

Nieuw lesmateriaal onder de loep

Het is een voor de orgeldocent telkens terugkerende speurtocht: het zoeken naar geschikt lesmateriaal. Voor veel andere instrumenten bestaan complete Nederlandse lesmethodes, waarbij de docent slechts een begeleidende taak heeft. In ons land is voor orgel echter nog nauwelijks bevredigend lesmateriaal, in één methode bijeengebracht, voorhanden. In de praktijk worden veel beginners dan ook met allerhande pianomethodes 'ingezeept', waarna de plotselinge overstap naar het orgel wordt gemaakt. Onder meer het onder de knie krijgen van het pedaalspel, een goede houding, maar ook het krijgen van een goede controle over de afspraak van de toon, zal in veel gevallen een natuurlijke progressie in de weg staan.

In dit artikel belicht ik lesmateriaal dat recentelijk buiten onze landsgrenzen is uitgegeven. Na twee lesmethodes bespreek ik twee voor de lessituatie bedoelde uitgaven van Sandra Soderlund. Wellicht nodigt dit artikel uit tot een interessante discussie rond dit onderwerp in het ORGEL.

Jérôme Faucheur, J'apprends l'Orgue, Tournai (Éditions Chantaine) 2000

Onze zoektocht begint het Franstalige gebied. België is het land van de Lemmens-traditie. Vooral in Frankrijk is zijn *École d'Orgue* aangeslagen, en met name Dupré heeft in zijn *Méthode d'Orgue* Lemmens' ideeën geperfectioneerd en gestandaardiseerd. Ook het Nederlandse orgelspel is in de eerste helft van de 20ste eeuw door Lemmens' orgelschool beïnvloed: er liep een directe lijn via Mailly en De Pauw naar de Nederlandse organisten Evert Cornelis, Jacob Bijster, Cornelis de Wolf en diens leerling Albert de Klerk. In Frankrijk kunnen we Guilmant, Widor en hun leerlingen Vierne, Bonnet, Dupré en Tournemire rekenen tot leerlingen van de Lemmens-school. In 1988 maakte Ewald Kooiman, in zijn rede bij de aanvaarding van zijn buitengewoon hoogleraarschap in de Orgelkunde aan de Vrije Universiteit te Amsterdam, overigens korte metten met de hardnekkige mythe dat Lemmens via Forkel en Hesse in een directe lijn met Bach zou staan.

De hier besproken orgelmethode van Faucheur is van deze Lem-

mens/Dupré-bloedgroep. De methode werd vorig jaar uitgegeven, en de gedachte dat nog steeds generaties organisten in België, Frankrijk en elders op deze manier in het orgelspelen worden getraind, stemmen mij niet vrolijk.

Faucheurs methode is bedoeld voor beginners. De eisen die aan het manuaalspel worden gesteld geven aan dat Faucheur er niet van uitgaat dat er al jaren pianostudie achter de rug is.

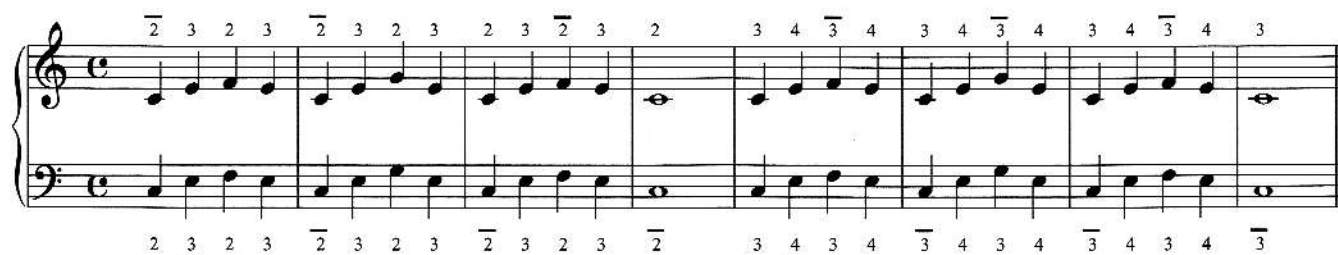
De methode is opgebouwd uit 25 lessen, en zou in ongeveer een jaar moeten worden afgerond.

