gepleit geen meewarigheid te tonen bij dit soort praktijken welke ons nu vreemd zijn geworden. We zouden eerder respect moeten hebben voor de mate waarin het in de vorige eeuw gelukt is orgel- en zangpraktijk dichter bij de liturgie en de liturgische teksten te brengen. (...) Dat onze voorvaders een en ander anders deden dan wij tegenwoordig spreekt vanzelf. Men kwam een grote stap vooruit maar bleef kind van zijn tijd.

In dit hoofdstuk wordt een overzicht gegeven van de ontwikkelingen binnen de katholieke kerkmuziek in het Nederland van de negentiende eeuw, vooral toegespitst op de functie van het orgel binnen de liturgie. Er kan een indeling worden gemaakt in de periode tot aan 1865, waarin de kerkmuziek vooral werd gedomineerd door de concertmispraktijk, en de periode daarna, waarin het caecilianisme een grote rol speelt. Het jaar 1865 kan als scharnierpunt worden beschouwd. In dat jaar deed het Utrechts Provinciaal Concilie (overigens gehouden te Den Bosch, zie verderop) belangrijke uitspraken over de kerkmuziek die een grote invloed zouden hebben op de erop volgende periode. Tegelijkertijd is het vanaf dit jaar dat de orgelmakerij van Pieter en Michael Maarschalkerweerd gaat opereren onder de naam Maarschalkerweerd & Zoon, waarbij de invloed van zoon Michael zal toenemen.

a. De eerste decennia (tot ca. 1840) kenmerken zich door de naweeën van het rationalisme en de Verlichting. De kerkmuziek is nog vooral klassiek georiënteerd. Het zijn de kinderjaren van Pieter Maarschalkerweerd. Wat kan hij zoal in de kerk

¹⁰⁵ W. Paap, *Moderne kerkmuziek in Nederland*, Bilthoven, 1941, (uitgegeven in de kerkmuziekreeks Studieën en bijdragen ter bevordering van een goede kerkmuzikale praktijk, 6)

¹⁰⁶ A.I.M. Kat, *De geschiedenis der kerkmuziek in de Nederlanden sedert de hervorming*, N.V. Gooi & Sticht, Hilversum, 1939.

¹⁰⁷ F.P.M. Jespers, *Loflijk werk der Engelen*, *De katholieke kerkmuziek in Noord-Brabant van het einde der zeventiende tot het einde der negentiende eeuw*, Stichting Zuidelijk Historisch Contact, Tilburg, 1988.

A. Vernooy, niet gepubliceerde lezing, gehouden op het symposium *Het Gregoriaans en het orgel* te Maastricht, in november 1993.

hebben gehoord? Na 1840 neemt de kritiek op de concertmispraktijk toe. De romantiek heeft intussen zijn intrede gedaan en een katholieke restauratie komt op gang. Rationalisme en Verlichting wijken voor vroomheid en devotie. In de kerkmuziek verdwijnt geleidelijk de barokke versieringskunst om plaats te maken voor chromatiek, voornamelijk een Duitse ontwikkeling. Daarnaast zijn ook in toeneemende mate invloeden uit België en Frankrijk merkbaar, vooral in het zuiden van Nederland. Het zijn de jaren waarin Pieter Maarschalkerweerd zijn orgels bouwt.

b. De periode na 1865 wordt gedomineerd door het Duitse Caecilianisme. Deze stroming streeft een heroriëntatie na op de Middeleeuwen, in het bijzonder het Gregoriaans, en op de Renaissance, met name de meerstemmige koormuziek van de Nederlandse scholen, waarbij men overigens de muziek van Palestrina als hoogtepunt beschouwt. In Nederland wordt de kerkmuziek in belangrijke mate georganiseerd door de Nederlandse St. Gregoriusvereniging (NSGV). Het is de bloeiperiode van Michael Maarschalkerweerds orgelbouwkunst.

Met betrekking tot de gehele eeuw kan worden gezegd dat het orgel een betrekkelijk ondergeschikte rol vervulde. Het diende hoofdzakelijk voor de begeleiding van het koor bij het zingen van het Gregoriaans en de nieuw gecomponeerde meerstemmige missen. In dit opzicht onderscheidt de negentiende eeuw zich niet van de voorafgaande eeuwen. Bij het alternatimspel, een voornamelijk zuidelijke barokke traditie, kreeg het orgel wel een meer solistische functie¹⁰⁸. Gedurende de negentiende eeuw stierf dit gebruik echter geleidelijk uit en kwam zeker boven de grote rivieren nauwelijks meer voor. Wel kon het orgel solistisch klinken in het voor- en naspel en soms ook tijdens de offerande en de communie.

4.2 De periode 1795 tot 1865

Aan de grote betekenis van de eerste decennia na 1795 voor de katholieken is in het vorige hoofdstuk aandacht besteed. Zij konden nu uit hun schuilkerken naar buiten treden, voor een deel hun oude kerken weer betrekken en voor een ander deel nieuwe, meestal grotere kerken bouwen. Dit gaf hen de ruimte waarin een liturgische en kerkmuzikale praktijk kon opbloeien. In de nieuwe grotere kerken paste een indrukwekkende liturgie. Vanuit een vitaal geloofsleven konden de Nederlandse katholieken nu weer net als in de andere Europese landen *uit volle borst de*

¹⁰⁸ A.A.M.J. van Eck, 'Enige wetenswaardigheden over alternatim-orgelspel in de negentiende eeuw', *Gregoriusblad*, 1996/3, p. 16.

Op 4 en 5 juli 1995 vond er in Arnhem een congres over de alternatim-praktijk plaats, georganiseerd door de Nederlandse St. Gregorius Vereniging (NSGV). Enkele lezingen zijn later gepubliceerd in het *Gregoriusblad*, orgaan van de NSGV:

J. Valkenstijn 'De alternatim-praktijk', *Gregoriusblad*, 1995/9.

A. Zielhorst, 'Gabriël Nivers, de orgelmis' *Gregoriusblad*, 1995/12.

*misgezangen door de gewelven der kerken laten daveren als opluistering van de ene ware Romeinse eredienst*¹⁰⁹. De kerkmuziekpraktijk uit die tijd kenmerkt zich dan ook vooral door levensvreugde en oriëntatie op het buitenland. Dit laatste hoeft niet te verwonderen tegen de achtergrond van het feit dat de rooms-katholieke kerk een wereldkerk is. Doch zeker in deze tijd van herwonnen vrijheid en opbouw van een eigen identiteit koestert men het ideaal van de opluistering van de eredienst door eigentijdse en internationaal erkende kunst¹¹⁰. Kat merkt bovendien op dat het begrijpelijk is dat de kerkmusici zich zeker aanvankelijk op het buitenland oriënteerden, omdat men immers een gebrek voelde aan een eigen traditie van grote werken¹¹¹. Als gevolg van ruim twee eeuwen onderdrukking door de protestanten, die de grote kerken in bezit hadden, en de overheid, die de beschikking had over het geld, had deze niet tot ontwikkeling kunnen komen, of beter: kon de grote traditie van vóór de reformatie niet worden voortgezet.

Na 1795 stond de liturgie dan ook nog in het teken van de contrareformatie. Het Romeins missaal van 1570 van Pius VII was nog steeds in gebruik¹¹². De kerkmuziekpraktijk sloot nog, of weer aan bij de klassieke traditie van vooral Zuid-Duitsland en Oostenrijk. De bepalingen van het Concilie van Trente dat had plaatsgevonden van 1545 tot 1563, met name het *Caeremoniale Episcoporum* uit 1600 van Paus Clemens VIII, waren nog steeds van kracht. Er waren sindsdien geen nieuwe bepalingen van Rome gekomen.

Het *Caeremoniale Episcoporum* regelt de uiterlijke gang van zaken rondom de liturgische plechtigheden die bisschoppen kunnen verrichten. Paus Clemens VIII schreef het *Caeremoniale* aan de gehele kerk voor. Het is het eerste kerkelijke document dat gedetailleerd ingaat op de functie van het orgel in de liturgie¹¹³. Orgelspel wordt toegestaan op elke zondag, behalve tijdens de advents- en vastentijd, en op elk belangrijk kerkelijk feest. Voorts bepaalt het de momenten waarop het orgel mag spelen in de Mis en het Officie. Het orgel mag solistisch klinken in de daartoe bestemde alternatim gedeelten en daarnaast ter vervanging van het graduale na het epistel, ter vervanging van het offertoriumgezing, tijdens de elevatie, ter vervanging van de communiozang, en natuurlijk voor en na de Mis. Bij de elevatie moet op een meer ernstige en zachte toon worden gespeeld. Over begeleiden van de zang door het orgel zegt het *Caeremoniale* niets¹¹⁴. De tekst over de Mis is te vinden in het 28e kapittel van boek I. Met dit *Caeremoniale* werden reeds bestaande tendensen bekrachtigd.

Volgens dit *Caeremoniale* beschouwde men in deze periode kerkmuziek als muziek bij de liturgie, dus niet als deel uitmakend daarvan. Een uitzondering werd evenwel gemaakt voor het Gregoriaans dat niet als kerkmuziek werd opgevat maar als

¹⁰⁹ F.P.M. Jaspers, pp. 147. en 202.

¹¹⁰ F.P.M. Jaspers, p. 204.

¹¹¹ A.I.M. Kat, p. 165.

¹¹² H.P.R. Rosenberg, *De 19de-eeuwse kerkelijke bouwkunst in Nederland*, Staatsuitgeverij, 's-Gravenhage, 1972, p. 14.

¹¹³ De voor het gebruik van het orgel relevante paragrafen uit het *Caeremoniale Episcoporum* staan afgedrukt in P.A. Hanin S.J., *De kerkelijke wetgeving nopens de gewijde muziek*, naar het Frans bewerkt door P. Tharsicius Valvekens O. Praem, Parijs/Doornik/Rome, 1936, pp. 74-77.

idem, *'Verstaanbaarheid van tekst en melodie'*, Gregoriusblad, 1880, p. 27.

¹¹⁴ Vergelijk A.A.M.J. van Eck, 'Orgel en gregoriaans: een haat-liefde verhouding?' in *Tijdschrift voor Gregoriaans*, 1993/1, pp. 3 e.v.

cultische zang, die wezenlijk deel uitmaakte van de liturgie. De voorschriften van het Concilie van Trente lieten ruimte voor de nieuwe polyfone kerkmuziek, omdat altaar en oksaal als van elkaar gescheiden zaken konden worden opgevat. Als de in de rubrieken voorgeschreven teksten maar eerbiedig werden gezongen, dan was de vorm van de muziek minder van belang¹¹⁵.

Kenmerkte de nieuwe kerkmuziek zich door een uitbundige feestelijkheid, de keerzijde hiervan kon soms een zekere ongebreideldheid zijn. Er bestond een vrij grote diversiteit aan liturgische gebruiken in de verschillende staties, als gevolg van het ontbreken van een landelijk centraal gezag. Desondanks is er toch een globale indeling te maken in drie categorieën: het altaargezang, de gemeentezang en de meerstemmige koormuziek. De laatste werd als de eigenlijke kerkmuziek beschouwd, staande naast de liturgie. Het is alleen deze kunstmuziek die als 'Muziek' werd gezien¹¹⁶. De andere twee vormen werden niet als kunst of als kerkmuziek beschouwd, maar als rituele liturgische zang¹¹⁷.

Nog in 1854 neemt Lambert Alberdingk Thijm, broer van de beroemde dichter, het op voor de 'Muziek'¹¹⁸, daarmee feitelijk de praktijk van de concertmis bedoelend. Hij zegt dat godsdienst en kunst ieder op een eigen wijze de hoogste waarheid en schoonheid nastreven en op gelijke voet staan. Kunst moet vrij zijn. Hij beschouwt de oude muziek, met name de polyfone meerstemmigheid, als nog niet de eigenlijke muziek.

Ook N.A. Janssen (zie 4.2.2.) beschouwt in 1845 het Gregoriaans niet als kunst maar als cultische zang, vallend onder de wetten der liturgie¹¹⁹. De grote kunst komt in zijn visie van Haydn, Mozart en Beethoven, en moet vrij zijn.

De gemeentezang of volkszang was de katholieken in Nederland eigenlijk vreemd. Van een uiterlijk waarneembare actieve deelname van het volk aan de liturgie was nauwelijks sprake. Het is Janssens opvatting dat gemeentezang geen kunst is *doch eerder een onbehaaglijk geschreeuw zoals in menig protestantse kerk blijkt*¹²⁰ en J.

¹¹⁵ F.P.M. Jaspers, p. 200.

F. Grundmayr, *Liturgisch Woordenboek der Roomsche-Catholijke Kerkgebruiken*, 's-Hertogenbosch, 1824.

T.J. Romsée, *Opera Liturgica*, Luik 1779, Mechelen, 1830.

¹¹⁶ L.J. Alberdingk Thijm, *De Muziek in de Kerk*. Gedachten over kerkmuziek, naar aanleiding der Geschied- en oordeelkundige beschouwingen over de wereldsche en kerkelijke muziek, bijeengebracht en bearbeid door N.A. Janssen pr., Amsterdam 1850, pp. 9-13.

¹¹⁷ Vergelijk de indeling van Schilling. Hij onderscheidt: *Altargesang, Gemeindegang, und die grosze oder eigentliche Kirchenmusik*.

Zie hiervoor A. Kersten, *Heiligheid, Kunstwaarde en Algemeenheid*, niet gepubliceerde doctoraalscriptie Rijks Universiteit Utrecht, 1990.

¹¹⁸ L.J. Alberdingk Thijm, *Nog eenige gedachten over Kerkmuziek*, Amsterdam, 1854, p. 9.

Vgl. ook A.I.M. Kat, pp. 170-171, 174 en 218.

¹¹⁹ N.A. Janssen, *De Ware Grondregels van den Gregoriaenschen Zang*, Mechelen, 1845.

¹²⁰ Janssen, zie noot 15.

Wellens is van mening dat volkszang en volkstaal onbruikbaar zijn omdat ze niet internationaal uniform zijn¹²¹.

4.2.1 De meerstemmige koormuziek, de 'Muziek'

De laat achttiende-eeuwse traditie van het zingen van twee- of driestemmige missen, gebaseerd op het Gregoriaanse ordinarium, werd in de negentiende eeuw voortgezet. Zeer geliefd waren de zogenaamde Leuvense en Amsterdamse missen. De zang werd begeleid door een klein instrumentaal ensemble of, meestal in kleinere kerken, door het orgel. Deze missen nemen een positie in tussen het Gregoriaans en de grote meerstemmige concertmissen. De praktijk van de concertmissen, of 'muziekmissen', zou echter de overhand krijgen. Zoals de term concertmis al aangeeft, had de muziek de bedoeling om bij de luisterende kerkganger een ontroering teweeg te brengen, en verschilde wat betreft stijl en klankidoom weinig van de wereldlijke muziek uit die tijd.

Bedenk dat dit vrijwel de enige mogelijkheid was om het gewone volk met goede muziek in aanraking te brengen.

Voor de Duitse missen werden zeer populair. De stijl der Weense klassieken, van Mozart en Haydn, bleef ook na 1800 toonaangevend voor de kerkmuziek in heel het Duitstalige cultuurgebied, inclusief het Nederland van boven de grote rivieren. Jespers spreekt van de hegemonie van de Duitse missen en over de Duitse mode binnen de Hollandse Zending. Als mogelijke verklaring voor dit verschijnsel noemt hij de commerciële en culturele contacten tussen Nederland en Duitsland, alsmede de grote diversiteit in het aanbod van deze missen, en de kwaliteit van de muziek die voor iedere burger hoorbaar beschaafder was dan die van de zuidelijke werken¹²².

Het repertoire kon inderdaad variëren van de eenvoudige Landmesse, de Missa Rorales, tot de grote symfonische Missa Solemnis. Landmessen waren vaak gecomponeerd door amateurorganisten in de dorpskerken en waren dan ook vaak voorzien van een uitgeschreven orgelpartij. Het betreft hier gebruiksmuziek van eenvoudige opzet. Was er toch sprake van een orkestpartij, dan liet deze in de regel vervanging van het orkest door het orgel toe.

Als voorbeeld kunnen de 'Augsburger Messen' worden genoemd en missen van componisten als Kobrich, Schmitt, Bühler, Schiedemeyer, Dreyer, Haszlinger en Ohnewald¹²³.

Voor de stadskerken leeft de traditie van de 'grote' missen, de symfonische kerkmuziek. Dit zijn missen voor koor, solisten en orkest, van componisten als

¹²¹ J. Wellens, *Het Gregoriaansch in de Kerk. Aanmerkingen over de Kerkmuziek tegen de Heeren N.A. Janssen pr. en L.J. Alberdingk Thijm*, Cuijk, 1850.

¹²² F.P.M. Jespers, p. 150.

K.G. Fellerer, *Geschichte der katholischen Kirchenmusik*, II, Kassel/Basel/Londen, 1976, p. 160 e.v.

¹²³ F.P.M. Jespers, p. 177.

A.I.M. Kat, pp. 179-180.

K.G. Fellerer, pp. 169-171.

Haydn, Mozart, Beethoven en Cherubini. In de orkestpartijen konden vrij omvangrijke instrumentale passages voorkomen.

Zowel de koren als de orkesten waren samengesteld uit amateurs, doorgaans afkomstig uit de betere kringen, en enkele beroepsmusici die veelal tot de lagere standen behoorden. Het kerkelijk orkest was vooral na 1800 van de grond gekomen. De oude opzet van het muzikaal ensemble, bas met twee bovenstemmen, werd geleidelijk vervangen door een bas met meerdere melodie-instrumenten voor zowel de boven- als de middenstemmen.

De zang kon afwisselend worden meegespeeld door verschillende instrumenten (viool, klarinet, hobo). Bij bijzondere gelegenheden werden hieraan wel een trompet en/of pauken toegevoegd.

Naast de begeleiding van zang, werden ook losse instrumentale werken gespeeld als ouverture, divertimento, en symfonie. Vaak was dit dezelfde muziek die men ook buiten de kerk kon horen¹²⁴. Het orgel speelde een zeer beperkte rol. Weliswaar kon het orkest optreden in combinatie met het orgel, dat dan voor continuospel werd gebruikt. Behalve als continuo-instrument kon het orgel alleen daar een wezenlijke rol vervullen waar een orkest ontbrak¹²⁵.

De leiding van de missen met orkest was in handen van de kapelmeester.

Deze uit de Middeleeuwen stammende titel was in de zeventiende en achttiende eeuw gereserveerd voor de dirigent van een Hofkapel en werd in Nederland tegelijk met de Duitse missen geïntroduceerd.

Dit was doorgaans een beroepsmusicus, terwijl men voor de bespeling van het orgel in de regel met een amateur genoegen nam.

De opmars van het kerkelijk orkest leidde er toe dat er nauwelijks een einde kwam aan de betrekkelijke stilstand in de katholieke orgelbouw. De orgelbouwers moesten het vooral hebben van onderhoudswerk en nieuwbouw in protestantse kerken (waar reeds sprake was van een opleving).¹²⁶

Na 1840 komt aan de hegemonie van de Duitse missen in klassieke stijl langzamerhand een einde. In toenemende mate worden nu ook werken gezongen van Franse, Belgische en Nederlandse componisten. Met de nieuwe composities doet de romantiek zijn intrede. In het werk van de Amsterdamse componisten J.J. Viotta (1814-1859), wiens missen nog tot na 1880 werden gezongen, en J.J.H. Verhulst (1816-1891) is de invloed van Mendelssohn duidelijk merkbaar, terwijl het werk van de eveneens Amsterdamse componisten J.W. van Bree (1801-1857) en H. Bodson meer Frans getint is.¹²⁷ Zeer geliefd waren de werken van de Franse Jezuïet L. de Lambillotte.¹²⁸ Een aparte plaats neemt het werk in van de Bossche priester N.A.

¹²⁴ F.P.M. Jaspers, pp. 154 e.v.

¹²⁵ F.P.M. Jaspers, pp. 185 e.v.

¹²⁶ G. Oost, *De orgelmakers Bätz, 1739-1849, Een eeuw orgelbouw in Nederland*, Canaletto, Alphen a/d Rijn, 1975.

¹²⁷ E. Reeser, *Een eeuw Nederlandse muziek*, Amsterdam 1986, pp. 44-58.

A.I.M. Kat, pp. 184-190.

F.P.M. Jaspers, pp. 177 e.v.

¹²⁸ A.I.M. Kat, pp. 180,181,198.

F.P.M. Jaspers, p. 235.

Janssen (1808-1898), die in 1846 samen met M. Duval en J. Eykens de reeks *Repertoire de musique d'église* startte. In zijn werk, vooral in de orgelpartijen, neemt chromatiek een belangrijke plaats in.

Intussen groeit een fundamentele kritiek op de muziekmissen als zodanig. Met name het concorderend karakter ervan wordt als storend ervaren. Reeser zegt hierover:

Vaak verleenden gevierde operasolisten hun medewerking. Daarmee werd echter in de kerk een concertelement gebracht dat langzamerhand een gevaar voor de liturgie ging opleveren.¹²⁹

De kritiek is het eerst hoorbaar in zuidelijk Nederland, waar al in 1840 de bisdommen Roermond en Den Bosch waren gesticht (zie 3.1.). De Bossche vicaris Van Alphen had zich al vrij vroeg uitgesproken tegen de meerstemmigheid en voor het Gregoriaans.¹³⁰ Hij oordeelde dat het kwaad van de theatrale of militaire muziekinstrumenten vrijwel overal ingang vond en dat de kerk daarmee tot een soort profaan theater werd.

In zijn *Geschied- en oordeelkundige beschouwingen over de wereldlijke en kerkelijke muziek* uit 1850 verzet ook N.A. Janssen zich tegen de operamelodieën.¹³¹ Hij geeft vuistregels voor de gewijde zang en laat zich zeer positief uit over Palestrina.

In dit werk verwijt hij de componist Haydn dat deze geen verheven melodieën kon maken.

Ook Wellens zegt dat de 'muziek' niet geschikt is voor de kerk omdat ze niet deftig maar elegant is.¹³²

De kritiek mag niet los worden gezien van een spirituele opleving waarvan in deze jaren sprake was. Tegelijk met de katholieke emancipatie vond een inwendige kerkelijke restauratie plaats. Frans geïnspireerde vroomheid, individuele devotie, ultramontanisme (d.i. een directe gerichtheid op Rome, trouw aan de Heilige Stoel), clericalisering en de oprichting van nieuwe congregaties waren belangrijke tekenen des tijds.

Ook kunnen de kerkmuzikale veranderingen niet los worden gezien van de ontwikkelingen in het buitenland. Zo propageerde bijvoorbeeld de koorleider van de Sixtijnse Kapel, Paemie, al enige tijd de muziek van de Romeinse polyfonisten, door uitvoeringen van hun werken, en van nieuwe composities in die stijl. In 1842 vaardigde kardinaal Patrizi regels uit voor de Kerkelijke Staat (het Vaticaan), volgens welke missen met orkest alleen nog maar waren toegestaan met speciale toestemming van de paus. Vier maanden daarvoor was reeds een decreet over de kerkmuziek verschenen van de Mechelse kardinaal Sterckx. De Belgische kardinaal sprak zijn voorkeur uit voor het Gregoriaans als kerkmuziek bij uitstek onder verwijzing naar de encycliek

¹²⁹ E. Reeser, p. 15.

¹³⁰ F.P.M. Jespers, pp. 162 e.v.

¹³¹ N.A. Janssen, *Geschied- en oordeelkundige Beschouwingen over de Wereldsche en Kerkelijke Muziek*, 's-Hertogenbosch 1850, pp. 8 e.v.
Caecilia, VII, 1850, pp. 107-109, 115-118 en 133-137.

Catholijke Nederlandsche Stemmen, XVII, 1852, pp. 332-334, 374-376.

¹³² Zie noot 17.

Annus Qui Hunc (waarover later meer). Meerstemmige muziek stond hij alleen toe als deze statig, betamelijk, zacht, godsdienstig en niet werelds was. Een eventuele begeleiding met muziekinstrumenten werd niet direct verboden maar moest wel bescheiden zijn. Vrouwen mochten alleen nog in de vrouwenkloosters musiceren.

Bedenk hierbij dat in België en Frankrijk sowieso geen traditie bestond van vrouwenzang in de kerken. Dit in tegenstelling tot de gebruiken in de Duitstalige landen en de Hollandse Zending.

Men realiseerde zich dat Janssen zowel te Mechelen als Rome had gestudeerd.

In 1845 spreekt ook de Bossche bisschop Den Dubbelden zich uit over de kerkmuziek. Hij keurt alleen de ernstige, tot vroomheid opwekkende en met de tijd van het kerkelijk jaar overeenstemmende kerkmuziek goed. Hij wijst de lichtzinnige militaire en wereldse muziek af en verbiedt het gebruik van andere muziekinstrumenten dan het orgel zonder zijn voorafgaande toestemming.¹³³ Na zijn overlijden werd Johannes Zwijsen, de latere aartsbisschop (zie hoofdstuk 3), in 1851 apostolisch vicaris van Den Bosch.

Zwijsen beschikte over een behoorlijke muzikaliteit.¹³⁴ Hij speelde orgel en stond bekend als een goed tenor. Hij was wat men toen noemde een echte 'liefhebber'.

Voor de kerkmuziek handhaafde Zwijsen de maatregelen van zijn voorganger. Bovendien integreerde hij het decreet van kardinaal Sterckx in de *Statuta* van het vicariaat van 1852. Aldus werd voor het eerst in een officiële kerkelijke tekst verwezen naar *Annus Qui Hunc*.¹³⁵

Al met al won de opvatting terrein dat bij een eerbiedige opbouw van de liturgie de grootse muziekmissen niet meer pasten en dat meer ruimte was vereist voor het Gregoriaans. Voor de koren, bestaande uit de notabelen, de 'liefhebbers', was steeds minder plaats. Ook de orkesten verdwenen steeds meer uit de kerken, vooral daar waar een orgel werd geplaatst. Het spreekt voor zich dat deze ontwikkelingen gunstig waren voor de positie van het orgel en de orgelbouw. Onder invloed immers van deze kerkelijke orkesten, en het feit dat het orgel deze moest kunnen vervangen, werden in toenemende mate registers als fluit travers, viola di gamba, basson-hobo alsmede vier- en tweevoetsfluiten gedisponneerd.

4.2.2 De overige kerkmuziek: het 'Altargesang', het Gregoriaans

Vooraf in de stadskerken in het noordelijke Nederland hadden de muziekmissen het Gregoriaans voor een belangrijk deel verdrongen. In de dorpskerken werd het echter nog vrij regelmatig gezongen.

We zagen reeds dat sommigen, onder wie Janssen, het Gregoriaans niet als kunst en zelfs niet als kerkmuziek beschouwen. Wellens echter noemt het juist de kerkmuziek

¹³³ F.P.M. Jaspers, p. 208.

¹³⁴ L.J. Rogier, *Katholieke Herleving. Geschiedenis van katholiek Nederland sinds 1853*, N.V. Uitgeversmaatschappij Pax, 's-Gravenhage, 1956, pp. 22, 33, 192-196.

¹³⁵ F.P.M. Jaspers, p. 210.

bij uitstek.¹³⁶ Het Gregoriaans werd door het koor en de priester gezongen. Het volk nam hieraan geen deel. Wat betreft de wijze van uitvoeren werd de barokke traditie voortgezet. In de voorbije eeuwen was het Gregoriaans onherkenbaar verminkt. Thans zong men het in lange notenwaarden, hanteerde een langzaam tempo, en werden versieringen aangebracht. Men bediende zich van bij de tonaliteit passende maatsoorten en laste tussen de verschillende regels pauzes in. Een ander gevolg van het feit dat deze oude kerkzang nu tonaal werd opgevat was dat de traditie van het 'kruiszingen', d.i. het toepassen van toevallige verhogingen en verlagingen, nog tot ver in de negentiende eeuw gehandhaafd zou blijven. Als reactie op de toenemende kritiek daarop pleit Wellens voor de grote traditie van de tonaliteit en zegt:

Al hadde Gregorius ook plat gezongen dan behoorde men nu tot in standhouding der goede orde en om den vooruitgang in den kunst zich aan de traditie en aan de tegenwoordige tonaliteit vast te houden. Indien de grote Gregorius, bij manier van spreken, de wereld nog eens betrad, zou hij zich bedroeven over de grote onenigheden die een kruisje, ja een enkel kruisje, aanbrengt. Kwelijk nemen zou hij het ook voorzeker dat men om een onnozel kruisje zijne Goddelijke meesterstukken van de hedendaagse schone harmonie berooft. Hoe inconsequent de wereld thans is laat zich niet beschrijven. Van den enen kant wil men vier- tot achtstemmige muziek en van den anderen kant tracht men de harmonie te verbannen.¹³⁷

Ook F.C. Luyken vat de gregoriaanse melodieën harmonisch op. Hij doet dit volgens de achttiende-eeuwse methode van de generale bas en bepleit verhoogde leidtonen in veel gebruikte gezangen.¹³⁸

Hoewel Wellens nog in 1850 een lans breekt voor de Frans-Belgische traditie van het alternatimspel¹³⁹, zijn er geen aanwijzingen dat dit in noordelijk Nederland nog voorkwam.¹⁴⁰

Dat het Gregoriaans harmonisch werd opgevat, had ook gevolgen voor de begeleidingspraktijk. De gezongen lange noten werden door het orgel ondersteund met één of soms twee basnoten, met daarboven de bijpassende generale basakkoorden. Dit zou nog tot het midden van de eeuw gebruik blijven. De zang werd tonaal functioneel begeleid, in overeenstemming met het kruiszingen en de regels van de klassieke harmonieleer, waarbij tussendominanten niet werden geschuwd. Tempo en toonhoogte van de zang waren bepalend voor de registratie op het orgel.¹⁴¹

¹³⁶ J. Wellens, *Het Gregoriaansch het meest geschikt, om de gezangen der H. Mis, der Vesperen enz. plegtig voor te dragen*. Cuijk, 1851.

¹³⁷ J. Wellens, *Het Gregoriaans in de Kerk*, 1850, ook geciteerd door A. Vernooy in zijn niet gepubliceerde lezing (zie noot 3).

¹³⁸ F.P.M. Jespers, p. 184.

¹³⁹ F.P.M. Jespers, p. 224 (zie ook noten 17 en 32).

¹⁴⁰ F.P.M. Jespers, p. 152.

¹⁴¹ A. Vernooy, zie noot 3.

Uit de achttiende eeuw stamde nog de gewoonte om in de rechterhand versieringsnoten aan te brengen, zoals dat ook het geval was bij de protestantse koraalbegeleidingen.

Wellens propageert nog de gebruiken uit de galante periode, zoals voorslagen, tussennotjes, coulée, en trillers.¹⁴²

Aan de organist, ook aan de amateur, werden hoge eisen gesteld. Hij moest niet alleen de becijferde bas kunnen lezen maar ook de versieringskunst en de registratiekunst grondig beheersen. Dit terwijl hij voor zijn werk nauwelijks waardering kreeg of er enige status aan kon ontlennen.

Met betrekking tot het altaargezang kan nog worden opgemerkt dat het soms voorkwam dat ook de prelatie, door de priester gezongen, op het orgel werd begeleid.¹⁴³ Vernooy zegt hierover: *Ook in Nederland werd het zingen van de priester middels orgelbegeleiding tot grotere hoogte opgekrikt. Dit is een al uit de barok stammend gebruik.*¹⁴⁴

De organist Albert de Klerk heeft deze vrijwel uitgestorven traditie tot aan zijn dood in 1998, in de St. Jozefkerk te Haarlem in ere gehouden.

Voor de begeleiding van het Gregoriaans door koor of priester gezongen, kon worden volstaan met een klein orgel waarbij een vrij pedaal niet onontbeerlijk was. Het barokke of klassieke orgel was ruimschoots voldoende geschikt. In feite verschilde deze begeleidingspraktijk niet veel van het continuospel bij de concertmis. Het is dan ook niet verwonderlijk dat van de kerkmuzikale ontwikkelingen in de eerste decennia van de negentiende eeuw weinig impulsen uitgingen tot vernieuwing in de orgelbouw, die overwegend classicistisch georiënteerd bleef.

Voor na 1840 werd het Gregoriaans geleidelijk weer meer gewaardeerd en beschouwd als de ware liturgische muziek. We zagen reeds hoe de Belgische kardinaal Sterckx zich ook in deze zin heeft uitgelaten. F.J. Fétis (1784-1871) organist, componist, musicoloog en directeur van het Brussels conservatorium, ijverde voor de zuivere kerkmuziek die zich, in zijn visie, door haar modale karakter onderscheidt van de harmonische wereldlijke muziek. In Rome bepleitte de theoreticus Alfieri het verkort Gregoriaans. In Frankrijk wees de abt van de Benedictijner abdij te Solesmes, Dom P. Guéranger (1805-1875), in zijn *Institutions Liturgiques* (uit 1840) op het belang van de (restauratie van) zuiver liturgische muziek.¹⁴⁵ Hij streefde vooral naar het herstel van het Gregoriaans in zijn authentieke vorm.

¹⁴² J. Wellens, *Handleiding om het Gregoriaans met gepaste harmonie te bezetten*, opgedragen aan de geestelijkheid van Nederland, Cuijk, 1851.

¹⁴³ F.J. Fétis, *6 Messes faciles pour l'orgue*, Parijs, Lemoine, 1840, heruitgegeven Veurne, Documentatiecentrum voor orgel, 1983. *Messe de semi-doubles*, p. 12.

¹⁴⁴ A. Vernooy, zie noot 3.

¹⁴⁵ J. Boogaarts, *Inleiding tot het gregoriaans en de liturgie*, Coutinho, Muiderberg, 1985, p. 53.

A. de Keyzer, 'Liturgie', en J. Valkestijn, 'Het Gregoriaans', in *De lof Gods geef ik stem*, Gooi en Sticht, Baarn, 1993, pp. 22 en 79.

De voorvechters van de herwaardering en het herstel van het Gregoriaans opereerden allen vanuit dezelfde gedachte: het teruggrijpen op de Middeleeuwen (zie 3.2.) en een zoeken naar zuiver kerkelijke muziek.¹⁴⁶

N.A. Janssen vormt de belangrijke schakel met Nederland. Ook in ons land stond het kruiszingen al enige tijd ter discussie en werd het zich houden aan de modus, het zogenaamde platzingen, bepleit. Volgens Janssen kan het Gregoriaans uitstekend modaal worden uitgevoerd omdat het immers, ook naar de mening van Alberdingk Thijm¹⁴⁷, geen kunst maar cultische zang is (zie 4.2.).

Het zingen in lange notenwaarden zou echter voorlopig nog praktisch blijven. Wel speelden volgens Vernooij het belang van de tekst en het liturgisch feest, ja zelfs het moment in de viering, een functionele rol bij de uitvoering en vooral ook bij de begeleiding op het orgel, welke overigens veranderingen onderging.¹⁴⁸ Fétis wil een eind maken aan het begeleiden van het Gregoriaans op de continuo-manier. Hij tracht te komen tot een soort restauratie van de begeleiding. In muziekvoorbeelden toont hij eerst de misbruiken en doet vervolgens suggesties hoe het beter kan.¹⁴⁹ Janssen, die ook nog uit d'Anjou citeert¹⁵⁰, houdt nog vast aan de noot-tegen-noot-begeleiding, maar wenst een modale begeleidingswijze en verwerpt de barokke versieringskunst: *De zangbegeleiding mag niet versierd zijn maar moet bescheiden, eenvoudig en plechtig klinken.*¹⁵¹ Wellens stelt dat er verschillende typen van begeleiden waren, afhankelijk van de oplossingen die men bedacht voor de kwestie van het ritme en de modaliteit. De organist diende hiertoe vlot te kunnen harmoniseren, moduleren en transponeren.¹⁵² Men hanteerde nog steeds het langzame tempo. Bij de registratie op het orgel werden tempo en toonhoogte, ofwel het romantische 'stichten en aandoen', als criterium genomen.

Fétis merkt nog op dat in Frankrijk, Italië en Duitsland de zang met grondstemmen werd begeleid. Ook Janssen wenst een zachte orgelbegeleiding.¹⁵³ Hij beklagt zich er over dat menig organist te hard, te hoog en te fel begeleidt. Bovendien zou hij ook meer pedaal moeten gebruiken. Janssen doelt daarbij op de traditie van het Duitse pedaal, waarop met hak en teen wordt gespeeld. Vol spel wil hij alleen reserveren voor hoge feestdagen.

Dit sluit aan bij de ontwikkeling van de muzikale smaak in de richting van een groeiende belangstelling voor de achtvoets-toon van de grondstemmenklank. Al vrij vroeg wijdt ook Sigismund Neukomm (1778-1858) in zijn orgelschool hieraan aandacht.¹⁵⁴ Ook het feit dat Michael Maarschalkerweerd in zijn *Over orgels* (zie 2.1.) grote waarde hecht aan de achtvoets-registers vindt mogelijk mede zijn oorsprong in

¹⁴⁶ F.P.M. Jaspers, p. 214.

¹⁴⁷ Zie noot 16.

¹⁴⁸ Zie noot 3.

¹⁴⁹ F.J. Fétis, *6 Messes faciles*, Parijs, 1840, p.6. Zie noot 39.

¹⁵⁰ F. d'Anjou, *Sur l'état et le future du chant égliseastique.*

¹⁵¹ N.A. Janssen, *Aanhangsel Waarschouwingen voor orgelisten*, behorend bij *De Ware Grondregels van den Gregoriaenschen Zang*, Mechelen, 1845.

¹⁵² J. Wellens, zie noot 38.

¹⁵³ N.A. Janssen, zie noot 47.

¹⁵⁴ S. Neukomm, *Méthode élémentaire*, Paris, Richault, z.j. (ca.1830), p. 60

deze ontwikkelingen. Bij gelegenheid van een organistenexamen in Den Bosch werd opgemerkt dat de begeleiding van de zang moest plaatsvinden met twee achtvoets-registers voor de linkerhand in de bas en een achtvoets- en viervoetsfluit in de rechterhand voor de discant.¹⁵⁵ Het is echter de vraag of deze registraties ook in noorderlijk Nederland werden toegepast. De orgels van Pieter Maarschalkerweerd laten dergelijke registraties in elk geval niet toe omdat ze geen bas/discant-scheiding hebben.

4.2.3 De functie van het orgel in de liturgie

Als gevolg van de vooraanstaande positie van het kerkelijk orkest had het orgel een bescheiden taak. Deze bleef doorgaans beperkt tot continuospel of, vooral in de kleinere kerken, vervanging van het orkest. Daarnaast werd het orgel gebruikt om het Gregoriaans te begeleiden. Een katholieke pendant van de protestantse gemeentezang bestond niet.

Vanaf 1840 neemt de behoefte aan kerkorgels geleidelijk iets toe. De voornaamste oorzaak hiervan moet worden gezocht in het feit dat het kerkelijk orkest steeds vaker werd verboden. De geestelijkheid accepteerde alleen het orgel als het ware kerkelijke instrument. We zagen reeds dat kardinaal Patrizi te Rome de concertmissen alleen nog in uitzonderingsgevallen toeliet. Bovendien zegt hij nog dat organisten alleen muziek mogen spelen die de devotie bevordert. Ook kardinaal Sterckx en de bisschoppen Den Dubbelden en Zwijsen laten zich kritisch uit over de concertmis en het kerkelijk orkest, ten gunste van het orgel.

In de inmiddels aangebroken periode van de romantiek is het doel van de muziek in de kerk vooral *de goegemeente te stichten ende vermaecken*.¹⁵⁶ De voornaamste functie van het orgel is de kerkgangers in de juiste stemming te brengen. Het moet op hun gemoed werken.

Naast de begeleiding van de koorzang dient het ook om bepaalde belangrijke liturgische momenten muzikaal uit te beelden, zodat het als het ware de liturgie als geheel begeleidt.

Hier zou een vergelijking kunnen worden gemaakt met de twintigste-eeuwse filmmuziek. Denk bijvoorbeeld aan de rol van het theaterorgel bij de stomme film.

Om dit te realiseren probeert men zo veel mogelijk gevoel aan te brengen in de samenstelling van de akkoorden (waarbij chromatiek een belangrijke rol speelt), de wijze van uitvoeren en het bereiken van de gewenste klankkleuren met behulp van daartoe geëigende registraties.

Om enigszins een beeld te geven van wat dit in de praktijk zoal kon betekenen, volgen hier enkele citaten uit Wellens' boek :

Het gebed zonder zang verkoelt op den duur. Er moet aanwakkering bestaan. Zijn nu de gebedenboeken zo ingericht dat zij stemmen met het gezang van het koor, het gezang van het koor met de plechtigheden en ceremonieën van het altaar, dan moet de aandacht niet alleen volgen maar ook zeker voortduren. Het koor zingt bijvoorbeeld:

¹⁵⁵ F.P.M. Jaspers, p. 258.

¹⁵⁶ A. Vernooy, zie noot 3

'Kyrie eleison'. Dit dringt in het oor van het volk dat door de smekende en treurige tonen van het orgel wordt aangedaan en zich in den geest met het koor verenigt. Zingt daarentegen het koor: 'Laudamus Te' dan wordt het volk opgewekt door den dreun en donder van het orgel. Iedereen, zelfs de ongevoeligste moet bekennen dat op deze wijze de woorden tien maal meer indruk zullen maken dan wanneer ze maar terloops en zonder geestvervoering gelezen worden. Men verbeelde zich te dien einde eens het Sanctus dat door miljoenen engelen voor Gods troon aanhoudend gezongen wordt. Dit Sanctus wordt, kort voor de onmetelijke God op het altaar onder de onaanzienlijke gedaante van brood afdaalt, ook door het koor en door het statig brommend orgel uitgevoerd. Dat deze uitvoering, wanneer ze goed plaats heeft, prachtig op het volk op dit plechtig ogenblik moet werken is zeker, en wel bijzonder als het tot dit alles door een gepast kerkboek wordt geleid en voorgelicht. (...) Men kan vele plechtigheden bij dezelve door het orgel nog buitengewoon verheffen, bijvoorbeeld als men op hoge dagen na het zingen van het Sanctus een decrescendo of een smorzando maakt en dan zwijgt tot de heilige hostie wordt opgeheven, wanneer men een donderslag of een kanonsschot aanbrengt en dan weer zwijgt. Bij het opheffen van de kelk doe men hetzelfde nogmaals, pauzere een weinig en ga dan over tot een adagio, cantabile enzovoort. In plaats van een donderslag kan men ook een kleine touche of een triomf aanbrengen of roffelen als met een trom. Dit alles op zijn tijd aangebracht voldoet niet alleen zeer schoon maar doet een mens bij een groot geheim verstomd staan zodat hem als ware het een rilling op het lijf valt. Op Hemelvaart wordt na het Evangelie de paaskaars in de Hoogmis uitgedaan tot het teken dat de Zaligmaker die dag ten hemel gevaren is. Zodra nu het Evangelie is gezongen late men het orgel een geblaas horen gelijkende naar een zachttopkomende wind en, enige seconden later sla men een triomf aan met het volle orgel, zich daarbij voorstellende dat het ganse koor der engelen de Zoon Gods na de volbrachte verlossing onder de hemelse muziek komt inhalen en geleid naar de troon Zijns Vaders. Bij elk feest vindt de organist die zijn taak waarlijk behartigt en vermaakschept in de schone plechtigheden der kerk gelegenheid tot iets waardoor hij kan uitmunten en de gemeente stichten en verbazen. Kunde en goede smaak moeten hier evenwel gebruik en misbruik zorgvuldig onderscheiden.¹⁵⁷

Het is duidelijk dat veel wordt gevergd van het improvisatievermogen van de organist. Uit noordelijk Nederland zijn geen geschriften als die van Wellens met betrekking tot deze vorm van liturgisch orgelspel bekend. Wanneer men de disposities van de orgels van Pieter Maarschalkerweerd beschouwt, blijkt wel dat deze instrumenten ruimschoots voldoende geschikt zijn voor het hier beschreven soort orgelspel.

Slechts het 'effet d'orage' ontbreekt, maar dit kan gemakkelijk worden geïmiteerd door de voet dwars op de pedaaltoetsen te plaatsen.

Het verbod van de orkesten en de hausse in de kerkbouw leidden tot een opbloei van de katholieke orgelbouw, beginnend in zuidelijk Nederland. Dit laatste was weliswaar nog niet direct gunstig voor Pieter Maarschalkerweerd omdat de opdrachten aanvankelijk in zuidelijk Nederland vooral aan Brabantse bouwers werden verleend.

¹⁵⁷ J. Wellens, zie noot 38.

Een voorhoedepositie wordt ingenomen door de, met betrekking tot de vernieuwingen in de orgelbouw, buitengewoon belangrijke Belgische orgelbouwer F.B. Loret (1808-1877).¹⁵⁸ Hij probeert de nieuwe ideeën over de gewenste orgelklank, zoals die het meest expliciet worden geformuleerd door N.A. Janssen, in praktijk te brengen. Janssen en Loret propageren een kerkelijke orgelstijl die een sfeer van gebed, vroomheid en devotie moet bevorderen. In zijn beschouwingen over de orgelkunst gaat Janssen in op wat hij de ware orgelstijl noemt.¹⁵⁹ Niet alleen het orgelspel maar ook de organisten moeten vroom zijn. Alleen mannen komen voor deze functie in aanmerking. Loret zegt over het orgelspel:

Men mag onder de Godsdienst geen andere muziekstukken uitvoeren als: Andanten, Adagios, zachte modulatiën, en verder al wat eenvoudig is en overeenstemt met de zoete aandoeningen van den Godsdienst.¹⁶⁰

De verandering in de klankopbouw van meer in de hoogte naar meer in de breedte werkend wordt door Loret gestalte gegeven door het disponeren van 'rond' klinkende grondstemmen, meer strijkers en zachte doorslaande tongwerken, door een gelijkzwevende stemming, en door een gelijkmatige winddruk teweeggebracht door een magazijnbalg. Het aantal hoog klinkende registers neemt af en deze worden milder geïntoneerd. Een ruige trompet wordt bepalend voor de tuttiklank.

Geleidelijk laten ook andere Brabantse bouwers zich door deze nieuwe ontwikkelingen beïnvloeden. Dit geldt nog niet voor de noordelijke Pieter Maarschalkerweerd, wiens orgelbouwstijl nog lang beïnvloed blijft door de klassieke Bätz. Voor het bestaan van een direct contact tussen Loret en Pieter Maarschalkerweerd hebben wij tot op heden geen aanwijzingen kunnen vinden. Een briefwisseling bijvoorbeeld is niet gevonden. Beschouwing van de orgels van Pieter en Michael Maarschalkerweerd geeft aanleiding tot het vermoeden dat de ideeën van Loret en Janssen pas bij Michael Maarschalkerweerd enige weerklank hebben gevonden.

4.3 De latere negentiende eeuw, de periode van Michael Maarschalkerweerd

Na het herstel van de bisschoppelijke hiërarchie in 1853 kon de rooms-katholieke kerk in Nederland haar eigen identiteit gaan profileren. Binnen dit kader past het dat ook wat betreft de kerkmuziek orde op zaken moest worden gesteld. Aan dit punt werd ruime aandacht besteed door het Provinciaal Concilie dat, onder leiding van het aartsbisdom Utrecht georganiseerd, in 1865 in Den Bosch plaatsvond. Conform de hierboven beschreven opvattingen, zoals die vooral in de jaren '40 tot ontwikkeling waren gekomen, moest nu definitief worden afgerekend met de contrareformatorische

¹⁵⁸ A. van Sleuven, drs. P. Korz, dr. F. Jespers; *Loret-Symposium: 22-23 september 1989*, Stichting Het Brabantse Orgel, 1989

¹⁵⁹ N.A. Janssen, zie noot 47.

¹⁶⁰ Loret heeft zijn ideeën in enige publicaties verwoord.

Dit zijn:

Ingezonden brief in *De Godsdienstvriend*, 1841 en *Verhandeling over het orgel*, Mechelen 1842. Hieruit is onderhavig citaat afkomstig (par.17).

barok/klassieke kerkmuzikale praktijk van de late achttiende- en de vroege negentiende eeuw, waartoe men de concertmissen rekende, alsmede de door de opera beïnvloede zangstijl. Het Concilie wenste een zuivering van de kerkmuziek. Bij decreet werd de vrouwen de toegang tot het koor ontzegd en werden andere instrumenten dan het orgel alleen toegestaan in geval van bijzondere toestemming van de bisschop. Een gevolg hiervan was dat men de concertmissen ging bewerken voor mannenkoor en orgel, wat de muzikale kwaliteit niet altijd ten goede zal zijn gekomen.

Een en ander geldt vooral boven de grote rivieren. In het zuiden was het reeds geen gebruik dat vrouwen deel uitmaakten van het koor. Het bewerken van orkestpartituren tot orgelpartituren is overigens niet vreemd in een tijd waarin het spelen van piano-uittreksels van symfonieën of opera's heel gewoon was. Pianobewerkingen van allerlei composities, zoals er bijvoorbeeld veel door Liszt zijn gemaakt, hadden in de negentiende eeuw een belangrijke functie. Dankzij deze bewerkingen kon de burgerij in de salons kennisnemen van de vaak nieuwe composities. Op die manier hadden ze in de negentiende eeuw een functie die vergeleken zou kunnen worden met die van de geluidsdragers in onze tijd.

Een belangrijke taak waartoe de orgels moesten zijn uitgerust was het realiseren van dergelijke orkestbewerkingen als begeleiding van het mannenkoor. In het algemeen kan men zeggen dat een katholiek orgel in Nederland geschikt moest zijn voor samenwerking met een koor.

4.3.1 Het Caecilianisme

Gedurende de tweede helft van de negentiende eeuw, vooral na 1870, raakt de kerkmuziek sterk onder de invloed van het Caecilianisme van de Regensburgse school. De doelstelling van het Caecilianisme is tweeledig: ten eerste het herstel en de verbreiding van het Gregoriaans en ten tweede de heroriëntatie op de oude polyfonie van de 'Nederlandse scholen', waarbij de werken van Palestrina als hoogtepunt worden beschouwd en als inspiratiebron moeten dienen voor nieuwe composities. Anders gezegd: De Caecilianisten streven naar het in ere herstellen van de kerkmuziek. Deze dient weer goed binnen de liturgie te passen en moet derhalve worden ontdaan van de decadentie waarmee ze in de loop der tijd, vooral in de periode van de barok en het classicisme, besmet is geraakt.¹⁶¹

De eerste kiemen van deze stroming zijn al aan te treffen rond 1820.¹⁶² In Duitsland worden dan op verschillende plaatsen reeds weer de oude polyfone werken uitgevoerd. In München en in Regensburg wordt door respectievelijk Caspar Ett (1788-1847) en Karl Proske (1794-1861) de restauratie van het Gregoriaans nagestreefd.¹⁶³ Zij zien het Gregoriaans en de Romeinse polyfonie als zuivere vormen van kerkmuziek. In Rome houdt de theoreticus Alfieri zich intensief bezig met het Gregoriaans, en propageert Paemi, de koorleider van de Sixtijnse kapel, de Romeinse polyfonisten, alsmede nieuwe composities in die stijl. Ook in Frankrijk en in België

¹⁶¹ A. Kersten, *Heiligheid, Kunstwaarde en Algemeenheid*, niet gepubliceerde doctoraalscriptie, 1990, p. 6.

¹⁶² J. Schwermer, 'Der Cäcilianismus' in K.G. Fellerer, *Geschichte der katholischen Kirchenmusik*, deel II, p. 226.

¹⁶³ idem.

zijn vergelijkbare ontwikkelingen gaande. De activiteiten van de Benedictijnen te Solesmes alsmede die van Fétis zijn reeds genoemd in 4.2.2.

Er broeit dus iets op verschillende plaatsen in Europa. Pioniers ontplooiën hun activiteiten, zij het, althans voor zover tot nu toe bekend, nog onafhankelijk van elkaar. Van betekenis is het verschijnen in 1824 in Duitsland van het boek van de protestantse jurist A.Fr. Thibaut (1772-1840) *Über Reinheit der Tonkunst*. Dit boek gaat over muziek en muzikesthetiek.¹⁶⁴ Thibaut keert zich tegen de 'barokke tierlantijnen' en pleit voor een volledige scheiding van wereldlijke en kerkelijke muziek, en niet in de laatste plaats voor beter orgelspel. In zijn optiek zijn er twee tijdperken geweest waarin echte kerkmuziek werd gemaakt: de vroege Middeleeuwen (het Gregoriaans) en de periode van de vijftiende en zestiende eeuw (de polyfonie). Daarna is het kerkmuzikaal verval ingetreden. De depreciatie van de barokke versieringskunst, die we meer tegenkomen, ook bij Maarschalkerweerd zelf in zijn *Over Orgels*, is ook van betekenis voor de verdere ontwikkeling van de orgelmuziek en de orgelbouw. Dit doet ons beter begrijpen waarom het niet erg is dat bepaalde mechanieken en tracturen (overgang van staartklavier naar balansklavier, de invoering van de Barkermachine en later van de reinpneumatische tractuur) minder geschikt zijn voor het uitvoeren van minutieuze versieringen.

Een ander belangrijk boek is dat van A.G. Stein (1809-1881) *Die katholische Kirchenmusik nach ihrer Bestimmung und ihrer dermaligen Beschaffenheit*. Pas veel later, in 1912, verschijnt nog het *Renaissance und Verfall, Kirchenmusikalischer Stylistik und Formenlehre* van P. Griesbacher (1864-1933), dat voor het begrip van het Caecilianisme zeer verhelderend is. Griesbacher wijst niet de chromatiek aan als hoofdoorzaak van het verval in de kerkmuziek maar het vrijere ritme zoals dat in de humanistische Renaissance al tot ontwikkeling kwam en zich vooral manifesteerde aan het begin van de barokke operatraditie.¹⁶⁵ Wanneer de vroege operastijl in zwang raakt, zo luidt zijn redenering, is de onvermijdelijke weg naar decadentie ingeslagen. Ook Griesbacher toont zich een tegenstander van versieringen en motivische herhalingen, zowel in vocale als in instrumentale muziek. Hij acht versieringen nietszeggend, zonder inhoud en daarmee de tekst onrecht aandoend.

In 1868 wordt te Regensburg de *Allgemeine Deutsche Cäcilienverein* opgericht door de priester F.X. Witt (1834-1888).¹⁶⁶ Vervolgens sticht F.X. Haberl (1840-1910) eveneens in Regensburg in 1874 een kerkmuziekschool. Deze school zal een belangrijk centrum voor kerkmuziek worden van waaruit de nieuwe ideeën zullen uitstralen over grote delen van Europa. Veel invloedrijke Nederlandse kerkmusici hebben er gestudeerd. Ook zijn er Italiaanse componisten door de *Regensburger*

¹⁶⁴ A.Fr. Thibaut, *Über Reinheit der Tonkunst*, 1824, heruitgave R. Heuler, Paderborn, 1907.

Vgl. ook A. Kurris, 'Meerstemmige Latijnse Katholieke Kerkmuziek' in *De lof Gods geef ik stem*, zie noot 41, p. 163.

A. Kersten, p. 8.

¹⁶⁵ P. Griesbacher, *Kirchenmusikalische Stylistik und Formenlehre*, deel III, 'Renaissance und Verfall', Regensburg, 1913.

¹⁶⁶ A. Kurris, zie noot 60, p. 164 in *De lof Gods geef ik stem*, J. Schwermer, zie noot 58.

Schule gevormd. De meest bekend geworden onder hen is Lorenzo Perosi (1873-1956). Vooral na 1900 zijn diens missen tot het standaardrepertoire van vrijwel elk Nederlands parochiekoor gaan behoren. Behalve leider van de kerkmuziekschool te Regensburg is Haberl in deze stad tot 1882 eveneens Domkapellmeister en volgt hij in 1899 Witt op als president van de *Cäcilien Verein*. In 1882 wordt Haberl in de Dom en als docent aan de kerkmuziekschool opgevolgd door I. Mitterer (1850-1924), een Oostenrijkse priester. Evenals velen in Nederland, en aansluitend bij de reeds bestaande praktijk in zuidelijk Nederland, België en Frankrijk, is ook Mitterer van mening dat vrouwen niet thuis horen in het kerkkoor. Hij gaat zelfs nog een stapje verder door te stellen dat koorzangers bij voorkeur clerici zouden moeten zijn. Witt hecht veel waarde aan de gezichtspunten van het concilie van Trente. Dit heeft consequenties voor zijn opvattingen over het Gregoriaans, die in sterke mate afwijken van die van de Benedictijnen te Solesmes.

Er zou nog een langdurige strijd ontstaan over de juiste uitgave van het Gregoriaans: de Pustet-uitgave van de Regensburgers versus de uitgaven van Solesmes (de serie *Paleographie Musicale*, in 1889 gestart door Dom Mocquereau.)

In navolging van de *Cäcilienverein* wordt in 1878 de Nederlandse St. Gregorius Vereniging opgericht door onder anderen Mgr. J. Lans.

De caecilianistische doelstellingen worden in Nederland door deze vereniging nagestreefd. Tal van nieuwe missen, al dan niet met orgelbegeleiding, gecomponeerd in de zogeheten Palestrinastijl van componisten die in Regensburg gestudeerd hebben als Ponten, Haller, Mitterer, Koenen, Piel en Vranken kunnen in de Nederlandse parochiekerken worden gehoord. Een centrale figuur is de priester-componist J.A.S. van Schaik (1862-1927) die als ideoloog fungeert.

Ook is hij regelmatig opgetreden als orgeldeskundige, onder meer bij de bouw van het Maarschalkerveerd-orgel in de Utrechtse kathedraal in 1903.¹⁶⁷

De Nederlandse kerkmuziek staat dus sterk onder de invloed van het Caecilianisme van de Regensburgse school. Desondanks neemt, zeker na 1900, de betekenis van de Franse school van Solesmes, met vertegenwoordigers als Beuron, Dom Pothier en Dom Mocquereau, sterk toe, vooral wat betreft de uitvoeringspraktijk van het Gregoriaans en de begeleiding ervan. Later zijn de orgelbegeleidingen van Pothyron veel gebruikt.

4.3.2 Orgelgebruik

Zoals opgemerkt was het orgel in de katholieke parochiekerken en kloosterkapellen er vooral voor de begeleiding van het Gregoriaans en de uitvoering van missen voor mannenkoor en orgel. De invloed van de ideeën van het Caecilianisme betekende geen grote ommekeer. Het kerkmuzikale klimaat was er min of meer rijp voor. Ontwikkelingen in de jaren '40 en '50 hadden de weg reeds vrij gemaakt voor het nieuwe gedachtegoed. Een goed voorbeeld hiervan is het in 1854 verschenen *Enchiridion Chorale* van J.G. Mettenleiter. Volgens deze auteur moet de

¹⁶⁷ A.E. Rientjes, 'In memoriam Mgr. J.A.S. van Schaik', in *Het Gildeboek*, 10, 1927, p. 126.

F. van der Meer, *Praeses van Schaik*, Het Spectrum, Utrecht, 1943. (exemplaar in het bezit van het Museum Catharijneconvent te Utrecht.)

orgelbegeleiding niet *rein diatonischer Natur* zijn maar op *die Gesetze und Theorie sowie auf die vollendeste Praxis der grossen kontrapunktischen Meister des 15., 16., sowie der ersten Hälfte des 17. Jahrhunderts stützen.*

Kort daarop verschijnt het begeleidingenboek van Herman Hageman *Verzameling van gregoriaanse melodieën in vierstemmig orgelaccompanement*¹⁶⁸ In het voorwoord geeft hij enkele belangrijke aanwijzingen: De zang die de hoofdzaak is worde niet door het orgel overheerst. Het orgel is slechts hulpmiddel. (...) De organist begeleide meestal met zachte geluiden of grondstemmen en gebruike zo min mogelijk vul- of versterkingsregisters als daar zijn mixtuur, octaaf 2', cornet, quint, terts, of tongwerk enzovoort. (...) Men spele en zinge zonder bijvoeging van zogenaamde versieringen, make nooit portamento's (ezelsbruggen) tussen de onderscheiden intervallen en zorge dat juiste overeenstemming met het orgelspel plaats hebbe, of ingehouden of klagend of deftig of vreugdevol zonder ooit te schreeuwen. (...) Men gebruike registers naargelang van het feest. Men trekke sterke of heldere bij jubelfeesten, gedekte of zacht geïntoneerde op treurdagen. Op de gewone zondag past middelmatig, zuiver, ernstig spel.

In de jaren die volgen wordt er veel gepubliceerd over de begeleiding van het Gregoriaans en verschijnen tal van begeleidingenboeken, vooral van Duits-caecilianistische componisten.¹⁶⁹

Van de kleine orgels in de parochiekerken en kloosterkapellen is de begeleiding van het Gregoriaans de voornaamste functie. De begeleiding van het Gregoriaans is algemeen gebruik geworden, dat in 1911 zelfs officiële erkenning van Rome heeft verkregen.¹⁷⁰ Dit alles in weerwil van het feit dat men zich er wel degelijk van bewust was dat het Gregoriaans om historische redenen eigenlijk onbegeleid zou moeten worden gezongen. Dit mag blijken uit de volgende citaten door Ten Braake (waarover straks meer) aangehaald.¹⁷¹ Haberl schrijft: *Daar de gregoriaanse melodieën zich reeds gevormd hadden voor dat de harmonie werd uitgevonden is laatst genoemde altijd een toevoegsel, een noodzakelijk kwaad. Zelfs onder de gunstige omstandigheden bedekt ze de nuances van spraak en voordracht menigmaal op de beklagenswaardigste wijze (...)* en Witt: *Voor deze kunstgezangen, verreweg het grootste gedeelte van het gregoriaans, is elke harmonische begeleiding, moge ze ook door de grootste kunstenaars der wereld worden uitgevoerd, het grootste ongeluk ja*

¹⁶⁸ H. Hageman, *Verzameling van Gregoriaanse Melodieën in Vierstemmig Orgelaccompanement*, Nijmegen, 1856.

Vgl. ook F.P.M. Jespers, p. 315.

¹⁶⁹ B. Kahman, 'Het begeleiden van het gregoriaans in de vorige eeuw', in *Gregoriusblad*, 87/1967, pp. 118-120. Dit is een bespreking van H. Wagner, *Geschichte der Begleitung des gregorianischen Choralen im 19en Jahrhundert*, Regensburg, 1966. (Kölner Beiträge zur Musikgeschichte, Heft XXXII.)

¹⁷⁰ A.A.M.J. van Eck, 'Gregoriaans en het orgel, een haat-liefde verhouding?' in *Tijdschrift voor Gregoriaans*, 18/1993/1, pp. 2 e.v.

P.A. Hanin SJ, p. 101.

¹⁷¹ F.X. Haberl, *Magister Choralis*, p. 177.

F.X. Witt, *Orgelbegleitung zum Ordinarium Missae*.

R. Slecht, *Geschichte der Kirchenmusik*, p. 191.

Citaten van deze auteurs zijn door G. ten Braake vertaald weergegeven, zie noot 78.

menigmaal de dood. R. Slecht voegt hier nog aan toe: In ieder geval gaat het fijne, het aangrijpende dat het gregoriaans zonder begeleiding mits naar de regel en aandachtig voorgedragen zozeer eigen is, ten dele verloren onder begeleidend orgelspel. Hoort men liever gregoriaans met begeleiding dan ligt de oorzaak minder in de begeleidende harmonie dan wel hierin dat het orgel veel van de gebreken in de voordracht bedekt.

Zoals Slecht reeds opmerkt, is het inderdaad zo dat argumenten voor de begeleiding van het Gregoriaans vooral aan de praktijk worden ontleend.

In deze begeleidingspraktijk bedient men zich, evenals bij de nieuwe composities voor koor, zeker aanvankelijk, van de Palestrinastijl (Mettenleiter, zie boven). Uit de begeleidingsmethoden blijkt dat het Gregoriaans voornamelijk wordt begeleid met grote en kleine drieklanken en in sommige gevallen met septimeakkoorden. Er bestaat een groeiende weerstand tegen chromatiek. Als voorbeeld moge hier dienen: P. Piel en P. Schmetz *Orgelbegleitung zum Ordinarium Missae*, als voorwoord bij de methode van F.X. Witt uit 1871.¹⁷² Witt propageert reeds een melismatische begeleidingswijze: liggende akkoorden onder reeksen noten. Bovendien wordt reeds gebruik gemaakt van doorgangsnoten teneinde een zo vloeiend mogelijke begeleiding te verkrijgen.

De noot-tegen-noot-begeleiding zal steeds meer in onbruik raken om tenslotte door het congres van Arezzo in 1882 ook officieel te worden afgezworen.¹⁷³

De opvatting dat de begeleiding van het Gregoriaans zacht moet geschieden is op zichzelf niet nieuw. Al bij de vroegst bekende uitgeschreven orgelbegeleiding (van het derde credo) van Lodovico da Viadana (ca. 1560-1627) wordt deze wens in het voorwoord geformuleerd.¹⁷⁴

Behalve de begeleiding van het Gregoriaans kon er tijdens de mis in bepaalde gevallen ook nog ander orgelspel worden gehoord. Er werd zowel geïmproviseerd als literatuur gespeeld. Sommigen hebben hierover uitspraken gedaan waaruit blijkt dat ook wat dit betreft gebroken moest worden met de traditie van de late achttiende en vroege negentiende eeuw. In deze uitspraken zijn, al dan niet caecilianistische, historiserende tendensen waarneembaar.

De Caecilianisten stelden aan het orgelspel dezelfde eisen als aan de meerstemmige vocale muziek. Men wilde kerkelijke niet wereldse klanken, met gebruikmaking van fugatische of in elk geval imitatieve vormen. H. Hageman raadt in zijn voorwoord de organisten aan de oude meesters goed te kennen.¹⁷⁵ Hij laakt de slechte gewoonte van

¹⁷² A.A.M.J. van Eck, zie noot 66.

Boppard en Montabaur, 'Orgelbegleitung zum Ordinarium Missae' door P. Piel en P. Schmetz', in *Gregoriusblad*, 14/1889/7-8, p. 41.

¹⁷³ Over het musicologencongres te Arezzo in 1882:

J. Valkestijn, (zie noot 41) p. 80 .

A. Vernooy, zie noot 3.

¹⁷⁴ L. da Viadana, *Missa Dominicalis*, 1607, heruitgave Pustet, Regensburg, 1964.

vgl. ook A.A.M.J. van Eck, 'Het gregoriaans en het orgel, een haat liefde verhouding', zie noot 170.

¹⁷⁵ H. Hageman, Voorwoord in orgelbegeleidingsmethode, zie noot 168.

organisten om gedurende de godsdienstoefeningen de stiltes met *walsjes, galopjes of andere kermisdeuntjes* op te vullen. Ook Mitterer spreekt zich uit. Hij zegt dat het orgel door de organisten niet mag worden misbruikt en geprofaneerd.¹⁷⁶ Naar zijn mening komen andere instrumenten meestal niet overeen met de zin en de bedoelingen van de kerk.

Het Utrechts Provinciaal Concilie van 1865 heeft zich expliciet uitgesproken over de positie van het orgel en het gewenste orgelgebruik binnen de rooms-katholieke kerken in Nederland.¹⁷⁷ De betreffende teksten van het Concilie zijn opgenomen in de eerste aflevering van het *Gregoriusblad* uit 1876 (dus nog voor de oprichting van de Vereniging zelf). Het orgel wordt beschouwd als het enige muziekinstrument dat regulier in de kerken kan worden gebruikt omdat het het meest overeenkomt met het karakter van de kerk en de kerkelijke zang: *De kerk gebruikt het orgel als instrument dat haar voegt en het meest in overeenstemming is met de aard en de natuur van de kerkzang. Naar de vermaning evenwel van het Caeremoniale Episcoporum mag het orgelspel de stemmen der zangers niet onderdrukken, noch het gemoed aanstoet geven. Het orgelspel moet deftig zijn in maat en tempo, kuis in melodie, geheel en al vrij van alle ijdele kunstenaarij en eindelijk volkomen overeenkomen met de godsdienstoefening die gehouden wordt.* Deze uitspraken komen niet zomaar uit de lucht vallen maar sluiten aan bij een eeuwenoude traditie. J.W. Brouwers wijst er op dat oude kerkvaders als de Heilige Ambrosius en de Heilige Augustinus geen voorstander waren van muziekinstrumenten, 'toonwerktuigen' in de kerk.¹⁷⁸ Het Provinciaal Concilie verwijst naar het *Caeremoniale Episcoporum*¹⁷⁹ en sluit bovendien aan bij de woorden van paus Benedictus XIV in zijn encycliek *Annus Qui Hunc* uit 1749: *De orgelbegeleiding dient alleenlijk om de woorden der zang meer kracht bij te zetten en zodoende de zin dier woorden dieper en dieper in het gemoed der hoorderen te prenten ten einde de gelovigen te bewegen tot de overpeinzing der geestelijke dingen en aan te sporen tot liefde jegens God en al wat goddelijk is. Het orgel moet zich voegen, niet de zang die hier rechtens heer en meester is en in zijn dienst het orgel tot begeleiding heeft.*¹⁸⁰

Van vergelijkbare strekking zijn de woorden van kardinaal Bona in zijn *De Divina* (psalm C 17): Het doelmatig gebruik des orgels in de kerk behoeft niet te worden verworpen. De harmonische tonen des orgels helderen het bedrukte gemoed op, wekken de tragen, verkwikken de ijverigen en stemmen de zondaars tot berouw, de rechtvaardigen tot liefde (...) en in dezelfde geest sprak al de synode van het bisdom Haarlem in 1564 onder de Haarlemse bisschop Nicolaas van Nieuwland: (...) dat het orgelspel niets hebbe van wereldse, van wulpse muziek, het zij zodanig dat ook de schare des volks begrijpe dat het hier godsdienstigheid en vroomheid geldt. In de loop der eeuwen heeft het orgel zich als enige ontwikkeld tot een instrument dat in overeenstemming werd geacht met de aard en de natuur van de kerkzang en door paus

¹⁷⁶ I. Mitterer, *Die wichtigsten kirchlichen Vorschriften für katholische Kirchenmusik*, Regensburg, 1885.

¹⁷⁷ Titel V, hoofdstuk 6, *De Cantu Eclaeiastico*. (Vgl. ook Ten Braake, noot 78.)

¹⁷⁸ J.W. Brouwers, 'Het orgel en de orgelist' in *Gregoriusblad*, 1876/6, p. 45.

¹⁷⁹ *Caeremoniale Episcoporum*, eerste boek, hoofdstuk 28, par.II.

¹⁸⁰ Encycliek *Annus Qui Hunc*, 22 november 1749.

en bisschoppen kon worden erkend en gewijd tot het instrument van de katholieke eredienst. Dit was ook de mening van paus Pius IX in 1856.¹⁸¹ Geheel in lijn met de kerkelijke traditie en met het pauselijke beleid wil het Utrechts Provinciaal Concilie definitief een einde maken aan de praktijk van de orkestmissen die aan het einde van de achttiende eeuw was ontstaan, en doet zij haar uitspraken over het gebruik van het kerkorgel. De bepalingen zijn aanleiding geweest tot tal van publicaties, vooral in het Gregoriusblad, die meestal ten doel hebben een nadere uitleg te geven.

Allereerst dienen we hier dan stil te staan bij de artikelen van de priester G. ten Braake.¹⁸² Ten Braake beperkt zich voornamelijk tot de bepaling van het Concilie dat het orgel de zangstemmen niet mag onderdrukken. In de eerste plaats maakt hij duidelijk dat dit gebod om inhoudelijke redenen altijd geldt, ook al zou het in geen enkele regelgeving geformuleerd staan en zou er meer in het bijzonder geen enkel kerkelijk voorschrift aan zijn gewijd. Het is een natuurwet. De zang is namelijk hoofdzaak en het orgel begeleidt deze slechts en is dus nevenzaak. De gewijde zang mag niet tot dienaar of slaaf van een overheersend orgelspel worden vernederd. Het orgel als begeleiding moet veeleer de bescheiden dienaar zijn van de zang. Evenals het Concilie verwijst ook Ten Braake hier naar de woorden van paus Benedictus XIV. Hij is van mening dat de situatie in veel Nederlandse parochiekerken in dit opzicht niet ideaal is, zij het nog niet zo erg als in menig protestantse kerk. Ter illustratie van dit laatste vertelt Ten Braake een aardige anekdote over de keuring van een nieuw orgel in een protestantse kerk ergens in Gelderland. Toen de organist bij die gelegenheid vroeg welke registers hij moest gebruiken was het antwoord van de orgelmaker: 'Alles los'. Toen het orgel klonk was niets meer van het psalmgezang - Ten Braake noemt dit 'geschreeuw' - te vernemen. Dit was ook de mening van de keurmeesters die er nog aan toevoegden dat ze zelfs hun eigen stemmen nog maar ternauwernood konden horen. Hiermee was het orgel goedgekeurd. Men hield het voor bewezen dat het orgel een meesterstuk was en de orgelmaker een eerste meester in het vak. De organist werd als een meer dan gewoon talent beschouwd.

Het is bijzonder jammer dat niet wordt vermeld om welk nieuw orgel in welke kerk het precies gaat. Was dit wel gebeurd dan had dat ons mogelijk verder kunnen helpen bij de vorming van een beter begrip van het (gewenste) karakter van de instrumenten van Michael Maarschalkerweerd in vergelijking met dat van de instrumenten van zijn veelal protestantse collega's in het vak, onder wie Witte. In het volgende hoofdstuk wordt hierop nog teruggekomen in de paragraaf die is gewijd aan de invloed van de geestelijkheid op Maarschalkerweerds concept.

Vervolgens betoogt Ten Braake dat de situatie in de katholieke kerken weliswaar niet zo erg is als in de protestantse *want onze orgelisten zijn toch wel zo bescheiden dat ze bij het begeleiden minstens een paar registers buiten werking stellen*, maar toch in sommige opzichten te wensen over laat. Hij doelt vooral op het gebruik van hoog

¹⁸¹ Document uitgevaardigd op 's Pausen uitdrukkelijke wil op 20 november 1856, vgl. J.W. Brouwers, (zie noot 74).

¹⁸² G. ten Braake, 'Het orgelspel mag de stemmen der zangers niet onderdrukken', in *Gregoriusblad*, 1879, pp. 27 en 35.

idem, 'Verstaanbaarheid van tekst en melodie', *Gregoriusblad*, 1880, p. 27.

klinkende registers en vulstemmen, en op het spelen van versieringen. Geheel in de geest van zijn tijd is ook Ten Braake daarvan geen voorstander: *En niet weinigen schijnen het er op gezet te hebben om telkens alle schreeuwregisters saam te koppelen teneinde de heilige tekstwoorden en de edele en bescheiden melodieën als door een batterij van Krupp-kanonnen met ruw geweld te overheesteren.* We mogen aannemen dat hier behalve vulstemmen ook de (sterke) tongwerken zijn bedoeld. Ergens anders: *Elke f is nog geen adres aan oktaaf, quint en mixtuur plus alle twee- en viervoetsregisters die het orgel heeft.* Over versieringen en andere toevoegingen zegt hij: *Het kan misschien zijn nut hebben (...) om met een enkel woord de onzinnige gewoonte te brandmerken van enige orgelisten die deze soort van gezangen welke ze wellicht wat al te eenvoudig vinden door allerhande weelderige hoogst onwielvoeglijke voor-, achter- of tussenvoegsels schenden, soms bijna geheel onkenbaar maken.*

Gelukkig beperkt de auteur zich niet tot het signaleren van bepaalde verkeerde gebruiken maar geeft hij ook aan hoe in zijn visie en volgens de bepalingen van het Provinciaal Concilie de orgelbegeleiding dan wel zou moeten zijn. Als belangrijkste regel geldt dat de begeleiding zodanig (zacht) moet zijn dat de onbeklemtoonde woorden of lettergrepen nog goed verstaanbaar zijn. Behalve de tekst kan het orgel ook de melodie onverstaanbaar maken want ook daarin komen beklemtoonde en onbeklemtoonde noten voor. Het orgel dient dus niet alleen met spraakaccenten maar ook met melodieaccenten rekening te houden.

Terecht wijst Ten Braake er op dat de orgeltoon van zichzelf niet kan meegaan met spraak- of melodieaccent. Interessant is dat hij hier een vergelijking maakt met de crescendo- en decrescendo-mogelijkheden die het harmonium wel biedt. Hier wordt geraakt aan de belangrijkste voordelen die de harmoniumtoon biedt boven de van zichzelf starre orgeltoon.

In bepaalde gevallen kan een Gregoriaans gezang door het orgel worden ingeleid, doch dit dient dan zacht en kort te gebeuren, bijvoorbeeld door het spelen van de eerste noten van de eerste regel van het gezang. Nadrukkelijk dient dit dan eenstemmig, dus zonder begeleidende akkoorden te geschieden. Vervolgens intoneren een of meerdere zangers onbegeleid de eerste regel waarna het gehele koor ondersteund door een zachte meerstemmige orgelbegeleiding gaat zingen. Als niet helemaal duidelijk is hoeveel en welke registers precies kunnen worden gebruikt *dan gebruikt de echt kerkelijke orgelist liever een register te weinig dan te veel, altijd indachtig dat bescheidenheid en eerbied voor het liturgisch woord in elk begeleidend orgelspel het schoonste sieraad is.* Bovendien geldt, rekening houdend met de melodieaccenten, dat piano en mezzo-forte alleen achtvoets-registers toelaten. Bij forte kan een viervoets-register worden bijgevoegd. Ten Braake sluit zich hier aan bij de aanwijzingen van de Caecilianist M. Haller.¹⁸³ Een en ander neemt niet weg dat wel rekening kan worden gehouden met de verschillende karakters van de verschillende gezangen en de verschillende feesten. Zo is op hogere feesten de *jubelklank der heilige feestvreugde* toegestaan. Dit betekent dat de enkele hoogklinkende registers of sterke tongwerken die Michael Maarschalkerweerd soms bouwt, niet nutteloos zijn.

¹⁸³ M. Haller, *Missa quarta a due voces*, Vorbemerkungen

In zijn twee artikelen sluit ook de priester J.W. Brouwers zich aan bij, en geeft nadere uitleg van, de bepalingen van het Provinciaal Concilie.¹⁸⁴ Het eerste artikel geeft een boeiend overzicht van de historie van het orgel. In het tweede gaat hij in op de positie van het orgel en het gebruik ervan. Als uitgangspunt geldt dat het intellectuele woord, het Woord des Vaders, prevaleert boven de instrumentale toonkunst. Aansluitend bij oude kerkvaders is ook Brouwers geen voorstander van muziekinstrumenten in de kerk. Een uitzondering kan worden gemaakt voor het orgel dat als enige door paus en bisschoppen is erkend en gewijd tot het muziekinstrument van de katholieke eredienst. De belangrijkste vraag die de organist zich dient te stellen luidt: tot welk doel is het orgel door de kerk aangenomen en in de kerk opgenomen? In elk geval is dit niet gebeurd om het huis van God om te vormen tot een concertzaal, een Paleis van Volksvlijt(!). Het eerste en opperste doel van het orgelspel is het intellectuele woord, de zang, te ondersteunen. Hierbij herinnert ook Brouwers aan de woorden van paus Benedictus XIV. Bovendien beroept hij zich op de kerkzang-traditie van voor de Hervorming en het op zichzelf curieuze gegeven dat de pauselijke kapel tot op de dag van vandaag van geen orgel heeft willen horen. *Waar het koor talrijk en flink is daar verstrekt het orgel alleen voorspel, tussenspel en naspel maar voor het overige wijke het kunstlicht en schittere de zon. Daar zwijge het werktuig en daar spreke de mens. Het instrument, zelfs het orgel, is slechts door de mens gemaakt. Het is weliswaar het eerste, de koningin der instrumenten, maar de stem is van een orde hoger verheven boven het orgel dan de engel boven de mens.* In de visie van Brouwers is ten behoeve van de begeleiding van de zang een klein orgel in de regel voldoende. Grote orgels zijn zonde van het geld, geld dat beter besteed kan worden aan (de opleiding van) goede zangers. Over het orgelspel zegt Brouwers enkele naar onze begrippen nogal opmerkelijke dingen. In de eerste plaats deelt hij de organisten in drie categorieën in. Orgelspelers die katholieke beginselen, zij die protestantse en zij die Bismarckse beginselen in praktijk brengen. De katholieke organist speelt datgene wat de kerk voorschrijft. Hij speelt naar best vermogen, wel of niet, lang of kort, zoals de kerk wil, dat wil zeggen wat door paus en bisschoppen, door de algemene kerkvergaderingen als die van Trente en door provinciale concilies is voorgeschreven of gewenst. *De andere orgelist gaat uit, zonder zich daar overigens rekenschap van te geven, van het protestants beginsel dat eigen oordeel en eigen wil stelt boven het oordeel en de wil der kerk. Hij speelt dan ook wat hem bevalt, die muziek welke hij goedkeurt, zich niet in het minst bekreunende om wat de kerkverordeningen al dan niet goedkeuren of aanbevelen.*

Vervolgens bedoelt Brouwers met de organist die de Bismarckse beginselen huldigt, de scheiding tussen kerk en staat in het toenmalige Pruisen daarbij als voorbeeld aanhalend, de gesecculariseerde organist die zich liever niets gelegen laat liggen aan de kerkelijke hiërarchie en met zijn door de opera en de symfonie beïnvloede stijl en repertoirekeuze het kerkgebouw wil profaneren tot een concertzaal. Hij is nauw verwant aan het tweede type organist. Beide types voelen zich in de eerste plaats kunstenaar en *de kunst laat zich aan geen priestersbanden leggen.* Wat we ook van Brouwers opmerkingen mogen vinden, het zal duidelijk zijn dat in zijn visie de

¹⁸⁴ J.W. Brouwers, 'Het orgel en de orgelist' in *Gregoriusblad*, 1876, pp. 18-35 en 40-49.

organist uiteraard behoort te spelen volgens de katholieke beginselen. Zoals het Provinciaal Concilie van Utrecht zegt, mag het orgelspel de stemmen der zangers niet onderdrukken. De katholieke organist moet objectief zijn en de bewegingen en gemoedsgesteltenis der kerk volgen in plaats van zichzelf te spelen en de eigen bewegingen van zijn ikheid te volgen.

Het behoeft geen verwondering meer te wekken dat ook Brouwers geen voorstander is van versieringen en andere toevoegingen. Waar anderen spreken van ijdele kunstenaarij drukt hij het weer anders uit: *En gij maakt ervan een lustoord van dartelheden en wereldzin*. Tenslotte signaleert hij nog dat het Provinciaal Concilie zich niet heeft uitgesproken over de vraag wanneer het orgel moet spelen. Brouwers verwijst naar de toetsing door het gezond verstand bij het licht der Christelijke lering. Dit zegt ons dat de organist een voorspel, een tussenspel en een naspel en de begeleiding van de zang mag spelen. *Het voorspel moet de gemoederen der gelovigen reeds in overeenstemming brengen met de heilige plaats welke drempel men heeft overschreden, met de heilige plechtigheid die staat te beginnen. Het naspel moet zijn als de sluitrede van de predicatie, een samenvatting, een zaakrijke bekorting van al het voorgaande. Met de tussenspelen mogen nooit voorgeschreven zangdelen worden verkort of weggecijferd en de organist mag de priester niet laten wachten.*

Paus Pius IX heeft een verbod uitgevaardigd tegen zodanige tussenspelen die of een deel van de zang doen overslaan of de priester beletten voort te gaan in de heilige offerande, de priester doen wachten. In artikel 12 van een verordening van kardinaal Patricci kon overtreding van deze geboden zelfs worden bestraft met een boete of met ontzegging van de bevoegdheid het orgel te bespelen.

Als illustratief voorbeeld van de invloeden uit het Caecilianisme die zich binnen de St. Gregoriusvereniging manifesteren mag gelden dat uitvoerig aandacht is besteed aan het voorwoord van P. Piel en P. Schmetz in F.X. Witt zijn *Orgelbegleitung zum Ordinarium Missae*. Vanzelfsprekend wordt dit als een voortreffelijk werk beschouwd. In het *Gregoriusblad* is zelfs een integrale vertaling van het voorwoord opgenomen.¹⁸⁵ Wat betreft de begeleiding van het Gregoriaans wordt daarin verwezen naar het *Handbuch der Choralbegleitung* dat in 1887 in Düsseldorf was verschenen.¹⁸⁶ De voornaamste aanbevelingen hierin, gepresenteerd als de grondbeginselen van het begeleiden van het Gregoriaans luiden als volgt:

1. Er dienen zoveel mogelijk laddereigen tonen (en laddereigen akkoorden) te worden gebruikt. Dat wil zeggen tonen die behoren tot de modus van het betreffende gezang. Slechts in enkele uitzonderingsgevallen kan een toon in de harmonie met een kruis worden verhoogd.
2. Men beperke zich bij voorkeur tot het gebruik van drieklanken in grondligging of soms in eerste omkering.
3. Alleen bij syllabische gezangen mag soms nog de noot- tegen-noot-harmonie worden toegepast. In andere gevallen, met name bij melismatische gezangen, dient men een enkele harmonie per notengroep te gebruiken. Daarbij moet dan nog het systeem van doorgaande noten worden toegepast, wat inhoudt dat een

¹⁸⁵ zie noot 68.

¹⁸⁶ *Handbuch der Choralbegleitung*, L. Schwam, Düsseldorf, 1887.

akkoord bij voorkeur niet wordt gevolg door een geheel nieuw akkoord maar dat deze akkoordopeenvolging indien mogelijk zodanig is dat een of meerdere noten uit een vorig akkoord nog doorklinken in het nieuwe en andersom (voorhoudingen, anticipaties).

4. Het gebruik van het pedaal wordt vrijgelaten.

Dit alles heeft een rustig voortglidende, vloeiende begeleiding als resultaat, wat volledig strookt met de legato-grondhouding die de organist eigen moet zijn. De begeleiding mag dus vooral niet 'hoekig' van karakter zijn zoals dat bij de inmiddels afgedane noot-tegen-noot-begeleiding nog wel kon voorkomen.

Op dit laatste wordt ook gewezen door J. van Goch in zijn artikel *Orgelbegeleiding voor kerkelijke liederen*.¹⁸⁷ Ook hij kritiseert de te grote sprongen en de hoekigheid in sommige stemmen. Tussenliggende trappen kunnen de geleidelijkheid bevorderen. Van Goch voegt hier nog aan toe dat akkoordherhaling als een te pianistische invloed moet worden afgewezen. Interessant is dat Van Goch zich wat betreft de legato-grondhouding niet beroept op Duits-caecilianistische bronnen, maar op J.N. Lemmens, die spreekt van *le style lié qui est dans le caractère de l'orgue*. De idee van de legato-grondhouding is niet een louter Duitse invloed maar kan veeleer als universeel geldend in geheel Europa worden beschouwd.

In verband hiermee is het eveneens interessant dat de hier besproken principes in Duitsland en Nederland met het Caecilianisme door de geestelijkheid als het ware werden opgelegd terwijl dezelfde principes en ideeën in de zuidelijke landen als België en Frankrijk door de kunstenaars zelf (kerkmusici, organisten) werden gepropageerd.