Uitgangspunt is het strikte legato, zowel voor oude als latere muziek. Na ongeveer drie maanden verschijnt plotseling ook het staccato als speelwijze; daarvoor was het voorbehouden tot situaties als nootrepitities of fraseringen. Er wordt diverse keren op gewezen dat men hardop moet meetellen en de etudes van buiten moet leren.

Na twee onschuldig ogende lessen beginnen de problemen. Het blijkt dat de auteur vooral uitzonderingssituaties aan de orde stelt, in plaats van de leerling eerst een gedegen orgeltechniek te leren. Dit zou zinvol zijn als wordt verondersteld dat de leerling het pianospel reeds beheerst; zoals gezegd is hiervan geen sprake. Al in de derde en vierde les (dus na ongeveer een maand) wordt de leerling opgeschrikt door bizarre legato vingerkruisingsoefeningen zoals 2 over 3, 3 over 4 en zelfs 2 over 3 in een tertssprong (zie notenvoorbeeld 1). De leerling heeft tot dat moment alleen nog maar kwartnoten in toonladder-etudes gespeeld! Faucheur weet van geen ophouden: in les 5 beginnen de glissando-oefeningen, eerst een- en tweestemmig, maar al snel vier- en zesstemmig. In totaal vier lessen achter elkaar...

Een positief aspect is dat vanaf het begin ook het pedaalspel aan de orde komt. Deze vreugde blijkt echter van korte duur: op het moment dat de handen in les 9 zijn verlost van de glissando-oefeningen moet alle energie worden gestoken in de ene na de andere gecompliceerde punt-hak-pedaaloefening. Let wel, het gaat nog

Notenvoorbeeld 1: volgens Faucheur is het wenselijk dat beginners vrij snel geconfronteerd worden met vingerkruisingsoefeningen als deze



steeds om de beginnende organist die 2 maanden les heeft en in die periode nog geen muzikaal deuntje tot klinken heeft mogen brengen...

Overigens verschijnen er vanaf deze les 9 wel speelstukjes, onder meer van Faucheurs eigen hand. Hij schijnt een eigenaardige voorkeur te hebben voor onevenwichtige melodietjes van 9 of 11 maten. Als voorbeeld Faucheurs 'Chant donné' uit les 12 (hierboven)).

Er zijn overigens ook enkele 'echte' speelstukjes opgenomen. Het betreft echter vooral fragmenten; vaak slechts de eerste regel van een bekend orgelwerk.

Vanaf les 11 loopt het niveau van manuaalspel en pedaalspel erg uiteen. Terwijl de handen eenvoudige melodietjes blijven spelen, wordt het pedaalspel werkelijk hondsmoeilijk! Als voorbeeld les 13. De handen houden zich in deze les bezig met een eenvoudig bicinium over Da Jesu an dem Kreuze stund van Samuel Scheidt. De voeten moeten deze noten uitvoeren:

John Brock, *Introduction to Organ Playing in 17th and 18th Century Style*, Colfax NC (VS) (Wayne Leupold Editions)

1988/1991

Met veel meer plezier nam ik kennis van deze uitgave. Terwijl Faucheurs methode is gebaseerd op het aanleren van een strenge

Al snel moeten ook tertssprongen met één voet legato gespeeld kunnen worden.

Dit stramien zet zich alle 25 lessen door. Aan het eind kunnen kortgezegd de voeten vrijwel alles (meer dan ik zelf na jaren orgelstudie zou kunnen) terwijl de handen nog in een beginnerstadium verkeren. Het einddoel, het laatste speelstukje na 25 lessen, is een bewerking van Faucheurs hand van de eerste 8 maten van Bachs 'Jesu joy of man's desiring'. Elke aansluiting op het bestaande orgelrepertoire ontbreekt.

Conclusie: een methode waarvoor in ons land nauwelijks een markt voor zal zijn, en wat mij betreft houden we dat maar zo. Op de voorkant van het boek prijkt trots: 'J'apprends l'orgue'; de kans is groot dat, na het (gedeeltelijk) doorploeteren van deze methode, de leerling zelf op de achterkant kalkt: 'Je déteste l'orgue'.

legato-speelmanier, die voor elke muziekstijl moet worden gehanteerd, is Brock veel genuanceerder. Hij biedt een interessante, verantwoorde en vooral voor een beginner behapbare introductie op het non-legato-spel (of, zoals Brock het noemt, 'structured legato'). Zijn boek is voor beginners bedoeld, maar het kan ook dienen als

introductie voor gevorderden die muziek uit de 17de en 18de eeuw stijlgetrouw willen leren uitvoeren.