Behalve voor de begeleiding van het Gregoriaans werden de orgels zoals gezegd ook gebruikt bij de uitvoering van missen voor mannenkoor en orgel. Hierbij kan het gaan om speciaal voor koor en orgel gecomponeerde werken, maar ook om reeds bestaande koorwerken waaraan een orgelpartij werd toegevoegd, of om composities voor koor en orkest waarvan de orkestpartituur is getranscribeerd voor orgel (of harmonium of piano). Aan deze vorm van orgelgebruik is ruime aandacht besteed door J.A.S. van Schaik in zijn artikel over het begeleiden van het mannenkoor.¹⁸⁸

Hierin ontleent Van Schaik het nodige aan de *Orgelschule* van J. Schildknecht. Passend in de tijdgeest doet hij enkele aanbevelingen die volledig aansluiten bij die van de hierboven aangehaalde auteurs. Behalve de organist moet ook de componist er rekening mee houden dat de (te componeren) orgelbegeleiding de zang moet dragen en steunen en niet mag overheersen of bedekken. Dit betekent op zichzelf nog niet dat men geen zelfstandige orgelpartij zou mogen schrijven maar wel dat deze al dan niet zelfstandige partij ondergeschikt moet blijven aan de zang. De zang mag nooit naar de achtergrond worden gedrukt. Tegen deze regel kan niet alleen door een te sterke klank of een te sterk koloriet worden gezondigd maar ook door de eigenlijke

¹⁸⁷ J.J.M. van Goch, 'Orgelbegeleiding voor kerkelijke liederen' *Gregoriusblad*, 1876, p. 63.

¹⁸⁸ J.A.S. van Schaik, 'Welke is de rol, die het orgel heeft, als begeleiding van een vierstemmige mis voor annenkoor?' *Gregoriusblad*, 1900, p. 25.

constructielijnen van het werk. De motivische of thematische bewerking moet dus voorzichtig worden gehouden en de ornamentiek mag alleen aan de zangstemmen worden overgelaten. Als goede voorbeelden worden hier de missen van Mitterer en Piel genoemd alsmede de mis *In nomine Jesu* van J. Vranken. Vervolgens vormen de laatste maten van het *Benedictus* uit de derde mis van J. Verhulst een voorbeeld van hoe het niet moet, van *averechtse orgelbegeleiding*.

Hier maakt het orgel zich van het thema meester *terwijl het koor gedwongen wordt zijn Hosanna in excelsis te reciteren op een wijze die denken doet aan bromstemmen*. Naar de mening van Van Schaik stijgt dit hele *Benedictus* niet uit boven het niveau van liedertafelmuziek.

Als reden voor het feit dat niet het orgel maar de zang steeds de hoofdrol moet vervullen wordt ook hier aangegeven dat de zang de drager is van het gewijde woord *dat nooit of nimmer, in de kerkmuziek allerminst, verlaagd mag worden tot voetschabel van de zinnelijke schone klank*.

Interessant in dit artikel is dat concrete registratieaanwijzingen worden gegeven. Waar Ten Braake zich nog beperkt tot het melden van registers die in elk geval niet moeten worden gebruikt (quint, tert, octaaf, mixtuur, trompet) wordt hier aangegeven dat voor een zachte begeleiding de registers salicionaal 8' of fluit 8' geschikt zijn. Als men vreest dat de zangers zullen detoneren kan men overwegen een zacht viervoetsregister, een zachte fluit of dolce 4 voet (sic.) toe te voegen. Bij de registratievoorschriften mogen we niet uit het oog verliezen dat hier het Duitse orgeltype model staat. Zeer interessant is dat bij vrijwel alle voorgestelde registercombinaties alle koppelingen van het orgel zijn ingeschakeld. Het orgel wordt als een eenheid opgevat. Het zogenaamde 'Werkprinzip' is hier nadrukkelijk niet van toepassing. Een fortissimo van het koor (van ongeveer dertig man) betekent nog geenszins dat de organist met vol orgel moet spelen, zelfs niet wanneer hij een betrekkelijk klein orgel (van bijvoorbeeld twaalf tot vijftien registers) tot zijn beschikking heeft. Een registratie als gamba 8', bourdon 8', eventueel bourdon 16', fluit 8' en 4', eventueel aangevuld met prestant 8' en 4', op het manueel gekoppeld aan het pedaal met subbas 16' en bourdon of fluit 8' is in de regel ruim voldoende. Wanneer het orgel echt in tegenstelling treedt tot het koor, als het ware een tweede koor vormt, kan men zich een iets sterkere registratie veroorloven. In zo'n geval kunnen eventueel mixtuur en/of trompet worden toegevoegd.

Vervolgens gaat Van Schaik nog in op de situatie dat een mannenkoor moet worden begeleid terwijl er geen uitgeschreven begeleiding bestaat. In principe geldt dan de regel dat de mis a-capella moet worden gezongen, maar de praktijk kan soms een begeleiding noodzakelijk maken. Dan gelden de volgende aanbevelingen. Indien het orgel slechts de partijen van het koor meespeelt, moet de organist geen gerepeteerde tonen of akkoorden spelen. Die moeten worden doorgebonden tot een liggende klank. Een uitzondering op deze regel wordt gemaakt voor het eindigen van (muzikale) zinnen. Wijde liggingen genieten de voorkeur. Als registratie is (alweer) gamba 8' met bourdon 8', eventueel aangevuld met zachte viervoets-fluiten reeds voldoende. Bij *mf* en *f* kunnen eventueel nog prestant 8', fluit 8' en octaaf 4' worden toegevoegd.

In het geval van een compositie, voorzien van een zelfstandige orgelpartij die zich in een hogere ligging begeeft dan de koorpartij, mag alleen een achtvoetsregistratie

worden gebruikt. Uiteraard geldt dat de voorgestelde registraties nog kunnen worden ondersteund door het pedaal met subbas 16' en koppelingen.

Van Mgr. M.J.A. Lans, stichter en eerste voorzitter van de Nederlandse St. Gregorius Vereniging, verschijnt in 1881 *de Katholieke Organist*.¹⁸⁹ Ook dit boek past volledig in het tot nu toe geschetste beeld. Lans besteedt bovendien aandacht aan een ander, minstens zo interessant aspect: de toonhoogte. *Speel hooger of lager naar gelang van het feest en den inhoud des gezangs. Hooger zingen is meer bij uitdrukking van vreugde op zijn plaats, lager zingen meer bij uitdrukking van droefheid. Zoo bijvoorbeeld dient een requiemmis lager gezongen te worden dan een paasgloria enz.* Natuurlijk toont ook Lans zich geen voorstander van *ijdele kunstenaar*. Hij zegt: *De organist verraadt zeer groot gebrek aan kunstgevoel en aan begrip van kerkelijk schoon wanneer hij nu voordat de zangers gaan zingen bij wijze van aanloopje speelt (notenvoorbeeld).*

Vanaf de late jaren '90 treden er geleidelijk veranderingen op. Stond de kerkmuziek in Nederland tot dan toe sterk onder invloed van de Regensburgse school, wat betreft de uitvoeringspraktijk van het Gregoriaans en vooral de begeleiding ervan zou zoals gezegd de Franse invloed van Solesmes aan betekenis winnen. Dit stelt ons voor een interessant probleem. In de periode van caecilianistische overheersing, met name de jaren '70 en '80, wordt de orgelbouw van Maarschalkerweerd in toenemende mate juist beïnvloed door de Franse orgelkunst, terwijl in de late jaren '90, wanneer binnen de kerkmuziek de invloed uit Solesmes toeneemt, Maarschalkerweeds orgelbouw meer onder Duitse invloed lijkt te komen (hierover meer in het volgende hoofdstuk). Hoe valt dit te verklaren? Mag hieruit worden opgemaakt dat de invloed van de eisen uit de kerkmuziekpraktijk op Maarschalkerweeds concept niet mag worden overschat, of dat het wel meevalt met de mate van Duitse invloed?

De organist in een katholieke kerk was meestal een amateur.¹⁹⁰ Michael Maarschalkerweerd beklagde zich regelmatig over het ontbreken van een bekwaam organist.¹⁹¹ Ook in onze tijd nog is de organist in de katholieke kerk vaak een amateur.

4.3.3 Kerkelijk orgelgebruik in relatie tot de orgelbouw

Hieronder volgen enkele samenvattende opmerkingen en conclusies met betrekking tot de relatie tussen het kerkelijk orgelgebruik en de orgelbouw.

¹⁸⁹ M.J.A. Lans, *De Katholieke organist; onderricht in de begeleiding van den gregoriaanschen zang en in het kerkelijk orgelspel*, Leiden, 1881.

¹⁹⁰ Zie noot 75.

A.A.M.J. van Eck, brochure uitgebracht ter gelegenheid van de ingebruikneming van het gerestaureerde orgel in de R.K. kerk te Bodegraven. Hierin worden de organisten genoemd die in deze kerk gewerkt hebben. Het zijn allen amateurs.

F.P.M. Jespers, p. 312.

¹⁹¹ J.A. Verheyen, 'Michael Maarschalkerweerd, In Memoriam', in *Het Orgel*, 1915/5. Maarschalkerweerd, In Memoriam', in *Het Orgel*, 1915/5.

Of het nu gaat om transcripties van orkestpartituren als begeleiding van een mannenkoor of om nieuw gecomponeerde missen met orgelbegeleiding of om de begeleiding van het gregoriaans, in al die gevallen speelt het orgel een ondergeschikte, dienende rol. Het orgel mag de zangstemmen niet onderdrukken.

Het blijft natuurlijk de vraag in hoeverre de visie van enkele aangehaalde priesters representatief is voor het denken en het gevoelen over het orgel en het orgelspel in het algemeen in die tijd. Hier staat tegenover dat de Nederlandse St. Gregorius Vereniging toonaangevend is geweest en het kerkmuzikale klimaat in zeer belangrijke mate heeft bepaald. Aangenomen mag worden dat de artikelen in het orgaan van deze vereniging gezaghebbend waren, zodat we toch enkele conclusies mogen trekken ten aanzien van de in die tijd vigerende opvattingen over orgelbouw en orgelgebruik.

Er is een parallel waarneembaar tussen enerzijds (de ideeën over) het (kerkelijk) orgelgebruik en anderzijds de vernieuwende ontwikkelingen in de orgelbouw, die van Michael Maarschalkerweerd in het bijzonder.

Orgelgebruik	Orgelbouw
<p>1. Toenemende afkeer van barokke versieringskunst (tierlantijnen, ijdele kunstenaar) ten gunste van de geleidelijke invoering van het legatospel. Articulatie en korte motieven maken plaats voor langere melodielijnen (Thibaut, Jansen, Alberdingk Thijm, Lans, Griesbacher, Lemmens, Van Dijk, Brouwer).</p>	<p>1. Veranderingen in tractuur en mechaniek: overgang van staart- naar balansklavieren, introductie van de Barkermachine en later van de reinpneumatische tractuur</p>
<p>2. Het gebruik van achtvoetsgrondstemmen, bij voorkeur vaak zachte, voor de begeleidings- praktijk, en een afkeer van hoogklinkende registers en vulstemmen (Da Viadana, Jansen, Loret, Hageman, Van Dijk, Ten Braake, Lans, Van Schaik, M. Maarschalkerweerd).</p>	<p>2. Tweevoetsregisters en vulstemmen worden minder vaak gebouwd, de samenstelling van mixturen wordt lager, meer grondstemmen, waaronder ook nieuwe, vaak zachtere, zoals dolce, aeoline, euphone (Loret, de latere Smits, M. Maarschalkerweerd).</p>
<p>3. Het orgel moet de juiste (religieuze) sfeer in de kerk creëren. Het moet stemmen tot devotie en gebed. (Wellens, Jansen, Loret, Hageman, Brouwer, Lans).</p>	<p>3. Introductie van nieuwe registers als voix celeste en de onder punt twee genoemde, mildere intonatie, introductie van de crescendokast (Loret, (behalve crescendokast), de latere Smits, M. Maarschalkerweerd, Adema, Franssen).</p>

Hiermee mag niet de schijn worden gewekt dat de ontwikkelingen in de orgelbouw louter het gevolg zouden zijn van wensen uit de kerkmuziekpraktijk. Ook andere factoren hebben hierbij een rol gespeeld. Aangenomen mag zelfs worden dat in sommige opzichten het initiatief tot het doen van nieuwe vindingen aan de orgelbouwers was. Hierop zal nader worden ingegaan in het volgende hoofdstuk.

Als het inderdaad juist is dat Michael Maarschalkerweerd zich niet al te zeer heeft laten beïnvloeden door het Caecilianisme, dan geldt dit vooral met betrekking tot de luidheid van de orgels. Voor zover deze wel grondtonig zijn en een zekere benadrukking van de achtvoets-registers (inclusief nieuwe) te zien geven, maar van oorsprong wel krachtig genoeg waren om de kerkruimte goed te vullen, wijst dat in de richting van een sterkere oriëntatie van Maarschalkerweerd op de Franse orgelbouw dan op de Duitse, vooral als het gaat om klankvorming en esthetiek, de artistieke kant dus. Dit zou er tevens op wijzen dat de ontwikkelingen in het kerkelijke orgelgebruik in Nederland niet de enige zijn waar Maarschalkerweerd zich naar heeft gericht.

HOOFDSTUK 5 - DE AARD EN HET JUISTE GEBRUIK VAN MAARSCHALKERWEERD ORGELS

*Juist omdat er geen woorden zijn
voor wat kunst laat zien en horen,
is er immers kunst.*
(Hans Fidom)

5.1 Algemeen

In de inleiding zagen we reeds dat het wezenlijke van muziek en daarmee van muziekinstrumenten onzegbaar is. Sterker nog, het is eerder andersom: muziek is er juist om datgene uit te drukken waartoe de taal niet in staat is.

Reeds aan het einde van de achttiende eeuw is men meer dan ooit tot het besef gekomen dat muziek gekenmerkt wordt door 'Stoflosigheid', minder dan andere kunsten gehinderd door de grenzen die de materie aan de kunstwerken stelt en daarom het meest geschikt om datgene tot uitdrukking te brengen wat niet te begrijpen, niet uit te spreken is. De muziek brengt dan niet langer algemene objectieve gevoelens en ideeën tot uitdrukking (de affectenleer) maar heel de belevingswereld van de mens met al zijn kennis, streven en de verlangens van zijn ziel, meer dan woorden in staat zijn weer te geven. *Diesem schmerzlichen erdischen Streben nach dem Worte.*¹ De romanticus probeert de beperkingen die de spraak hem oplegt te overwinnen en vindt in de muziek de mogelijkheid het onzegbare ter sprake te brengen. Hieraan moet nog een religieuze dimensie worden toegevoegd. Muziek is niet slechts de spraak van de wereld of van de menselijke ziel maar het is de spraak van God die de schoonheid van de wereld en haar diepste wezen aan ons openbaart. Volgens L. Tieck (1773-1853) is de muziek *Gewisz das letzte Geheimnis des Glaubens, die Mystiek die durchaus offenbaarte Religion*, en M. Boereboom voegt hier nog aan toe dat het alle romantici eigen is het scheppingsproces als een mysterie van goddelijke herkomst te belijden.²

Het is in de eerste plaats de organist, en niet de musicoloog, die met zijn spel kan laten horen of hij het instrument en de muziek werkelijk begrijpt.

Is enerzijds het doorgronden van de orgels van Maarschalkerweerd een voorwaarde om ze optimaal te kunnen bespelen, anderzijds zal naast grondige kennis vooral het juiste gebruik, dat wil zeggen de juiste bespeling zowel als de juiste manier van luisteren, van deze instrumenten bijdragen tot een dieper inzicht in hun aard.

Gedurende de negentiende eeuw is de orgelkunst, zowel de orgelbouw als de orgelmuziek, aan ingrijpende veranderingen onderhevig geweest, een ontwikkeling doormakend van het klassieke orgel, dat soms in meerdere en soms in mindere mate nog barokke kenmerken vertoont, naar het romantische orgel. Over het Maarschalkerweerdorgel uit 1894 in de Doopsgezinde kerk te Deventer zegt M. Seybel: Het is een typisch voorbeeld van orgelbouwstijl uit die periode (romantisch), hetgeen blijkt uit de dispositie en intonatie. Het begrip 'romantisch orgel' is echter problematisch. Indien gebruikt als synoniem voor het negentiende-eeuwse orgel is ze dusdanig algemeen dat daarmee de grote verscheidenheid aan orgeltypen uit die tijd

niet tot uitdrukking komt. Daarmee zou de diverse bouwers onrecht worden gedaan. Bovendien is het definiëren van de term romantiek gecompliceerd. Boereboom: *het gaat derhalve niet op, het wezen van de romantiek klaar te omlijnen. Haar manifestaties zijn zo uiteenlopend dat ze zich niet in een synthetische bepaling laten samenbundelen. "On sense le romantisme, on ne le definie pas."*

In de eerste plaats moeten we ons realiseren dat de term 'romantisch orgel' in de negentiende eeuw niet werd gebruikt. De toonaangevende orgelmaker Aristide Cavaillé-Coll bijvoorbeeld heeft nooit beweerd een romantisch orgel te zullen bouwen. Hetzelfde geldt voor Michaël Maarschalkerweerd en andere orgelmakers uit zijn tijd. Vermoedelijk werd het begrip 'romantisch orgel' pas voor het eerst in de twintigste eeuw gebruikt. In de negentiende eeuw sprak men in plaats daarvan van het 'moderne orgel'. H.J. Ply, H.V. Couwenbergh en P. Lamazu voorzien de titels van hun boeken (respectievelijk over orgelbouw en het orgel in de Parijse St. Sulpice) van de termen *l'Orgue moderne* en *la Facture moderne*, en L.J.A. Lefébure-Wely (1817-1869) brengt in 1867 een bundel orgelcomposities uit onder de veelzeggende titel *l'Organiste moderne*.⁴ Ook Ch.M. Widor (1844-1937) spreekt, bijvoorbeeld in een opstel aan A. Schweitzer en in het voorwoord van de gereviseerde uitgave van zijn orgelsymfonieën, van het *moderne* orgel en bedoelt daarmee het orgel van de negentiende eeuw met alle nieuwe vindingen.⁵

In Nederland is het Michael Maarschalkerweerd zelf die bijvoorbeeld, naar aanleiding van zijn restauratiewerkzaamheden aan het Bavo-orgel te Haarlem, in zijn *Over orgels* (zie 2.1.) spreekt over *de vindingen en verbeteringen der moderne orgelbouwkunst*. Ook hij heeft voor zover bekend de term 'romantisch orgel' nooit in de mond genomen.

Niettemin is het bezigen van het begrip 'romantisch orgel' inmiddels algemeen gebruik geworden. Indien we de definitie van het begrip romantiek beperken tot de aanduiding van een bepaald tijdvak, de negentiende eeuw, dan is daarmee nog niets materieels gezegd. Het romantische orgel is dan synoniem voor het negentiende-eeuwse orgel. Een bezwaar tegen deze benadering is zo-even al genoemd. We kunnen ons aansluiten bij de opvatting, zoals geformuleerd door Blume, Boereboom en Rosen, dat romantiek in de eerste plaats kan worden gezien als een geesteshouding, een bewustzijnsniveau. *Romantisch ist kein definierbare Styl sondern ein geistige Haltung*.⁶

Het gaat om het dringend besef dat er nog iets anders is dan dat wat wij zintuiglijk kunnen waarnemen of wetenschappelijk kunnen verklaren (het 'Jehnseitige'). Met de bekende schrijver Gerard Reve zouden we kunnen spreken van de *koortsachtige heimwee naar wat achter de horizon ligt*.⁷

Deze geesteshouding is in wezen van alle tijden maar heeft zich in de negentiende eeuw meer ruimte weten te verschaffen na in de achttiende eeuw door het verlichtingsdenken, en alvorens in de twintigste eeuw opnieuw, ditmaal door de modernistische anti-romantiek, te zijn onderdrukt. W. Hilbert voegt hier nog de verklaring van de romanticus als menstype aan toe: *Der Romantiker ist ein Menschheitstypus. Die Romantiek stellt uns im potenzierten Form ein ganz bestimmter Art da, zu Welt, Kunst und Leben Stellung zu nehmen. Der Romantiker ist eine*

*Erscheinung die es zu allen Zeiten gegeben hat und geben wird. Die romantische Schule ist nur eine Erscheinungsform dieses Typus.*⁸

Romantiek en het naar het paradijs verwijzende katholicisme gaan hand in hand en hebben elkaar gevonden in het begrip 'mystiek'. In de orgelbouw komt dit tot uiting met behulp van registers als de voix céleste, bepaalde intonatietechnieken en het toepassen van de zwelkast, die het mogelijk maken om het orgel als van ver, als engelenzang uit de hemel, te laten klinken.

*En toen daalde er een fraai gezang
Opgebouwd uit donkere en heldere stemmen
Tezamen met het geluid van een orgel geheimzinnig neer
Uit de allerhoogste achter wierookdamp verscholen gewelven.*
(Victor Hugo)

Bij romantiek gaat het om een bewustzijnsniveau, inzicht, een visie: het besef van het bestaan van de metafysische wereld. Het romantische orgel en de romantische orgelmuziek moeten onze ziel in vervoering brengen. Dat wil letterlijk zeggen: vervoeren naar die metafysische wereld.

Hoewel het dus mogelijk is iets inhoudelijks over het begrip 'romantiek' te zeggen, wordt deze term bij het beschrijven van de orgelkunst na 1800 toch doorgaans als een aan een bepaalde tijd gebonden stijlbegrip gehanteerd. W. Salmen betoogt dat ze moet worden gereserveerd voor slechts een beperkte tijd uit de negentiende eeuw en dan nog vooral voor een literair muzikale stroming.⁹ In zijn visie kan men er over discussiëren of er zelfs wel werkelijk romantische orgelkunst bestaat. F.W. Riedel onderscheidt, om redenen waarop ik later wil terugkomen, het impressionistische orgel uit de late negentiende en vroege twintigste eeuw van het romantische orgel dat hij eerder situeert.¹⁰ Wel doet hij daarbij een poging dit type nader te beschrijven: *Es wäre aber falsch diesen Typus - wie es leider oft geschieht - als 'romantische' Orgel zu bezeichnen; denn es handelt sich um die 'impressionistische' Orgel. Die eigentliche romantische Orgel in der ersten Hälfte des 19. Jahrhunderts kennt keine fein abgestufte Dynamiek, sondern nur den Gegensatz des mächtigen Prinzipalklanges und der sanften Flöten- und Streicherregister. Besonderes Kennzeichen dieser romantischen Orgel ist die 'Gravität', die Betonung der tiefen Lagen, vor allem des Pedals, ein starkes Fundament in der 16'- und 8'- Lage. Grundstock bleibt immer die voll ausgebaute Prinzipalpyramide des Hauptwerks.*

Volgens Philip van den Berg kenmerkt het romantische orgel zich door Een omfloerste en brede klank, een poëtische en theatrale werking, een karaktervolle toon en een degelijke opzet. De nadruk ligt meer op de grondtoon, meestal 8 voet voor het manuaal en 16 voet voor het pedaal, waardoor deze registers relatief vaak gedisponeerd worden.¹¹ Hoewel hier beslist een poging is gedaan het romantische orgel zo begrips- en liefdevol mogelijk te beschrijven, illustreert dit ook ons probleem. Wat is bijvoorbeeld een karaktervolle toon? Met betrekking tot het kenmerk van de degelijke opzet verduidelijkt hij nog: In de romantische orgelbouw worden syntheses bereikt tussen het oude orgelmakersambacht en de technologische

voortgang in die dagen, en tussen traditionele en nieuwe muzikale opvattingen. Zo zien we dat bij orgelmakers als Cavallé-Coll en Maarschalkerweerd & Zoon de factuur van het pijpwerk en de constructie van laden en orgelkast kwalitatief en artistiek van het zelfde niveau zijn als in de orgelbouw van de voorgaande eeuwen (...), om dan te vervolgen met Hiernaast worden nieuwe vindingen als Barker-pneumatiek, buizenpneumatiek, windregulateurs en compresseurs, en vaste combinaties toegepast. In Nederland vindt de orgelbouw uit deze periode haar hoogtepunt in het oeuvre van de Utrechtse firma's Maarschalkerweerd & Zoon en Bätz/Witte.

Voor onze beschouwing zijn de orgels van Michaël Maarschalkerweerd in dit opzicht interessanter dan die van zijn vader omdat ze duidelijker afwijken van het barok-klassieke orgeltype: het zijn romantische orgels. Nimmer mag uit het oog worden verloren dat bij de beoordeling ervan ook de artistieke vermogens van zowel de bespeler als de luisteraar een belangrijke rol spelen. Niet iedereen beschikt over het talent deze orgels op hun ware merites te kunnen schatten. De vroeg-romantische dichter E.Th.A. Hoffmann (1776-1822) zegt al: *Der romantische Geschmack ist selten, noch seltener das romantische Talent.*¹² De Duitse filosoof J.G. Fichte (1762-1814) is van mening dat esthetisch gevoel niet is aan te leren. Het moet de mens overkomen. Hoogstens kun je dergelijke ervaringen niet tegenwerken.¹³

Schopenhauer (1788-1860) formuleert het wellicht nog mooier als hij beweert dat het kunstwerk degenen die het aanschouwen in staat stelt de idee die de kunstenaar er in uitdrukte te herkennen, maar niet zonder medewerking van deze mens, de aanschouwer, zelf. Het kunstwerk komt hem tegemoet, maar slechts halverwege. De andere helft van de weg moet worden afgelegd door diens eigen schouwend vermogen, zijn fantasie.¹⁴ Fichte stelt ons echter gerust met zijn opmerking dat weliswaar velen niet in staat zijn het kunstwerk te doorgronden maar er wel van kunnen genieten. Zouden we niet tevreden mogen zijn wanneer een grote schare van mensen in elk geval van de orgels kan genieten, al doorgronden zij die dan niet volledig? Wel zou er naar moeten worden gestreefd dat de instrumenten worden bespeeld door organisten die de instrumenten wel doorgronden, teneinde ze volledig tot hun recht te kunnen laten komen. In de volgende paragrafen zal dan ook aandacht worden besteed aan de vraag wat en hoe op de orgels moet worden gespeeld. Hierbij moet een onderscheid worden gemaakt tussen de vraag naar wat men indertijd speelde en naar wat heden ten dage gespeeld zou kunnen worden. Sinds de bouw van de instrumenten zijn tal van nieuwe orgelwerken gecomponeerd en nieuwe improvisatiewijzen ontwikkeld. Het zou van artistieke creativiteit getuigen uit te proberen welke van de nieuwe werken op deze oude instrumenten realiseerbaar zijn. Dit impliceert reeds de vooronderstelling dat dit niet voor alle nieuwe werken kan gelden. Grotendeels zal een en ander proefondervindelijk moeten blijken.

Het is een belangrijk gegeven dat in de negentiende eeuw orgelconcerten zoals wij die thans kennen in katholieke kerken in Nederland niet voorkwamen. We mogen er evenwel niet louter op grond daarvan vanuit gaan dat er dan ook geen orgelliteratuur gespeeld is. Dit kan bijvoorbeeld hebben plaatsgevonden in en om de liturgie. De daartoe meest geëigende momenten zijn: voor en na de mis, en eventueel tijdens de offerande en de communie (zie 4.1 en 4.2).

5.2 De orgels van Pieter Maarschalkerweerd

Aan de hand van het weinige dat van Pieters oeuvre bewaard is gebleven (Haastrecht 1845, Harmelen 1859, Rumpst 1863 en Oud-Ade 1869) en van dat wat bekend is over niet meer bestaande orgels van zijn hand (zie 1.4, en de werklijst in deel B, J. Laus) kan worden gezegd dat hij vooral de klassieke Hollandse traditie, waarin hij door Bätz was opgevoed, heeft voortgezet. In feite was dit de traditie van het protestantse gemeentezangorgel, die zich kenmerkte door een krachtige intonatie en het regelmatig disponeren van een sterk klinkende cornet.

Een Bätzorgel dat in dit opzicht een voorbeeld kan zijn geweest is het uit Utrecht afkomstige eenmanualige instrument dat zich thans bevindt in de neo-gotische H. Michaëlkerk te Schalkwijk (en daar dus eigenlijk niet thuishoort).

In Pieters intonatie en disposities zijn de invloeden van Bätz merkbaar. Soms echter bouwt hij al orgels die iets milder van karakter zijn, meer geschikt voor de katholieke eredienst. Zo had het orgel voor de St. Martinuskerk aan de Twijnstraat te Utrecht uit 1852 geen cornet maar een sesquialter.¹⁵

Hoewel het op zichzelf niet behoeft te verwonderen dat Pieter Maarschalkerweerd, zeker na de breuk met Christiaan Stulting, geleidelijk meer zijn eigen weg zou gaan, moet toch worden gezegd dat in zijn factuur geen plaats was voor baanbrekende vernieuwingen. Men vergelijkte bijvoorbeeld eens de uit dezelfde tijd daterende orgels van Aristide Cavaillé-Coll in de basiliek van Saint Denis uit 1841 en la Madeleine te Parijs uit 1846. Deze hebben reeds een crescendokast en registers als overblazende fluiten (en in la Madeleine zelfs een *voix céleste*). Hiertegen kan worden ingebracht dat het hier gaat om veel grotere instrumenten waarvoor veel ruimer middelen beschikbaar waren. Reëler is dan misschien de vergelijking met het kleine orgel in het kasteel te Verberie dat reeds uit 1843 stamt. Ook in dit orgel, voor zover bekend het eerste instrument van Cavaillé-Coll met een *voix céleste*¹⁶, zijn reeds de moderne vernieuwingen aanwijsbaar. Het wordt duidelijk dat de orgelbouw van Pieter Maarschalkerweerd jaren achter liep. Het feit dat hij geleidelijk aan meer voor die tijd actuele registers als *viola da gamba* en fluit-travers zou disponeren doet hieraan weinig af. Als oorzaak hiervan heeft waarschijnlijk een complex van factoren een rol gespeeld. Of er sprake is van een mogelijk gebrek aan creativiteit en inventiviteit, gepaard aan een zeker halsstarrig conservatisme weten we niet, want over de karaktereigenschappen van de persoon van Pieter Maarschalkerweerd is niets bekend. Ook zouden we ons kunnen afvragen of het te maken zou kunnen hebben met een zeker isolement waarin de Nederlandse orgelbouw verkeerde. De afstanden naar het buitenland waren toen immers veel moeilijker en veel minder snel te overbruggen dan nu. Deze verklaring strookt echter niet met de internationale georiënteerdheid die de rooms-katholieke kerkmuzikale ontwikkelingen in die dagen kenmerkte. Ze was weliswaar meer op de Weense cultuur gericht dan op de Franse, maar ook de Zuidoostelijke en Oostenrijkse orgelbouw kende reeds in de achttiende eeuw vele vernieuwingen, die door Pieter Maarschalkerweerd niet werkelijk zijn overgenomen, zoals het disponeren van relatief veel achtvoets-grondstemmen, waaronder ook zwevend gestemde strijkers en overblazende fluiten, en het toepassen van de vrijstaande speeltafel.¹⁷ In elk geval is van hem, anders dan van zijn zoon, niet bekend dat hij contacten had met Cavaillé-Coll of andere belangrijke buitenlandse bouwers.

Ongetwijfeld zullen de moeilijke maatschappelijke en economische omstandigheden waaronder moest worden gewerkt en het feit dat er van de rooms-katholieke kerkmuziek weinig impulsen uitgingen tot vernieuwingen in de orgelbouw (zie 3.1 en 4.4) van invloed zijn geweest.

Wat waren de eisen die aan de instrumenten werden gesteld en hoe werden zij gebruikt? Orgelconcerten waren er niet, althans er zijn geen berichten over. De instrumenten hadden vrijwel alleen een liturgische functie. In het vorige hoofdstuk zagen we dat het orgel binnen de kerkmuziekpraktijk voornamelijk een continuofunctie had en in bepaalde gevallen diende ter vervanging van het orkest. Tevens werd het gebruikt om belangrijke liturgische momenten muzikaal uit te beelden. Op basis van de citaten van Wellens (zie hoofdstuk 4) kunnen we er zonder gevaar van uitgaan dat het hier gaat om improvisatie. Voor improvisatie zijn de instrumenten dan ook inderdaad meer geschikt dan voor literatuurspel.



Haastrecht, H. Barnabas 1845/1880. Foto: J. Laus

De orgels van Pieter Maarschalkerweerd zijn vrij klein. Ze hebben weinig registers, slechts een aangehangen pedaal, en vaak maar één manuaal. Voor de bespeler betekent dit dat moet worden afgezien van de vertolking van de grote orgelliteratuur. De grote werken van Buxtehude of Bach kunnen op deze instrumentjes niet worden uitgevoerd. Dit geldt ook voor componisten uit de tijd van Pieter Maarschalkerweerd als Vogler, Mendelssohn, Ritter en Richter, alsmede voor componisten als Liszt, Brahms, Reger, en zeker die uit de negentiende-eeuwse Frans/Belgische orgelschool, onder wie Lefébure-Wely en Lemmens. Wel zouden met enige fantasie enkele werken uit de Franse en Engelse barok kunnen worden gespeeld omdat deze doorgaans weinig pedaalspel vereisen, maar de disposities en vooral de intonatie van de registers

wijken in belangrijke mate af van die van de klassieke Franse en Engelse orgels. Bij de vertolking van Belgische meesters uit de barok (bijvoorbeeld Abraham van den Kerckhoven, Pieter Cornet) doet zich het probleem voor dat deze muziek meestal is gebaseerd op een bas-discant scheiding die bij de orgels van Pieter Maarschalkerweerd niet voorkomt. Wat overblijft zijn manualiter orgelwerken uit de verschillende perioden en streken, zoals werken van Frescobaldi, Sweelinck, Zipoli, Telemann, Bach en zijn zonen, Händel, Haydn en Mozart. Van werken uit de latere negentiende eeuw kunnen alleen die worden gekozen waarvoor geen crescendokast is vereist. Het spelen van werken voor harmonium moet worden afgeraden omdat dynamische expressie daarvan een wezenlijk element is dat op deze orgels niet kan worden gerealiseerd. We moeten hierbij bedenken dat de instrumenten ook wat betreft de uitvoeringspraktijk nog aansluiten bij de klassieke traditie. Tractuur en intonatie, meer in het bijzonder de aanspraak van de pijpen, zijn nog geschikt voor barokke uitvoeringsmanieren als non-legatospel, motief-articulatie en het maken van versieringen.

Gezegd moet dus worden dat de mogelijkheden voor de organist beperkt zijn. Intrigerend is de vraag of het feit dat vele van deze orgels thans niet meer bestaan en andere later door Michaël Maarschalkerweerd zijn uitgebreid, hiermee te maken heeft.

5.3 De orgels gebouwd door Pieter en Michaël samen

Ervan uitgaande dat Michaël na 1860 in de zaak, die vanaf 1865 de naam Maarschalkerweerd & Zoon zou dragen, kwam werken (zie 1.2), spreken we hier over de periode van 1865 tot ca. 1880. Deze periode geeft een verandering in de orgelbouw van Maarschalkerweerd te zien. Sluit het orgel te Oud-Ade uit 1869 nog grotendeels aan bij de klassieke traditie, het orgel van de Utrechtse St. Dominicuskerk uit 1872 bevat al beduidend meer nieuwe elementen. Beide orgels hebben twee manualen en een vrij pedaal. Helaas zijn de beide instrumenten niet meer in oorspronkelijke staat bewaard gebleven.



Leiden, Hartenbrugkerk (1877). Foto: R. Verwer & Schiedam, St. Jan de Doper (1875). Foto: J. Laus

Het meest interessant uit deze periode zijn echter de orgels in de Schiedamse St. Jan de Doperkerk, thans Havenkerk, uit 1874 en in de Leidse Hartenbrugkerk uit 1877. Het eerste is op enkele kleine wijzigingen na goed bewaard gebleven, het tweede gerestaureerd. Het zijn de eerste twee betrekkelijk grote instrumenten die de orgelmakerij hebben verlaten. Ze hebben twee manualen en een vrij pedaal en een dusdanig rijke dispositie dat het mogelijk is om een groot deel van zowel het klassieke als het negentiende-eeuwse repertoire uit te voeren. Enerzijds is de invloed van Pieter Maarschalkerweerd en daarmee de Hollandse orgelbouwtraditie nog duidelijk merkbaar. Beide instrumenten zijn nog betrekkelijk traditioneel van opzet, bestaande uit een hoofdwerk, bovenwerk en vrij pedaal, terwijl de klaviatuur zich nog gewoon voor in het midden van de onderkast bevindt. Ook de disposities en de intonatie zijn, althans deels, nog betrekkelijk traditioneel klassiek. Anderzijds zien we juist daarin de ontluikende nieuwe ideeën van Michaël Maarschalkerweerd, want in deze instrumenten zijn reeds overblazende fluiten 8', 4', 2', toegepast en is de intonatie van menig register al Frans beïnvloed. Het Schiedamse orgel is op het tweede klavier een tongwerk clarinet rijk, waarvan de klank, zeker bij meerstemmig spel, grote gelijkenis vertoont met die van een drukwindharmonium. Andere registers, die nog overwegend klassiek zijn geïntoneerd, klinken milder, katholieker, dan vergelijkbare registers in de orgels van bijvoorbeeld Witte. Iets van de strijd tussen twee stijlen - en dat geldt voor het Leidse orgel nog in iets sterkere mate - vinden we ook terug in het feit dat ze ondanks hun voor een belangrijk deel al Frans geïnspireerde romantische dispositie en intonatie, nog geen crescendokast rijk zijn, wat een belangrijke beperking oplegt bij het stijlgetrouw en artistiek uitvoeren van de toen actuele Franse maar ook Duitse orgelmuziek. Als men bereid is deze onvolkomenheid te accepteren, dan bieden deze instrumenten de mogelijkheid om een belangrijk deel van de grote orgelliteratuur uit

vrijwel alle tijden, variërend van Bach tot Franck en Reger, uit te voeren. Ook de klaviatuur laat dit toe. De manuaalomvang van C tot f^{'''} en de pedaalomvang van C tot d' in Leiden zijn voor die tijd normaal en voldoende. De pedaalomvang tot e' in Schiedam is opmerkelijk uitzonderlijk. De ergonomische verhoudingen zijn goed (zie verder hoofdstuk klaviatuur in deel B, J. Laus) evenals de tractuur en het toucher, hoewel dit laatste bij het Schiedamse orgel nog wat zwaar is. Enerzijds laten deze de barokke speelmannieren nog toe, anderzijds is consequent legato-spel reeds mogelijk, wat van belang is tegen de achtergrond van het gegeven dat de legato-attitude, 'le jeu lié' reeds vroeg in de negentiende eeuw tot ontwikkeling kwam.¹⁸

5.4 De orgels van Michaël Maarschalkerweerd na 1880

De negentiende eeuw is een tijd waarin op tal van terreinen de grenzen worden verlegd. Het is een periode van verre gaande industrialisatie gebaseerd op en gepaard gaand met het ontwikkelen van tal van nieuwe vindingen. De uitvinding van de stoommachine (reeds in 1774) en vooral de ontdekking van de elektriciteit zouden de wereld definitief veranderen. Omdat de technische, geestelijke en ideologische ontwikkeling van de mens voortdurend met elkaar in wisselwerking zijn, is het niet verwonderlijk dat ook de artistieke en meer in het bijzonder de muzikale idealen in deze tijd aan verandering onderhevig zijn.

De romanticus is zich ervan bewust dat achter de werkelijkheid, oftewel een wereld van zintuigen en verstand die hij als beperkt en eindig ervaart, nog een andere wereld schuilgaat: het 'Jehnseitige', een wereld 'achter de horizon' (zie 5.1), en wordt voortdurend verteerd door het verlangen, 'Sehnsucht', daar te komen. Hij ervaart een verbondenheid van de gehele schepping, de kosmos of het al, ver uitgaand boven de verstandelijk te begrijpen wetmatigheden. Het niet-rationele bovennatuurlijke kan door de menselijke intuïtie, te beschouwen als een bepaalde vorm van weten, en fantasie worden gevat, om in de kunst tot uiting te worden gebracht. Essentieel voor romantische kunst en voor muziek in het bijzonder is dat de geesteshouding van de kunstenaar zodanig is dat hij in zijn kunst voortdurend streeft naar dat Jehnseitige. Nieuwe technische vindingen zouden hem daarbij kunnen helpen. Enerzijds zullen de bij componisten en uitvoerende musici aldus levende idealen de instrumentenbouwers hebben aangezet tot het ontwikkelen van vindingen waarmee deze zouden kunnen worden gerealiseerd, anderzijds hebben de grensverleggende mogelijkheden van de nieuwe muziekinstrumenten voor componisten en bespelers tal van nieuwe vergezichten geopend.

Een voorbeeld van het eerste wordt gegeven door de relatie van de orgelbouwer Cavaillé-Coll met de organist-componist L.J.A. Lefébure-Wely. In een brief van Cavaillé-Coll aan de Franse minister van binnenlandse zaken beschrijft hij de invloed van Lefébure-Wely op de ontwikkelingen in de orgelbouw: *De heer Lefébure-Wely, organist van La Madeleine, wiens talent en studie echte diensten bewezen hebben aan de instrumentenbouw en aanzienlijke bijdragen geleverd hebben aan de vooruitgang in deze industrie (...). Inderdaad Uwe excellentie, zonder de zoekende studie van deze wijze kunstenaar naar de kenmerken van het orgel en zonder het bewonderenswaardige talent dat hem de mogelijkheid biedt de bronnen van het orgel ten volle te combineren, zouden vele verbeteringen niet uitgeprobeerd zijn door de orgelbouwers. Deze organist heeft hun de mogelijkheid tot verdere verbeteringen dikwijls duidelijk gemaakt. Zijn uitstekende composities, zo goed aangepast aan het karakter van ieder instrument en zijn meesterlijke, gevarieerde improvisaties hebben de kans gegeven aan*

muzikanten en amateurs zich te realiseren hoeveel mogelijkheden de kleine tongwerkorgels bieden. Dit heeft geleid tot het ontstaan van een nieuwe industrie die nu reeds vele werklieden in Parijs te werk stelt en die voorbestemd is om nog verder te groeien.(...) Sindsdien, na zijn eerste prijzen aan het Conservatoire een van Frankrijks vooraanstaande organisten, heeft de heer Lefébure-Wely nooit nagelaten met zijn talent bij te dragen aan de instrumentenbouw. Zijn onvermoeibare ijver en de grondige studie van de nieuwe instrumenten die hij introduceerde, evenals van de uitvindingen en de verbeteringen gerealiseerd in de pijporgelbouw van onze tijd, hebben in grote mate bijgedragen aan de uitbreiding en de vooruitgang van een industrie die een paar jaar geleden nog bijna uitgestorven was in Frankrijk, maar vandaag hoort bij de top, naast andere landen.¹⁹

Helaas bestaan er geen vergelijkbare brieven van Michaël Maarschalkerweerd.

Mag de ontwikkeling van de piano dan model staan voor de wederzijdse beïnvloeding van musici en instrumentbouwers, van betekenis voor de orgelbouw is in dit verband vooral de ontwikkeling van het harmonium. Ongeveer gelijktijdig met het accordeon is dit het eerste toetsinstrument dat de mogelijkheid biedt de toon gedurende het klinken dynamisch te beïnvloeden, wat tal van expressiemogelijkheden biedt. Als gevolg van een direct beïnvloedbare windvoorziening op basis van een goede trapechniek, kan men de toon laten crescendo's en diminueren (het zogenaamde expression-spel). Cavaillé-Coll experimenteerde reeds in de jaren dertig met dit instrument, dat hij de naam 'poikilorgue' meegaf.²⁰

Het is vooral dit artistieke ideaal van dynamische expressie dat de orgelbouw in de negentiende eeuw het meest heeft beïnvloed. Het heeft geleid tot de ontwikkeling van de crescendo's en, vooral in de Duitse orgelbouw, van de 'Rollschweller'.