In het woord vooraf verantwoordt Brock enkele keuzes die hij maakte. Zo kiest hij, bij het behandelen van historische vingerzettingen, in principe voor het uitgangspunt dat de derde vinger van beide handen de 'sterke' vinger is. Hij wijst op het feit dat er nog meer mogelijkheden zijn, maar laat de behandeling daarvan bewust achterwege. Hij vindt het belangrijk dat de beginnende leerling niet moet worden opgezaagd met verschillende systemen, als het uiteindelijke klankresultaat van verschillende oude vingerzettingen vrijwel identiek is. In een later stadium kan elke leerling het palet aan historische applicaturen uitbreiden. Ik denk dat dit een terechte keuze is, en bovendien historisch te verantwoorden: ook een 18de-eeuwse docent zal zijn leerlingen slechts één systeem hebben aangeleerd, namelijk dat wat hij zelf ook gebruikte.

Voor pedaalspel worden alleen de punten gebruikt. De lezer wordt summier geïnformeerd over versieringen en registraties; Brock laat het behandelen hiervan liever over aan de docent, en beperkt zich tot het afdrukken van de versieringentabel uit het *Clavier-Büchlein* voor Wilhelm Friedemann Bach. Ook dat lijkt mij een uitstekend uitgangspunt.

De registratiemogelijkheden die Brock in een appendix noemt zijn niet erg fantasievol. De auteur maakt de terechte opmerking dat een kundige docent onmisbaar is om een goede balans te krijgen tussen wat er aan articulatie-manieren is geleerd en aandacht voor het muzikale spel, zoals voor fraseringen, karakter, tempo en registratie.

Volgens Brock is de kern van een goede orgeltechniek een gecontroleerde afspraak van de toon ('release of the key'). Hieraan wordt, met een aantal muzikale oefeningen, veel aandacht besteed. Hij zet ook het 'stille' gedeelte van de noot (silence) in het juiste licht: dit is niet zozeer het gedeelte van de noot dat overblijft na het voortijdig loslaten van de toets, maar de benodigde stilte om de volgende noot al dan niet te beaccentueren. Met andere woorden: de lengte van de 'silence' bepaalt de mate van accentuering van de volgende noot, en een noot met een accent (bijvoorbeeld op een zware tel) moet worden voorafgegaan door relatief veel 'silence'. Het realiseren van een maathierarchie is dan ook geen kwestie van het zwaarder maken van de belangrijke noten, maar het lichter (= korter) maken van de onbelangrijke noten. Hierbij gaat de auteur dus uit van de te realiseren klank, in plaats van het in de eerste plaats aanleren van technische vaardigheden. In veel andere orgelmethodes staat juist dat laatste voorop.

Het repertoire dat aan bod komt is uitsluitend Duits of daaraan verwant (er staan bijvoorbeeld ook twee Nederlandse werkjes in), en de keuze en volgorde van de werken is goed. Ik denk wel dat veel docenten de methode zullen aanvullen met andere werken, enerzijds omdat ook in andere landen interessante eenvoudige werken zijn gecomponeerd, maar bovendien omdat het speelniveau soms snel hoger wordt. Alle speelstukken zijn gelukkig wel in hun geheel opgenomen.

Het pedaalspel komt pas vrij laat in het boek aan de orde, en dat vind ik jammer. Het lijkt mij echter geen probleem hier al eerder mee te beginnen. De methodiek van de leergang komt daarbij niet in gevaar. Na afronding van de methode kan men zonder problemen divers orgelrepertoire op de lessenaar zetten, gecombineerd met bijvoorbeeld Jacques van Oortmerssens 'Wegwijzer voor Duo- en Triospel'.