Liep de Nederlandse orgelbouw in het algemeen, en die van Pieter Maarschalkerweerd in het bijzonder, achter bij het buitenland, aan Michaël Maarschalkerweerd zijn de ontwikkelingen niet voorbijgegaan. Dat hij sinds 1895 de reinpneumatische tractuur, waarover later meer, toepast - hij verkreeg het patent op het systeem Weigle - springt hierbij het meest in het oog.

Interessant is te zien hoe in de negentiende eeuw het auteurs-, octrooi- en patentrecht e.d. tot ontwikkeling komen. Bespreking hiervan zou echter buiten het bestek van dit boek vallen.

Echter reeds geruime tijd voor hij hiertoe overging experimenteerde Maarschalkerweerd met elektriciteit en was daarmee betrekkelijk vroeg. In Nederland waren alleen de gebroeders Franssen hem voor. Vermoedelijk was hij op de hoogte van de ontwikkelingen in Engeland en Frankrijk waar men respectievelijk reeds in de jaren '50 en '60 met elektriciteit experimenteerde.^{20b}

In Engeland verkreeg de organist Goundlett in 1852 het patent op zijn vinding om met behulp van een elektromagneet een orgelventiel te openen en in Frankrijk verkreeg A. Peschard in 1864 het octrooi op zijn uitvinding van de elektropneumatische tractuur. Samen met Ch.P. Barker bouwde hij in 1868 een orgel met een dergelijke tractuur in de kerk St. Augustin te Parijs. Omdat het op den duur toch niet goed functioneerde, is dit orgel later mechanisch gemaakt.²¹ (Zie voor de meer technische details: deel B, J. Laus.)

In Nederland bouwden de gebroeders Franssen in 1887 het eerste orgel met elektrische tractuur in de kerk van O.L.V. Rozenkrans te Schiedam.²²

Van zijn hand zijn drie orgels bekend waarbij in de tractuur van elektriciteit gebruik werd gemaakt. Dit zijn het orgel in de St. Dominicuskerk te Nijmegen uit 1888 dat helaas verloren is gegaan; het orgel in de St. Martinuskerk te Doesburg uit 1889, dat in goede staat bewaard is gebleven, zij het dat het is overgeplaatst naar een nieuw kerkgebouw, bij welke gelegenheid de originele elektrische installatie buiten werking

is gesteld en het instrument is gepneumatiseerd; en het in 2006 gerestaureerde orgel in de St. Jan de Doperkerk te Oosterhout uit 1889 dat nog geheel aanwezig is, inclusief de elektrische installatie.

Er zijn geen directe aanwijzingen dat de experimenten met elektriciteit in verband kunnen worden gebracht met bepaalde muzikale wensen, voortkomend uit een veranderd klankideaal. Anders is dit gesteld met enkele andere nieuwe vindingen in vooral de Franse en Duitse orgelbouw.

5.4.1 Invloeden uit de Franse en Duitse orgelbouw

Na 1880 worden de invloeden uit de Franse en later ook de Duitse orgelbouw steeds manifester, al wordt de band met de oude Hollandse traditie zoals overgeleverd door Bätz nooit helemaal verloochend (zie 5.2). Vooral in de periode tot 1895, door J. Jongepier wel Maarschalkerweerds tweede stijlperiode genoemd, lijken Franse invloeden de overhand te hebben.²³ De belangrijke instrumenten uit deze tijd zijn:

- het orgel uit 1887 in de St. Franciscuskerk te Oudewater;
- het orgel uit 1891 in de St. Martinuskerk te Sneek;
- het orgel uit 1891 in het Concertgebouw te Amsterdam, dat later zeer ingrijpend is gewijzigd en in 1993 deels is gereconstrueerd;
- het orgel in de St. Josefkerk (thans H. Maria van Jesse) te Delft uit 1893, dat later is gepneumatiseerd.



Oudewater, St. Fransiscus 1887. Foto: R. Verwer

De buitenlandse invloeden zijn zowel in de technische aanleg als in de klankopbouw van de instrumenten terug te vinden. Sommige vernieuwingen in de technische aanleg zijn ook uiterlijk zichtbaar. De vier genoemde orgels, alsmede het eerste orgel in deze

stijl uit 1882 te Rotterdam, dat thans niet meer bestaat, hebben een vrijstaande speeltafel met combinatietreden en een crescendokast. Bovendien is in Sneek en Delft de Barkermachine achter een glazen venster in de onderkast opgesteld. Andere vernieuwingen zijn een Frans geïnspireerde intonatie van grondstemmen en tongwerken, registers als voix céleste en overblazende fluiten, en de combinatie van vox humana met tremulant op het récit. De orgels in Rotterdam en Oudewater hebben nog geen Barkermachine. Deze wordt voor het eerst toegepast in het Sneker orgel en daarna eveneens in de instrumenten te Amsterdam en Delft. De vrijstaande speeltafel is weliswaar geen vinding van de Franse orgelbouw - ook in Duitsland komen we deze tegen - maar het uiterlijk van die van Maarschalkerweerd, in het bijzonder de kenmerkende puntige driehoek aan de zijkant, vertoont sterke overeenkomsten met de Franse factuur (zie verder deel B, de hoofdstukken Klaviatuur en Tractuur, J. Laus).

Teneinde de pijpen van het groot octaaf van de bourdon 16' van het hoofdwerk goed te laten aanspreken worden in Oudewater voor het eerst de moteurs-pneumatiques toegepast, slechts zeven jaar nadat Cavallé-Coll deze vinding van Fermis en Percil voor het eerst had toegepast in het orgel in de kathedraal van Orléans.²⁴

De vinding werd voor het eerst in 1878 toegepast in het nieuwe orgel van de St. François Xavier te Parijs.

De belangrijkste vernieuwing, want essentieel voor de muzikale expressie, die Maarschalkerweerd nu in zijn bouw invoert, is evenwel de crescendokast.

In die tijd sprak men van crescendokast. De term zwelkast werd niet gebruikt, zeker niet door Maarschalkerweerd. Wel sprak hij soms van de expressiekast, in navolging van het Franse boîte-expressive.²⁵



Sneek, St. Martinus, 1891, Barkermachine. Foto: R. verwer

Deze kwam al geruime tijd voor in de Engelse, Franse, Belgische en Duitse orgelbouw. De constructie en invulling van Maarschalkerweeds crescendokasten verschillen echter van die van Cavaillé-Coll en komen meer overeen met die van Duitse bouwers als Walcker, Sauer en Ladegast. Bij Cavaillé-Coll is het meestal zo dat meerdere zijden van de crescendokast van jaloezieën zijn voorzien terwijl Maarschalkerweerd deze in principe alleen aan de voorzijde plaatst.

Hierop zijn echter uitzonderingen, zij het pas in orgels gebouwd na 1900. De orgels in de Augustijnenkerk te Eindhoven en de St. Nicolaasbasiliek te IJsselstein, respectievelijk uit 1906 en 1908, hebben jaloezieën aan de voorkant en de rechter zijkant.

De klankwerking van de Franse crescendokast is dan ook veel sterker dan die van Maarschalkerweeds kasten. Dit wordt nog eens versterkt door het soort registers dat in het récit is opgesteld en het feit dat de récitstemmen op hogere winddruk staan.

Wat betreft de klankopbouw zet een ontwikkeling die reeds in de jaren '70 is begonnen nu verder door. Maarschalkerweerd disponeert registers die qua factuur en

intonatie Franse voorbeelden navolgen. Dit zijn registers als flûte harmonique 8', flûte octaviante 4', Piccolo 2' en tongwerken als trompet 8', basson hobo 8' in Franse factuur. Op het hoofdwerk treffen we steeds vaker het kenmerkende drietal registers prestant 8', roerfluit of bourdon 8' en violon of salicionaal 8' aan, later nog aangevuld met de al genoemde flûte harmonique 8'. Dit drie- of viertal registers komt, geplaatst op het eerste manuaal, op vrijwel elk Frans symfonisch orgel voor alsmede op menig Duits romantisch orgel. De prestant 8' vertegenwoordigt de traditionele prestantklank. De bourdon of de roerfluit dient om daaraan grond te geven. De violon vult boventoonrijkdom aan en de flûte harmonique dient ter versterking van de discant. Tezamen vormen zij de zo karakteristieke achtvoets-grondstemmenklank waarin Ca.vaillé-Coll de onbetwiste trendsettende grootmeester is. Deze klank is bepaald anders dan bijvoorbeeld die van een vocaal geïntoneerde achttiende-eeuwse prestant. De bourdon, roerfluit en flûte harmonique kunnen ook elk afzonderlijk worden gebruikt, waarbij het laatste register bedoeld is als solostem.



Delft, St. Jozef (thans H. Maria van Jesse) 1893. Foto: R. Verwer

Op Franse orgels heeft de salicionaal meer het karakter van een tweede prestant, in tegenstelling tot het meer strijkende karakter van de Nederlandse en Duitse violon. Maarschalkerweerd bouwde overigens wel eens een werkelijke salicionaal, maar gaf deze dan de naam vioolprestant mee, en plaatste dit register doorgaans op het tweede manuaal. De intonatie van de voix céleste van Maarschalkerweerd verschilt nogal eens van die van de Franse, die in de regel veel strijkender, boventoonrijker, meer *tranchant* klinkt.

De invulling van de Franse crescendokast verschilt sterk van die van de Duitse. In de laatste zijn overwegend zacht klinkende strijkers en fluiten en een enkel tongwerk gedisponeerd. Deze registers zijn bedoeld voor zacht effectspel of hebben een solistische functie. Een dergelijke disponering komt ook bij Maarschalkerweerd veel voor. De Franse crescendokast daarentegen bevat vooral in de latere negentiende eeuw in de regel veel registers. Doorgaans komt een volledige tongwerkenbezetting 16', 8', 4' voor, alsmede een tweevoets-fluit en in sommige gevallen een cornet (vaak *decomposé*). Bovendien staan zoals gezegd de *récit*stemmen doorgaans op een hogere winddruk, soms tot 120 mm. Tongwerken, hoog klinkende registers en eventueel vulstemmen (de *anches* of combinatiestemmen), staan gezamenlijk op een aparte lade, wat eveneens bij Maarschalkerweerd niet voorkomt. Deze crescendokast heeft dan ook een andere artistieke functie dan het Duitse type. Zij dient ter realisering van een overgangsdynamiek van *pp* naar *fff*, waarbij het zelfs kan voorkomen dat dit manuaal, het *récit*, sterker klinkt dan het hoofdmanuaal, het *grand-orgue*, en de *tuttiklank* van het orgel nog kan beïnvloeden.

Een treffend voorbeeld hiervan is het Cavallé-Coll orgel in de kerk St. Etienne te Caen. Cavallé-Coll en vooral diens opvolger Ch. Mutin passen dit principe veelvuldig toe, vooral bij hun kleinere en middelgrote orgels. Fraaie voorbeelden hiervan zijn de Cavallé-Coll orgels te Gesves (België), in Caudebec les Elbeuf en in de Augustinuskerk te Amsterdam.

Een meer Frans geïnspireerde invulling van de crescendokast komt bij Maarschalkerweerd in slechts drie gevallen voor. Dit zijn: het orgel uit 1894 in de Doopsgezinde kerk te Deventer; het orgel uit 1900 in de St. Martinuskerk te Groningen, dat na sloop van de kerk naar Duitsland is overgeplaatst, en het orgel uit 1904 in de Doopsgezinde Oosterparkkerk te Amsterdam. In deze instrumenten waren sterker klinkende registers als mixtuur en trompet niet op het hoofdwerk maar op het tweede manuaal in de crescendokast geplaatst. Dat dit interessante dispositieprincipe al spoedig niet meer werd begrepen moet helaas blijken uit het feit dat het orgel van Deventer reeds in de jaren '20 van de twintigste eeuw een wijziging moest ondergaan waarbij de trompet naar het hoofdmanuaal werd verplaatst. Het orgel in de Amsterdamse Oosterparkkerk is in de jaren '50 dusdanig ingrijpend gewijzigd dat van de oorspronkelijke opzet nauwelijks meer iets te herkennen is.

Ondanks de verschillen die kunnen worden aangetoond is het toch onmiskenbaar dat Michael Maarschalkerweerd zich gedurende deze periode voor een belangrijk deel heeft laten inspireren door Aristide Cavallé-Coll. In een gesprek met de orgelmaker H. Elbertse te Soest, zoon van Maarschalkerweerds meesterknecht J.J. Elbertse (zie 1.2), beweerde deze dat Michael Maarschalkerweerd gedurende een aantal jaren zich jaarlijks een week ging oriënteren bij deze Franse meester. In een brief van Maarschalkerweerd uit 1874 aan zijn collega-orgelmaker J. Adema rept hij over zijn onlangs afgelegde bezoek aan Cavallé-Coll.²⁶ Naar aanleiding van het door deze te

bouwen orgel in het Paleis voor Volksvlucht te Amsterdam schrijft Maarschalkerweerd: *Ik geloof wel dat ik het te vorige jare bij mijn bezoek in Parijs reeds gedeeltelijk gezien heb en zoals over de overige orgels van Cavaillé heb ik zijn edele meermalen mijne ongeveinsde bewondering te kennen gegeven. Ik vereer dan ook de heer Cavaillé als een groot meester.*

In een brief aangaande het orgel te Doornenburg spreekt Maarschalkerweerd eveneens over zijn grote voorbeeld, *de grote meester Aristide Cavaillé-Coll*.²⁷ Dit moet ons dus de omvang en de betekenis van Duitse invloeden doen relativiseren.

Na 1895 - Jongepier spreekt van de derde stijlperiode - vertonen de orgels geleidelijk meer Duitse invloeden. Over de mate waarin dit het geval is lopen de meningen uiteen. C. van Wageningen en P. Peeters bijvoorbeeld zijn van mening dat in het werk van Adema en Maarschalkerweerd van rond de eeuwwisseling een subtiel evenwicht tussen Duitse en Franse invloeden aanwezig is.²⁸ J.J. van der Harst benadrukt sterk de Duitse invloeden. Zo schrijft hij met betrekking tot het Amsterdamse Concertgebouworiel:²⁹

Uit een en ander wordt duidelijk dat het orgel van het Leipziger Gewandhaus model heeft gestaan voor het orgel van het Amsterdamse Concertgebouw. Hij baseert zich daarbij op het boek van Töpfer/Allihn³⁰, en vervolgt dan met:

De tongwerken werden zowel in Frans/Belgische als in Duitse factuur bij speciale firma's besteld. In het toepassen van de hoeveelheid tongwerken in verhouding tot labialen was Maarschalkerweerd meer Duits, in Zwolle nog geen zesde deel van het totaal, in tegenstelling tot de Franse traditie die al vanouds op een kwart tot eenderde deel tongwerken uitkwam. Opvallend is ook het verschil in dynamiek van de diverse klavieren ten opzichte van het totaal in klank. Bij Cavaillé-Coll en de meeste Franse orgelmakers (en ook bij de Angelsaksische) is er een dynamische reserve aan tongwerken in een of meer zwelkasten. (...) Opvallend is het verschil met het orgel van Cavaillé-Coll van het Amsterdamse Paleis voor Volksvlucht, met 46 stemmen even groot als het orgel van het Concertgebouw.(...) 1. Paleisorgel breed en relatief ondiep, Concertgebouworiel smaller en veel dieper; 2. aantal tongwerken: paleis 12 tegenover 8 concertgebouw; 3. 9 sterke trompetachtige (Paleis) tegenover 5, later 6, (Concertgebouw) (...).

Michael Maarschalkerweerd heeft in deze periode inderdaad contacten met Duitse en Zwitserse bouwers als Laukhuff, Weigle en Haas.³¹ Belangrijke orgels zijn het eerste betrekkelijk grote rein-pneumatische orgel uit 1896 in de O.L.V. kerk te Zwolle, en voorts de gerestaureerde orgels in de Augustijnerkerk te Dordrecht (1899), de St. Lambertuskerk te Rotterdam Kralingen (1900), de Utrechtse kathedraal (1903), de paters Augustijnenkerk te Eindhoven (1906) en de St. Nicolaasbasiliek te IJsselstein (1908). Voor al deze instrumenten geldt dat de toepassing van de reinpneumatische tractuur naar het systeem Weigle als de meest in het oog springende Duitse invloed mag worden beschouwd.

Dit gold eveneens voor het orgel in de St. Dominicuskerk te Alkmaar uit 1897, dat echter is gemechaniseerd en nog in andere opzichten is gewijzigd bij de overplaatsing naar Bodegraven.

Rond 1830 experimenteerde de Duitse orgelmaker Eberhard Friedrich Walcker met de mechanische kegellade in combinatie met de vrijstaande speeltafel.

Het kegelladesysteem is rond 1750 uitgevonden door Johannes Sigmund Hausdorfer en verbeterd door Johann Andreas Stein, een leerling van Gottfried Silbermann.

Deze kegellade was oorspronkelijk ontworpen voor pedaalregisters teneinde de lage tonen beter te laten aanspreken. De combinatie van dit ladensysteem met de vrijstaande speeltafel bleek een bijzonder zware speelaard tot gevolg te hebben. Anders dan bij Cavaillé-Coll, die het probleem van de onvoldoende exacte aanspraak oploste met behulp van de *moteurs-pneumatiques*, en het probleem van de zware speelaard met de Barkermachine, volgen in Duitsland rond 1870 de eerste experimenten met buizenpneumatiek.

Deze uitvinding wordt toegeschreven aan zowel de Engelsman Joseph Booth Wakefield in 1827 als aan de Duitser Gustav Sander. In 1842 komt Walcker met de eerste pneumatische kegellade.³²

De Duitse firma Weigle verkrijgt de rechten op een tractuursysteem met buizenpneumatiek, dat de beste resultaten opleverde. Later krijgt Maarschalkerweerd hierop het patent en past het vervolgens toe in zijn nieuwe orgels. De toepassing van dit nieuwe tractuursysteem is dan ook het belangrijkste nieuwe kenmerk van de orgels uit de derde stijlperiode. Daarbij blijft er sprake van ambachtelijke orgelbouw van hoge kwaliteit.

Typierend hiervoor zijn bijvoorbeeld de fraaie koperen leidingen.

Op enkele kleinere orgels (Meddo 1906, Houten 1907, Lettele 1910) en een groter orgel (Rotterdam H. Hildegardis 1913) na, worden na 1900 alleen nog instrumenten met rein-pneumatische tractuur gebouwd. Interessant is de vraag of dit louter om economische en technische redenen gebeurt of dat hier sprake is van klankesthetische bedoelingen. Gaat het om een nieuw tractuursysteem dat de realisering van nieuwe artistieke idealen vergemakkelijkt? Deze vraag wordt nog intrigerender als men bedenkt dat pneumatische orgels rond 1900 niet goedkoper waren dan mechanische, eerder duurder (zie deel B, J. Laus).

Wanneer we zo kritisch mogelijk een pneumatisch orgel beluisteren, valt iets bijzonders op in de aanspraak en de toonvorming. Deze zijn licht diffuus en omfloerst. Dit wordt nog duidelijker wanneer we een dergelijk orgel vergelijken met een instrument dat later is geëlektrificeerd.

Voorbeelden van geëlektrificeerde orgels zijn die in de R.K. parochiekerk te Overveen en in de St. Josefkerk te Haarlem, beide niet van Maarschalkerweerd, en het Maarschalkerweerd-orgel uit 1908 in de St. Nicolaasbasiliek te IJsselstein.

Bij deze geëlektrificeerde orgels is goed te horen dat de aanspraak van de tonen veel exacter is en de speelaard veel directer. Dit werd, en wordt ongetwijfeld door velen nog steeds, als voordeel beschouwd en als argument aangevoerd om tot elektrificatie over te gaan. Bij zeer nauwkeurig luisteren echter valt ook nog iets anders op. Als gevolg van de elektrificatie heeft de aanspraak en daarmee de klankvorming iets lelijks gekregen. Zij is hard en agressief. Bij een pneumatisch orgel daarentegen is de aanspraak mild en warm. Het is vooral de omfloerste klank die in de loop van de twintigste eeuw niet meer werd gewaardeerd want ervaren als onduidelijk en ondoorzichtig. Rond 1900 dacht men hier kennelijk anders over. Om dit te kunnen begrijpen moeten we ons eerst realiseren dat de fixatie op het begin van de toon, zich uitend in termen als articulatie en duidelijkheid etc., voortkomt uit het barok-denken

en de daarbij horende speelmannieren als non-legato, motief-articulatie en versieringen. De loop van de negentiende eeuw geeft een verschuiving te zien naar de belangstelling voor de vorming van de toon *gedurende* het klinken ervan. In verband hiermee moet ook de opkomst van het harmonium worden genoemd (vgl. ook 5.4). Dynamische expressie wordt gecombineerd met langere frasen. Dit met het legatospel als basis.

Bedenk tegen deze achtergrond hoe ook Maarschalkerweerd zich in zijn Over Orgels keert tegen de versieringskunst (zie 2.1).

Einig ist man sich im neunzehnten Jahrhundert weitgehend in der Ansicht die Orgel eigne sich vornehmlich nur zum gebundenen Vortrage im sogenannten Strengen Style.³³ Een goed afgeregeld pneumatiek kan zeer behulpzaam zijn bij het realiseren van een mooi egaal en vloeiend legatospel.

Het impressionisme van de late negentiende eeuw wenst minder scherpe lijnen en meer mengkleuren. De impressionistische klankesthetiek heeft ook haar neerslag gekregen in de orgelbouw. Met behulp van de pneumatische tractuur is het beter mogelijk de harmonieën zich als pastelkleuren te laten mengen. Met F.J. Riedel zouden we kunnen spreken van het impressionistische orgel:

Die Gegenreaktion kommt von Seiten des Impressionismus, der die Skala unendlich vielfältiger Farbnuancen anstrebt und jenen Typus der pneumatischen oder elektrischen Riesenorgel geschaffen hat, der um 1910 seinen Höhepunkt erreichte und für uns heute bereits wieder Denkmalswert besitzt.³⁴ (zie 5.1)

Een voorbeeld van een Maarschalkerweerd-orgel dat zulke impressionistische eigenschappen heeft, is dat in de Utrechtse kathedraal uit 1903, vooral voor de herstelbeurt van 1996. Bij dit instrument krijgt men inderdaad soms de indruk dat de klank als een geest door de gewelven waart.

Moeten we het impressionistische klankideaal opvatten als een Duitse of als een Franse ontwikkeling? Anders gezegd: zijn in deze periode de Duitse invloeden onmiskenbaar dominant in de technische aanleg van het orgel, vooral in de tractuur, moeilijker is dit te zeggen met betrekking tot de klankopbouw, toch uiteindelijk het belangrijkste want meest wezenlijke van de instrumenten.

Rechtstreeks uit Duitsland afkomstig is de registerdynamiek-inrichting die de orgels in O.L.V. kerk in Zwolle, en de Jacobskerk in Den Bosch rijk zijn.

Die in het orgel van de Utrechtse kathedraal is niet origineel maar van Laukhuff uit 1939. Ook Peeters en Van Wageningen geven de voorkeur aan de term registerdynamiek-inrichting boven rolzweller of 'Rollschweller'. Deze vinding werd door de Duitse bouwer Friedrich Haas (1811-1866) verder ontwikkeld, waarna de term *generaalcrescendo* in zwang kwam.³⁵

Het is moeilijk uit te maken of hier sprake is van een artistieke wens van Maarschalkerweerd omdat dit toestel, evenals de vaste en vrije combinaties, veelal standaard was ingebouwd in de uit Duitsland toegeleverde speeltafels.

Het is een belangrijk gegeven dat bij de meeste orgels uit deze tijd het tweede of derde manueel zachter klinkt dan respectievelijk het eerste of het tweede. De afnemende sterktegraad van de manualen is een wezenlijk principe uit de Duitse orgelbouw.³⁶

Peeters en Van Wageningen leggen uit dat op het zachte manuaal in principe dezelfde register-groep is gedisponeerd als op het sterkere, maar dan met een zachtere intonatie. Als voorbeeld geven zij het Sauerorgel in de Dom te Berlijn. Dit kan echter niet worden gezegd van de meeste orgels van Maarschalkerweerd.³⁷

Ook bij zijn laatste orgels vertonen de disposities en de intonatie niet louter Duitse invloed. Franse elementen zijn nog altijd aanwezig. Maarschalkerweerd blijft tongwerken als trompet en basson-hobo maken, of laat ze toeleveren door het Franse bedrijf Mazure of het Belgische bedrijf Devos (zie de hoofdstukken Pijpwerk en Toeleveringsbedrijven in deel B, J. Laus), en intoneren naar Frans voorbeeld. Het kenmerkende drie- of viertal grondstemmen op het hoofdmanuaal, alsmede de combinatie gamba-céleste, hoewel qua intonatie vaak meer Duits-Nederlands, en overblazende fluiten, kunnen op orgels van na 1900 nog steeds worden aangetroffen.

Al wordt in bepaalde gevallen pijpwerk toegeleverd, soms ook uit Duitsland, toch werd het meeste pijpwerk nog steeds in de orgelmakerij zelf gemaakt en wel van orgelmetaal (een legering van lood en tin). Slechts in enkele gevallen is zink toegepast, met name bij de registers violon 8', en cello 8' in het pedaal, en soms ook bij de schalbekers van de bazuin 16'. Tegenwoordig wordt zink als inferieur en daarom te vermijden materiaal beschouwd. In de jaren twintig en dertig van de twintigste eeuw werd het vaak om economische redenen gebruikt. Het is evenwel waarschijnlijk dat Maarschalkerweerd voor de toepassing van zink een artistieke reden heeft gehad. Bij het beluisteren van dergelijke registers valt een fraaie *tranchante* klank op. Ook bij Cavaillé-Coll komt dit voor.

In het orgel uit 1871 van het Paleis voor Volksvlijt te Amsterdam, dat zich thans in de gemeentelijke concertzaal te Haarlem bevindt, komt in het pedaal een violoncel van zink voor. Het groot- octaaf van de gambe 8' van het positief is eveneens van dit materiaal vervaardigd.³⁸

Toch zijn in de dispositie, intonatie en mensurering van de registers wel Duitse invloeden merkbaar. Een belangrijk voorbeeld hiervan is het orgel in de O.L.V. kerk te Zwolle, het eerste rein-pneumatische instrument dat met subsidie van de Rijksdienst voor de Monumentenzorg is gerestaureerd. In dit betrekkelijk grote, 38 stemmen tellende drieklaviersorgel zijn op het derde manuaal in de crescendokast slechts enkele strijkers en fluiten gedisponeerd met als enige tongwerk een vox humana. Op het tweede klavier staat een derhalve niet zwelbare trompet 8'. Dit alles naar Duits voorbeeld. Ook het orgel in de Utrechtse kathedraal had van origine een vrij zwak crescendowerk.

Bij gelegenheid van de herstelbeurt van 1996 is aan dit crescendowerk een trompet 8' toegevoegd, afkomstig uit het inmiddels gesloopte Maarschalkerweerd-orgel van de St. Aloysiuskerk te Utrecht.

Van Schaik spreekt zelfs van een nevenwerk in echokast.³⁹

De veronderstelling lijkt niet ongegrond dat Maarschalkerweerd hier boogt op een traditie die verder rijkt dan alleen de invloed van de Duitse romantiek. De Duits-romantische orgelbouw heeft op zijn beurt weer de invloeden ondergaan uit de Zuidduitse barokke orgelbouw. De Zuidduitse achttiende-eeuwse orgelbouw (Gabler en Holzhey) kent al disposities met verschillend gekleurde zachte strijkers en fluiten (zie 5.2). Een goed voorbeeld vormt het onovertroffen orgel van Gabler in Weingarten. Maarschalkerweerd behandelt dit orgel in zijn *Over orgels* (zie 2.1).

Deze vooronderstelling kan niet alleen worden gestaafd met voorkomende disposities maar is tevens gebaseerd op de door Maarschalkerweerd regelmatig toegepaste wijde mensuren, die eveneens in de Zuidduitse achttiende-eeuwse orgelbouw zijn aan te treffen, en later in de negentiende-eeuwse Duits-romantische bouw (zie hoofdstuk Pijpwerk in deel B, J.Laus).

Een goed voorbeeld hier te lande is het Sauer-orgel in de St. Nicolaaskerk te Amsterdam. Vergelijkbare wijde mensuren komen voor in het orgel in de Utrechtse kathedraal, vooral bij de prestanten van het eerste manuaal.

Wijde mensuren worden vaak toegepast bij orgels in grote kerken met de bedoeling de grote ruimte volledig met de klank te kunnen vullen maar toch mild dragend te blijven, zonder dominante luidheid. Ook in de Franse orgelbouw komen deze wijde mensuren voor.

Met betrekking tot de intonatie van de registers wil ik hier het laatste woord geven aan Sybrand P.H. Adema. In een in 1922 gevoerde polemiek met J.B. Enschede maakt hij ons op overtuigende wijze duidelijk dat voor de meeste Nederlandse orgelbouwers, waartoe hij zeker Maarschalkerweerd rekent, geldt dat zij zich op technisch niveau weliswaar lieten beïnvloeden door de Duitse ontwikkelingen, maar dat hun intonatie, het artistieke niveau dus, altijd Frans beïnvloed is gebleven.⁴⁰ Interessant daarbij is dat hij tevens betoogt dat ook de klankgeving in de Duitse orgelbouw onder Franse invloed veranderde. Volgens Adema probeerde men zelfs het uit Duitsland toegeleverde fabriekspijpwerk zo goed en zo kwaad als het ging nog zo mooi mogelijk (lees: zo Frans mogelijk) te intoneren.

Wanneer sprake komt van orgelfactuur dan wordt daaronder verstaan de twee hoofd delen waaruit deze is samengesteld, namelijk het werktuiglijke en het geluidgevende, en van deze twee is in de orgelbouw de laatst genoemde als harmonische kunst de voornaamste (...) En naar aanleiding van het Cavaillé-Coll orgel in het Paleis van Volksvlijt te Amsterdam merkt hij op:

Ik behoef nu alleen maar op te merken dat wij aan het Franse instrument een voorbeeld waren rijk geworden dat voor de gehele Nederlandse factuur tot navolging aanspoorde. Gerust konden we de Duitse neigingen vaarwel zeggen, daar ook Duitsland gedrongen werd de Franse verbeteringen in de orgelfactuur toe te passen. (...) echter werd na 1890 wederom een nieuwe richting in de moderne orgelbouw gevolgd namelijk de roerpneumatiek. Dit navolgen van de pneumatische Duitse uitvindingen voor het werktuiglijk deel van onze instrumenten heeft onze Nederlandse orgelmakers nimmer kunnen bewegen onze eigen intonatie ten offer te brengen. Ieder goed onderlegd muzikaal intonator heeft persoonlijke idealen waarnaar hij de verschillende stemmenkarakters en het massale harmoniegeheel zal scheppen. Maar hij zal ook steeds niet uit het oog verliezen dat zijn dure plicht zal blijven al het mogelijke te doen om de heerlijke harmonieën van de nu sinds jaren overleden groot kunstenaar Aristide Cavaillé-Coll tot zijn enig volmaakt voorbeeld te blijven houden.

5.4.2 De eigen inbreng van Maarschalkerweerd

Natuurlijk kan de orgelbouw van Michael Maarschalkerweerd niet alleen worden verklaard vanuit Franse en Duitse invloeden. Het zou onjuist zijn een aantal van zijn instrumenten slechts te beschouwen als kopieën van Franse en Duitse voorbeelden.

De eigen identiteit van zijn factuur zou hiermee onrecht worden gedaan. Zelfs waar zijn latere orgels een synthese van Franse en Duitse invloeden te zien geven, bewaren zij toch een eigen Nederlands karakter. Elbertse hierover: *Hij heeft veel van Maarschalkerweerd sr. overgenomen, en die kwam bij Bätz vandaan. Ik geloof dat hij meer van Bätz dan van Cavaillé-Coll had. Dit is bijvoorbeeld te zien aan de manier waarop hij zijn laden en stellingwerk maakte, vrij zwaar allemaal. De tongwerken waren wel veel meer Frans. Iets algemeen is hierover moeilijk te zeggen, al zijn er veel van die kleine karakteristieke dingen die er onmiddellijk op duiden dat iets van Maarschalkerweerd is.*

5.4.2.1 De kleine orgels

Misschien toont Michael Maarschalkerweerd zijn eigenheid wel het meest in zijn kleine orgels. Vooral daarin onderscheidt hij zich van zijn buitenlandse collega's, wat de vraag oproept in hoeverre klein bouwen typisch Nederlands is of iets te maken heeft met beschikbare budgetten. Deze kleine orgels voor de kapellen en kleine parochiekerken vormen een dusdanige categorie apart dat zij moeilijk in bepaalde stijlperiodes zijn onder te brengen. Zowel onderling als in de tijd vertonen zij zeer grote overeenkomsten. Vele zijn goed bewaard gebleven, al zijn ze nogal eens overgeplaatst. Twee ervan hebben een bestemming gekregen als koororgel in een grotere kerk. Dit zijn het orgel voor de kapel van de zusters van Liefde te Zwolle, dat zich thans bevindt in de St. Willibrorduskerk te Oss, en het orgel van het St. Josefgesticht te Deventer dat bij de overplaatsing naar de Heilig Hartkerk te Eindhoven, de huidige locatie, met een tweevoets-register is uitgebreid.

De meeste van deze instrumentjes zijn geplaatst in een eikenhouten kast met een neogotisch front. De klaviatuur bevindt zich doorgaans aan de rechter zijkant. Een opvallende uitzondering hierop is het orgel van het St. Johannes de Deo Ziekenhuis te Utrecht (thans het Utrechts Conservatorium), dat is overgeplaatst naar de parochiekerk te Loo in Gelderland. Van oorsprong had het de klaviatuur voor in het midden. Bij gelegenheid van de verhuizing is de klaviatuur naar de achterzijde verplaatst.

Ze hebben een, soms twee manualen, en een aangehangen kort pedaal met niet meer dan achttien toetsen (van C tot f). De rondhouten registertrekkers bevinden zich direct boven de klaviatuur of boven het hoofd van de speler. Het registraantal varieert van vijf tot tien. De tractuur is mechanisch. Dit geldt ook voor instrumenten als dat te Meddo uit 1906 en zelfs dat te Lettele uit 1910, gebouwd in een tijd waarin Michael Maarschalkerweerd reeds lang was overgegaan op de reinpneumatische tractuur.

Ook de disposities vertonen dusdanig grote overeenkomsten dat van standaard-disposities mag worden gesproken. De orgels hebben altijd een prestant 8' en een bourdon 8', die veelal is gescheiden in groot-octaf en overige octaven, gamba 8' (vaak vanaf c) en een fluit 4'. In de iets grotere instrumenten kunnen daarbij een dolce 8', fernfluit 8' en octaf 4' voorkomen alsmede een bourdon 16', die in sommige gevallen ook als transmissie in het pedaal speelbaar is. Een mooi voorbeeld hiervan is het orgel uit 1895 in de kapel van het Utrechtse St. Hiëronymushuis. Hoog klinkende registers en vulstemmen als fluit 2', octaf 2', quint 3' en mixtuur, en tongwerken komen bij dit orgeltype op enkele uitzonderingen na, zoals de orgels in De Meern, Erica en Ursem, niet voor. In dit opzicht verschillen de instrumenten wezenlijk van de

kleine orgels van Cavaillé-Coll. Cavaillé-Coll disponeerde zelfs op zijn allerkleinste instrumenten al een trompet 8'.

Voorbeelden hiervan zijn het koororgel in de kerk Immaculée Conception en de kerk St. Etienne te Elbeuf, en in Nederland het koororgel in de St. Bonifatiuskerk te Leeuwarden. Interessant in dit verband is ook het koororgel van Schijven in de kerk van O.L.V. Middelaars te Brussel.⁴¹

In het bouwen van kleine orgels muntte Maarschalkerweerd uit. Ze zijn van zeer hoge kwaliteit. Dit geldt voor zowel de constructie en de gebruikte materialen als voor de klank, die altijd warm en vol is. Zijn grote prestatie schuilt hierin dat deze instrumenten ondanks een klein aantal stemmen toch klinken als volwaardige kerkorgels. Hun klank is groot.

Grootheid van klank mag overigens niet worden verward met luidheid, die vaak beperkt is.

Naar hun aard en functie zijn ze dan ook niet te vergelijken met de kabinetorgels van een of twee eeuwen eerder.



Oss, St. Willibrordus, 1891, koororgel. Foto: J. Laus

Karakteristieke voorbeelden van kapelorgels zijn de volgende. (Uitgebreide beschrijvingen zijn te vinden in deel B, J. Laus.)

Het vroegste voorbeeld dateert al uit 1877. Het betreft het 5 registers tellende orgel in de kapel van het Andreas-gasthuis van de Zusters van Liefde aan de Springweg te Utrecht. De kapel is inmiddels afgebroken en het orgel overgeplaatst in 1998 naar de R.K. Parochiekerk te Heeten. Het orgel uit 1890 van het voormalige St. Josefgesticht te Deventer bevindt zich thans, in gerestaureerde staat en met een tweevoets-register uitgebreid, als koororgel in de Heilig Hartkerk te Eindhoven. Bijzondere vermelding

verdient het genoemde orgel van het St. Hiëronymushuis te Utrecht. Dit iets grotere kapelorgel heeft twee manualen en een pedaal dat doorloopt tot d'. Afgezien daarvan voldoet het aan alle hierboven beschreven eigenschappen en is gaaf bewaard gebleven, al is de kast helaas wit geverfd. Uniek is dat het gehele werk is geplaatst in een crescendokast en dat deze niet met een basculetrede wordt bediend, maar met een zogenaamde cran, een metalen trede die zodanig is geconstrueerd dat wanneer hij niet wordt bediend, de kast zich in gesloten toestand bevindt. Het orgel van het Blindeninstituut te Amsterdam is gerestaureerd en bevindt zich thans in de parochiekerk te Wamel.

Karakteristieke voorbeelden van kleine parochiekerkorgels zijn de volgende. Het orgel uit 1888 van de parochiekerk te Oudenrijn bevindt zich thans in de parochiekerk O.L.V. ten Hemelopneming in het nabijgelegen De Meern. Het is onlangs gerestaureerd. De iets grotere dispositie is een tweevoets-register en een mixtuur rijk. Het zeer fraaie orgeltje uit 1889 in de parochiekerk O.L.V. ten Hemelopneming te Joppe (bij Gorssel) is gaaf bewaard gebleven. Met zijn slechts vijf stemmen is het een goed voorbeeld van hoe een klein orgel in een parochiekerk door zijn grote klank als volwaardig kerkorgel kan fungeren. Het gerestaureerde orgel uit 1894 in de parochiekerk te Kockengen heeft als bijzonderheden een dubbelprestant 8' (en opvallend grote registerknoppen).

Michaël Maarschalkerweerd bouwde eveneens een dubbelprestant in zijn grote orgels te Schiedam (1875) en Eindhoven (1906). Dit is nog terug te voeren op de Hollandse Bätztraditie.

Het kleine orgel uit 1893 voor de parochiekerk te Erica had als bijzonderheid dat het naast enkele zachte registers een vrij sterke trompet 8' had, die kon worden gebruikt als vol werk bij het uitgaan van de kerk. Maarschalkerweerds intenties zijn later helaas niet begrepen met als gevolg dat deze trompet bij de laatste restauratie in 1968 het veld moest ruimen voor een nieuwe mixtuur (zie 6.6.2).

Tot slot nog twee curieuze voorbeelden van kleine orgels die voor een kapel noch voor een parochiekerk werden gebouwd. Het betreft het orgel in de Hervormde kerk te Ursem en het orgel in de Hervormde kerk te Asch. Kenmerkend is de afwijkende dispositie, toegesneden op de eisen uit de protestantse eredienst. Zoals een goed protestants orgel betaamt is ook de intonatie krachtiger.

Na de loftuigen moet hier toch ook een kritische kanttekening worden geplaatst. Nog sterker dan voor de orgels van Pieter Maarschalkerweerd geldt dat deze instrumentjes niet geschikt zijn voor de vertolking van orgelliteratuur van enige betekenis. Ze lenen zich louter voor liturgisch gebruik, voor improvisatie en het begeleiden van de zang. Maar ook daarbij is de organist gehandicapt door de hinderlijk beperkte pedaalomvang en het in veel gevallen ontbreken van een subbas 16'. Vooral bij het begeleiden is dit een belangrijk gemis, hoewel we hier tegenover moeten stellen dat de bespelers van deze orgels doorgaans amateurs waren (en zijn) die het pedaalspel nauwelijks beheersen.

5.4.2.2 De overige instrumenten

Het grootste orgel door Michael ooit gebouwd is dat uit 1891 in het Concertgebouw te Amsterdam. Het had 46 stemmen, verdeeld over drie manualen en pedaal, en is het

enige dat een 32'-labiaalstem in het pedaal rijk is. Voor het overige heeft Maarschalkerweerd nooit echt grote orgels met meer dan drie manualen en meer dan 38 registers gebouwd. In dit opzicht is hij dus niet in het voetspoor getreden van zijn buitenlandse collega's als Walcker en Cavaillé-Coll. Een zeker provincialisme kan hem dan ook niet worden ontzegd.⁴² Zijn grootste bewaard gebleven instrumenten zijn de 38 stemmen tellende drieklaviers orgels uit 1893 en 1896 in de St. Josefkerk, thans H. Maria van Jesse, te Delft en de O.L.V. kerk te Zwolle. Het in 1899 gebouwde, eveneens drie manualen tellende orgel in de Rotterdamse St. Antoniuskerk is helaas verwoest door het bombardement van 1940.

De kleinere en de middelgrote orgels hebben in de regel twee manualen, een vrij pedaal met normale toetsomvang en soms een crescendokast. Het registraantal varieert van vijftien tot twintig. Dit zijn de orgels bedoeld voor de eveneens middelgrote parochiekerken.

Op grond van de uitlatingen van Van Schaik, Verheyen en Elbertse mag worden aangenomen dat Michael Maarschalkerweerd voor een belangrijk deel zelf bepaalde hoe zijn orgels moesten worden gedisponeerd en geïntoneerd. Ook de plaats van het instrument was voor hem punt van grote zorg. Hiervan getuigen enkele van zijn artikelen (zie hoofdstuk 2). Daarin pleit hij voor een niet te hoge opstelling van het orgel en plaatsing bij voorkeur midden in de kerk. Dit alles ter bevordering van een goede klankuitstraling.

Enkele van zijn instrumenten (Mijdrecht 1879, Jutphaas 1879 en Utrecht St. Wilibrord 1885) zijn inderdaad ongeveer in het midden van de kerk opgesteld, dat wil zeggen nabij het priesterkoor. Dit zal echter eerder onder invloed van liturgische opvattingen, zoals die binnen het St. Bernulphusgilde leefden (zie 3.3) zijn geweest dan van Michaëls eigen ideeën. Het merendeel van zijn orgels heeft gewoon een plaats gekregen op de koorzolder aan de westwand van de kerk, zodat eigenlijk niet kan worden gesproken van een opvallend uitgekiende plaatskeuze.