John Brocks *Introduction to Organ Playing in 17th and 18th Century Style* is aan te bevelen voor elke beginner en 'modern opgeleide' gevorderde, die dan uiteraard wel met Engelse aanwijzingen enigszins uit de voeten moet kunnen. Het zou een aanwinst betekenen als deze

uitgave ook in het Nederlands beschikbaar zou komen. Jammer vind ik wel dat de vormgeving een weinig verzorgde indruk maakt. Met name de notentekst lijkt op een primitieve matrixprinter uitgedraaid, waardoor bijvoorbeeld de vioolsleutels en de rusttekens nogal kartelig zijn uitgevallen. Andere uitgaven van dezelfde uitgever, bijvoorbeeld de uitgaven die ik hierna bespreek, zien er wat dat betreft veel beter uit.

Sandra Soderlund (ed.), *Johann Sebastian Bach (?) - Eight Short Preludes and Fugues (BWV 553-560) for organ; An Annotated Performer's Edition (deel 1)*, Colfax NC (VS) (Wayne Leupold Editions) 1994, 1999

Sandra Soderlund (ed.), *Johann Sebastian Bach - Two-Part Inventions (BWV 772-786) and Four Duets (BWV 802-805) for keyboard instruments; An Annotated Performer's Edition (deel 3)*, Colfax NC (VS) (Wayne Leupold Editions) 1999

Sandra Soderlund is vooral bekend geworden door haar *Organ Technique: An Historic Approach*, verschenen in 1980. In 1994 publiceerde ze een boekje waarin ze Bachs *Eight Short Preludes and Fugues*, voorzien van diverse uitvoeringstechnische achtergrondinformatie, opnieuw uitgaaf. Het is het eerste deeltje in de serie 'Annotated Performer's Edition', net als Brocks orgelmethode uitgegeven door Wayne Leupold Editions. Inmiddels zijn van Soderlund in de serie nog twee delen verschenen: het hier eveneens te bespreken deel 3, met de *Two-Part Inventions* en de *Four Duets*, en deel 4, haar uitgave van het *First Organ Book* van L.-N. Clérambault.

De eerste indruk die de lezer bij het doorbladeren van de twee delen krijgt, is dat ze gedegen zijn opgebouwd en veel informatieve achtergrondinformatie geven over zowel algemene als specifieke speeltechnische aspecten. De auteur is (zoals we uit haar eerdere publicaties al wisten) uitstekend op de hoogte van de vele historische gegevens. Het is te prijzen dat zij deze bronnenkennis aanwendt voor het publiceren van dit soort lesmateriaal.

Soderlund doet dit op een aantrekkelijke manier. Ze illustreert haar verhaal met afbeeldingen en citaten uit traktaten van Gallilei, Rameau, Forkel, Quantz en anderen. Ze heeft goed nagedacht over de technische aspecten van het spelen van oude muziek, en schuift daarbij haar visie niet onder stoelen of banken.

Beide delen beginnen met een uitgebreid woord vooraf over zaken als historische speeltechniek, toucher, ritmiek, muzikale figuren, vingerzetting en (in deel 1) pedaaltechniek. Daarna zijn de twee delen verschillend opgebouwd. In deel 1 maakt Soderlund steeds bij één Prelude en Fuga specifieke speeltechnische en muzikale opmerkingen, waarna direct van dat stuk de noten volgen. In deel 3 bespreekt ze eerst alle Inventionen en Duetten achter elkaar, terwijl pas daarna integraal de notentekst volgt. Het deel met de Inventionen en Duetten is daarbij wat uitgebreider en diepgaander dan het deel met de 8 'kleintjes'. Het geheel geeft een beetje de indruk van een doe-het-zelf cursus. Door het opnemen van de vele achtergrondinformatie wordt, uiteraard ten onrechte, de indruk gewekt dat een docent overbodig is.

Als we de boeken wat inhoudelijker bekijken, vallen een paar dingen op. Zo is er in deel 1 sprake van een opmerkelijke discrepantie tussen het speelniveau van de 8 'kleintjes' en de uitgebreide achtergrondinformatie die wordt verstrekt. Immers, technisch en muzikaal zijn de werken tamelijk eenvoudig en in de praktijk zijn het vooral de beginnende leerlingen die deze werken zullen studeren. Het niveau echter waarop de leerling wordt 'lastiggevallend' met een overvloed aan historische kennis is daarmee in tegenspraak; de informatie lijkt bedoeld voor vergevorderde amateurs of zelfs professionals.

Het deel met de Inventies en de Duetten is wat dat betreft veel evenwichtiger. Het repertoire is muzikaal en technisch veeleisender, en de achtergrondinformatie is met dat speelniveau meer in overeenstemming. Met name het woord vooraf van dit deel is de moeite waard. Het is een uitbreiding van het woord vooraf van deel 1, waarbij ze in een aantal opzichten dieper op de materie ingaat. Behalve de algemene gegevens die ook al in dat boek werden genoemd, gaat Soderlund in dit deel ook in op de versieringen bij Bach en de 18de-eeuwse tempoconventies. Tot slot belicht ze nauwgezet de werking van het clavichord, het clavecimbel, het orgel, de pianoforte en de moderne piano. Dit zal de leerling ongetwijfeld helpen bij het ontwikkelen van een klankvoorstelling. Het was wellicht goed geweest ook de werking van een orgel met (elektro-)pneumatische traktuur te bespreken, gekoppeld aan kritische opmerkingen over de problematische respons van een dergelijke instrument op genuanceerd gearticuleerd spel. Met name in Amerika is dit orgeltype, ook voor Bachspel, immers nog een geaccepteerd medium.

Bij haar commentaar op de afzonderlijke stukken gaat ze in beide delen informatief in op aspecten als het karakter en de structuur van de werken. Ook maakt ze, met afbeeldingen uit een manuscript van de 8 'kleintjes' en de autograaf van de Inventies uit 1723, de lezer deelgenoot van de editorale keuzes die ze maakte.

In het deel met de 8 Preludes en Fuga's gaat Soderlund in op de technische aspecten van het historische georiënteerde orgelspel. Hier en daar zijn bij haar beweringen wel kritische kanttekeningen te plaatsen.

Zo heet de alinea na enkele opmerkingen over het auteurschap van de 8 kleine Preludes en Fuga's 'Position at the Instrument' [de houding achter het instrument]. Soderlunds opmerkingen gaan echter slechts over de positie van de arm en de hand. De fysieke onbalans en de daardoor te verwachten ongewenste spierfixaties in bijvoorbeeld de nek en de rug, die bij veel organisten oorzaak is van problemen, blijft buiten beschouwing. Dat is des te meer jammer omdat Soderlund uitgaat van de 20ste-eeuwse leerling, opgeleid met een pianistische techniek, die 18de-eeuwse orgelmuziek gaat spelen. Juist dan ontstaan de problemen, omdat de pianistisch geschoolde leerling plotseling een balans moet vinden zonder beide voeten op de grond te kunnen plaatsen.

Wanneer de auteur ingaat op het verschil tussen piano- en orgeltechniek, komt zij niet veel verder dan te zeggen dat het voor de toonvorming bij pianospel zo belangrijke armgewicht bij het bespelen van het orgel uit den boze is. Als opmerkelijke uitzondering op deze regel noemt Soderlund orgelmuziek die is geschreven door componisten die zelf ook piano speelden: 'This [het gebruik van armgewicht] is appropriate if the music one is playing is by a composer who was also a pianist.' Zij bedoelt met deze ongelukkige opmerking dat Bach behalve orgel geen piano maar clavecimbel en clavichord speelde, en dat daarom ook zijn orgelmuziek zonder armgewicht moet worden gespeeld.

Haar opmerkingen doen me afvragen welk orgeltype Soderlund in gedachten had. Op een middelgroot tot groot mechanisch instrument zal een dergelijk gebrek aan gewicht in het speelapparaat ongetwijfeld problemen opleveren. De foto's, waarmee in het boek de 'ideale' speeltechniek wordt geïllustreerd, doen wat dat betreft het ergste vrezen; er is duidelijk sprake van een elektrisch regeerwerk of zelfs een elektronisch orgel. Overigens bevestigen (met terugwerkende kracht) de keren dat ik de auteur in recitals zelf op mechanische instrumenten beluisterde (onder andere in de Nieuwe Kerk te Amsterdam) bovenstaande vermoedens. Door haar gewichtloze spel kwam het instrument soms nauwelijks tot klinken.