De orgelkast heeft niet alleen een beschermende en een visuele functie (zie hoofdstuk Orgelfronten in deel B, J. Laus), maar ook een klankvormende en is daarmee een wezenlijk bestanddeel van het instrument. Maarschalkerweerds kasten zijn over het algemeen betrekkelijk diep. De klankkastwerking daarvan maakt de orgelklank milder, warmer, voller en ietwat omfloerst. Dit in tegenstelling tot een platte kast die de klankuitstraling in de kerk helderder en directer maakt, zoals blijkt uit de twintigste-eeuwse neobarokorgels, en eveneens bij een aantal instrumenten van Jonathan Bätz, Pieter Maarschalkerweerds leermeester. Opvallend is ook het verschil in kastdiepte tussen het Cavaillé-Coll orgel in het Amsterdamse Paleis voor Volksvlucht uit 1875 en dat van Maarschalkerweerd in het Concertgebouw.

Hierbij mag niet uit het oog worden verloren dat de plaatselijke omstandigheden, de ruimte in het gebouw, van invloed zijn geweest op de plaats en de afmetingen van de orgelkast in het Concertgebouw.

In dit verband kunnen we ons eveneens afvragen of de opstelling van het pijpwerk verband houdt met bepaalde wensen ten aanzien van de klankvorming. Curieus is bijvoorbeeld in Sneek de plaatsing van het pedaal, inclusief de grote subbaspijpen, voor het hoofdwerk, wat een enigszins klankremmende werking heeft op de hogere tonen en de bas iets meer ruimte geeft. In Delft zien we iets vergelijkbaars. Daar zijn

de zestienvoets- bourdonpijpen van het in de hoofdkast opgestelde positief direct achter het front geplaatst, aldus een houten wand vormend waarachter het overige pijpwerk schuilgaat. De frontpijpen van het orgel in de Utrechtse kathedraal staan zo dicht op elkaar dat het geluid van de pijpen erachter er nauwelijks nog doorheen lijkt te kunnen. In deze gevallen draagt de opstelling van het pijpwerk bij tot een iets minder presente klankwerking in de kerk. Zolang het tegendeel niet is aangetoond gaan wij ervan uit dat dit bewust de bedoeling is geweest omdat de bouwer ons inziens onrecht zou worden gedaan wanneer hier simpelweg van fouten zou worden gesproken.

In dit verband moet ook melding worden gemaakt van de plaatsing van het pijpwerk van het derde manuaal van het Concertgebouw-orgel te Amsterdam in twee kamers achter de orgelkast. Dit gaf een mysterieus, omfloerst effect; de klank kwam van ver. Vermoedelijk was hier sprake van een invloed uit de Duitse orgelbouw. Men denke hierbij aan het zogenaamde Fernwerk. Van der Harst zegt hierover: *"Deze (de achterkamers) hadden een zeer duidelijke functie, die onmiddellijk te maken heeft met de geheel andere dynamische opzet van het Duits-romantische orgel. Het gemiddelde Duits-romantische drieklaviers orgel was (is) als volgt opgezet: I = Forte, II = Mezzoforte, III = Piano (vaak als echoklavier aangeduid). De functie van crescendo-diminuendoapparatuur dient om het geluid tot een minimum te reduceren, c.q. van zeer ver te laten komen. Een stap verder is het Fernwerk geweest, dat na de intrede van de electropneumatiek bij diverse orgels werd toegepast. Dit alles vond zijn parallellen in de orkestwerken, waarbij soms orkestlieden tot een 'Fernorchester' in de gang opgesteld, al dan niet met zwelkastfunctie van de zaaldeuren hun verre klanken deden horen."* Bij de recente restauratie van dit orgel is dit pijpwerk naar de hoofdkast overgeplaatst, waardoor het nu veel directer spreekt. Hoewel het resultaat op zichzelf wel acceptabel is, blijft het toch de vraag of deze wijziging in overeenstemming is met Maarschalkerweerds bedoelingen (zie 6.6.1).

De meeste middelgrote en grotere orgels van na 1880 bieden de organist een voldoende tot goed speelcomfort, al moeten hier enkele kritische kanttekeningen worden geplaatst. Zo is de indeling van de registerknoppen nogal eens wat eigenzinnig. Vaak ontbreekt de overzichtelijke indeling in grondstemmen en combinatiestemmen zoals Cavallé-Coll die toepast. Het orgel in de O.L.V. kerk te Zwolle vormt wat dit betreft een dieptepunt, al moet worden gezegd dat het hier een door Weigle toegeleverde speeltafel betreft. De combinatietreden hebben andere, grovere, afmetingen dan die van de Franse meester. Belangrijker is echter dat de manuaalomvang doorgaans beperkt blijft t/m f^{'''}, ook wanneer men in het buitenland al geruime tijd t/m g^{'''} (of soms zelfs nog verder) bouwt. De pedaalomvang gaat meestal niet verder dan d'. Voor literatuurspel is echter een toetsomvang voor het manuaal t/m g^{'''} en het pedaal t/m f vereist. Slechts enkele Maarschalkerweerd-orgels voldoen daaraan, zoals het orgel uit 1904 in de Doopsgezinde Oosterparkkerk te Amsterdam en het Concertgebouw-orgel.

De ergonomische verhoudingen zijn in het algemeen goed tot zeer goed, op een in sommige gevallen iets minder handige bediening van de crescendotrede na (bijvoorbeeld in Sneek). Het valt op dat deze in elk geval veel beter zijn dan die van de meeste andere Hollandse orgelmakers, zoals bijvoorbeeld Witte, waaruit de internationale georiënteerdheid van Maarschalkerweerd spreekt.

Perfect legatospel, waaronder het gebruik van de hak bij het pedaalspel, is mogelijk. Waar de Barkermachine is toegepast werkt deze uitstekend. (Zie verder voor de technische aspecten hoofdstuk Klaviatuur in deel B, J. Laus.)

Uitgezonderd de vier reeds genoemde grote driemanualige instrumenten, hebben de orgels van Maarschalkerweerd twee manualen, waarbij het tweede manuaal met meestal slechts enkele strijkers en fluiten over het algemeen zachter is gedisponeerd en geïntoneerd dan het eerste. Waar bij de iets grotere orgels op het hoofdmanuaal ook een hoog klinkend register, vulstem of een tongwerken voorkomen, konden deze worden gebruikt in het naspel bij het uitgaan van de kerk (zie 4.5).

Men moet zich realiseren dat het principe van gelijke sterkte van de manualen met slechts een timbre verschil voornamelijk stamt uit de Noordduitse barokke orgeltraditie en niet thuishoort bij het typisch katholieke Maarschalkerweerd-orgel. Misschien mogen we zelfs zeggen dat dit principe niet strookt met de eigen aard van het katholieke orgel in het algemeen. Het zachte nevenmanuaal is bedoeld voor de begeleiding van de priester of enkele voorzangers, en het sterke manuaal voor de begeleiding van het volle koor of de volkszang, voor zover dit voorkwam.

In een brief uit 1892, vermoedelijk van J.A.S. van Schaik aangaande de bouw van een orgel in de Utrechtse kathedraal wordt wel degelijk over volkszang gerept.⁴³

Ten aanzien van Maarschalkerweerds disposities merkt Van Schaik op: In de meeste gevallen stelde hij ook zelf zeer oordeelkundig de dispositie vast die voor de aard en de grootte der kerk paste.⁴⁴ Ook Verheyen⁴⁵ en Elbertse⁴⁶ bevestigen dit. Inderdaad zou het een positieve kwalificatie zijn te zeggen dat de disposities zich kenmerken door een zeer karakteristieke eigenheid, waarin de bouwer zich op herkenbare wijze onderscheidt van andere Nederlandse en buitenlandse orgelmakers. Het is evenwel juist deze eigenzinnigheid die aanleiding geeft tot kritiek. Hier zien we een belangrijk verschil met de orgels van Cavallé-Coll. Diens disposities zijn altijd hecht en grondig doordacht. Nooit ontbreekt er een register of lijkt een register overbodig. Helaas kan dit niet worden gezegd van de meeste van Maarschalkerweerds disposities, die vrijwel altijd vragen oproepen (vergelijk ook hoofdstuk Dispositie-analyse in deel B, J. Laus). Zo komen bij de kleinere orgels regelmatig registers als dolce en aeoline voor terwijl daarnaast reeds een gamba of salicionaal gedisponeerd is. Eerstgenoemde registers lijken dan enigszins overbodig, zeker op die orgels waar een *voix céleste*, een tongwerk of een fluit 2' node ontbreekt.

Bij latere restauraties zijn dergelijke strijkers vaak vervangen door, of afgesneden tot, hoogklinkende registers of vulstemmen. Wellicht is bij deze ingrepen toch te gemakkelijk voorbij gegaan aan de vraag waartoe zij oorspronkelijk gediend hebben.

De beide orgels in de St. Josefkerk te Delft en de O.L.V. kerk te Zwolle hebben een tweede trompet 8' op het positief. De bruikbaarheid van deze instrumenten, met name voor literatuurspel, zou veel groter zijn geweest wanneer dit register een plaats had gekregen in het zwelwerk op het derde manuaal. Laatstgenoemd orgel heeft op het derde manuaal als enig tongwerk een *vox humana* 8'. Dit register zou eigenlijk pas moeten worden geplaatst nadat andere, meer noodzakelijke tongwerken als hobo 8' en/of trompet 8' reeds voorhanden zijn.

Michaël Maarschalkerweerd moet zeer geporteerd zijn geweest van de *vox humana*. Hij bouwt dit register betrekkelijk vaak (niet alleen in Zwolle maar bijvoorbeeld ook

in Oudewater, Sneek, Delft en Amsterdam). In zijn *Over orgels* vertelt hij de legende rond de vox humana van het beroemde Gablerorgel in Weingarten en Vervolgens de geschiedenis van dit register in de orgels te Freiburg en de Haarlemse St. Bavo (zie 2.1). De vox humana is van oorsprong een Nederlandse vinding.⁴⁷ Het regelmatig disponeren ervan hoeft dus niet alleen te worden gezien als een Franse negentiende-eeuwse invloed (Oudewater, Sneek, Amsterdam, Delft), maar zou ook kunnen worden geïnterpreteerd als een aspect van Nederlandse identiteit in Maarschalkerweeds orgelbouw.

Het zou onjuist zijn te menen dat de soms vreemde disposities het resultaat zijn van wensen van opdrachtgevers of organisten. In 1901 en in 1911 heeft Maarschalkerweerd lijsten gepubliceerd met dispositievoorstellen. Eigenlijk lijken vrijwel al deze voorstellen wel een beetje vreemd. Het zal aan de organisten te danken zijn dat de gerealiseerde disposities van die voorstellen afwijken. Voorbeelden van orgels met betrekkelijk goede disposities zijn die in Oudewater uit 1887, Sneek uit 1891 en Utrecht uit 1903. Disposities die vragen oproepen zijn bijvoorbeeld die van vrijwel alle kleine en middelgrote orgels (zie boven) en van sommige grotere instrumenten zoals dat in de O.L.V. kerk te Zwolle. Deze vragen zijn terug te voeren op een centrale vraag: voor welke orgelliteratuur heeft Michael Maarschalkerweerd zijn instrumenten gedacht? Hierop zal nader worden ingegaan in paragraaf 5.5.

Na kritiek op zijn disposities mag nu in alle oprechtheid een loftuiting volgen over Maarschalkerweeds verfijnde en uitgebalanceerde intonatiekunst. Hij werd en wordt daarom nog steeds geroemd. Van Schaik:⁴⁸

(...) tevens zat hij niet stil om zich alle verbeteringen eigen te maken die aan mechaniek, intonatie, of combinatie vielen aan te brengen. Hij wist volmaakt elk register zo te intoneren als na de verschillende plaatselijke acoustiek nodig was om het bijzonder karakter ervan tot zijn recht te doen komen. Vandaar de glansrijke uitstraling van het volle werk op zijn meeste orgels.

We moeten ons hierbij rekenschap geven van het feit dat glans iets anders is dan schittering, scherpte of directheid. In deze opvatting wordt de glans van een orgel dan ook niet bepaald door het aantal en de dominantie van vulstemmen. Het kan evenzeer een karakteristiek zijn van de klank van grondstemmen en vooral van tongwerken. Glans en ingetogenheid kunnen uitstekend samengaan in nobele verhevenheid.

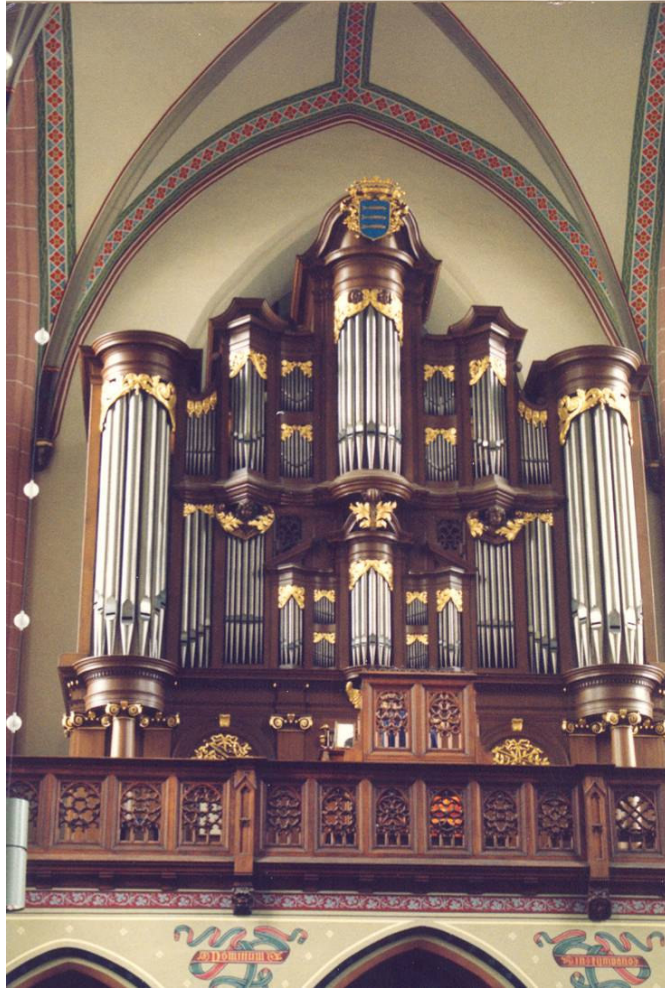
In zijn intonatiekunst onderscheidt Maarschalkerweerd zich van andere Nederlandse en Belgische bouwers en weet in bepaalde gevallen de intonatie van Cavaillé-Coll zeer dicht te benaderen. Dit geldt vooral voor zijn grondstemmen en overblazende fluiten. De flûte harmonique 8' in het orgel van de Utrechtse kathedraal mag de schoonste van ons land worden genoemd, wat evenzeer geldt voor de Delftse vox humana. Hoewel woorden ontoereikend zijn (zie Inleiding en 5.1) zou Maarschalkerweeds intonatie kunnen worden omschreven aan de hand van termen als rond, warm, en mild. Van origine is zij in principe niet grof, schreeuwend of brutaal. Michael Maarschalkerweerd geeft ook zelf beschrijvingen van zijn intonatie. Interessant is de bewering van Elbertse, geldend voor de periode na 1900, dat Maarschalkerweerd zeer goed intoneerde, maar dat het afintoneren vooral door C.H. van Brussel werd verzorgd:⁴⁹ *(...) en naderhand deed ik het. Ik heb het hoofdzakelijk van Van Brussel geleerd. Ik heb nog wel enkele orgels met Maarschalkerweerd samen afgemaakt,*

Winterswijk bijvoorbeeld en de Catharijnekerk te Utrecht. Over laatstgenoemd orgel bestaat een artikel in de Utrechtse krant *Het Centrum*, naar aanleiding van de uitbreiding ervan in 1939, van een zekere J.W. (waarschijnlijk Jo Wilbrink, destijds werkzaam bij deze krant) die opmerkt dat de fraaie Maarschalkerweerd-intonatie ongewijzigd is gebleven.⁵⁰

Een belangrijk kenmerk van Maarschalkerweeds intonatie bij veel van zijn orgels is de beperkte luidheid. Interessant is de vraag in hoeverre hier sprake is van een eigen artistiek principe, en in hoeverre de bouwer rekening heeft moeten houden met de wensen van zijn opdrachtgevers, met name voortkomend uit kerkelijke en kerkmuzikale opvattingen.

5.4.3 Invloed van de opdrachtgevers

Voor de katholieke begeleidingspraktijk in de gewone parochiekerken zijn orgels nodig met tenminste twee manualen en een vrij pedaal dat minimaal een eigen subbas 16' heeft en een omvang tot d'. De organist kan dan de afwisseling tussen koorzang en volkszang of tussen voorzang en koorzang gemakkelijk door middel van klavierwisselingen volgen zonder te hoeven registreren. Het pedaal kan worden benut ter ondersteuning van de volkszang of koorzang. De parochiekerkorgels van Michael Maarschalkerweerd voldoen doorgaans aan dit vereiste. Omdat de volkszang na 1900 onder invloed van de 'Liturgische Beweging' pas echt tot ontwikkeling kwam, geldt dat de orgels van voor 1900 in elk geval geschikt moesten zijn voor de begeleiding van het koor en een gemakkelijke afwisseling van de begeleiding van voorzang, bijvoorbeeld door de priester, en koorzang. Omdat volkszangbegeleiding toen meestal niet voorkwam, leverden een-manualige orgels nog geen grote problemen op. Na 1900 bouwde Maarschalkerweerd deze slechts nog in kleine kerken en kapellen.



Zwolle, O.L.V.-Kerk, 1896, in 17^e eeuwse kast.

In hoofdstuk 3 zagen we reeds dat de geestelijkheid, en het St. Bernulphusgilde in het bijzonder, zich niet al te zeer met de orgelbouw bemoeide. Over concrete eisen die door de kerk aan de orgels werden gesteld bestaan weinig berichten. De enige algemene proclamatie hierover werd uitgevaardigd door het Provinciaal Concilie van 1865 te Utrecht en gepubliceerd in 1876 in de eerste aflevering van het *St. Gregoriusblad*. De voornaamste stelregel luidde dat het orgel de stemmen van de zangers niet mocht onderdrukken (zie 4.5). Het orgelspel mocht derhalve niet luid zijn. Het ligt voor de hand aan te nemen dat op grond daarvan de orgels zelf ook niet luid mochten zijn en dat dit weer van invloed zal zijn geweest op Maarschalkerweeds intonatie. De zangers stonden immers in de regel op de koorzolder dicht bij het orgel, waardoor de klank in hun beleving al snel overheersend kon zijn. Een goed voorbeeld van deze situatie treffen we aan in de Utrechtse kathedraal. Deze kerk vormde een belangrijk kerkmuzikaal centrum waar de caecilianistische ideeën in praktijk werden gebracht. Toch is deze conclusie problematisch. In de eerste plaats mag niet worden voorbij gegaan aan het gegeven dat in de loop van de twintigste eeuw bij restauraties in een aantal gevallen de winddruk is gewijzigd, meestal verlaagd (zie 6.3.2 en 6.4.2). In sommige gevallen kon dit later worden vastgesteld aan de hand van teruggevonden contracten, in andere gevallen kunnen we dit slechts vermoeden.

Zo is op grond van een teruggevonden contract recentelijk aan het licht gekomen dat de winddrukken in het orgel van de Zwolse O.L.V. kerk sinds de laatste restauratie niet de juiste zijn. Onlangs is de winddruk van het Adema-Maarschalkerweerd-orgel in de St. Jacobuskerk in Den Haag op basis van het teruggevonden contract weer hersteld, nadat deze sinds de restauratie in de jaren '70 te laag was geweest. Onder invloed van het neobarok-denken van de twintigste eeuw (zie 6.4) zijn lagere winddrukken een tijd lang in zwang geweest. Het Jacobus-orgel is een goed voorbeeld van hoe een dergelijk instrument na herstel van de oorspronkelijke winddruk weer het juiste klankbeeld geeft. Ook in het Maarschalkerweerd-orgel uit 1903 te 's Heerenbergh zijn in de jaren '70 van de twintigste eeuw de winddrukken verlaagd en vermoedelijk is dit ook het geval bij het orgel, eveneens uit 1903, in de Utrechtse kathedraal.⁵¹ Het klankbeeld dat wij nu van deze orgels hebben kan dus vertekend zijn.

In de tweede plaats is het opmerkelijk dat de derde stijlperiode van Maarschalkerweerd, die zich vooral kenmerkt door een synthese van Franse en Duitse invloeden, samenvalt met een periode uit de geschiedenis van de Nederlandse kerkmuziek die een overgang van de Duitse Regensburgse invloeden naar de Franse invloeden uit Solesmes te zien geeft.

In de tijd waarin de Duitse invloed op de kerkmuziek het sterkst was, ongeveer van 1870 tot 1890, is Maarschalkerweeds orgelbouw meer Frans geïnspireerd. Wanneer daarna de Nederlandse kerkmuziek geleidelijk meer onder Franse invloed komt, worden de orgels van Maarschalkerweerd juist meer Duits beïnvloed en zachter. De invloeden lijken dus op een merkwaardige manier tegengesteld. Wel moet hierbij worden bedacht dat de Duitse invloed in de amateursfeer, waarin de kerkmuziek zich voor een belangrijk deel bevond, nog bleef voortbestaan. Dit alles moet ons voorzichtig doen zijn met het trekken van conclusies. De impulsen van de kerkmuziek naar de orgelbouw mogen niet worden overschat. Wel is het denkbaar dat het disponeren van sommige zacht tot zeer zacht klinkende registers als aeoline, dolce en fernfluit, kan worden begrepen als concessie aan de eisen die werden gesteld door de kerk, en in het bijzonder door kerkkoren. Het is jammer dat wij hierover geen enkel schrijven van of aan Maarschalkerweerd hebben aangetroffen. Anderzijds kunnen we er toch niet helemaal omheen dat de katholieke orgelbouw in de laatste decennia van de negentiende eeuw op zijn minst enige mate onder de invloed stond van de toen heersende katholieke-kerkelijke cultuur. Ook bij andere orgelbouwers treffen we de zachtere intonatie aan.

Goede voorbeelden hiervan zijn het Smits-orgel in de Heuvelkerk in Tilburg en het Peereboom & Leyser-orgel in de St. Martinuskerk in Wijk-Maastricht.

Het is niet voor niets dat in protestantse kringen wel wordt gesproken van het 'roomsch' orgel. Dit zouden we kunnen omschrijven als een instrument dat van verre klinkend als engelenzang uit de hemel (zacht geïntoneerde manuaalstemmen) de gelovigen verheft en meedraagt (de zware bassen van het pedaal) in de geborgenheid van de genade van Onze Lieve Heer. De orgelklanken moeten stemmen tot inkeer en gebed. (Zie in verband hiermee ook in 4.4. wat er gezegd wordt over Loret-orgels.) Hier is sprake van een verwevenheid van romantisch-mystieke en religieuze noties. De irrationeel emotionele aspecten van de individuele devotie zijn reeds in hoofdstuk 3 aan de orde geweest. Het esthetische ideaal van een orgelklank, gedragen door emotioneel geladen zware bastonen, stamt overigens al uit de late achttiende en vroege negentiende eeuw. Zowel J.N. Forkel als F.K. Griepenkerl verklaren respectievelijk in 1802 en in 1842 dat het pedaal wezenlijk is voor het orgel.⁵² Jean Paul zegt daarop dat de diepe pedaaltonen ons in de romantiek voeren, meer dan discanttonen dat doen.⁵³ Ook zacht spel is reeds bij deze schrijvers het klankideaal. Deze ideeën grijpen terug op het begrip 'Gravität' dat als karakteristiek van de orgelklank al opduikt in de vroege achttiende eeuw.⁵⁴ F.W. Riedel:

Wenn hier von der gewaltigen Kraft der Pedaltöne die Rede ist, so verrät sich die romantische Musikethik die nicht allein der musikalischen Komposition sondern bereits dem einselnen Ton eine tiefe Wirkung auf die menschliche Seele zuschrieb.

De werking van de aldus beschreven orgelklank kan niet los worden gezien van een visuele context, bestaande uit een donkere gepolychromeerde kerk waar de weinige lichtinval door de glas- in-loodramen wordt gekleurd, bij voorkeur met door wierook diffuus gemaakt kaarslicht, waar men voor de grootsheid van het hoogaltaar ook figuurlijk door de knieën gaat. Alles moet bijdragen aan het ontstijgen van de platvloerse en onbevredigende dagelijkse werkelijkheid van zintuiglijke waarneming buiten de kerkmuren, om ons te leiden naar het 'Jehnseitige' (zie 5.1). Het zal duidelijk zijn dat een sterk klinkend protestants gemeentezangorgel zoals Witte deze nog bouwde in zo'n omgeving volstrekt niet past.

Een goed voorbeeld hiervan is het al genoemde Bätz-orgel in de neogotische St. Michaëlkerk te Schalkwijk (zie 5.2).

Een en ander verklaart ook waarom de klank van een romantisch orgel in een modern kerkgebouw of in een in de jaren '60 van de twintigste eeuw gemoderniseerd kerkinterieur minder overtuigt.

Zoals elke orgelbouwer moest ook Michael Maarschalkerweerd rekening houden met de wensen van de opdrachtgevers: pastoors, kerkbesturen of schenkers, al was het maar omdat het door hen beschikbaar gestelde budget altijd mede bepalend is voor de grootte en de mogelijkheden van het te bouwen orgel. Bij de bouw van het Concertgebouw-orgel in Amsterdam had hij te maken met budgettaire beperkingen waardoor hij niet al zijn ideeën kon realiseren en er, zoals bijna altijd, compromissen gesloten moesten worden. Anderzijds kon het in een enkel geval ook gebeuren dat een orgel uiteindelijk duurder uitviel dan was overeengekomen. Een voorbeeld hiervan is het orgel in de St. Martinuskerk te Sneek.

De bedongen prijs was f 11.500,-, de werkelijke prijs bedroeg f 12.000,-. Bij beroemde buitenlandse bouwers als Cavaillé-Coll kon zo iets eveneens voorkomen. In de meeste gevallen kwam de meerprijs dan voor rekening van de bouwer. Dit was bijvoorbeeld het geval met Cavaillé's orgel uit 1890 voor de kerk St. Ouen te Rouen.⁵⁵

Het ligt voor de hand dat vooral de invloed van organisten en adviseurs van soms ingrijpende betekenis kon zijn. (Zie voor de rol van de adviseur in het algemeen, het betreffende hoofdstuk in deel B, J.Laus.)

Nu volgt een voorbeeld van de sturende invloed van een organist op het proces dat uiteindelijk leidt tot een bepaalde samenstelling van een orgel.

In een brief van 21 april 1890 aan Jos Verheyen, die als adviseur bij het Amsterdamse project betrokken was, doet Maarschalkerweerd een dispositievoorstel waarin in het pedaal geen 32'-register voorkomt.⁵⁶ Wel voegt hij een prijsopgave toe voor dit register alsmede voor een quint 10 ²/₃, violon 16' en op het positief nog een unda maris, viola 4' en trompet 4', voor het geval deze toch gewenst mochten zijn. In een brief van drie dagen later gaat hij nader op de kwestie van de 32'-voet in: *Nu de 32-voet. Vooreerst de dispositie mij door de heer Van Riemsdijk ter hand gesteld bevat geen drie maar twee 32-voets registers: een contrabas en een contraposaune.* Kennelijk had de opdrachtgever, i.c. het bestuur van de Vereniging Concertgebouw-orgel in de persoon van de heer Van Riemsdijk, zelfs aan meerdere 32'-registers in het pedaal gedacht, zoals deze in menig buitenlands zaalorgel voorkomen. In Maarschalkerweerds brief volgt dan een doorgehaalde zin: *Mijne vaste overtuiging is dat een 32-voets-register in het Concertgebouw onnodig is en daar niet geven zal wat men meent.* De gecorrigeerde zin luidt: *Mijns inziens is een 32-voets register in het Concertgebouw niet nodig en zal, de grote kosten door ze goed uit te voeren in aanmerking nemende, daar niet geven wat men zich misschien daarvan voorstelt.*

De verzonden brieven zijn niet teruggevonden. Onderhavig archiefmateriaal bevat de kladversies, waarin veel doorgehaalde en gecorrigeerde zinnen voorkomen. Voor ons blijkt dit interessant omdat de doorgehaalde zinnen iets prijsgeven van wat zich in Maarschalkerweerds geest heeft afgespeeld. De gecorrigeerde zinnen bevatten de meer beleefde formuleringen.

Zal een 32-voets-pijp de onkosten, de wind en de plaats waard zijn dan moet zij, zoals Töpfer ook in zijn 'Orgelbau' zegt, van zeer wijde mensuur zijn, de wanden een dikte hebben van minstens 3,5 à 4 cm, en om een overvloedige windaanvoer te hebben op een aparte windlade zijn geplaatst. (...) Beter zou ik aanraden de 32'-toon in het pedaal acoustisch te verkrijgen, wat zeer goed is te doen door het aanbrengen van een quint 12' die, en daarop komt het aan, goed in de grondtoon is geïntoneerd. Dan vormt ze in verbinding met de sterke 16'-toon, zoals Helmholtz in zijn 'Lehre vom Tonempfindung' bewijst, een duidelijk hoorbaar 32'-geluid. In een conceptplan van 22 mei 1890 zijn de door Verheyen gewenste registers opgenomen, maar onder een zeker protest: (eerst een doorgehaalde zin) *Mijn eerste plan wat ik voor het Concertgebouw zeer geschikt oordeelde (...)* (dan de gecorrigeerde zin): *Mijn eerste plan wat ik voor het Concertgebouw doelmatig oordeelde bestond uit 40 registers. De heer Verheyen voegde daar nog bij: op het pedaal nog drie registers als gedekte subbas 32', violon 16', quintbas 12' en op het positief unda maris 8' en violine 4', wenste daarbij nog ook een expressiekast voor het positief en octaafkoppelingen voor het tweede en derde klavier. Voorwaar geen geringen eisen. Daarvoor ben ik niet alleen verplicht de pijpen voor de registers te vervaardigen, maar de gehele aanleg van het orgel aanmerkelijk uitgebreider te maken. Twee pompbalgen, dus een orgeltrapper meer worden er gevorderd en ook een pneumatische machine voor het tweede klavier vooral om de octaafkoppeling, nog een pneumatische machine pedaal en een expressiekast voor het positief. (...).* Dan volgen twee interessante doorgehaalde zinnen: *Ik veroorloof mij op te merken dat ik de noodzakelijkheid van bovenstaande vermeerderingen niet zo volstrekt kan toestemmen. Alleen de vergroting der pedaalstemmen met violon 16' en quint 12' zou mijns inziens voldoende zijn.*

Michael Maarschalkerweerd heeft bakzeil moeten halen. De 32-voet en de andere gewenste toevoegingen zijn er toch gekomen.

5.5 Het juiste gebruik

Maarschalkerweerd klaagde regelmatig over het ontbreken van een bekwaam geschoold organist (zie 2.1).⁵⁷ Het is nog altijd de traditie dat de functie van organist in een katholieke kerk vaak door een amateur wordt vervuld. Hieruit mogen we niet al te snel conclusies trekken met betrekking tot het spelniveau. Over de kwaliteiten van de negentiende-eeuwse amateurorganist is weinig bekend.⁵⁸

In het programmaboekje, uitgegeven ter gelegenheid van de ingebruikneming van het naar Bodegraven overgeplaatste, gerestaureerde en gewijzigde Maarschalkerweerd-orgel uit 1897 van de St. Dominicuskerk te Alkmaar, is een opsomming te vinden van de organisten van eerstgenoemde kerk. Dit waren alle amateurs. Het is een ervaringsgegeven dat het voor kan komen dat een amateur beter speelt dan een beroepsorganist.⁵⁹

Op deze traditie waren evenwel uitzonderingen. Enkele belangrijke Maarschalkerweerd-orgels werden bespeeld door een gekwalificeerd musicus. Het orgel in het Amsterdamse Concertgebouw had de al regelmatig genoemde Jos Verheyen als vaste bespeler. Uit de ontwikkelingen in de kerkmuziek zoals beschreven in hoofdstuk 4, kan het een en ander worden afgeleid met betrekking tot het liturgische gebruik van de orgels. De taak van de organist bestond in hoofdzaak uit het begeleiden van het koor, en vooral waar het de kleine orgels betreft, de begeleiding van het Gregoriaans.

In de kapellen van vrouwenkloosters of ziekenhuizen moest de zang van de zusters worden ondersteund, wat deze instrumentjes in de volksmond wel eens de bijnaam 'nonnenorgel' heeft bezorgd.

Het begeleiden van het Gregoriaans was algemeen gebruik. Om redenen zoals in hoofdstuk 4 uiteengezet diende en dient dit zacht te gebeuren. Meestal is een holpijp 8' of bourdon 8' hiertoe reeds voldoende. Ook wanneer de kerkgangers meezingen, bij de ordinariumedelten van de mis, behoeft het orgel niet luid te klinken. Een iets sterkere achtvoets-registratie, bijvoorbeeld holpijp 8' aangevuld met prestant 8' en ondersteund door het aangekoppelde pedaal met subbas 16', is in de regel voldoende. In het geval van een zeer volle kerk, kunnen nog enkele acht- en viervoets-registers worden toegevoegd. Hoog klinkende registers, vulstemmen en tongwerken dienen in principe te worden vermeden. Deze zijn gereserveerd voor het slotspel. Vanzelfsprekend moet het legatospel, als de ware kerkelijke stijl, volledig worden beheerst. Versieringen ('tierlantijnen') zijn uit den boze omdat deze de aandacht afleiden van de gezongen tekst die te allen tijde goed verstaanbaar moet zijn (zie 4.5.2 en 4.5.3).

Niet alles hierover is op schrift gesteld. Bij de ontwikkeling van een traditie als deze speelt mondelinge overlevering een belangrijke rol. Gesprekken met oude organisten, priesters en kloosterlingen zijn in dit opzicht zeer verhelderend gebleken. Tegenwoordig is het nog steeds zo dat de kerkgangers het orgel al gauw te luid vinden.

Ook de orgelbegeleidingen bij de missen voor mannenkoor worden legato gespeeld en in de regel niet sterk geregistreerd, meestal met gebruikmaking van achtvoets gedekten of fluiten, eventueel aangevuld met prestant 8', gamba 8' en/of viervoets fluiten (zie 4.5.2).

Naast het begeleiden van de zang zal het overige orgelspel in de mis in de negentiende eeuw voornamelijk hebben bestaan uit improvisatie, bij voorkeur over Gregoriaanse thema's. Ten aanzien van literatuurspel hebben vooral de kleinere instrumenten hun beperkingen. Men kan

putten uit diverse bundels met kleinere orgelwerken voor kerkelijk gebruik, waarvan het door Mosmans uitgegeven tweedelige *Het Nederlandsch Orgelalbum* een bekend voorbeeld is.⁶⁰ In de loop van de twintigste eeuw is deze orgelliteratuur geleidelijk in de vergetelheid geraakt. In de latere negentiende eeuw zijn orgelconcerten in de rooms-katholieke kerken nog steeds niet gebruikelijk. Wel zijn enkele programma's bewaard gebleven van orgelbespelingen ter gelegenheid van de inwijding van nieuwe Maarschalkerweerd-orgels.⁶¹

Hoewel het de vraag blijft in hoeverre deze programma's representatief zijn, kunnen we er toch het een en ander uit opmaken. In de eerste plaats komen regelmatig werken van J.S. Bach voor. Dit is opmerkelijk tegen de achtergrond van de twintigste-eeuwse kritiek dat de onderhavige instrumenten ongeschikt zouden zijn voor de vertolking van werken uit de barok (vgl. ook 6.6). Kennelijk dacht men daar in de late negentiende eeuw anders over, wat verband houdt met de in die tijd heersende opvattingen over uitvoeringspraktijk van muziek van de oude meesters.⁶²

De twintigste-eeuwse kritiek zal dan ook moeten worden aangescherpt tot de stelling dat de orgels van Michaël Maarschalkerweerd en andere bouwers uit die tijd ongeschikte media zijn om de orgelwerken uit de barok te vertolken, *volgens twintigste-eeuwse uitvoeringsprincipes, dan wel in de twintigste-eeuw ontwikkelde ideeën over historische uitvoeringspraktijk*. (vergelijk ook 6.6.1).

Het uitvoeren van Bachwerken bijvoorbeeld blijkt vooral goed mogelijk wanneer men bereid is tot enige aanpassingen in de speelwijze (legato), registraties en de notentekst. Met octaaf-en accoord-verdubbelingen zijn verbluffende resultaten te bereiken. Deze kunnen een klankwerking hebben die te vergelijken is met het toevoegen van hoog klinkende registers en vulstemmen.

Het is in dit verband nuttig een studie te maken van de wijze waarop Liszt en Busoni Bachwerken hebben bewerkt voor piano.

In de tweede plaats valt op dat op al deze programma's niet één keer een werk voorkomt van César Franck. Een Franck-traditie zal in Nederland pas in de vroege twintigste eeuw ontkiemen.

Het was de organist Hendrik de Vries die in 1905 in de Rotterdamse St. Laurenskerk het uitvoeren van werken van Franck introduceerde.⁶³

Dit terwijl werken van andere Franse meesters als Alexandre Guilmant en Charles Marie Widor al wel regelmatig geprogrammeerd staan, evenals werken van de Belg Jaak Nicolaas Lemmens. Indien we Franck willen beschouwen als de grootste componist voor orgel van de negentiende eeuw, dan is het ontbreken van zijn werken op de programma's wel zeer opmerkelijk. Op het programma van het inspelingsconcert van het Amsterdamse Concertgebouw-orgel komt geen enkel Frans werk voor orgelsolo voor, alle Franse pretenties rondom dit orgel ten spijt. Het enige Franse werk dat werd uitgevoerd was de Symphonie voor orgel en orkest van Guilmant; alle overige gespeelde werken behoren tot het barokrepertoire.

Van genoemde Symphonie bestaat overigens ook een versie voor orgel solo, bekend als de eerste sonate.

De grotere instrumenten van na 1880 (Oudewater, Sneek, Delft, Zwolle, Rotterdam, Utrecht, Eindhoven en IJsselstein) bieden de organist voldoende mogelijkheden tot het uitvoeren van een groot deel van het orgelrepertoire uit de verschillende landen en stijlperioden, al zijn aanpassingen in de partituur soms niet te vermijden.

Het IJsselsteinse instrument bijvoorbeeld laat de vertolking toe van Duits, Frans, Italiaans en Spaans barokrepertoire, alsmede een belangrijk deel van de composities uit de klassieke tijd en de negentiende eeuw. Ten behoeve van de uitvoering van grote werken van Reger of Karg-Elert ontbreekt weliswaar de registerdynamiek-inrichting of generaal-crescendo, wat de nodige vaardigheden van de registranten vergt, maar het is geen onoverkomelijk gemis. Wil de organist Franse symfonische werken uitvoeren dan moet hij rekening houden met het ontbreken van sterke tongwerken op het récit. Daarom zijn het vooral de kleinere werken van Franse en Belgische meesters die op dit orgeltype goed tot hun recht komen. Hetzelfde geldt met betrekking tot de orgels in Rotterdam en Eindhoven.



Utrecht, Kathedraal, 1903. Foto: W. van Belle.

Het orgel in de Utrechtse kathedraal kenmerkt zich enerzijds door een bijzonder mooie intonatie maar anderzijds door een betrekkelijk zwak crescendowerk. J.A.S. van Schaik, destijds betrokken bij de bouw van dit orgel, spreekt in zijn artikel ter gelegenheid van de ingebruikneming dan ook niet van een zwelwerk of crescendowerk maar van een nevenwerk in echokast.⁶⁴

Dit werk is bij het herstel van dit orgel in 1996 met een trompet 8' uitgebreid. (Deze vermoedelijk uit 1905 daterende trompet was door de knechten van Maarschalkerweerd die het bedrijf na 1915 nog hadden voortgezet (zie hoofdstuk 1) eerder gebruikt voor het door hen in 1917 gebouwde orgel in de St. Aloysiuskerk te Utrecht. Dit orgel is inmiddels gesloopt.

Het is niet in de eerste plaats een concertorgel maar veeleer een typerend voorbeeld van een liturgisch instrument. Een indicatie van orgelwerken die hierop goed tot hun recht kunnen komen zou er als volgt uit kunnen zien, rekening houdend met de Duitse invloeden die naast de Franse in dit orgel herkenbaar zijn:

- a. orgelkorallen van Bach, Brahms en Reger;

- b. werken van caecilianisten als M. Brosig en E. Steele;
- c. kleinere werken van Belgische en Franse meesters als J.M. Lemmens, L.J.A. Lefébure-Wely, C. Franck (bijvoorbeeld *Pièces posthumes*), A. Guilmant (bijvoorbeeld *l'organiste liturgiste*,
- d. L. Vierne (bijvoorbeeld *24 Pièces en style libre* en enkele *Pièces de fantaisie*), L. Boëllmann, maar ook minder bekende meesters als Cl. Loret en Ch.A. Chauvet;
- e. de *Intermezzi* van H. Andriessen, die voor dit orgel zijn geschreven.

Voor de grotere symfonische werken is dit instrument minder geschikt. Het is eenvoudig te klein.

Het orgel in de O.L.V. kerk te Zwolle geeft, ondanks het feit dat het groot genoeg is, bij literatuurspel de nodige problemen, onder meer als gevolg van het feit dat het derde klavier slechts als enig tongwerk een vox humana heeft. Het is voornamelijk geschikt voor werken uit het Duitse taalgebied. Met behulp van de generaal-crescendo-inrichting kunnen de grote werken van Reger en Karg-Elert moeiteloos worden gerealiseerd.

Het orgel in de Josefkerk te Delft tenslotte leent zich weer meer voor Frans repertoire, hoewel het feit dat de tweede trompet op het positief is gedisponeerd, dus niet zwelbaar op het récit, beperkingen oplegt.

Van de orgels te Delft, Zwolle en Utrecht zijn cd's uitgebracht die een en ander illustreren.⁶⁵

Tot nu toe zijn we vooral ingegaan op de vraag welk repertoire op deze instrumenten kan worden gespeeld, maar minstens zo belangrijk is de beantwoording van de vraag op welke manier de orgels bespeeld dienen te worden.

Allereerst moet nog eens worden benadrukt dat de legato-attitude het basisprincipe is van de speltechnieken op negentiende-eeuwse orgels. Het legato mag niet in negatieve zin worden uitgelegd als het ontbreken van articulatie. Voor een juist begrip is een positieve kwalificatie noodzakelijk.⁶⁶ Het is niet louter een speeltechniek, maar veeleer een geesteshouding, een spelmentaliteit: 'le style lié' en 'le jeu lié' als de ware rustgevende kerkelijke orgelstijl. Daarbinnen zijn articulaties en fraseringen mogelijk, zij het op een andere wijze dan in de barok het geval was. Het aanbrengen van versieringen op de wijze zoals dat in de barok gebeurde, heeft niet meer de eerste prioriteit. Alleen eenvoudige trillers, praltrillers en mordenten komen nog voor. Uit de legatamentaliteit als basis vloeien de volgende speltechnieken voort:

- weinig gekromde vingers, het laatste vingerkootje niet recht naar beneden maar platter op de toets;
- de witte toetsen kunnen en moeten soms tussen de zwarte toetsen worden bespeeld;
- het bespelen van zwarte toetsen met de pink of de duim is volstrekt normaal;
- vinger- en voetsubstitutie en de techniek van het afglijden (meestal van een zwarte naar een witte toets, maar soms ook van de ene witte naar de andere);
- het pedaal dient zowel met de teen als met de hak te worden bespeeld, de zwarte toetsen met de teen en de witte met de hak of de teen.

Een zeer wezenlijk uitvloeisel van het legato als basis is het feit dat indien men twee tonen bewust niet wil binden, vanwege een gewenste frasering of articulatie, toch een vingerzetting moet worden gekozen die het mogelijk maakt dat deze tonen zouden kunnen worden gebonden. Het optillen en opschuiven van de hand om met dezelfde vinger(s) andere toetsen te kunnen bespelen is in principe niet toegestaan. Dit alles draagt bij tot een vloeiend en rustig orgelspel dat als uit één adem klinkt.

De klaviaturen (balansklavieren in plaats van staartklavieren, zie 2.1) en mechanieken zijn volledig op deze speeltechnieken ingesteld. We zagen reeds (in 5.4.1) dat ook de pneumatische tractuur hier zeer geschikt voor is. In het algemeen geldt dat er in het orgel een natuurlijke eenheid moet zijn tussen klaviatuur, tractuur, registratuur en intonatie, want bij elke stijl hoort onlosmakelijk een bepaalde speeltechniek en elke speeltechniek is weer vergroeid met het instrumenttype waarop zij tot stand is gekomen.

De klavieren van de Franse school bijvoorbeeld hebben een morfologie die perfect past bij de speelwijze die op een kort-geblokt klavier even zwak zou staan als een Ammerbach-vingerzetting op een moderne vleugel.⁶⁷

Dit alles laat onverlet dat ook oudere speelmannieren zoals klassieke versieringen en motief-articulatie, nog heel goed realiseerbaar zijn.

Bij improvisatie dient men zich er rekenschap van te geven dat de onderhavige orgels minder goed klinken met twee- of driestemmig polyfoon spel. Met akkoorden, bij voorkeur in wijde ligging, komen deze instrumenten veel beter tot hun recht. Verdubbelingen en toe- en afnemende volgrepigheid van de akkoorden, kunnen bijzonder goed fungeren als dynamisch expressiemiddel.

Het gebruik van de crescendokast moet zeer subtiel en secuur zijn en kan bijvoorbeeld dienen om een uitkomende solostem, ook tijdens het klinken van een afzonderlijke toon, met expressie te spelen. Een artistiek gebruik van de crescendokast behoort misschien wel tot zowel de moeilijkste als de meest onderschatte aspecten van het orgelspel.

Aan het begin van deze paragraaf besteedden we al enige aandacht aan de registratieprincipes bij het *liturgische orgelgebruik*. Hier willen we terugkomen op de registratiekunst als essentieel onderdeel van de orgelkunst met betrekking tot *improvisatie en literatuurspel*. Essentieel omdat de kleur van de orgelklank in hoge mate bepalend is voor de inwerking op de luisteraar en omdat alleen met een juiste registratie de kwaliteiten van een orgel tot uiting kunnen komen.

Uitgangspunt is dat niet willekeurig allerlei combinaties mogelijk zijn, maar dat de organist zich heeft te houden aan regels. Vanuit deze basis blijft overigens nog voldoende ruimte over voor eigen creativiteit waarbij uiteraard rekening moet worden gehouden met de specifieke mogelijkheden van elk individueel orgel. Hier zullen we ons zoveel mogelijk tot de algemene principes beperken. De Franse partituren geven vrijwel altijd nauwkeurige registreraanwijzingen. Wanneer deze niet letterlijk kunnen worden opgevolgd, en in Nederland is dit vaak het geval, moet de speler er naar streven deze zo goed mogelijk te imiteren dan wel proberen de achterliggende muzikale bedoelingen te achterhalen. Hiertoe moet men de Franse orgels goed kennen. Bij Duitse orgelmuziek zijn de registreraanwijzingen doorgaans veel minder nauwkeurig. De componisten beperken zich veelal tot het geven van dynamische tekens, variërend van ppp tot fff. Deze aanwijzingen hebben doorgaans betrekking op het gebruik van de registerdynamiek-inrichting. Kennis van de indeling daarvan is hierbij onontbeerlijk.⁶⁸ Vooral voor de latere Maarschalkerweerd-orgels geldt dat het principe van de

complementaire functie van de registers goed moet worden begrepen. Mengregistraties dienen te worden samengesteld met gebruikmaking van de afzonderlijke registers die als componenten moeten worden opgevat. De basisregistraties zijn mengregistraties waarbij een kleur wordt samengesteld uit elementen die elk op zichzelf aan het geheel ondergeschikt zijn en dusdanig moeten samensmelten dat ze niet meer afzonderlijk hoorbaar zijn. Dit is het principe van het 'melange plein' dat we ook terugvinden in zowel de Frans- Belgische als de Duitse en Engelse orgelkunst.⁶⁹

Tot slot volgen nu ter illustratie enkele voorbeelden van registratievoorschriften. Deze zijn op vrijwel elk Maarschalkerweerd-orgel van toepassing, hoewel uiteraard altijd rekening moet worden gehouden met het eigen karakter van elk orgel.

Het gebruik van de prestant 8' alleen of de combinatie van prestant 8', 4', (quint 3'), 2', (mixtuur), afkomstig uit de baroktraditie, is beslist fout. De prestant dient altijd te worden aangevuld met minimaal een bourdon of roerfluit 8' en bij voorkeur nog meer achtvoetsstemmen, eventueel ook die van het aangekoppelde nevenwerk, uiteraard met uitzondering van de voix céleste. Op dezelfde wijze geldt voor de octaaf 4' dat deze moet worden aangevuld met een of meerdere viervoets-fluiten. Bij Duitse orgels en bij Duits beïnvloede Maarschalkerweerd-orgels geldt dat tongwerken moeten worden aangevuld ('afgedekt') met een fluit of bourdon van dezelfde voethoogte. Bij Franse tongwerken, ook die in Maarschalkerweerd-orgels, is dit niet altijd noodzakelijk. In de meeste gevallen verdient het aanbeveling het pedaal niet louter zelfstandig te gebruiken maar te koppelen aan minstens een van de manualen. Als algemeen principe geldt dat het gehele orgel als een eenheid dient te worden beschouwd, en niet als opgedeeld in verschillende werken, zoals in de Noordduitse baroktraditie.

De orgels van Maarschalkerweerd in het bijzonder en het orgeltype van de late negentiende en vroege twintigste eeuw in het algemeen, alsmede de literatuur uit die tijd kunnen pas optimaal tot klinken worden gebracht wanneer de organist de juiste klankkleuren weet samen te stellen als hier beschreven. Misschien mag een vergelijking worden gemaakt met de principes van mengkleuren in de schilderkunst van die tijd.

Bijlage

Feestrede ter gelegenheid van de ingebruikneming van het Maarschalkerweerd-orgel in de St. Dominicuskerk te Utrecht in 1872.

Dalen wij nu af mijne heren uit die onstoffelijke sferen tot de meer stoffelijke. Verwisselen wij die musikalische opvattingen des orgels met zijn constructieve, dan rijst dat zelfde orgel voor ons op als een welsprekend prediker die ons een woord van ernst toevoegt en dat woord is: liefde, eerbied voor het gezag. Duizenden verschillende tonen zweven in dat orgelspel, glijden nu eens lieflijk met elkander voort ondervangen zich, stormen straks als een bruizende zee, golvend om en in en doorelkaar. Toch blijft alles in de heerlijkste harmonie. Klinkt er al eens een dissonant, hij is voorbijgaand, lost zich op en doet de melodie weer sterker uitkomen. Is het niet het beeld van de mens, van ieder onzer, van dat hart met zijn onnoemlijk getal neigingen, hartstochten, gevoelens die zich kruizen, schijnbaar tegenspreken, en toch allen hun eigener rechten kunnen erlangen. Ja, wanneer zij worden bestuurd door de liefde Gods en een welbegrepen liefde jegens onszelve, het hoogste effect 's mensen geluk voortbrengen. Door die liefde behoudt iedere neiging haar waarde, wordt slechts haar voorwerp

aangewezen en haar werkkraft genadigd. Ontbreekt die liefde, het wordt een wanklank in de mens, een oorverdovend geraas, een hels tumult. Is die zee van klanken niet het beeld van de mens in zijn burgerlijke betrekking, het beeld der maatschappij? Wat is de oorzaak van al de tonen der muziek, zo harmonisch samenvloeiend? Is het niet omdat zij zich laat regeren door de hand des kunstenaars omdat zij in zekere zin zijn gezag eerbiedigen? De kunstenaar heft zijn hand van het klavier en het orgel zwijgt. Hij laat de hand weer dalen en het orgel spreekt, maar ook alleen die tonen waaraan hij het gebiedt. Wat zou er worden van het orgelspel wanneer dat klavier de hand des meesters ontspringt en ieder register zichzelve wil regeren, iedere toon zijn eigen meester zijn. Wie zou dat geraas kunnen uitstaan? Zou men niet liever het orgel tot splinters verbrijzelen, dan getuige zijn van zulke wanorde? Maar wat moet er dan geworden van een maatschappij die onder de verleidelijke en verkeerd toegepaste leuze 'vrijheid' het gezag verteert, van een maatschappij waarin iedere burger zijn eigen weg wil volgen, zijn eigen belang op de voorgrond stellen. Dan en daar is botsing onvermijdelijk, de omwenteling noodzakelijk, dan is alle vrede uit de samenleving verbannen. Ik zou misbruik kunnen maken van uw aandachtig geduld wanneer ik mij door deze gedachte liet meeslepen. Daarom moeten wij terug naar het orgel en wel bijzonder tot dit orgel tot welks inwijding deze plechtigheid dient. Dat orgel, mijne heren, spreekt ons niet slechts uit de talenten des kunstenaars die het heeft gebouwd, niet slechts uit den ijver der geestelijkheid die hier een plaats heeft bezorgd, maar vooral van de godsgezinden der Utrechtse katholieken uit wier penningen het als geboren is. Ja, mijne heren, dit orgel is weer een van die onlogenbare bewijzen voor het werkend geloof der katholieken, voor hun offervaardigheid waar het den luister van hunne godsdienst geldt. Daar is het katholicisme enig. Men zegt: het katholieke is een kostbaar geloof. Ik ontken het niet: veel tijdelijke offers worden er van de katholieken gevraagd. Maar het moet dan ook wel een krachtig geloof zijn dat met liefde zoveel op kan brengen. Door de oprichting van dit orgel hebt gij, katholieke Utrechtenaren, een bewijs geleverd dat gij niet aan het aardse gehecht zijt, dat gij God als de gever en eigenaar uwer tijdelijke middelen beschouwt, uzelve slechts als rentmeesters in Zijn dienst en dat gij daarom ook ter Zijner eer er ook iets van besteden moet. Gij hebt een instrument aan zijn heiligen dienst geschonken dat er voor u en met u Hem huldigen zal. Want iedere toon die dat orgel spreekt zal God aanhoren als een kreet uwer gelovige liefde. Op de geluiden van dat orgel zullen uw gebeden en verzuchtingen als op engelenwieken gedragen opstijgen tot voor zijn troon. Door de melodieën van dat orgel zult gij worden opgevoerd tot die zielsverrukking waarin de katholieke reeds meer den voorsmaak geniet van die wellusten des geestes die hem wachten in het hemels Jeruzalem. Als tolk der geestelijkheid dezer parochie zeg ik u dank voor uw bereidvaardigheid waarmee gij uw penningen aan dit sieraad ten offer hebt gebracht en ik bid God dat de harmonische klanken van dit orgel het evenbeeld mogen zijn, de harmonische liefde die haar aan U verbindt. Zegen dan o God dit orgel, aan Uw dienst bij deze plechtigheid toegewijd. Ontvang iedere klank eraan ontlokt als een hulde van hen die ter oprichting van u medewerkten. Zegen de gelovigen die ter liefde van U zo gaarne iets van hun tijdelijk ten offer brachten. Zegen eindelijk ook degenen die bij deze gelegenheid hun heilig lied willen brengen. Het was immers Uw geest die het hen ingaf, die deze gelegenheid Davids uitnodiging te kiezen tot alle volken richtten om Gods lof te prijzen. Uw geest had het hun geleerd dat het Laudate Dominum Omnes Gentes, alle natieën gelooft den Heer de grondtoon zijn moest van alle variatieën in de toekomst op dit orgel uitgevoerd. Laat dan ook nooit toe dat een wereldse onheilige toon eraan wordt ontrukkt, want alleen U en Uwen dienst moet het zijn gewijd, aan U in alle lof en eer en Heerlijkheid toekomt in alle eeuwen der eeuwen.

Noten Hoofdstuk 5.

1. K. Mehner, *Frühromantischer Musikauffassung als Teil der Weltanschauung, (Beiträge zur Musikwissenschaft 26*, 1984, pp. 35-49.
2. Idem.
Vgl. ook M. Boereboom, *Handboek van de muziekgeschiedenis*, deel 3, Ned. Boekhandel, Antwerpen/Utrecht, 1973.
3. (M. Seybel, *Orgels in Overijssel*)
4. H.J. Ply, *La facture moderne étudié á l'orgue de Saint Eustache*, Lyon, 1887.
H.V. Couwenbergh, *L'orgue ancien et moderne, traité historique theorique et pratique de l'orgue et de son jeux*, Lierre, 1888.
P. Lamazu (abbé), *l'orgue monumentale de l' église de St. Sulpice, ou étude sur la facture d'orgue moderne*, Parijs, 1863.
L.J.A. Lefébure-Wely, *l'Organist moderne, collection de morceaux d'orgue dans tout les genres (en 12 livraisons)* Richaud, Parijs, s.d.(1867), heruitgeg. H.J. Bush en A.A.M.J. van Eck, Boots, St. Augustin, 1989.
5. 2 opstellen van Ch.M. Widor, uitgegeven door Durand in 1928, opgenomen in H.U. Hielscher, *Französische Orgelkunst der Spätromantik*, Wiesbaden, 1981, p. 42 e.v.
L. Archbald en W.J. Peterson (red), *French Organmusic from the revolution to Franck and Widor*, University of Rochester Press, 1995, p. 249 e.v.
6. F. Blume, 'Romantik' in *Epochen der Musikgeschichte in Einzeldarstellungen*, Kassel, 1974, p. 314.4.
H. Boereboom, zie noot 2.
Ch. Rosen, *The Romantic Generation*, Harvard University Press, Cambridge/Massachusetts, 1995.
7. G. Reve, *In Gesprek* (interviews met G. Reve), de Brom, Baarn, 1983, p. 98.
8. W. Hilbert, *Die Musikästhetik der Frühromantik*, Remscheid, 1911.
9. W. Salmen, 'Die Bühnengorgel im 19.Jahrhundert' in W.Salmen' e.a., *Zur Orgelmusik im 19. Jahrhundert*, Helbling, Innsbruck, 1983, p.59 e.v.
10. F.W. Riedel, 'Die Ästhetik des Orgelklangs im 19.Jahrhundert' in W.Salmen e.a. op.cit., p. 25.
11. Ph. van den Berg, *1917-1992, Fa. J.J. Elbertse & Zn., Orgelmakers*, Soest, 1992, p.5.
12. E.Th.A. Hoffman, 'Sinfonie...par Louis van Beethoven' in *Schriften zur Musik*, Nachlese, Schnapp, München, 1963, p.36.
13. J.G. Fichte, *Werke (II)*, Auswahl in sechs Bänden, F. Medicus, Leipzig, 1922, p.359.
14. A. Maecklenburg, 'Schopenhauer und siene Stellung zur Musik' in *Die Musik 8*, 1908/09, p.259-275.
E. von Mayer, 'Schopenhauers Aesthetik', *Abhandlungen zur Philosophie und ihrer Geschichte 9*, Erdmann, Hildesheim/New York, 1980, p.33 e.v.
15. G. Oost, *De Orgelmakers Bätz 1739-1849*, Canaletto, Alphen a/d Rijn, 1975, p.186.
16. K. Lueders, G. Klein, *L'orgue Cavaillé-Coll*, tekstboek bij platencasette Motette M 10760, p.31.
17. H. Klotz, *Das Buch von der Orgel, über Wesen und Aufbau des Orgelwerkes, Orgelpflege und Orgelspiel*, Bärenreiter-Verlag, Kassel, 1965, p.131 e.v.
Klotz verwijst nog naar de volgende literatuur: E. Flade, *Der Orgelbauer Silbermann*, Leipzig, 1953; L. Burgemeister, *Der Orgelbau in Schlesien*, Strassburg, 1925; W. Super und H. Meyer, *Barockorgeln in Oberschwaben*, Kassel, 1941.

- Vergelijk verder nog J.N. Holzhey', *Acta Organologica* , 24, uitg. Reichling (ed. Merseburger) 1504, 1994, besproken door E. Kooiman, 'Signalement', *Het Orgel*, 2, 1996, p.27.
18. S. Neukomm, *Methode Élémentaire, (introduction)*, Richault, Parijs.
 Het was niet J.M. Lemmens maar L.J.A. Lefébure-Wely die als eerste, in zijn klaviermethode *Methode theorique et pratique pour le poikilorgue*, sprak over vingerssubstitutie en perfect legatospel.
 Vgl. ook J. Bollen, *Louis James Alfred Lefébure-Wely, L'orgue mondaine ou la musique érotique à l'église ?*, Hogeschool voor Wetenschap en Kunst (Lemmensinstituut), Leuven, 1999, p.38 en F. Douglas, *Cavaillé-Coll and the musicians, a documented account of his first thirty years in organbuilding*, Releigh, Sunburypress, 1980, volume I, p.106.
 19. Een Engelse vertaling van deze brief is opgenomen in F. Douglas (zie noot 18) p.74.
 20. P.A.P. Houdijk, 'Het poikilorgue van Aristide Cavaillé-Coll', *Vox Humana*, orgaan van de Harmonium Vereniging Nederland, 3/2, 1992.
 - 20b. Inmiddels is een eerste uitvoerig algemeen overzicht verschenen over de invoering van nieuwe tractuursystemen, en de invoering van de elektrische tractuur in het bijzonder, van de hand van A.A.J.M. van Eck, onder de titel 'Over de invoering van de electropneumatiek in de Nederlandse orgelbouw aan het eind van de negentiende eeuw', Schiedam 2001.
 21. P.H. Kriek, *Organum Novum Redivivum*, p. 12.
 22. A. de Kort, *90 jaar orgels en organisten in een Haagse parochiekerk. Grepen uit de kerkmuzikale geschiedenis van de RK kerk O.L.V.van Goede Raad te Den Haag*, brochure ter gelegenheid van de heringebruikneming van het gerestaureerde Pels-orgel, laatste bijlage, 1994.
 23. J. Jongepier, *Langs Nederlandse orgels*, Bosch en Keuning NV, Baarn, p. 56.
 24. C. en E. Cavaillé-Coll, *A. Cavaillé-Coll Sa vie et ses oeuvres*, p.140,
 vgl. ook R.S.W.M. Verwer *Die Cavaillé-Coll-Organ in der Abteikirche St.Ouen in Rouen*, Langen-Bregenz, 1991, p. 20
 25. J.A. Verheyen, 'Is ene Crescendo en Decrescendokast, ook wel Jalousiezweller genaamd, in een Orgel nuttig?', *Het Orgel*, 1891.
 26. Archief fa. Adema/Schreurs te Amsterdam.
 27. Brief betreffende het orgel te Doornenburg in bestekkenboek uit archief Blank te Herwijnen.
 28. P. Peeters en C. van Wageningen, 'Het Sauerorgel in de Dom te Berlijn', *Het Orgel*, 91/9, 1995, p. 290.
 29. J.J. van der Harst, 'Orgel Concertgebouw in ere hersteld?', *De Orgelvriend*, 35/12, 1993, p. 14.
 30. J.G. Töpfer (M. Allihn), *Die Theorie und Praxies des Orgelbaues*, 2e druk, Leipzig, 1888.
 31. Brieven archief Blank te Herwijnen.
 32. Zie noot 17.
 33. G. Schilling, *Encyclopädie der gesammten musikalischen Wissenschaften, oder Universal-Lexicon der Tonkunst*, 5. Band, Stuttgart 1840, p. 273-281, ook aangehaald door F.W. Riedel, zie noot 6.
 34. Zie noot 10.
 35. Zie noot 28.
 36. Zie noot 29.
 37. Zie noot 28.
 38. R.S.W.M. Verwer 'Tragiek van een orgel, de lotgevallen van het Cavaillé-Coll-orgel in het Concertgebouw te Haarlem ' *de Orgelvriend*, 1998/11, pp. 2, en 12, pp. 2.
 39. J.A.S. van Schaik, 'Het nieuwe orgel in de Utrechtsche kathedraal', *St. Gregoriusblad*, 1903.
 40. S.P.H. Adema, 'De Nederlandsche Orgelbouw en de Deutsche Methode', *Het Orgel*, 5,1922.

41. A.A.M.J. van Eck, 'Het Cavaillé-Coll-orgel in de St.Bonifatiuskerk te Leeuwarden', *Het Orgel*, 90/6 , 1994, p. 236.
42. Zie noot 28.
43. Brief uit 1892 uit het archief van de binnenstadsparochie.
44. J.A.S. van Schaik, 'Michael Maarschalkerweerd', *St. Gregoriusblad*, 1, 1915.
45. J.A. Verheyen, 'Michael Maarschalkerweerd, in memoriam ' *Het Orgel*, 5, 1915.
46. G. Verloop, 'Nederlands oudste orgelmaker vertelt', *Mixtuur*, 9, 1973, p.146.
47. M. Maarschalkerweerd 'Het orgel' in *Het orgel*, 1897/1.
- J.A. Verheyen, *Het orgel in het Concertgebouw*, Erven H. van Munster & Zoon, Amsterdam, 1891, p. 22 e.v.
- Vgl. ook M. Maarschalkerweerd, 'Het orgel', *St. Gregoriusblad*, overgenomen in *Het Orgel*, 12/97/8.
48. Zie noot 43.
49. Zie noot 45.
50. J. W. (waarschijnlijk Wilbrink), 'Uitbreiding van het orgel in de kathedrale kerk', dagblad *Het Centrum*, 29 maart 1940.
51. (Gegevens over werkzaamheden aan het orgel te 's Heerenbergh zijn verkregen van F. Tomassen te Doetinchem. Over de werkzaamheden in 1973 aan het orgel in de Utrechtse kathedraal is niet alles precies bekend.)
52. J.N. Forkel, *Ueber Johann Sebastian Bachs Leben, Kunst und Kunstwerke*, Leipzig, 1802, heruitgave Kassel, 1950.
- F.C. Griepenkerl, voorwoord in *Johann Sebastian Bach's Kompositionen für die Orgel*, Leipzig 1845.
Beide werken aangehaald door F.W. Riedel (zie noot 10).
53. idem.
54. b.v. in J. Mattesons *Die grosze Generalbasz-Schule*, 1731, ook aangehaald door F.W. Riedel (zie noot 10).
55. Verwer, zie noot 24.
56. Brieven archief B. Vermeulen te Utrecht.
57. Zie noot 44.
58. J.W. Brouwers, 'Het orgel en de orgelist', *St. Gregoriusblad*, 1/6, 1876.
59. A.A.M.J. van Eck, *Het orgel in de St.Willibrorduskerk te Bodegraven*, brochure uitgegeven t.g.v. de ingebruikneming van het overgeplaatste orgel, Bodegraven, 1984.
60. J. Claessens, 'Nederlandsch Orgelalbum' in *Brabants Organistenmaker, Gedenkboek H. Houët*, F. Jaspers en A. van Sleuwen red., 's-Hertogenbosch, 1980.
61. (Afkomstig uit diverse artikelen in *Het Orgel* en *St.Gregoriusblad*.)
62. J. Haaksma, 'Muzikale interpretatie in de negentiende eeuw', *De Orgelvriend*, 38/1-3, 1996.
63. A.A.M.J van Eck, 'Anderhalve eeuw Nederlandse Orgelmuziek, een verkenning', in de brochure *Festival 150 jaar Nederlandse koor-en orgelmuziek*, Rijswijk, 1991, p.11.
64. Zie noot 39.
65. Maarschalkerweerd-orgel O.L.V.-kerk Zwolle, organist Jos van der Kooy, orgelwerken van Max Reger, 1988, Rene Gailly International Productions, cd 87035.

- Maarschalkerweerd-orgel Maria van Jessekerk Delft, organist Petra Veenswijk, Jubal cd ZV91142-2.
Maarschalkerweerd-orgel St. Catharinakathedraal Utrecht, Wouter van Belle (orgel), Sonja Roskamp (sopraan) en Kathedrale Koor Utrecht o.l.v. Gerard Beemster, VIO 9604.
66. A.A.M.J. van Eck, La pénétration du legato dans la musique d'orgue en France, *Gratia Discipulorum, mélanges Marie-Claire Alain*, Romainmôtier, 1996, p. 101-136.
67. J. Verdin, zie ook noot 60.
68. Zie noot 28.
- J.A.S. van Schaik, 'Ingezonden vragen', *St. Gregoriusblad*, 1903.
69. *Manuel Roret, nouveau manuel complet de l'organiste*, 1905, geciteerd door J. Verdin in 'De orgels in de concertzalen te Amsterdam en Eindhoven' in *Het Orgel*, 90/10, 1994, p.369.
- Vgl. ook F. Douglas (zie noot 18), p.30 en aldaar noot 10.

HOOFDSTUK 6 - HET TWINTIGSTE-EEUWSE ONBEGRIIP, EN DE KENTERING

6.1 Inleiding

In de loop van de twintigste eeuw namen de belangstelling, het begrip en de waardering voor de orgelbouwkunst van Maarschalkerweerd sterk af. Vele van zijn instrumenten werden gesloopt of ingrijpend gewijzigd. Slechts enkele hebben de tand des tijds heelhuids doorstaan. Goede voorbeelden hiervan zijn het orgel in de R.K. Martinuskerk te Sneek en het kleine orgel in de kerk van O.L.V. ten Hemelopneming te Joppe (Gorsse).

Een en ander kan worden gezien tegen de achtergrond van het gegeven dat het begrip en de waardering voor de negentiende-eeuwse orgelkunst in het algemeen afnam. Vooral in de decennia na de tweede wereldoorlog stond men er zelfs uiterst negatief tegenover. De meeste auteurs spreken van een nabloei in de orgelbouw, die al vroeg in de negentiende eeuw begon.

Bouman beweert dat deze nabloei rond 1875 overging in een vervalperiode.¹ Gierveld laat de nabloei zelfs al in het midden van de negentiende eeuw eindigen.² Kriek ziet de perioderond 1830 reeds als een keerpunt.³

In het algemeen wist men geen raad met de overgang van boventoonrijkdom naar meer grondtonigheid in de klank, die in de negentiende eeuw plaatsvond. Voorts zag men een probleem in het verlaten van de rein-mechanische tractuur in ruil voor de pneumatische en later de electro-pneumatische. Het valt hierbij op dat niemand zich serieus leek af te vragen welke precies de diepere oorzaken van deze veranderingsprocessen geweest zijn.

In de late jaren '70 van de twintigste eeuw echter treedt een kentering in. Meerdere auteurs wijzen op de kwaliteiten van negentiende-eeuwse orgelmakers.⁴

In dit kader mag het verheugend worden genoemd dat een aantal Maarschalkerweerd-orgels inmiddels is gerestaureerd of (deels) gereconstrueerd. Voorbeelden hiervan zijn het reeds genoemde orgel te Sneek, het orgel in de O.L.V.-kerk te Zwolle, de St. Lambertuskerk te Rotterdam en de Augustijnenkerk te Eindhoven. Voor het orgel in de Utrechtse kathedraal van Ste. Catharina hebben sloopplannen bestaan. Men wilde het door een nieuw orgel vervangen. Bij gebrek aan middelen zijn deze plannen echter nooit ten uitvoer gebracht. De ironie wil dat geldgebrek hier de redding van een orgel heeft betekend. Inmiddels is ook dit instrument weer hersteld.

Op de vraag hoe de hier genoemde ontwikkelingen vallen te verklaren, wordt in dit hoofdstuk ingegaan, tegen de achtergrond van de muziekgeschiedenis van de twintigste eeuw in het algemeen en meer in het bijzonder de ontwikkelingen op het terrein van de orgelkunst en de kerkmuziek.

6.2 De Anti-Romantiek

Aan de ene kant had je de romantiek, en dat vond je vreselijk, dus het moest anders.

De Nieuwe Zakelijkheid speelde daarbij een belangrijke rol.

(Gustav Leonhardt in een interview met J.P. Knijf)

Het zou buiten het bestek van dit boek vallen een compleet overzicht van, en een alles omvattend oordeel over, de muziek van de twintigste eeuw te geven. Bovendien is het daarvoor nu nog te vroeg. Toch mag worden gezegd dat wat de twintigste eeuw wat betreft de klassieke muziek aan nieuws te bieden heeft, kan worden gekenschetst met de term 'anti-romantiek'. Dit zoals de negentiende eeuw het predikaat romantiek heeft gekregen, hoe terecht of onterecht ook.

De anti-romantiek manifesteert zich ook in andere kunstvormen. In dit verband kunnen stromingen als *Nieuwe Zakelijkheid* en *De Stijl* worden genoemd.

Het mag echter niet uit het oog worden verloren dat de romantiek als onderstroom nooit helemaal is verdwenen. De tonaliteit bijvoorbeeld, met de functionele harmonie als belangrijk kenmerk, is binnen de lichte muziek en popmuziek altijd blijven voortbestaan. Zeker in kwantitatief en maatschappelijk opzicht behoort deze muziek zelfs tot de belangrijkste van de twintigste eeuw, terwijl de moderne 'klassieke' muziek, met name dodecafonie en serialiteit, slechts van marginale betekenis is.

Maar ook in de klassieke muziek is de romantiek niet plotsklaps verdwenen. Zij bleef bijvoorbeeld nog voortbestaan in de belevingswereld van de gewone burger (concertbezoeker, radioluisteraar, grammofoonplatenconsument, amateurmusicus) en die van veel musici waaronder ook dirigenten en componisten, die min of meer naar het tweede plan werden gedrukt door de anti-romantische mainstream van vernieuwingen.

Binnen de anti-romantiek kunnen twee hoofdstromingen worden onderscheiden. Dit zijn:

- a. De vernieuwende richting waarin wordt gezocht naar nieuwe wegen en technieken van componeren en
- b. de richting die zich oriënteert op de muziek van voor de negentiende eeuw.

De eerstgenoemde stroming omvat de dodecafonie tot en met de elektronische muziek. Binnen de tweede stroming kunnen in min of meer chronologische zin het neoclassicisme, de neobarok en de heroriëntatie op (met name de uitvoeringspraktijk van) oude muziek worden onderscheiden.

De Amerikaanse musicoloog R. Terushkin bijvoorbeeld relateert de historische pretenties bij de uitvoeringspraktijk van oude muziek en vat deze op als een exponent van eigentijds modernistisch denken waarin het nieuwe regeert.⁵

Beide richtingen zijn zowel in het componeren, vertolken en beluisteren van muziek als ook in de muzikwetenschap en het muziekvakonderwijs aan te treffen, en hebben gemeen te willen afrekenen met de negentiende-eeuwse romantiek.

De dodecafonie sluit aanvankelijk nog aan bij de romantiek, althans bij de negentiende eeuw. De muziek van Schönberg wortelt nog in de traditie van Beethoven, Brahms en vooral Mahler. Toch moet er op de weg van verwijde tonaliteit naar vrije atonaliteit en dodecafonie ergens een omslagpunt naar de anti-romantiek zijn geweest, hoewel dit moeilijk precies te traceren is.

Ook in de orgelmuziek kunnen we de ontmoeting van beide stromingen waarnemen. Modernisme en archaïsme gaan samen in de orgelwerken (en het denken) van bijvoorbeeld

Flor Peeters en Albert de Klerk. De laatste wordt door K.G. Fellerer, de bekende geschiedschrijver over de katholieke kerkmuziek, als neoclassicist gekwalificeerd.⁶

Het is echter vooral in de uitvoeringspraktijk en het muziekonderwijs, waar immers de uitvoeringswijzen worden aangeleerd, dat het modernisme en het classicisme elkaar hebben gevonden. Vooral na de Eerste Wereldoorlog was er sprake van een uiterst anti-romantische beweging. Muziek werd eerder gezien als objectieve constructie dan als uiting van een romantische emotie of idee. De componisten ontleenden hun inspiratie veelal aan de oude muziek. Deze nieuwe invalshoek zou kunnen worden verbonden met de nieuwe zakelijkheid in de architectuur en de beeldende kunst. De musici hadden behoefte aan een nieuwe wijze van expressie. In toenemende mate werd op de zogenaamde objectieve wijze gespeeld. Het 'spelen wat er staat' en 'de noten spreken voor zich' werden een algeheel leidend principe. Met name een exacte uitvoering van het ritme woog zwaarder dan verfijning in klank. De aandacht voor het ambachtelijke drukte die voor de emotionaliteit naar de achtergrond.

Tot ver in de jaren '70 gold nog dat de uitvoeringen stijlgetrouw en in elk geval toetsbaar, dat wil zeggen voor discussie vatbaar moesten zijn. Vrijheden mochten nimmer ongefundeerd zijn. Deze ontwikkeling vond zijn parallel in de muziekwetenschap. Musicologen waren vooral geïnteresseerd in wat nieuw was in een muziekstuk. Men was van mening dat een kunstwerk op eigen benen kan staan, los van context en biografie.

Het zal niet moeilijk zijn te begrijpen dat deze ontwikkelingen, naar wij nu moeten zeggen helaas, van grote invloed zijn geweest op het begrip voor en de omgang met negentiende-eeuwse orgelmuziek en orgels. Het is vooral de heroriënterende historiserende stroming geweest die van invloed was op het denken over het orgel in het algemeen (terwijl het modernisme zich vaker kon manifesteren in het uiterlijk van de instrumenten). Zij kreeg gestalte in de zogenaamde *Orgelbewegung*. De belangstelling voor subtiele klankkleuropbouw nam af, wat onder meer tot gevolg had dat bijvoorbeeld in het orgelonderwijs de kunst van het registreren steeds meer onderbelicht raakte. Men had geen inzicht meer in de complementaire functie van de registers, met name die van gelijke voethoogte, en de verfijnde klanksamenstelling als belangrijke eigenschappen van de orgels van rond 1900. Daarentegen nam de belangstelling voor ritme en articulatie toe, wat de eisen van een zo exact mogelijk functionerende mechanische tractuur en een zo exact mogelijke aanspraak van de pijpen met zich mee bracht.

6.3 De Elsässicher Orgelreform

*Zurück zur Bachschen Polyphonie gespielt auf nicht orchestrale Orgeln.*⁷

(Albert Schweitzer)

6.3.1 Schweitzer en Rupp

Albert Schweitzer, behalve theoloog, filosoof en arts ook organist en orgeldeskundige, keerde zich tegen het toenmalige moderne Duitse fabrieksorgel (of beter: het impressionistische orgel zoals Riedel het noemt, zie 5.1) en wil terug naar wat hij 'het zich door klankschoonheid kenmerkende ware orgel' noemt. Hij laat zich daarbij inspireren door orgels zoals die in de achttiende eeuw door Gottfried en Andreas Silbermann gebouwd waren. Deze instrumenten kenmerken zich door een heldere boventoonrijke klankopbouw en hebben vanzelfsprekend

een mechanische tractuur. In Schweitzers optiek zijn deze instrumenten de meest ideale voor de vertolking van de orgelwerken van J.S. Bach.

Schweitzer heeft zich intensief met Bachs orgelwerken beziggehouden en deze uitgegeven.⁸ Zijn boek *J.S. Bach, le musicien poète* heeft lang als een belangrijk standaardwerk gegolden.⁹

Maar ook de resultaten van de Franse orgelbouw, met name de grootse instrumenten van Aristide Cavaillé-Coll, maakten grote indruk op hem. De negentiende-eeuwse orgelbouw in Frankrijk stoelde immers enerzijds voornamelijk nog op de principes van Dom F. Bédos de Celles (1709-1779), een Benedictijner monnik die in zijn boek *l'Art du facteur d'orgues*¹⁰ de orgelbouwkunst uit de barok beschreven had, en anderzijds, nog steeds in de visie van Schweitzer, op de orgelbouwpraktijk van Andreas Silbermann (1678-1734) te Straatsburg.¹¹

Voor Schweitzer golden de orgelwerken van J.S. Bach als criterium voor het orgelspel in het algemeen. Op een orgel moest men in de eerste plaats de muziek van Bach kunnen spelen. Al snel vond Schweitzer een medestander in de persoon van J.F.E. (Emile) Rupp, organist van de garnizoenskerk te Straatsburg. Al vanaf het einde van de negentiende eeuw had deze aanzetten gegeven tot dat wat de *Elsässischer Orgelreform* zou gaan heten.

Later zou Rupp nog bekend worden met zijn belangrijke publicatie *Die Geschichte der Orgelkunst*.¹²

Rond 1900 was ook op andere plaatsen reeds meer belangstelling ontstaan voor oudere polyfone muziek. Max Reger (1873-1916) bijvoorbeeld liet zich sterk inspireren door compositievormen uit de barok, zoals de koraalfantasie, de passacaglia en de fuga, en door de muziek van J.S. Bach in het bijzonder. Voor Regers vriend Karl Straube, vanaf 1903 organist en vanaf 1918 cantor aan de Thomaskerk te Leipzig, was eveneens een belangrijke rol weggelegd. Ook hij hield zich intensief met Bach bezig.¹³

Echter niet alleen in Duitsland was er sprake van een herontdekking van de orgelkunst uit de barok. Ook in Frankrijk was een dergelijke ontwikkeling al enige tijd gaande. Reeds in de orgel- (en piano-)werken van Charles Alexis Chauvet (1837-1869) zijn invloeden van Bach merkbaar.¹⁴ Nog manifester wordt dit bij de organist, componist en musicoloog Alexandre Guilmant (1837-1911), die zich onder meer met de door hem georganiseerde concerten in het Trocadero-theater te Parijs alsmede met de door hem verzorgde uitgaven van oude partituren sterk heeft ingezet voor de herontdekking en herwaardering van oude orgelmuziek.¹⁵

Ook Jaak Nikolaas Lemmens (1823-1881), Charles-Marie Widor (1844-1937) en Marcel Dupré (1886-1971) hebben regelmatig gewezen op het belang van de muziek van Bach en zijn tijdgenoten, ofwel van 'de ware orgelstijl'.¹⁶

Voor na 1900 speelde Widor, organist van de Parijse St. Sulpice, naast improvisaties en eigen werken vrijwel uitsluitend orgelwerken van J.S. Bach. Hij was het ook die de studie van Bachs orgelwerken, met name diens koralen, introduceerde in de orgelklas van het Parijse *Conservatoire National* vanaf 1890 toen hij César Franck daar opvolgde. Zowel Albert Schweitzer als Emile Rupp zijn bij Widor in de leer geweest.

Er bestaat een verband tussen deze ontwikkelingen en de orgelbouw in Frankrijk. Vanaf eind jaren 1870 plaatst Cavaillé-Coll weer meer (enkelvoudige) vulstemmen in zijn orgels. Vooral in zijn allerlaatste instrumenten uit de late jaren 1890 is dit goed merkbaar.

Als voorbeelden kunnen hier worden genoemd de orgels te Epernay (St. Pierre et St. Paul) uit 1898, Azcoitia (Sta. María) uit 1898 en Mortange aux Pêrche (Nôtre Dame) uit 1899, en Guilmants huisorgel te Meudon. Hiermee keert hij terug naar wat hij deed in zijn beginperiode, toen hij ook nog relatief veel vulstemmen bouwde, bijvoorbeeld in de basiliek van St. Denis in 1841, waarmee vergeleken de Nederlandse orgelbouw, waaronder die van Pieter Maarschalkerweerd (zie 5.2), ver achterbleef.

Is er binnen de *Elsässischer Orgelreform* en later binnen de Duitse *Orgelbewegung* sprake van een tamelijk felle reactie op vooral het laatnegentiende-eeuwse Duitse fabrieksortgel, in Frankrijk kon een geleidelijker en evenwichtiger evolutie plaatsvinden, niet in de laatste plaats bij de orgelbouwer Cavaillé-Coll zelf, doordat daar de orgelbouwkunst ook in de negentiende eeuw steeds op een hoog peil is gebleven en nooit is vervallen tot wat men aan het begin van de twintigste eeuw zag als de excessen van het Duitse fabrieksortgel. Zo is Cavaillé-Coll de mechanische tractuur altijd trouw gebleven, zij het met behulp van de Barkermachine, heeft hij geen rolzweller toegepast, geen hogedruk-registers gebouwd op de wijze zoals men dat in Duitsland en Engeland deed, en wordt dan ook ondanks zijn vele vernieuwingen door Schweitzer en de zijnen als klassiek of zelfs als enigszins conservatief beschouwd. Het verwondert dan ook niet dat de felste tegenreacties in Duitsland en niet in Frankrijk plaats zouden vinden.

Een vergelijking met Maarschalkerweerd dringt zich hier op. In tegenstelling tot Cavaillé-Coll is Maarschalkerweerd wel overgegaan op de pneumatische tractuur. Maar ook hij heeft in principe geen rolzweller toegepast (afgezien van enkele uit Duitsland toegeleverde speeltafels), en eveneens geen hogedruk-stemmen gebouwd.¹⁷

Er zijn belangrijke verschillen tussen Schweitzer en Rupp enerzijds en Reger en Straube anderzijds. De laatsten zwoeren het moderne Duitse orgel, althans zeker aanvankelijk, niet af maar wilden het maximaal benutten en ontwikkelen ter realisering van hun idealen.

Pas in 1929 zou Straube vrij radicaal afstand doen van zijn, wat hij zelf noemde, voorheen romantische interpretatiestijl. Reger en Straube dachten vooral concertgericht, terwijl

Schweitzer ook en misschien meer streefde naar een liturgisch orgel en liturgisch orgelspel.¹⁸

6.3.2 De richtlijnen van het Weense congres in 1909

Van 25 t/m 29 mei 1909 vond in Wenen het derde congres van de *Internationale Musikgesellschaft* plaats. Voor het eerst was er nu ook een sectie orgelbouw toegevoegd. Hier werkte men aan internationale richtlijnen voor de orgelbouw.¹⁹ Daarbij ging een sterke invloed uit van de ideeën van Schweitzer en Rupp. Weliswaar zijn er geen aanwijzingen voor een directe invloed van deze ideeën op Maarschalkerweerds orgelbouw. Van een rechtstreekse invloed van de richtlijnen kon feitelijk ook geen sprake meer zijn omdat Maarschalkerweerd na 1909 nog slechts enkele orgels heeft gebouwd, vanaf ongeveer 1913 ziek was en in 1915 stierf. Toch is het interessant om te bezien of de richtlijnen bepaalde denkbeelden vertegenwoordigen die bij Michael Maarschalkerweerd reeds ingang hadden gevonden. De mate waarin Maarschalkerweerd wel of niet aan de richtlijnen voldoet zal mede bepalend zijn geweest voor de waardering van zijn orgels in het verdere verloop van de twintigste eeuw.

Gezien het tijdstip waarop het congres plaatsvond beperken we ons hier tot de orgelbouw van Maarschalkerweerd uit de periode 1900-1915.

1. Een orgel mag niet al te zeer in de breedte zijn gebouwd. De werken (hoofdwerk, bovenwerk en eventueel borstwerk) dienen boven elkaar te worden geplaatst.

Maarschalkerweerd bouwt in deze periode zeer regelmatig in de breedte. Hoofd- en nevenwerk (of crescendowerk) worden naast elkaar geplaatst (, Utrecht 1903, Groningen en Eindhoven 1906, Delden 1912).

2. Ter ontlasting van het hoofdwerk kan een rugwerk worden gebouwd speciaal ten behoeve van het begeleiden van solisten en/of instrumentalisten.

Dit heeft Maarschalkerweerd nooit gedaan.

3. De vrijstaande speeltafel verdient niet de voorkeur. De klaviatuur moet in de hoofdkas zijn ingebouwd.

Maarschalkerweerd maakt zeer regelmatig gebruik van de vrijstaande speeltafel die hij in veel gevallen niet zelf bouwt maar laat toeleveren. Enkele kleinere orgels vormen hierop een uitzondering (Meddo 1906, Houten 1907, Lettele 1910), watten nauwste samenhangt met het volgende punt.

4. Hoewel de mechanische tractuur met sleepladen de voorkeur geniet, zijn andere systemen (Barkermachine, pneumatische en elektrische tractuur) niet strikt verboden.

Vanaf 1895 past Maarschalkerweerd in de regel de pneumatische tractuur toe. Uitzonderingen hierop zijn de onder punt 3 genoemde orgels, die nog een mechanische tractuur hebben.

5. De manuaalomvang moet reiken van C t/m g^{'''} en de pedaalomvang van C t/m f['].

Tegen deze richtlijn zondigt Michael Maarschalkerweerd regelmatig. Het is een al eerder genoemd minpunt (zie 5.4.2.2) in zijn factuur dat (op enkele uitzonderingen na: Concertgebouw, Bonifatiuskerk en Doopsgezindekerk te Amsterdam) de manuaalomvang in de regel niet verder reikt dan t/m f['] en de pedaalomvang t/m d' (of nog korter). Op dit punt heeft Michael Maarschalkerweerd zich kennelijk weinig gelegen willen laten liggen aan de ontwikkelingen in het buitenland.

6. Een orgel moet minstens twee manualen en een zelfstandig pedaal hebben.

Maarschalkerweerd's middelgrote en grotere orgels voldoen aan dit vereiste, hoewel hij ook een groot aantal kleinere instrumenten heeft gebouwd met slechts één manuaal en een aangehangen pedaal (zie 5.4.2.1). Het argument voor deze richtlijn was dat triospel mogelijk moest zijn. Dit heeft voor Michael Maarschalkerweerd nooit een rol gespeeld. Wanneer hij een orgel met twee manualen bouwt, is dat om geheel andere redenen. Zijn orgels moesten beschikken over een zacht en een sterk manuaal. Dit houdt verband met het volgende punt.

7. Nevenmanualen moeten een eigen klankindividualiteit hebben.

Maarschalkerweerd heeft bewust nooit gestreefd naar gelijkwaardigheid van de manualen. Het 'Werkprincipe' is zoals gezegd (zie 5.4.2.2) hier niet van toepassing. In zijn visie dienen de manualen tezamen het orgel tot een eenheid te maken. Het nevenmanuaal heeft in de regel een ondergeschikte functie en wordt niet alleen als nevenwerk of crescendowerk maar ook wel als echowerk aangeduid. Dit wijst dan weer naar het volgende punt.

- 8a. Een (groot) orgel moet een zwelwerk hebben dat niet als echowerk mag worden geïnterpreteerd.

De grotere orgels van Maarschalkerweerd hebben inderdaad een tweede (in enkele gevallen een derde) manuaal, geplaatst in een crescendokast, maar dit manuaal heeft, zoals hierboven gezegd, meestal de functie van een echowerk of in elk geval een nevenwerk. (Zie voor het onderscheid met de dispositie van de Franse crescendokast 5.4.1)

- b. Het zwelwerk moet bij openen en sluiten van de jaloezieën de tutti-klank van het orgel kunnen beïnvloeden.

Bij Maarschalkerweerd is hiervan vrijwel geen sprake.

- c. Het zwelwerk moet altijd een tweevoetsregister herbergen.

Bij Maarschalkerweerd is dit lang niet altijd het geval. (Bij Cavallé-Coll overigens ook niet altijd, vergelijk bijvoorbeeld zijn uit 1896 daterend instrument in de Nôtre Dame te Andely ('Le Grand Andely') en zijn orgel in de Augustinuskapel te Amsterdam).

- d. De basis van het zwelwerk moet een prestant 8' of een sterke wijde gamba 8' zijn.

Dergelijke registers worden door Michael Maarschalkerweerd regelmatig in de crescendokast geplaatst. Toch dienen niet deze registers maar eerder de bourdon of holpijp 8' als basis te worden beschouwd.²⁰

- 9a. Speeltafels waarbij elk register vanaf elk klavier gespeeld kan worden (ver doorgevoerde transmissiesystemen) gelden als onartistiek.

Maarschalkerweerd heeft deze nietgebouwd.

- b. Transmissie- en/of unitorgels moeten uitzondering zijn.

Dit soort orgels heeft Maarschalkerweerd niet gebouwd. Het enige transmissietype dat hij wel eens heeft toegepast is dat van de bourdon 16' op het manuaal als subbas 16' speelbaar op het pedaal (Utrecht, St. Hiëronymushuis, 1895 en Houten, O.L.V. ten Hemelopneming, 1907).

10. Behalve de gebruikelijke koppelingen zijn sub- en superoctaafkoppelingen eveneens aan te bevelen.

Op enkele uitzonderingen na (Sneek, St. Martinus, 1891; Amsterdam, Concertgebouw, 1891; IJsselstein, St. Nicolaas, 1908) heeft Maarschalkerweerd deze laatste niet gebouwd.

- 11a. De speeltafel dient zo eenvoudig mogelijk te blijven.

Hieraan voldoet Maarschalkerweerd.

- b. Een orgel dient een rolzweller en enige vrije combinaties te hebben.

Dit komt bij Maarschalkerweerd alleen voor in die gevallen waar een speeltafel is toegeleverd (bijvoorbeeld Zwolle, O.L.V.-kerk, 1896 en Den Bosch, St. Jacob, 1900).

- 12a. De balgen moeten zo dicht mogelijk bij de windladen zijn geplaatst.

Maarschalkerweerd voldoet hieraan.

- b. Bovendien is het aanbevelenswaardig om elk manuaal van een eigen reguleurbalg te voorzien.

Maarschalkerweerd deed dit bij middelgrote en grote orgels.

- c. Er dienen gescheiden windsystemen te zijn voor de pijpvoeding en de pneumatische tractuur.

bij Maarschalkerweerd-orgels komt deze scheiding niet voor.

- 13a. Mensuren mogen niet al te eng zijn.

Maarschalkerweerd past doorgaans vrij wijde mensuren toe.

- b. De opsnede van de pijpen en de winddruk mogen niet te hoog zijn.

Ook dit is bij Maarschalkerweerd in orde. (Het mag overigens niet worden uitgesloten dat de winddrukken van enkele van zijn instrumenten momenteel te laag zijn als gevolg van latere ingrepen.) Voor mixturen wordt 70 tot 75 mm. wk. voorgesteld. Maarschalkerweerd zit daar meestal boven: ca. 90 mm. Voor tongwerken stelt men 85 tot 125 mm. voor. Maarschalkerweerd paste echter geen verschillende winddrukken toe voor de verschillende registers. Wel voor de verschillende manualen en het pedaal. Er bestaan zelfs tongwerken die een druk van 150 mm. kunnen verdragen. In sommige Engelse orgels zijn deze aan te treffen. Dergelijke tongwerken heeft Maarschalkerweerd echter nooit gebouwd.

- 14a. Het plenum 8', 4', 2', moet goed versmelten met de mixtuur. Men wenst weer een boventoonrijk orgel.

Van deze norm wijkt Maarschalkerweerd enigszins af. Bij zijn orgels is de versmelting pas goed gegarandeerd indien men de prestanten 8', 4', 2' aanvult met bourdons en/of fluiten van dezelfde voethoogten en mogelijk nog andere grondstemmen (zie 5.4.2.2).

- b. Extra hoge winddrukken dienen te worden vermeden.
In sommige Duitse orgels uit de late negentiende eeuw komen zogenaamde hogedrukstemmen voor, maar Maarschalkerweerd heeft zich hierdoor niet laten beïnvloeden.
 - c. De open prestant 8' geldt als basis voor het gehele orgel.
Bij Maarschalkerweerd lijkt dit op het eerste gezicht ook zo te zijn maar bij nadere beschouwing moet worden vastgesteld dat de werkelijke basis van zijn orgelklank wordt gevormd door de bourdon 8', het enige (labiale) register dat zelfstandig, zonder toevoeging van andere registers, kan worden gebruikt. (Zie hierboven onder 8d en vergelijk ook 5.4.2.2) Vrijwel elk achtvoets-register dient met de bourdon 8' te worden gecombineerd. Dit geldt zeker voor de prestant 8' die nimmer alleen kan worden gebruikt.
- 15a. De ruimte in de orgelkast moet zodanig zijn dat het pijpwerk er royaal kan worden opgesteld.
Aan dit criterium heeft Maarschalkerweerd op enkele kleine orgels na voldaan.
- b. De orgelkast moet een achterwand hebben.
Ook dit komt bij Maarschalkerweerd altijd voor.
 - c. In het front mogen alleen open principaalpijpen 16', 8', 4' zijn geplaatst.
Ook hieraan voldoet Maarschalkerweerd.
 - d. Fronten moeten weer meer esthetisch van karakter zijn. Een rugwerk kan hieraan vaak bijdragen.
Hoewel enige subjectiviteit bij dit criterium een rol speelt mag toch worden gesteld dat Maarschalkerweerds orgelfronten ruimschoots aan dit vereiste voldoen, al bouwde hij nooit een rugwerk.
- 16a. De jaloezieën van de zwelkast moeten zich direct achter het front bevinden.
Bij Maarschalkerweerds crescendokasten is dit niet altijd het geval (bijvoorbeeld niet in Oudewater, St. Franciscus, 1887; Sneek, St. Martinus, 1891; Amsterdam, Concertgebouw, 1891; Rotterdam, St. Lambertus, 1900. In deze gevallen bevindt het crescendowerk, inclusief de jaloezieën, zich achter het hoofdwerk).
- b. De zweltrede moet mechanisch functioneren.
Hieraan voldoet Maarschalkerweerd wel.
17. Een tweederde meerderheid van het congres sprak zich uit tegen het 'Fernwerk'.

Maarschalkerweerd heeft nooit een Fernwerk gebouwd. Ook in dit opzicht heeft hij zich niet laten beïnvloeden door de orgelbouw in Duitsland.

Het belangrijkste principiële verschil tussen Maarschalkerweerds orgelbouw en die van vele andere negentiende-eeuwse bouwers enerzijds en de ideeën van de *Elsässicher Orgelreform*, zoals geformuleerd in de richtlijnen van het Weense congres, anderzijds, is hierin gelegen dat Maarschalkerweerd, de andere bouwers en ook de organisten uit zijn tijd uitgaan van het ideaal van de klankversmelting 'in de breedte'. Het orgel wordt opgevat als een geheel: een eenheidsideaal dus. Registers van dezelfde voethoogte moeten goed met elkaar versmelten. Dit alles terwijl het orgel van voor 1800, dat als inspiratiebron diende voor de nieuwe ideeën, zich juist kenmerkt door een 'verticale' klankopbouw door middel van registers als versterking van de natuurtonenreeks, en orgelsecties heeft (zogenaamde 'Werken'), die zich door hun verschillende individualiteiten onderscheiden. De nieuwe ideeën (verticaal) staan dus haaks op de negentiende-eeuwse (horizontaal). Zoals gezegd waren de nieuwe ideeën niet direct van invloed op de orgelbouw van Maarschalkerweerd en anderen, maar wel op de hierna te behandelen Duitse *Orgelbewegung* en op de waardering in de twintigste eeuw van de negentiende-eeuwse orgelkunst.

6.4 De *Orgelbewegung* en de neobarok in Duitsland, Scandinavië en Nederland

6.4.1 Personen en gebeurtenissen

Belangrijke figuren waren in Duitsland Hans Henny Jahnn, Willibald Gurlitt, Günter Ramin, pater Fidelis Böser en Christhart Mahrenholz; in Denemarken de orgelmaker Marcussen met zijn hoofdintonateur en rechterhand Sybrand Zachariassen en de orgelmaker Frobenius, en in Nederland de orgelbouwer Dirk Andries Flentrop en de Utrechtse organist Lambert Erné.

Hans Henny Jahnn (1894-1959) was architect, dichter en orgeldeskundige. Zijn inspiratie putte hij voor een belangrijk deel uit zijn geloof. Hij werd wel een religieus-individualist en door sommigen zelfs een cultuurbolsjewist genoemd.²¹ Jahnn fungeerde als de ideoloog.²²

Willibald Gurlitt was hoogleraar muziekwetenschap te Freyburg im Breisgau en speelde een belangrijke rol bij de organisatie van de *Orgeltagungen*²³.

Günter Ramin, leerling van Karl Straube, was organist in de Thomaskerk te Leipzig. Hij voerde de opnieuw uitgegeven oude orgelwerken uit.

Van speciaal belang voor ons is Fidelis Böser, omdat hij de verbinding legde naar de Rooms-Katholieke Kerk.

Christhart Mahrenholz (1900-1980) speelde als Landeskirchenrath een belangrijke rol bij de *Orgeltagung* te Freiberg-Sachsen in 1927.

De *Orgelbewegung* kan niet louter worden opgevat als een vervolg op de *Elsässicher Orgelreform*. Grotendeels is zij daar min of meer onafhankelijk van ontstaan en heeft haar wortels onder meer in de Liturgische Beweging binnen de Lutherse kerk. Binnen de Lutherse kerk beschouwde men het orgel aanvankelijk als niet meer dan een instrument voor de begeleiding van de gemeentezang. In de Liturgische Beweging die aan het begin van de twintigste eeuw ontstond, ging men - dat waren vooral de kerkmusici zelf - de kerkmuziek steeds meer opvatten als zelfstandig element van de liturgie. Van daaruit werden ook nieuwe ideeën over het orgel ontwikkeld.

Ook van de muzikwetenschap gingen belangrijke impulsen uit tot een herbezinning op het gebruik en de bouw van het orgel. Reeds in de negentiende eeuw was men begonnen met het herontdekken en uitgeven van 'oude muziek', dat wil zeggen muziek van voor 1800. Daarnaast ging men zich allengs eveneens bezighouden met de bestudering, restauratie en reconstructie van oude muziekinstrumenten. Willibald Gurlitt bestudeerde Michaël Praetorius' *Syntagma Musicum*, en daarvan vooral het tweede deel, de *Organographia*.²⁴ Hierdoor geïnspireerd bouwde hij samen met de orgelmaker Oscar Walcker in 1921 het zogenaamde Praetorius-orgel dat model stond voor de nieuwe ideeën en centraal zou staan op de te organiseren *Orgeltagungen*.²⁵

Tegelijkertijd veranderde ook de musiceerpraktijk. Steeds meer ging men er toe over de muziek van onder anderen Buxtehude en Bach op basis van de nieuwe uitgaves uit te voeren, en daarbij groeide vanzelf de interesse voor het bijbehorende orgeltype.²⁶

Hoewel de *Orgelbewegung* vernieuwend wilde zijn - men wilde onder meer komen tot de ontwikkeling van een nieuw orgeltype - ontkwam ze juist niet aan historisering. Aldus manifesteerden zich hier de twee parallelle ontwikkelingen binnen de Anti-Romantiek (zie 6.2). Mahrenholz zei dan ook: "Elke vernieuwing is een renaissance".²⁷

In 1925 organiseerde de ideoloog Hans Henny Jahnn de eerste *Orgeltagung* te Hamburg en Lübeck. Toen hij in het kader daarvan een concert gaf op het orgel van de Jacobikerk in Hamburg, ontdekte hij, volgens zijn zeggen, de kwaliteiten van de zeventiende-eeuwse orgelmaker Arp Schnitger. Dit zou niet zonder betekenis blijven voor het verdere verloop van de *Orgelbewegung*. De tweede *Orgeltagung* vond plaats in 1926 te Freyburg im Breisgau en was dit keer georganiseerd door Willibald Gurlitt.²⁸ Tijdens deze *Tagung* werd bijzondere aandacht besteed aan de rol van het orgel in de liturgie. Een van de sprekers, Fidelis Böser, was van mening dat de nieuwe ideeën ook konden worden toegepast op de rooms-katholieke traditie, en dat daarmee het beoogde nieuwe orgeltype eveneens geschikt zou kunnen zijn voor de rooms-katholieke liturgie. Op termijn zou deze stellingname van grote invloed zijn op de ideeën over de orgelkunst binnen de Rooms-Katholieke Kerk en vooral ook op de meningen over de orgelbouw van bijvoorbeeld Maarschalkerweerd.

Vervolgens zouden in 1927 en 1928 nog twee *Orgeltagungen* worden georganiseerd, respectievelijk in Freiburg-Sachsen, georganiseerd door Christhard Mahrenholz en in Berlijn.²⁹

In Denemarken waren in de jaren '20 en '30 drie belangrijke orgelmakers werkzaam: Starub, Frobenius en Marcussen. Vooral aan het eind van de jaren '30 werd het werk van Frobenius sterk beïnvloed door de ideeën van Hans Henny Jahnn. Ook waren er contacten tussen Sybrand Zachariassen (1900-1960) en Günter Ramin. Al eerder was Frobenius in de ban van de nieuwe ideeën geraakt door contacten met Schweitzer en Straube. Eigenlijk werden de Duitse idealen pas volledig gerealiseerd in Denemarken in de periode 1930-1945.

Bij dit alles mag niet worden vergeten dat er eveneens sprake was van invloeden uit Frankrijk. Een belangrijke rol werd hierbij vervuld door Rudolf von Beckerath, die zijn opleiding had genoten bij de Franse orgelmaker Victor Gonsalez, alvorens hij bij Frobenius ging werken. Dit was vooral van betekenis bij de intonatie: hadden de instrumenten van Frobenius tot 1925 nog tamelijk zacht geklonken, onder invloed van Von Beckerath en dus van Gonsalez werd de intonatie sindsdien aanmerkelijk luider. Pas later werd de invloed van Jahnn belangrijk.

Gedurende de jaren '50 is er sprake van invloed van de Deense orgelbouwkunst op de Nederlandse. Als gevolg van de Tweede Wereldoorlog kon minder directe beïnvloeding

vanuit Duitsland plaatsvinden. Belangrijke mijlpalen waren de plaatsing in 1956 van het Marcussen-orgel in de Nicolaïkerk te Utrecht en in 1959 het Marcussen-transeptorgel in de Laurenskerk te Rotterdam, en de restauratie van het beroemde Müller-orgel in de Haarlemse St. Bavokerk, eveneens door Marcussen, in 1962. Het orgel in de Utrechtse Nicolaïkerk heeft jarenlang model gestaan voor wat een orgel zijn moest.

In Nederland koesterden figuren als Lambert Erné, een van de belangrijke voorvechters van de nieuwe ideeën, geen voorkeur voor de Franse orgelkunst. Dit had ongunstige gevolgen voor de waardering van en de omgang met de instrumenten van Maarschalkerweerd. Bij zijn bouw is er immers sprake van invloeden uit Frankrijk, en veel van zijn instrumenten komen goed tot hun recht en kunnen beter worden begrepen als er Franse muziek op wordt gespeeld (zie 5.4.1).

De nieuwe ideeën bereikten ons land echter, althans in de jaren '50, niet alleen vanuit Denemarken. Ook was een grote invloed uitgegaan van de Nederlandse orgelmaker Dirk Andries Flentrop, die rond 1930 zijn leertijd had doorgebracht bij Theo Frobenius.³⁰ Van hem gingen belangrijke impulsen uit naar andere Nederlandse orgelmakers als Van Vulpen en Leeftang.

6.4.2 De ideeën

Binnen de *Orgelbeweging* maakte men zich zeer specifieke voorstellingen van wat het wezen van het orgel moest zijn: een orgel werd beschouwd als een instrument dat de natuurtonenreeks hoorbaar moest maken. De verschillende registers moesten als het ware deze natuurtonenreeks vertegenwoordigen en dus versterken. Kriek en Zandt: *Een van de wezenskenmerken van het negentiende eeuwse instrumentarium, de boventoonarmoede, komt niet overeen met de tot het wezenskenmerk van het orgel behorende boventoonrijkdom. Dit kenmerk bezit echter wel het orgel uit (...) de gothiek, renaissance en barok.*³¹

Niet onvermeld mag blijven dat A. Cavallé-Coll deze gedachte ook al eens had uitgewerkt. In zijn orgel in de Parijse Notre Dame uit 1868 wordt de volledige natuurtonenreeks, zelfs meerdere malen, vertegenwoordigd, inclusief de septiem (op het Pedaal vanuit de 32 voet, op het Bombarde vanuit de 16 voet en op het Grand-choeur vanuit de 8 voet).

In de praktijk hield dit in dat een orgel, wilde het zijn naam waardig zijn, veel hoogklinkende registers en vulstemmen moest hebben. Deze opvatting is zo wijd verbreid geraakt dat zij in vrijwel elk handboek is terug te vinden. In dit kader hoort ook het zogenaamde 'Equalverbot' thuis, het verbod om meerdere achtvoets-registers en/of andere registers van gelijke voethoogte te combineren.³²

Het is duidelijk dat dit alles forse consequenties heeft gehad voor de beoordeling van de instrumenten van Maarschalkerweerd en andere negentiende-eeuwse bouwers, omdat bij deze instrumenten nu juist de combinatie van registers van gelijke voethoogte essentieel voor het juiste gebruik is. In zijn *Over orgels* betoogt Michael Maarschalkerweerd dat juist de achtvoets-registers in een orgel de voornaamste zijn (zie 2.1).

Een andere belangrijke gedachte was dat het orgel en de orgelmuziek boven de aardse, menselijke sentimenten verheven moesten zijn, een soort objectiviteitsclaim, aangevuld met een religiositeitsnotie. Dit hing samen met het nieuwe klankideaal waarbij de polyfonie een overheersende rol speelde.³³ Om nooit helemaal opgehelderde redenen resulteerde een en ander in de opvatting dat een crescendokast, een zachte intonatie, een omflooerste klank,

strijkende registers en bepaalde (met name doorslaande) tongwerken, wijdgemensureerde prestanten en fluiten, uit den boze geacht moesten worden.

Er vond veel onderzoek plaats naar klank. Onder invloed van Hans Henny Jahnn verschoof de belangstelling van het Silbermann-orgel, dat een belangrijke inspiratiebron was geweest voor de *Elsässicher Orgelreform*, naar het Noordduitse barokorgel. Met name de instrumenten van Arp Schnitger stonden model. Het prestantenkoor werd hierbij als de kern van het orgel gezien. Dit moest, inclusief de mixturen, scherpen en/of de cymbels, minstens dertig procent van het orgel uitmaken.

Ook met betrekking tot de intonatie bestonden er bepaalde ideeën. Kernsteken, freins, expressions en ingrepen in de pijpvoetopening werden afgewezen.³⁴

In Denemarken bracht Ruhm-Keller in dat ook over de intonatie grondig moest worden nagedacht. Hij had intensieve contacten met Zachariassen.³⁵ Bij Marcussen werd zeer nauwkeurig gekeken naar intonatiezaken en in verband daarmee naar mensuren. In zijn disposities kwam de nadruk sterk te liggen op hoog-klinkende registers en vulstemmen.

Wat betreft de technische aanleg van het orgel streefde men naar herstel van het oude ambacht. De tractuur van het orgel moest weer rein-mechanisch zijn. In dit licht is de afkeer van de Franse orgelbouw merkwaardig inconsequent, omdat men juist in Frankrijk (in het bijzonder A. Cavaillé-Coll en zijn opvolger Ch. Mutin) de mechanische tractuur veel langer trouw is gebleven dan in andere landen.

Het feit dat Cavaillé-Coll en anderen, waaronder ook Maarschalkerweerd, de Barkermachine toepasten doet hieraan niets af. De tractuur blijft wezenlijk mechanisch al wordt ze door deze hulpmachine bijgestaan. Sommigen dachten hier echter anders over en zagen daarin een reden om ook de bouw van Cavaillé-Coll als inferieur, want niet meer rein-mechanisch, te beschouwen.

De Duitse orgelmaker Oscar Walcker bestrijdt overigens de idee van Jahnn dat de mechanische tractuur de enige geschikte zou zijn om 'de ware orgelklank' te kunnen bereiken.

Een andere gedachte was dat het orgel weer in een dusdanige kast moet worden geplaatst dat het front een uitbeelding is van de werkelijkheid er achter. De kast mocht niet te diep zijn teneinde een betere (lees: directe) klankuitstraling in de kerk te bevorderen. De vrijstaande speeltafel werd afgewezen. De klaviatuur moest zich in de hoofdkast bevinden.³⁶

Reeds bij de tweede *Orgeltagung* toonde men zich expliciet voorstander van (herinvoering van) het 'Werkprinzip', een houten platte kast en mechanische tractuur. Octaafkoppelingen werden niet langer toegestaan.

De *Orgelbewegung* is begrijpelijk als reactie op de vooral Duitse fabrieksmatige orgelbouw die in de jaren '20 en '30 van de twintigste eeuw zo'n hoge vlucht had genomen, en om economische redenen regelmatig gebruik maakte van inferieure materialen. In de stroomversnelling van het op zichzelf prijzenswaardige streven naar het herstel van het oude orgelambacht is men echter voorbijgegaan aan het feit dat er in het verleden geenszins sprake is geweest van een dusdanige uniformiteit in de orgelbouw, dat daaruit conclusies zouden kunnen worden getrokken ten aanzien van zoiets als het wezen van het orgel. Het verleden heeft immers altijd het bestaan van meerdere orgeltypen gekend, elk met zijn eigen wezenskenmerken en specifieke functie: het Frans-klassieke orgel, het Noordduitse, Zuidduitse, Iberische, en Italiaanse barokorgel, de diverse types van het Hollandse gemeentezangorgel in de loop der

tijden, het Duits-romantisch orgel, het Engelse koorbegeleidings orgel en het Frans-symfonisch orgel. Al deze types vertonen hun eigen specifieke kenmerken.

Ook in de laat-zeventiende en vroeg-achttiende eeuw werd de specifieke eigen aard van een bepaald orgeltype (i.c. het Hollandse) niet altijd erkend en gerespecteerd. In een artikel van Hans van Nieuwkoop in *Mens en Melodie*³⁷ wordt beschreven hoe ook toen al onder Duitse invloed karakteristiek Hollandse orgels zijn omgebouwd. Een goed voorbeeld hiervan is het orgel in de Laurenskerk te Alkmaar.

Bekend is het verwijt dat het negentiende-eeuwse orgel, met name het symfonische orgel, niet zou voldoen aan de eisen van het 'orgelmatige' omdat het in feite slechts een imitatie van het symfonieorkest zou zijn.³⁸ Dit verwijt is echter niet terecht. In de loop der eeuwen hebben orgels immers altijd registers gehad die andere muziekinstrumenten moesten nabootsen. Zo kan een renaissance- of barokorgel met registers als dulciaan, kromhoorn, viola da gamba, bazuin en trompet etc. heel goed worden beschouwd als een imitatie van het toenmalige consort. Een ander verwijt, dat veel negentiende-eeuwse orgelmuziek te weinig orgelmatig en te veel pianistisch van aard zou zijn mist eveneens grond als men zich realiseert dat veel orgelmuziek uit de barok zich op vergelijkbare wijze verhoudt tot klavecimbelmuziek.

Een goed voorbeeld hiervan is Bachs bekende passacaglia en fuga in c, een werk dat eigenlijk voor pedaalclavecymbel was geschreven.

Toch zijn deze verwijten zeer bepalend geweest voor een in de twintigste eeuw dominant geworden visie op de negentiende-eeuwse orgelkunst. Dit heeft desastreuze gevolgen gehad voor de waardering van en de omgang met negentiende-eeuwse orgels, die van Maarschalkerweerd in het bijzonder. De nieuwe ideeën van de *Orgelreform*, de *Orgelbewegung* en de neobarok strookten niet met het concept dat ten grondslag ligt aan de orgels van Maarschalkerweerd. Deze instrumenten zijn gebouwd rondom de achtvoetsgrondstemmen, bevatten relatief minder hoog klinkende registers en vulstemmen, en zijn in meerdere gevallen een crescendokast rijk. Bovendien hebben zijn latere instrumenten een rein-pneumatische tractuur en een vrijstaande speeltafel. De milde en soms omfloerste intonatie, mede het resultaat van expressions, kernsteken en freins, is volstrekt niet in overeenstemming met de neobarokke ideeën over duidelijkheid, klaarheid en directheid van klank.

De tot nu toe geschetste ontwikkelingen zijn echter niet de enige die van grote betekenis zijn geweest voor het lot van de negentiende-eeuwse orgelkunst, zeker niet wanneer men zich realiseert dat de *Orgelbewegung* zich aanvankelijk vooral heeft afgespeeld binnen de reformatorische kerken. In hoofdstuk 4 is reeds ingegaan op de betekenis van de kerkmuziekpraktijk voor het gebruik van de orgels en de aan deze instrumenten gestelde eisen. Ook op dit terrein hebben zich grote veranderingen voltrokken die niet zonder gevolgen zijn gebleven voor het begrip en de waardering van de negentiende-eeuwse orgelkunst.

6.5 Liturgische en kerkmuzikale vernieuwingen binnen de R.K. kerk

In de decennia na de tweede wereldoorlog, vooral in de jaren '60, hebben zich grote veranderingen voltrokken, zowel binnen als buiten de Rooms-Katholieke Kerk, die in de liturgie belangrijke vernieuwingen hebben teweeggebracht. Een keerpunt in de geschiedenis wordt wat dit betreft gevormd door het Tweede Vaticaans Concilie dat plaatsvond van 1961 tot 1965 en was voorbereid door paus Johannes XXIII. Het Concilie werd aanvankelijk door deze paus voorgezeten totdat hij na zijn dood werd opgevolgd door paus Paulus VI. Er waren reeds enkele ontwikkelingen aan voorafgegaan.

6.5.1 De periode direct voorafgaand aan Vaticanum II

In de loop van de jaren '50 ontwikkelde het kerklied zich geleidelijk van het devotielied (liederen ter ere van Maria en andere heiligen, kerstliederen, liederen voor het lof, na de preek, bij de kruisweg, of bij bedevaarten³⁹) naar een meer liturgisch georiënteerd lied. Deze vernieuwing van het kerkelijk lied werd gestimuleerd door onder meer de encycliek *Musica Sacra Disciplina* van paus Pius XII uit 1955. Hierin werd bepaald dat geestelijke volksliederen mochten worden gezongen, dat vrouwen en meisjes weer mochten worden toegelaten tot de koren en dat het gebruik van andere muziekinstrumenten dan het orgel eveneens weer was toegestaan. Nadat de concertmissen een kleine eeuw verboden waren geweest (zie 4.5) konden deze nu weer hun intrede doen en ontstond in veel parochies een kerkmuziekpraktijk die enigszins doet denken aan die van de vroege negentiende eeuw.

Paus Pius XII spreekt over het geestelijk lied dat overeenstemt met de eigen aard en taal van elk volk en dat derhalve voor elke streek geheel verschillend kan zijn.⁴⁰ Het gaat hierbij dus om missen waarbij het ordinarium, proprium en de lezingen door de priester in stilte worden gebeden (de zogenaamde 'stille mis'), waarbij als omlijsting enige liederen mochten worden gezongen. Deze praktijk kende men reeds in Duitsland, waar al in de negentiende eeuw de zogenaamde *Bett-Singmesse* bestond, een eucharistieviering waarbij de priester de Latijnse teksten sprak en de gelovigen Duitse gezangen zongen, vooral ordinarium-gezangen, en Duitse gebeden uitspraken. (Hier kan bijvoorbeeld ook worden gedacht aan de *Deutsche Messe* van Franz Schubert). In Nederland bestond de term gemeenschaps-mis voor een mis met gebeden en lezingen in het Latijn en gezangen in de volkstaal.

Onder dezelfde paus Pius XII werd op 3 september 1958 door de Ritencongregatie de *Instructie over de Gewijde Muziek en de Heilige Liturgie* uitgevaardigd. Deze bepaalde dat de teksten van het epistel, het evangelie en enkele gebeden behalve in het Latijn ook in de landstaal mochten worden uitgesproken. De zogenaamde gedialogiseerde mis kwam in zwang, dat wil zeggen dat de gelovigen konden antwoorden op bepaalde aanroepingen van de priester.⁴¹ Deze antwoorden konden dan ook met orgelbegeleiding worden gezongen.

Met de tot nu toe geschetste ontwikkelingen kreeg de Nederlandstalige volkszang met orgelbegeleiding meer ruimte in de mis.

6.5.2 Het Tweede Vaticaanse Concilie en de instructie *Musica Sacram*

Tijdens de openbare slotvergadering van de zitting van 1963 van het Concilie, die plaats vond op 4 december, werd door paus Paulus VI, inmiddels voorzitter, de Instructie over de Heilige Liturgie *Constitutio Sacro Sanctum Concilium* afgekondigd.⁴² Het zesde hoofdstuk van deze Instructie, over de kerkmuziek, zou door de Ritencongregatie nog worden uitgewerkt in de Instructie *Musica Sacram* over de muziek in de Heilige Liturgie van 5 maart 1967.⁴³ De voornaamste bepalingen in deze teksten, althans met het oog op de liturgische en kerkmuzikale vernieuwingen die er op volgden, zijn: 1. de *actuosa participatio populi* en 2. het toestaan van het gebruik van de landstaal.⁴⁴

In de Instructies wordt het aanpassen van de liturgie aan de situatie in de verschillende landen en culturen toegestaan, inclusief het gebruik van de landstaal en de vereenvoudiging van bepaalde liturgische riten. De Gregoriaanse zang blijft echter erkend als zijnde eigen aan de Romeinse liturgie en moet daarin als zodanig de voornaamste plaats innemen. Het gebruik van het Latijn dient in principe gehandhaafd te blijven. Daarnaast kan er ten behoeve van het volk in bepaalde gevallen gebruik worden gemaakt van de landstaal. In katholiek Nederland werd de interpretatie van deze bepalingen echter sterk beïnvloed door de dominerende wens wat meer een eigen weg te gaan en een zekere afstand tot 'Rome' te bewaren. Het toestaan van

het gebruik van de volkstaal werd zodanig ruim opgevat, dat het Latijn en daarmee het Gregoriaans vrijwel geheel uit de kerken verdwenen.⁴⁵ Op vrij drastische wijze werd, op de eerste adventszondag van 1964, de volkstaal-liturgie in ons land ingevoerd. Een belangrijke taak waarvoor de orgels van Maarschalkerweerd waren toegerust, het begeleiden van het Gregoriaans, kwam daarmee te vervallen. Door Maarschalkerweerd regelmatig toegepaste registers als gamba, dolce, aeoline en fernfluit verloren zo een belangrijk deel van hun functie en werden niet meer begrepen. Het waren vooral deze registers, alsmede de voix-celeste en flute-harmonique, die werden afgesneden tot of vervangen door hoog klinkende registers of vulstemmen.

Bijvoorbeeld Houten, O.L.V. ten Hemelopneming. Hier moesten in 1968 de registers gamba 8' en aeoline 8' plaats maken voor respectievelijk mixtuur en quint 1 $\frac{1}{3}$. Bovendien werd de prestant 8' van manuaal II opgeschoven tot prestant 4'. Vele orgels, ook van andere bouwers dan Maarschalkerweerd, hebben dergelijke ingrepen moeten ondergaan.

De *actuosa participatio populi* -dit is de actieve deelname door de gelovigen op elk gebied en op uiteenlopende wijzen - kreeg in ons land een verengende uitleg. De nadruk werd vooral gelegd op het meezingen of hardop meebidden van liederen, acclamaties of andere teksten.

Bedoelde participatio was al een notie binnen de Liturgische Beweging sinds de encycliek *Motu Proprio* uit 1903 van paus Leo XIII.

In *Musicam Sacram* word de actieve deelname van de gelovigen in de eerste plaats beschouwd als een luisteren naar de priester, het koor of anderen, een innerlijke deelname als geestelijke activiteit. Hierbij gaat het niet alleen om het luisteren maar ook om het zich verenigen met het gehoorde. Daarnaast wordt ook gerept van een uiterlijke deelname aan de verschillende handelingen die bestemd zijn voor het volk. Het zingen van bepaalde gezangen is hiervan dus slechts een onderdeel.

Dit laatste was overigens in Nederland niet nieuw. Onder invloed van de Liturgische Beweging aan het begin van de twintigste eeuw was het meezingen van met name de ordinariumbergezingen, met orgelbegeleiding, reeds in veel parochies gebruik geworden. Nu werd echter een nieuwe en vaak veel uitgebreidere volkszang in de landstaal ingevoerd.

Onder invloed van Vaticanum II en het oecumenisch denken, ingebed in een tijdgeest van secularisatie en democratisering, konden tal van reformatorische elementen hun intrede doen binnen de rooms-katholieke eredienst. De Heilige Mis heette voortaan dienst of (eucharistie)viering. Pastoor en kapelaan werden pastor. Indien deze de mis opdroeg heette hij voortaan (eigenlijk niet geheel juist) voorganger.⁴⁶ Volkszang werd en wordt nog steeds wel gemeentezang genoemd.

Met nadruk moet hier worden gezegd dat de in katholieke kerken geplaatste instrumenten van Maarschalkerweerd, in tegenstelling tot de orgels van bijvoorbeeld Bätz of Witte, in principe geen gemeentezang-orgels zijn. Nu zij ook moesten worden gebruikt voor de begeleiding van de Nederlandstalige volkszang, werden zij dus met een extra taak, en een extra beoordelingscriterium! belast, waarvoor zij nooit bedoeld zijn geweest. Wat deze orgels betreft behoort gemeentezang niet tot het referentiekader van Pieter en Michael Maarschalkerweerd.

6.5.3 Het nieuwe repertoire

In de jaren '60 veranderde niet alleen de stijl van de liturgische muziek maar ontstond ook een grote diversiteit in stijlen en liturgietypen: de beatmis (later jongerenmis), de gezinsmis, de liederenmis en de liturgisch meer uitgebreide mis. In de jongerenmis wordt doorgaans gebruik

gemaakt van een ander instrumentarium dan het pijporgel. Ook in de gezinsmis is de rol van het orgel meestal beperkt. Deze vormen kunnen we hier dus buiten beschouwing laten, echter niet zonder op te merken dat deze ontwikkelingen in het algemeen niet gunstig zijn geweest voor de waardering van de kerkorgels in vele parochies.

Het verschil tussen de liederenmis en de liturgisch meer uitgebreide mis is vooral gradueel van aard in die zin dat in de laatste veel meer moet worden gezongen. De grens tussen beide vormen is evenwel niet altijd scherp te trekken. In de liederenmis wordt de Nederlandstalige volkszang meestal beperkt tot een openingslied, een tussenzang (tussen de lezingen), eventueel een offerandezang en communiezang, en een slotlied. In sommige gevallen wordt dit nog aangevuld met een gezongen Ordinarium (kyrielitanie, gloria, geloofsbelijdenis, Onze Vader, Heilig, en Lan Gods). Zeker wanneer geen offerande- en communielied worden gezongen, wat vaak voorkomt, is dit type mis nog het minst bedreigend voor het romantisch orgel omdat de organist betrekkelijk veel ruimte heeft om met enkele orgelsoli (entrée, offertoire, communion en sortie) het instrument in stijl te laten horen.

Het spelen van een élévation is in ons land boven de grote rivieren geen gebruik geweest, in tegenstelling tot de meer zuidelijke landen van Europa waaronder Frankrijk.

In de liturgisch uitgebreide mis kunnen behalve de genoemde liederen ook nog een gezongen eucharistisch gebed, acclamaties, canons, litanieën en voorbeden voorkomen. Alles bij elkaar wordt dus door koor, priester en volk zeer veel nieuw repertoire gezongen.

In dit repertoire kunnen grofweg twee componenten worden onderscheiden.

De eerste is de overname van tal van reformatorische (soms ook Anglicaanse) gezangen en oude volksliederen. Bekende voorbeelden zijn het lied *Dit is de dag*, GVL 429 (het Lutherse lied *Lobet den Herrn*), het lied *Voor alle heil'gen in de heerlijkheid*, GVL 539 (van R. Vaughan Williams), en *Aan wat op aarde leeft*, GVL 575 (op de melodie van *Gelukkig is het land*, uit *Valerius' Gedenckclanck*, 1626).

In 1963 verscheen de *Proeve van een nieuwe psalmberijming*.⁴⁷ Deze zou ook invloed krijgen op de rooms-katholieke liturgie. Verschillende psalmmelodieën werden hieruit overgenomen en in sommige gevallen van nieuwe teksten voorzien. Ook zouden diverse teksten afkomstig uit het fonds van de G. van der Leeuw-stichting⁴⁸ daar een weg vinden.

In muzikaal opzicht past deze tendens binnen de stroming die zich heroriënteert op de oude muziek (zie 6.1). Als men deze gezangen enigszins in stijl wil harmoniseren en op het orgel begeleiden dan is een Maarschalkerweerd-orgel daartoe in de regel niet het meest geëigende medium.

De tweede component wordt gevormd door een enorme productie van nieuwe kerkmuzikale composities. Representatief hiervoor zijn de vele liederen die zijn ontsproten aan het samenwerkingsverband tussen tekstdichter Huub Oosterhuis en componist Bernard Huijbers.

Globaal laten zich drie categorieën onderscheiden: gezangen in min of meer gregorianiserende stijl (psalmen, beurtzangen, acclamaties etc.), liederen (strofelieder, doorgecomponeerde liederen in motetstijl) en complete (ordinarium)missen.

In de monastieke traditie worden al gregorianiserende psalmen gecomponeerd vanaf 1956.

In dat jaar verscheen van de monniken van de St. Andriesabdij (België) het *Nederlands Psalter*, psalmen in het Nederlands. Vervolgens verscheen in 1958 *Psalmen in Nederlands proza* volgens de methode Gelineau en vertaald uit het Frans. In 1967 volgde het bekend geworden *Abdijboek* en in

1972 het *Boek der Psalmen* op teksten van M. Gerhard en I. van der Zeyden, getoonzet door de Intermonasteriële Werkgroep voor Liturgie (IWvL). Onder auspiciën van de Nederlandse St. Gregorius Vereniging (NSGV) werd in 1975 door Annie Bank het *Cantatorium* uitgegeven, een serie één- en meerstemmig uitvoerbare tussenzangen, en in 1977 de *Wisselende Gezangen voor het Liturgisch jaar*, op proprium-teksten.

Ook werden ten behoeve van zowel de kloosters als de parochies gregoriaanse hymnen overgenomen, soms iets gemodificeerd en van Nederlandse teksten voorzien. De aloude gregoriaanse principes van antifoon en responsorium keerden terug in de vorm van de beurtzang. In de nieuwe composities komt het regelmatig voor dat met behulp van maatwisselingen en onregelmatige maatsoorten een illusie van vrij ritme wordt gewekt die het werkelijk vrije ritme van het gregoriaans moet imiteren. Deze stijl kan men betitelen als neo-gregoriaans. Als voorbeeld van een neo-gregoriaans lied kan hier ook het *Kom Schepper, Geest*, GVL 483 dienen in vergelijking met de hymne *Veni Creator Spiritus*.

Dit type gezangen kan nog betrekkelijk goed worden begeleid op een Maarschalkerweerd-orgel omdat de juiste sfeer hier het best kan worden getroffen met achtvoets-stemmen (bourdon 8', gamba 8', prestant 8', in het pedaal ondersteund met subbas 16') zoals die op een dergelijk instrument voorhanden zijn. Wellicht heeft dat ertoe bijgedragen dat een aantal van Maarschalkerweerds kleine orgels voor kloosterkapellen en kleine parochiekerken (Meddo, Hertme, Joppe, Utrecht Hiëronymushuis, Lettele, Oss koororgel e.a., zie 5.4.2.1) redelijk gaaf bewaard is gebleven.

Wel moeten we hier bijzonder voorzichtig zijn met het trekken van conclusies, enerzijds omdat het niet of weinig aangetast zijn van deze orgels ook andere oorzaken kan hebben (gebrek aan interesse of geld, of het ontbreken van een invloedrijke organist) en anderzijds omdat er ook kapelorgels van Maarschalkerweerd aan te wijzen zijn die wel degelijk zijn gewijzigd. Wanneer we een vergelijking maken met de lotgevallen van veel instrumenten van A. Cavallé-Coll, valt op dat het diens meest prestigieuze instrumenten zijn (bijvoorbeeld Parijs: Nôtre Dame, Ste. Clotilde en la Madeleine) die de meest ingrijpende wijzigingen hebben moeten ondergaan terwijl veel kleinere (of minder belangrijk geachte?) instrumenten 'in de provincie' vaak minder zijn aangetast.

Behalve het neo-gregoriaans werden zoals gezegd ook veel nieuwe liederen en ordinariummissen gecomponeerd.

Al in 1958 verscheen een eerste liturgische bundel *De Gemeenschapsmis* met teksten van o.a. Michel van der Plas en muziek van Jan Mul, Herman Strategier en Albert de Klerk. In 1961 werd de Werkgroep voor Volkstaalliturgie opgericht met Huub Oosterhuis en Bernard Huijbers als belangrijke leden. De werkgroep publiceerde diverse zangbundels waaronder de *Randstadbundel*, in 1970 door Gooi en Sticht uitgegeven. In 1980 werd deze werkgroep opgevolgd door de Amsterdamse stichting Leerhuis en Liturgie. In haar tijdschrift publiceerde deze stichting regelmatig gezangen van het duo Huijbers/Oosterhuis alsmede van componisten als Antoine Oomen en Thom Löwenthal.

Veel van de nieuwe liederen, psalmen en beurtzangen zijn opgenomen in de bundel *Gezangen voor Liturgie* (GvL), ontwikkeld op initiatief van de NSGV en uitgebracht in 1984.⁴⁹

De nieuwe missen in de landstaal zijn vaak geënt op de motetstijl van de oude meesters (bijvoorbeeld *De kleine barokmis* van C. van Haperen uit 1970). Bovendien is er in ruime mate sprake van de vereiste afwisseling tussen koor en volk (bijvoorbeeld de mis van I. de Sutter, *Ad Modum Gregorianum*, de *Marcusmis* van F. van der Putt, de *Paus Joannesmis* van J. Vermulst en de *Willibrordusmis* van B. Bartelink).

Bernard Huijbers, een ordegenoot van Gelineau, componeert onder diens invloed veel psalmen en beurtzangen. De melodie is daarbij ondergeschikt aan de tekst. Hij werkt met

eenvoudige formules.⁵⁰ In feite echter gaat hij grotendeels terug op de principes van het gregoriaans.

Huijbers toont een voorkeur voor het componeren in een aan de volksmuziek verwante stijl. In zijn visie moet de nieuwe liturgische muziek de kloof tussen de klassieke en de populaire muziek overbruggen. Hij is geïnspireerd door onder meer het werk van de componist Carl Orff, onder invloed waarvan hij criteria ontwikkelt voor wat hij 'elementaire muziek' noemt.⁵¹

In de nieuwe liederen manifesteert zich de anti-romantiek in een opmerkelijke synthese van invloeden uit zowel de vernieuwende als de historisch georiënteerde richting. Vorm, ritme en melodie-opbouw sluiten vaak aan op oude, reformatorische of voor-reformatorische gezangen.

Het nieuwe compositorisch oeuvre zou dan ook het best kunnen worden gekenschetst aan de hand van de term 'neo-oud'. Zijn de melodieën enigszins archaisch van opzet, de harmonieën in de uitgeschreven begeleidingen zijn doorgaans geconcipieerd in een gematigd modern idioom. Hierin manifesteert zich de vernieuwende richting binnen de anti-romantiek. De negentiende-eeuwse functionele harmonieleer wordt zo veel mogelijk vermeden. Daar waar oude contrapuntische waarden worden nagestreefd, bevat ook dit eigentijdse idioom enige archaische elementen.

Deze typerende verstrengeling van archaische contrapuntische waarden met een modern klankidioom komt reeds eerder voor in de jaren 1930 bij componisten als Paul Hindemith en Hugo Distler.

Evenals de oude gezangen en volksliederen komen ook de nieuwe kerkmuzikale composities vanwege hun on-negentiende-eeuwse karakter minder goed tot hun recht wanneer zij worden gezongen met begeleiding van een Maarschalkerweerd-orgel. De reformatorische invloeden leidden als vanzelf tot de wens naar een ander orgeltype. De reformatorische gezangen en oude volksliederen vereisen immers een andere stijl van begeleiden, vooral wat betreft harmonisatie, non-legatospel en registratie. De composities van gregorianiserende aard sporen nog enigszins met de stijl van het Maarschalkerweerd-orgel. De overige composities komen vanwege hun on-negentiende-eeuwse karakter niet goed tot hun recht met behulp van zo'n negentiende-eeuws instrument. De muziek vereist een meer in de stijl passend, dat wil zeggen een meer neo-barok georiënteerd, orgel. Dit alles resulteerde in de voor de hand liggende wens naar een nieuw orgeltype en hierin lag een belangrijke oorzaak van het feit dat de ideeën van de *Orgelbewegung* en de neo-barok ook binnen de Rooms-Katholieke Kerken konden post vatten.

Met de liturgische en kerkmuzikale vernieuwingen, die gepaard gingen met ingrijpende wijzigingen, doorgaans versoberingen, van de kerkinterieurs of zelfs de sloop van oude negentiende-eeuwse kerkgebouwen, verdwenen de romantiek, de transcendentie en de mystiek uit de kerk. Daarmee verdween nu juist precies datgene wat voor de kerkgangers aantrekkelijk is. Mede als gevolg hiervan - er waren ook andere oorzaken waarop we in het bestek van dit boek niet nader zullen ingaan - begon een gestage leegloop van de kerken. Dit was niet gunstig voor de belangstelling voor kerkmuziek in het algemeen en voor het romantisch orgel in het bijzonder. De jongere generatie zocht haar romantische behoefte nu elders te bevredigen. De wierook en de kaarsen werden voortaan niet meer in de kerk gebrand. Dit deed men nu, in kleermakerszit, op de zolderkamertjes. De metafysische wereld 'achter de horizon' (zie hoofdstuk 5) trachtten de jongeren nu te bereiken met bepaalde vormen van popmuziek (bijvoorbeeld de psychedelische), oriëntatie op oosterse godsdiensten, meditatie,

drugsgebruik enzovoort. Daarbij was de voix-celeste, inmiddels opgevolgd door de synthesizer, niet meer nodig.

6.6 De lotgevallen van enkele orgels als voorbeeld

6.6.1 Het orgel in het Concertgebouw te Amsterdam⁵²

Het eerste bericht over werkzaamheden aan het orgel sinds de ingebruikneming in 1891 dateert uit 1900. Toen werden de terts 1 2/3 en de baryton 16' van het eerste manueel vervangen door respectievelijk een cornet 5 st. en een trompet 4'. Aan de zijkanten van de kast werden met gaas afgedekte openingen gemaakt teneinde het geluid beter naar buiten te kunnen laten komen. Deze maatregelen wijzen in de richting van de wens het klankvolume van het orgel te vergroten. De werkzaamheden werden uitgevoerd door het bedrijf Maarschalkerweerd & Zoon.

Het orgel werd intensief gebruikt en onder meer verhuurd aan het conservatorium. Dit had geleidelijke slijtage als gevolg. In 1913 wees Michael Maarschalkerweerd er op dat het orgel het tot dan toe goed gehouden had maar dat er onderhoudswerkzaamheden nodig waren, wilde het instrument in goede staat blijven. Dat noodzakelijke onderhoud bleef echter uit, onder meer als gevolg van de voortdurende slechte financiële positie van de N.V. Het Concertgebouw. De toestand van het orgel verslechterde allengs en aan het einde van de jaren '20 was het nauwelijks meer te gebruiken. Een restauratie was noodzakelijk.

In de winter van 1929 kreeg het de genadeslag door de abnormale verwarming van de zaal, vanwege een periode van strenge vorst. De zeer droge lucht verergerde toen de bestaande gebreken.

De lekke blaasbalgen en windladen maakten de windvoorziening zeer slecht. De ventielen moesten opnieuw worden beleden en in de laden moesten nieuwe pulpetenzakjes worden aangebracht. Ook waren de balgjes in de Barkermachine aan vernieuwing toe. De loden conducten van de bourdon 16' en de prestanten 8' en 4' van manueel I zakten door. Bovendien was het orgel aan een grondige schoonmaakbeurt toe.

De mankementen werden meegedeeld aan de firma Maarschalkerweerd & Zoon, die het instrument nog altijd in onderhoud had. Deze stelde voor allereerst de windtoevoer te verbeteren door het plaatsen van een nieuwe windmachine. Die suggestie werd opgevolgd. Ook de andere noodzakelijke werkzaamheden werden uitgevoerd, zodat het orgel weer een tijd mee kon.

Hierna verstreken er jaren zonder dat er ingrepen aan het orgel hoefden plaats te vinden. In diezelfde jaren echter, de jaren '30-'40, deden de invloeden van de *Orgelbewegung* zich in toenemende mate gelden. De opvattingen over de aan de orgelklank te stellen eisen veranderden grondig. Men zette zich af tegen de orgelkunst van de romantiek en ging zich oriënteren op oude orgels (dat wil zeggen van voor de negentiende eeuw) en de bijbehorende orgelmuziek. Het is niet volledig duidelijk of de toestand van het orgel in die tijd werkelijk in ernstige mate verslechterde, en zo ja, welke daarvan precies de oorzaken zouden zijn geweest, of dat het eigenlijk de veranderde wensen ten aanzien van klank en speelaard waren die de diepere drijfveer vormden achter het groeiende verlangen het orgel opnieuw te restaureren. In elk geval is het typerend dat de N.V. Het Concertgebouw in januari 1947 de Nederlandse Kloeken- en Orgelraad (N.K.O.) opdracht geeft een onderzoek in te stellen naar niet alleen de technische maar ook de esthetische toestand van het orgel.

De N.K.O. deelt haar bevindingen mee in een brief van haar secretaris A. Bouman d.d. 3 februari 1947. Bouman spreekt van *een onbelijnde* (een typische neo-barokterm) *totaalklank* en van *de trage repetitie van toetsen waardoor trillers niet goed mogelijk zijn*. Kennelijk realiseert hij zich niet dat het exact kunnen uitvoeren van minitieuze versieringen, deel uitmakend van de typisch barokke speelmannieren, niet zeer wezenlijk is voor de negentiende-eeuwse uitvoeringspraktijk en daarmee voor negentiende-eeuwse orgels, waarbij men immers veeleer dacht in grotere lijnen en vlakken (minder in motieven en affecten en meer in melodieën en gemoedstoestanden). Dit neemt overigens niet weg dat ook in de negentiende-eeuwse orgelmuziek bepaalde versieringen voorkomen, vooral trillers. Indien men deze op de juiste wijze uitvoert, dat wil zeggen vanuit een romantische grondhouding en in elk geval legato, en mits de organist over voldoende technische en muzikale kwaliteiten beschikt, is dit wel degelijk goed mogelijk met een mechaniek met Barkermachine of met een rein-pneumatische tractuur.

Over de klank zegt Bouman verder nog dat deze Niet voldoet aan de eisen van karakteristiek en intensiteit, draagkracht, helderheid en variëteit, en dat deze gedenatureerd is als gevolg van teveel orkestimitaties. Over de in die tijd gangbaar geworden kritiek op orkestimitaties in een orgel is reeds eerder gesproken (zie 6.4.2). Voorts acht hij het onmogelijk het belangrijkste gedeelte van de orgelliteratuur naar de nieuwe inzichten uit te voeren, reden waarom het orgel in esthetisch opzicht niet meer voor zijn taak berekend is. Vanuit zijn optiek heeft hij hierin in zekere zin gelijk. Inderdaad is een romantisch orgel in het algemeen, en het Concertgebouworghel in de oorspronkelijke toestand in het bijzonder, ongeschikt om orgelwerken uit een andere periode dan de negentiende eeuw uit te voeren op basis van twintigste-eeuwse anti-romantische principes. Sterker nog: de twintigste-eeuwse anti-romantische houding staat ook een authentieke uitvoeringswijze van werken uit de negentiende eeuw zelf op een romantisch orgel in de weg. Dit betekent geenszins dat de door Bouman bedoelde orgelliteratuur in het geheel niet op een romantisch orgel kan worden gespeeld. Hier schuilt de cruciale fout in de redenering (of misschien beter: in de beleving). Nogmaals: als men opereert vanuit een romantische grondhouding is op een romantisch concertorgel als dat in het Concertgebouw een zeer groot deel van de orgelliteratuur zeer goed te vertolken. Vanuit die houding is het eveneens goed mogelijk om ook muziek uit een andere periode dan de negentiende eeuw uit te voeren. In de negentiende eeuw deed men dit dan ook. Daarvan getuigen onder meer de in het vorige hoofdstuk vermelde concertprogramma's.

Niettemin is de visie van de N.K.O. volstrekt duidelijk. We zouden kunnen zeggen dat hier sprake is geweest van een paradigma-clash van enerzijds de ideeënwereld die Bouman vertegenwoordigt en anderzijds het concept van waaruit dit concertorgel destijds tot stand is gekomen.

Een en ander blijkt ook nog eens uit het commentaar dat Bouman later in 1962 op zijn brief van 1947 geeft. Hij zegt daarin dat sinds Jos Verheyen de ideeën totaal veranderd zijn en citeert Verheyen die in zijn boek over het Concertgebouw-orgel³ zegt dat het *het voornaamste was eerder eene groote volheid dan eene groote schittering van toon te verkrijgen*. Verheyens vaststelling komt overeen met de opvattingen van Maarschalkerweerd, die in zijn *Over Orgels* (zie 2.1) stelt dat de achtvoets-grondstemmen in de orgelklank de voornaamste zijn. Over Verheyens opmerking zegt Bouman: *deze uittaling staat wel diametraal tegenover het klassieke orgel-ideaal en de tegenwoordige neobarok-richting*. Precies: wat Bouman en de zijnen wilden was het omgekeerde van hetgeen Verheyen, Maarschalkerweerd en de hunnen voor ogen stond, namelijk eerder een grote schittering dan een grote volheid van toon.

Hiermee is de essentiële tegenstelling tussen de negentiende-eeuwse en de twintigste-eeuwse orgelesthetiek in de kern geformuleerd. Het trieste is nu dat dit Concertgebouw-orgel, evenals zoveel andere instrumenten, slachtoffer moest worden van deze paradigma-clash, dus van fundamenteel onbegrip.

Het zou nog tot 1954 duren eer er werkelijk iets met het orgel ging gebeuren. Op 20 oktober van dat jaar maakte de toenmalige commissie de definitieve plannen bekend. Men ging nog veel verder dan de voorstellen van Bouman. Van belang zijn de volgende opmerkingen van deze commissie ten aanzien van de klank. Zij wilde gebogen borden in de zwelkasten aanbrengen om zo de klank van het pijpwerk zo direct mogelijk naar buiten te kunnen richten. Men had dus geen affiniteit meer met de omfloerste, geheimzinnige en als van verre komende klank die deze zwelwerken van origine voortbrachten. *De klank zal meer belijnd en rijker aan verscheidenheid worden en er zal aansluiting worden gezocht bij het oud-Hollands klankkarakter.* Dit is duidelijk. Men wilde expliciet niet meer aansluiten bij de negentiende eeuw. *De prestanten tot in de vulstemmen gaan het geraamte van de samenklank vormen.* Dit rechtstreeks uit de *Orgelbewegung* afkomstige ideaal zou een wezenlijke aantasting van het orgel gaan betekenen. Bij een romantisch orgel is het immers essentieel dat niet het prestantenkoor 8', 4', 2', mixtuur (verticaal dus) de kern van de klank vormt, maar het achtvoets-grondstemmenkoor (prestanten 8', bourdons 8', fluiten 8', eventueel aangevuld met strijkers 8', horizontaal dus) of eventueel het 16', 8', 4' grondstemmenkoor.

In de jaren 1954-1962 zou dan ook een rampzalige verbouwing van het orgel plaatsvinden, die de identiteit van dit grootste Maarschalkerweerd-orgel volledig zou verwoesten.

Het orgel werd uitgebreid van 46 naar 49 stemmen. Vooral veel hoog klinkende registers en vulstemmen werden toegevoegd. Oorspronkelijk pijpwerk uit 1891 werd afgezaagd of opgeschoven en opnieuw geïntoneerd om zo te kunnen worden omgevormd tot hoogklinkende registers. De originele speeltafel werd vervangen door een nieuwe en de tractuur werd elektrisch gemaakt. Hierin verraadt zich overigens meer de invloed van de *Elsässicher Orgelreform* dan van de Duitse of Deense *Orgelbewegung*, die immers de rein-mechanische tractuur voorstond. Volgens Bouman, in zijn commentaar uit 1962, was dit laatste niet realiseerbaar en wilde men in elk geval niet de originele tractuur met Barkermachines handhaven. Ook werd de winddruk, die oorspronkelijk 95 tot 110 mm. wk. bedroeg, verlaagd naar ca. 78 mm. wk. Kortom, wat met dit orgel is gebeurd behoort tot de zwartste bladzijden uit de Nederlandse orgelgeschiedenis.

Toch waren er ook toen reeds enkelen die begrepen, of bij wie op zijn minst iets daagde, dat er iets grondig fout was gegaan.

Piet van Egmond, destijds organist van het Concertgebouw, had als voornaamste klacht dat de grond en de breedheid uit de klank waren gehaald. Hij wees erop dat wie het orgel nog van vroeger kende zich ongetwijfeld nog de grondige hoornachtige klank zou kunnen herinneren.

Van Egmond is het steeds oneens geweest met de plannen, maar hij stond machteloos. Hij zag zich gesteld tegenover de meerderheid van de commissie. Het was twee tegen een, Anton van der Horst en A. Bouman tegen hem.

Ook is er een recensie van Lex van Delden die in het algemeen positief is, maar met een voor ons nu zeer interessante kritische kanttekening: *Sommige lage registers zijn bepaald niet de gunstigste van het instrument.*

In 1963 werd op verzoek van Marius Flothuis, de toenmalige artistiek leider van het Concertgebouw, een rapport opgesteld door Bernard Bartelink, die inmiddels organist van het

Concertgebouw was geworden. Bartelink zegt onder meer: *Tegenover het verlies van het uitgesproken romantisch karakter van het instrument (...) dit verlies is m.i. niet groot (...) de winst van een voor een concertorgel noodzakelijke veelzijdigheid is veel groter. Indien enigszins mogelijk moet men er zowel solistisch als begeleidende partijen, zowel Sweelinck, Monteverdi, Bach en Händel als de romantische en moderne werken op kunnen spelen (...) Zoals het instrument nu is leent het zich inderdaad voor veel verschillende composities en stijlen, zoals de praktijk al bewezen heeft.*

In deze opmerkingen vallen enkele zaken op. Allereerst dat het Concertgebouw-orgel volgens Bartelink kennelijk ook geschikt moest zijn voor de solistische uitvoering van oude muziek, iets waarvoor het orgel niet in de eerste plaats was gebouwd. Het orgel moest immers vooral een functie vervullen in de negentiende-eeuwse (symfonische) concertpraktijk. Bovendien is hij voorbijgegaan aan het feit dat het desondanks op zichzelf wel degelijk mogelijk was om op dit orgel in zijn oorspronkelijke toestand literatuur uit allerlei tijden te spelen, maar dan wel op voorwaarde dat dat gebeurde vanuit een romantische grondhouding. Dit laatste nu wilde men niet meer. Wat men wel voorstond, was een orgel waarop men 'muziek uit alle perioden' kon spelen vanuit een wezenlijk anti-romantische grondhouding. Dat is de werkelijke reden geweest voor de verbouwing van het orgel.

Denk bij dit alles bijvoorbeeld aan de Bach-opnamen door Louis Vierne van 1930 op het orgel in de Nôtre Dame te Parijs. Zijn spel is zeer aangrijpend en toont aan hoe de muziek van J.S. Bach op een groot romantisch orgel, in dit geval van A. Cavallé-Coll, zelfs een dimensie meer kan krijgen. Vergelijk in dit verband ook de Bach-opnamen door Marcel Dupré op het Cavallé-Coll-orgel in de St. Sulpice.⁵⁴

Begin jaren '90 is het orgel opnieuw onder handen genomen. Het is opgeleverd op 16 maart 1993. Hoewel bij deze gelegenheid het oude Maarschalkerweerd-pijpwerk is hersteld of gereconstrueerd, is toch nog steeds het gegeven dat het hier wezenlijk om een romantisch orgel gaat, niet echt als uitgangspunt genomen. Zo is bijvoorbeeld het prestantenplenum van Maarschalkerweerd van manuaal I met Flentrop-pijpwerk verdubbeld. Het willen benadrukken van het prestantenplenum 8', 4', 2', mixtuur, wortelt nog altijd in het neobarokdenken (zie 6.4.2), het argument ten spijt dat het om versterking van het klankvolume ging (wat immers ok met toevoeging van enkele sterke tongwerken gerealiseerd had kunnen worden), en hoort dus niet bij het wezen van het romantisch orgel, dat zoals gezegd het grondstemmenkoor als kern van de klank heeft. Weliswaar heeft het orgel een nieuwe speeltafel in negentiende-eeuwse stijl gekregen en eveneens weer een mechanische tractuur, maar toch zijn deze, met alleen een Barkermachine voor het eerste manuaal, anders dan de originele tractuur, die van meerdere Barkers (onder meer een voor het pedaal) was voorzien. Een ander belangrijk punt is dat men de veel besproken 'achterkamertjes' niet heeft willen handhaven. Ook hierbij is te weinig vanuit de originele (Duitse?) romantiek gedacht.

Het gaat hierbij om pijpwerk dat was opgesteld in twee kamers achter de orgelkast. Dit gaf zoals gezegd een zacht omfloerst, indirect en geheimzinnig geluid. Men wist dit klankeffect echter nog steeds niet te waarderen en te respecteren.

De commissie zei over een en ander: het bestaande orgel restaureren voor zover het de delen van Maarschalkerweerd betreft en aanvullen met bestanddelen die het instrument geschikt dienen te maken voor de vertolking van 19e eeuwse en 20e eeuwse muziek. Tevens wordt het dan tot op zekere hoogte mogelijk de muziek van J.S. Bach beter uit te voeren dan thans het geval is.

In de eerste plaats worden hier negentiende-eeuwse (romantische) en twintigste-eeuwse (moderne, anti-romantische) muziek op een hoop gegooid. Het hoeft niet meer te worden uitgelegd dat het niet mogelijk is op een orgel zowel romantische als anti-romantische muziek in stijl en vanuit de juiste geesteshouding uit te voeren. De door de commissie gewenste combinatie is een onmogelijke. Bovendien werd ook nu weer de muziek van J.S. Bach centraal gesteld, dat wil zeggen het spelen van barokmuziek niet vanuit een negentiende-eeuwse romantische intuïtie, maar op basis van nieuwe twintigste-eeuwse ideeën.

Als resultaat staat er nu een orgel dat op twee gedachten hinkt.

Hieronder volgen nog drie disposities. De originele, die van 1962 en de huidige van 1993.

Dispositie 1891	Dispositie 1962	Dispositie 1993
<u>Hoofdmanuaal: C-g3</u>	<u>Manuaal I: C-g3</u>	<u>Hoofdmanuaal: C-g3</u>
Prestant 16 vt	Praestant 16 vt	Prestant 16 vt
Bourdon 16 vt	Bourdon 16 vt	Bourdon 16 vt
Prestant 8 vt	Diapason 8 vt	Prestant 8 vt
Violoncel 8 vt	Gedekt 8 vt	Violoncel 8 vt
Flûte harmonique 8 vt	Flûte harmonique 8 vt	Flûte harmonique 8 vt
Bourdon 8 vt	Wilgenpijp 8 vt	Bourdon 8 vt
Prestant 4 vt	Praestant 4 vt	Prestant 4 vt
Flûte octaviante 4	Gedekte Fluit 4 vt	Flûte octaviante 4
Quint harm. 3 vt	Quint 2 2/3 vt	Quint harm. 3 vt
Octaaf harm. 2 vt	Octaaf 2 vt	Quint 3 vt
Terts harm. 1 3/5 vt	Cornet I-V (1 3/5 vt)	Octaaf harm. 2 vt
Mixtuur III-V	Mixtuur III-VI (2 vt)	Octaaf 2 vt
Baryton 16 vt**	Scherp III (2 2/3 vt)	Terts harm. 1 3/5 vt
Trompet 8 vt	Dulciaan 16 vt	Mixtuur III-VI
	Trompet 8 vt	Mixtuur IV-VI
* ~1900 -> Cornet V	Klaroen 4 vt	Cornet V
** ~1900 -> Trompet 4 vt		Baryton 16 vt
		Trompet harm. 8 vt
		Trompet 4 vt

<u>Positief: C-g3</u>	<u>Manuaal II: C-g3</u>	<u>Positief: C-g3</u>
Zacht Gedekt 16 vt	Zacht gedekt 16 vt	Zacht Gedekt 16 vt
Prestant 8 vt	Praestant 8 vt	Prestant 8 vt
Salicionaal 8 vt	Holpijp 8 vt	Salicionaal 8 vt
Unda Maris 8 vt	Salicionaal 8 vt	Unda Maris 8 vt
Roerfluit 8 vt	Voix Céleste 8 vt	Roerfluit 8 vt
Fluit-dolce 4 vt	Octaaf 4 vt	Octaaf 4 vt
Violine 4 vt	Speelfluit 4 vt	Fluit-dolce 4 vt
Mixtuur II-V	Nachthoorn 2 vt	Violine 4 vt
Trompet harm. 8 vt	Quint 1 1/3 vt	Gemshoorn 2 vt
Klarinet 8 vt	Mixtuur IV-VII (2 vt)	Maarschalkje 1 1/3 vt
	Trompet 8 vt	Mixtuur II-V
	Vox humana 8 vt	Trompet harm. 8 vt
		Klarinet 8 vt

<u>Récit: C-g3</u> Quintadeen 16 vt Viola di Gamba 8 vt Vox céleste 8 vt Holpijp 8 vt Flûte harmonique 8 vt Flûte octaviant 4 vt Flageolet 2 vt Sexquialter II Piccolo 1 vt Basson Hobo 8 vt Vox Humana 8 vt Trompet 4 vt	<u>Manuaal III: C-g3</u> Quintadena 16 vt Baarpijp 8 vt Viola di Gamba 8 vt Flûte octaviant 4 vt Octaaf 2 vt Sifflet 1 vt Scherp V (1 vt) Basson-Hobo 8 vt <u>Manuaal IV: C-g3</u> Tolkaan 8 vt Roerfluit 8 vt Praestant 4 vt Koppelfluit 4 vt Nasard 2 2/3 vt Flageolet 2 vt Tertsfluit 1 3/5 vt Cymbel IV (1/2 vt) Klarinet 8 vt	<u>Récit: C-g3</u> Quintadeen 16 vt Viola di Gamba 8 vt Vox céleste 8 vt Holpijp 8 vt Flûte harmonique 8 vt Flûte octaviant 4 vt Nasard 2/3 vt Flageolet harm. 2 vt Terts 1 3/5 vt Piccolo harm. 1 vt Plein Jeu V Bombarde 16 vt Trompet 8 vt Basson Hobo 8 Vox Humana 8 vt Trompet harm. 4
---	--	---

<p><u>Pedaal: C-f1</u> Gedekte Subbas 32 vt Open Bas 16 vt Gedekte Subbas 16 vt Violon 16 vt Quintbas 12 vt Violoncel 8 vt Fluit 8 vt Corni Dolce 4 Bazuin 16 Trombone 8</p>	<p><u>Pedaal: C-f1</u> Subbas 32 vt Contrabas 16 vt Gedekt 16 vt Zachtgedekt 16 vt (tr.) Holquint 10 2/3 vt Octaafbas 8 vt Fluitbas 8 vt Octaaf 4 vt Wijde fluit 2 vt Ruischpijp V (2 vt) Bazuin 16 vt Trombone 8 vt Trompet 4 vt Cinq 2 vt</p>	<p><u>Pedaal: C-f1</u> Gedekte Subbas 32 vt Open Bas 16 vt Gedekte Subbas 16 vt Violon 16 vt Quintbas 12 vt Violoncel 8 vt Fluit 8 vt Corni Dolce 4 Bazuin 16 Trombone 8 Trompet 4 vt</p>
<p>mechanische sleepladen Barker P, I, II, III P+I, P+II, P+III, I+II, I+III, I+III16, II+III II, III in crescendokast Tremulant III</p>	<p>electrische sleepladen P+I, P+II, P+III, P+IV, I+II, II+II, I+III, I+IV, II+III, II+IV, III+IV II, III, IV in crescendokast Tremulant II, III, IV 7 setzercombinaties Automatisch piano-pedaal generaal crescendo</p>	<p>mechanische sleepladen Barker P, I, II, III P+I, P+II, P+III, I+II, I+III, I+III16, II+III II, III in crescendokast Tremulant III Setzer</p>

6.6.2 Het orgel in de parochiekerk O.L.V. Onbevlekt Ontvangen te Erica

In Erica (Drenthe) staat een klein orgel van Maarschalkerweerd, zoals behandeld in 5.4.2.1, daterend uit 1893. Het heeft een manuaal en een aangehangen pedaal. De dispositie luidde:

Prestant 8'
Viola di Gamba 8'
Holpijp 8'
Octaaf 4'
Fluit 4'
Quintfluit 3'
Octaaf 2'
Trompet 8'

Volgens het rapport, dat zodadelijk nog aan de orde komt, klonk de trompet vrij sterk. Deze had een tutti-functie, en kon worden gebruikt voor het slotspel bij het uitgaan van de kerk. Verder werd het orgel vooral gebruikt voor de begeleiding van het gregoriaans en andere koorzang (vergelijk 4.5.2). In 1968 werd het gerestaureerd en gewijzigd; hierbij werd onder meer trompet 8' vervangen door een mixtuur. Hiermee is de identiteit van dit kleine instrument wezenlijk aangetast. Dat invloeden uit de nieuwe volkstaal-liturgie hierbij een rol hebben gespeeld, blijkt uit een rapport dat ten behoeve van de restauratie was opgesteld door J. Vermeulen.⁵⁵ In dit rapport staat letterlijk te lezen: *Verder is het gewenst in verband met de meer toepassing van de volkszang de dispositie te wijzigen en aan te vullen waardoor het orgel beter aan de nu gestelde eisen zal voldoen. Voorgestelde werkzaamheden: dispositiewijziging, de trompet 8' van het orgel is nogal overheersend waardoor dit register maar zeer weinig gebruikt kan worden. Van de andere kant mist het orgel een vulstem welke vooral bij de volkszang-begeleiding goede diensten kan bewijzen.*

Uit dit rapport blijkt dat men, dat wil zeggen de adviseur en de orgelmaker, zich te weinig heeft verdiept in de oorspronkelijke functie van de trompet 8' en daarmee in de oorspronkelijke bedoelingen van de bouwer. Bovendien gaat men er kennelijk vanuit dat voor een adequate begeleiding van de volkszang vulstemmen onontbeerlijk zijn. Dit laatste kan worden beschouwd als een invloed van de protestantse gemeentezang-praktijk, een van de kenmerken van de kerkmuzikale vernieuwingen in de jaren '60 binnen de Rooms-katholieke Kerk. De ervaring leert echter dat dergelijke registers voor een goede volkszangbegeleiding niet onontbeerlijk zijn. Een achtvoetsklank ondersteund door een zware bas op zestienvoetsbasis in het pedaal heeft een minstens zo groot, zo niet groter, psychologisch effect op de kerkgangers.

Voor zover bekend is er nooit onderzoek gedaan naar de psychologische effecten van de verschillende orgelklanktypen als stimulans voor de zang. De bewering berust op ervaring van mijzelf als organist, aangevuld met ervaringen van andere organisten. Voeg hier nog aan toe dat een veel gehoorde klacht van kerkgangers luidt dat men het orgel al gauw te hard vindt.

Inderdaad wordt in het rapport eveneens een uitbreiding met een subbas 16' in het pedaal bepleit. Hiernaast was het beter geweest als men de originele dispositie, inclusief trompet, had gehandhaafd. Deze gedachte is de inspiratiebron geweest voor de restauratie van 2007, waarbij de dispositie van 1893 inderdaad weer in ere is hersteld.

6.6.3 kentering

Sinds de jaren '70, en vooral sinds de jaren '80, is er een herwaardering ingetreden van de negentiende-eeuwse orgelkunst. Een belangrijk aantal Maarschalkerweerd-orgels is inmiddels gerestaureerd. Hieraan wordt uitgebreid aandacht besteed in deel B door J. Laus, die als adviseur van de Katholieke Klokken en Orgel Raad (KKOR) bij enkele van deze projecten direct betrokken is (geweest).

Noten Hoofdstuk 6

1. A. Bouman, *Orgels in Nederland*, Leiden, 1943, p.85.
A. Bouman, *Orgels in Nederland*, Leiden, 1949, p.99.
2. A.J. Gierveld, *Het ABC van de orgelbouw*, 1963, p.7.
3. P.H. Kriek en H.S.J. Zandt, *Organum Novum*, Sneek, 1964, p.10.
4. G. Oost, *De orgelmakers Bätz (1739-1849), een eeuw orgelbouw in Nederland*, Canaletto, Alphen aan de Rijn, 1975, pp.38, 39.
F.P.M. Jespers en A. van Sleuwen, *Tot roem van zijn makers, een studie over J.J. Vollebregt en Zoon, Meester orgelmakers te 's Hertogenbosch*, Provinciaal Genootschap van Kunsten en Wetenschappen in Noord-Brabant, 's Hertogenbosch, 1978.
J. Jongepier, *Langs Nederlandse orgels (Noord-Holland, Zuid-Holland, Utrecht)*, Baarn 1977, pp.46 en 48.
T.W.F. den Toom, *De orgelmakers Witte*, Heerenveen, 1997, p.15.
5. R. Terushkin, *Text and act*, Oxford University Press, 1995.
Vergl. Ook *The modern sound of early music*, Oxford University Press, 1990.
6. (K.G. Fellerer, *Geschichte der katholischen Kirchenmusik*)
7. A. Schweitzer, *Deutsche und Französische Orgelbaukunst und Orgelkunst*, Leipzig, 1906, p.28.
8. Door Schweitzer becommentarieerde uitgave van Bach's orgelwerken in 4 banden, Schirmer, New York.
9. A. Schweitzer, *J.S. Bach, Le musicien poète* (met een voorwoord van Ch.M. Widor), Leipzig, 1905.
10. Dom F. Bédos de Celles, *L'art du facteur d'orgues*, I.S.O., Lauffen, 1934-1936, 1976.
11. F. Högnér, 'Die Deutsche Orgelbewegung', *Zeitwende 17/1931*, p.60.
12. (J.F.E. Rupp, *Die Geschichte der Orgelkunst*.)
13. (Van zijn hand verscheen in 1904 een uitgave *Alte Meister des Orgelspiels*.)
14. N. Dufourcq en R. Hugué, themanummer van *l'Orgue, Cahiers et Memoires*, 1991, in zijn geheel gewijd aan Ch.A. Chauvet.
15. O. Ochse, *Organist and Organ Playing in Nineteenth-Century France and Belgium*, Indiana University Press, Bloomington, 1994, p.98, 195 e.v.
R.S.W.M. Verwer, Cavaillé-Coll en de twintigste eeuw, *De Orgelvriend*, 1999/10.
16. O. Ochse, p. 174 e.v.
17. P. Veerkamp, *l'Orgue à Tuyaux*, manuscript uitgegeven door A.A.M.J. van Eck en V. Timmer bij La Flûte Harmonique, Parijs, 1986, p.94.
18. F. Brouwer, *Orgelbewegung & Orgelgegenbewegung*, Utrecht, 1981, p.16.
19. *Internationales Regulativ für Orgelbau*, ontwikkeld door de orgelbouwsectie van het derde congres van de Internationalen Musikgesellschaft, Wenen, 25-29 mei 1909.
20. Vergelijk in dit verband ook J. Verdin, 'Een klankimpressie van het Utrechts Kathedraalorgel' in *Het Orgel*, 1996/11.
21. F. Brouwer, p.23. Voor zover niet anderss vermeld, zijn de gegevens ten behoeve van deze paragraaf ontleend aan dit boek. Ook de bronnen vermeld in de volgende noten tot noot 31 worden door Brouwer vermeld of geciteerd. R. Wagner, *Der Orgelreformer Hans Henny Jahnn*, Stuttgart, 1970, p.59.

22. Van H.H. Jahnn verscheen onder meer *Registernahmen und ihre Inhalt*, bijdrage aan de Organistentagung te Hamburg-Lübeck d.d. 6-8 juli 1925.
23. H. Eggebrecht, *Die Orgelbewegung*, Stuttgart, 1967.
24. M. Praetorius, *De Organographia*, Wolfenbüttel, 1619, heruitgegeven Kassel 1958, 1968.
25. (*Het Orgel*, 1921.)
26. Ch. Mahrenholz, '15 Jahre Orgelbewegung' (1938), *Musicologica et liturgica*, Kassel, 1960, p.49-51.
27. Ch. Mahrenholz, 'Zur Frage der Barock-orgel' (1932), *Musicologica et Liturgica*, Kassel, 1960, p.89.
28. W. Gurlitt, *Bericht über die Tagung für Deutsche Orgelkunst vom 27. bis 30. Juli 1926*, Augsburg, 1926.
29. Ch. Mahrenholz, *Bericht über die Tagung für Deutsche Orgelkunst in Freyburg, vom 2. bis 7. Oktober 1927*, Kassel 1928.
30. G. Harms, *Beiträge zur Organistentagung Hamburg-Lübeck, 6. bis 8. Juli 1925*, Klecken, 1925, p.5.
P. Peeters, 'De N.O.V. en de invloed van de Duitse Orgelbeweging in Nederland' in A.Reichling (red.), *Aspekte der Orgelbewegung*, Merseburger, Berlin/Kassel, 1995, p.139.
31. (Kriek en Zandt, *Organum Novum*)
32. H. Klotz, *Das Buch von der Orgel, über Wesen und Aufbau des Orgelwerkes, Orgelpflege und Orgelspiel*, 7e herziene druk, 1e druk 1937, p. 147.
Vergelijk bijvoorbeeld ook het hoofdstuk over registreren in de orgelschool van H. Keller *Die Kunst des Orgelspiels*, orgelmethode, Stuttgart, 1941, p.114 e.v.
33. (Högner.)
34. Ch. Mahrenholz, *Imperativ der Orgelbewegung*, p.166, 171.

- Idem, *Die Berechnung der Orgelpfeifenmessungen vom Mittelalter bis zur Mitte des 19. Jahrhunderts*, Kassel, 1968.
35. F. Brouwer, p.40.
36. F. Brouwer, p.33,
Ch. Mahrenholz, 'Imperativ der Orgelbewegung' in *Musik und Kirche*, 1933/3, p.75-80.
Idem, *Das Buch von der Orgel*, Kassel, 1937.
37. H. van Nieuwkoop, 'In het voetspoor van Van Hagerbeer' in *Mens en Melodie*, 1988/3, p.173.
38. H. Kriek, *Organum Novum Redivivum*, Culemborg, 1981, p.12.
39. A. Vernooij, *Het rooms-katholieke devotielied in Nederland vanaf 1800*, Voorburg, 1990.
40. (*Gregoriusblad*, LXX, 7, 1956, p.41 e.v.)
41. (*Gregoriusblad*, LXX, 9, 1958, p.211 e.v.)
42. *Constitutio Sacro Sanctum Concilium*, vertaald door H.J.H.M. Fortman, Hilversum 1963.
43. *Musicam Sacram*, instructie van de Ritencongregatie, 5 mrt., 1967. vertaling M. Mulders en B. Kahman, Hilversum 1967.
Vgl. ook A. Peters 'Tweede Vaticaans Concilie (1962-1965)' in *De lof Gods geef ik stem*, Gooi & Sticht, Baarn, 1993, p.30.
44. K.G. Fellerer (red.), *Die Geschichte der Katholischen Kirchenmusik (II)*, Bärenreiter-Verlag, Kassel, Basel/ Tours/ London, 1976, p.363 e.v.
(*Gregoriusblad*, LXX, 10, 1959 p.222.)
45. J. Boogaarts, *Inleiding tot het gregoriaans en de liturgie*, Muiderberg 1985, de inleiding.
Vgl. ook G. Visser en A. de Kluiver, *Musicam Sacram*, niet gepubliceerde doctoraalscriptie R.U.U. 1989.
46. J. Schröder, 'Het Concilie en wij', in *Katholiek Nieuwsblad*, 1999/3.
(Vgl. ook 'De vernieuwingen in de jaren '60, Christus moet weer vlees en bloed worden', eveneens in *Katholiek Nieuwsblad*, 1999/3, en VLL).
47. R. Bot, 'De katholieke kerkmuziek in Nederland sedert Vaticanum II (1963)' *Het Orgel*, 1985/3, p.90.
(Per abuis geeft Bot het jaartal 1961. De Proeve verscheen in 1963 en werd goedgekeurd in 1968. Op basis daarvan verscheen in 1974 het Liedboek voor de kerken.)
48. (G. van der Leeuw stichting)
49. (Vergelijk met betrekking tot deze gegevens ook R. Bot)
50. J. de Wit, 'Het koor in de liturgie' in M. Breij (red.) *Vocale kerkmuziek, koormuziek in historisch en liturgisch kader*, uitg. Stichting Landelijk Samenwerkingsverband Kerkmuziek (LSK) en de Nederlandse St. Gregoriusvereniging (NSGV), Ansen/Utrecht, 1997, p.153 e.v.
51. idem.
B. Huijbers, *Door podium en zaal tegelijk, volkstaal-liturgie en muzikale stijl*, Hilversum, 1969.
52. Voor deze paragraaf is gebruik gemaakt van de volgende literatuur:
J. Giskes e.a., *Orgel Concertgebouw in ere hersteld*, uitgegeven t.g.v. de ingebruikneming van het gerestaureerde orgel, WYT Uitgeefgroep, Rotterdam, 1993.
A. Bouman, programmaboekje uitgebracht bij gelegenheid van de ingebruikneming in 1962.
G.A. Schaap, 'Eerherstel voor Maarschalkerweerd-orgels in zicht', *De Orgelvriend*, 1990/2, p.9.

- Ph. van den Berg, 'De restauratie van het Concertgebouworgel in historisch perspectief geplaatst', *De Orgelvriend*, 1991/3, p.22.
- P. van Dijk en J. Verdin, 'De orgels in het Concertgebouw te Amsterdam en Muziekcentrum Frits Philips te Eindhoven' in *Het Orgel*, 1994/10, p.353.
- G.A. Schaap, 'Orgel Concertgebouw Amsterdam gerestaureerd', *De Orgelvriend*, 1993/6, p.4.
- Th. Kramer, 'Het Concertgebouworgel' in *de Orgelvriend* 1993/6, p.7 (samenvatting van 2 columns, uitgesproken in het NCRV radioprogramma *Bulletin* op 16 en 23 november 1990).
- J.J. van der Harst, 'Orgel Concertgebouw in ere hersteld', *De orgelvriend*, 1993/12, p.14.
53. J.A. Verheyen, *Het orgel in het Concertgebouw*, Erven H. van Munster & Zoon, Amsterdam, 1891, p.22 e.v.
54. Bach-opnamen van oktober en november 1929 door Louis Vierne aan het orgel van de Nôtre Dame te Parijs, E.M.I., 2 c 153-16411/5, 15 sept. 1981.
- Bach-opnamen door Marcel Dupré aan het orgel van de Parijse St. Sulpice, Philips, in de serie *Die Meister der Orgel*, 6587501.
55. Rapport J. Vermeulen, ter beschikking gesteld door het parochiebestuur.