Later, bij de afzonderlijke Preludes en Fuga's, gaat Soderlund ook in op dergelijke technische aspecten. Soms is zij daarbij ronduit onduidelijk in haar informatie. Om een voorbeeld te noemen: de achtste gerepeteerde noten in de Prelude in C-dur zouden problemen kunnen opleveren. Soderlund schrijft dan: 'This can be done easily on the pedals if one thinks of playing the first one with a downward motion and the second one as a tap on the way up' ['dit kan eenvoudig worden gedaan op het pedaal als je je voorstelt dat je de eerste (noot) met een neerwaartse beweging speelt en de tweede als een tik opwaarts']. Het lijkt me dat een leerling reeds over een goede pedaaltechniek moet beschikken om met deze opmerking uit de voeten te kunnen...

Soderlund laat de relatie tussen een historische applicatuur en het daardoor optreden van een gedifferentieerde articulatie vrijwel onbelicht. Wanneer ze later de opgenomen werken voorziet van vingerzettingen, kiest ze in veel gevallen dan ook voor comfortabele moderne vingerzettingen, ook daar waar, in didactisch opzicht, een wat orthodoxere vingerzetting zinvol zou zijn geweest. Het is duidelijk dat ze daarbij uitgaat van de opvatting dat de vingers in principe gelijkwaardig zijn. Soms zijn duimen en pinken op boventoesen bijvoorbeeld eenvoudig te voorkomen. Haar doel lijkt niet het komen tot een gevarieerde articulatie, maar louter het toepassen van historische informatie over vingerzettingen. Aan het slot van het voorwoord geeft ze dit uitgangspunt indirect toe, wanneer ze zegt dat vingersubstitutie en glissandi 'not necessary' ['niet nodig'] zijn, en dat een moderne applicatuur bij Bach zeker mogelijk is, maar dat in sommige gevallen [mijn cursivering - PO] oude vingerzettingen gemakkelijker of effectvoller zijn.

Pas hier lijkt Soderlund te doelen op de consequentie van - facultatieve - historische vingerzettingen voor de articulatie. Voor educatief bedoelde uitgaven vind ik zo'n halfslachtige opmerking eigenlijk een misser; de leerling of docent kiest zo'n boek toch juist vanwege de toepassing van historische achtergrondinformatie? Voor het werkelijk begrijpen van de gedachte achter een vingerzetting is het beter de chronologische route te nemen: uitgaande van een principiële ongelijkwaardigheid van de vingers en vanuit de 17de-



eeuwse speel- en articulatiepraktijk op zoek gaan naar de gebruikelijke applicaturen in Bachs tijd.

Gelukkig maakt de auteur bij de verschillende werken ook veel zinvolle opmerkingen. Zo zet ze de lezer in deel 1 op het spoor van het leren kennen van historische danspatronen en -ritmes, zoals de bourrée en de 'pas de menuet' die in de fuga's in respectievelijk d-moll en e-moll herkenbaar zijn. Bij het behandelen van de Fuga in d-moll drukt ze zelfs vier illustraties van de 'Pas de Bourrée' uit Rameau's *Le Maître à danser* (1725) af (zie hiernaast).

Ook plaatst ze elk stuk in een aparte barokstijl; de Preludes in C-dur en B(es)-dur met Italiaanse kenmerken, de d-moll als Noord-Duits flamboyant werk, en de e-moll als Italiaanse 'Toccata di durezza e ligatura'. De G-dur en de a-moll doen volgens Soderlund denken aan Zuid-Duitse toccata's.

Interessant is Soderlunds verwijzing naar Quantz, wanneer ze ingaat op de articulatiwijze van traversospelers. Dat is in didactisch opzicht een zinvol traject: vanuit de wens een bepaalde klank te realiseren (bijvoorbeeld Quantz' articulatie di-ti-tid'-ll di-ti-tid'-ll di voor 8 zestienden en een kwart) moet de leerling proberen daar een goede speelwijze bij te vinden. Ik denk dat het een goede gedachte is orgelstudenten er al vroeg op te wijzen dat het, voor het ontwikkelen van een levendig toucher, belangrijk is verder te kijken dan de literatuur voor orgel alleen. Het bestuderen van historische fluit- en vioolmethodes is minstens zo boeiend. Het is jammer dat Soderlund deze gedachte vervolgens niet verder uitwerkt.

Haar opmerkingen over 'The Basic Touch' ['het basistoucher'], en het legato, dat al als ornament en violistische boog-imitatie in het 18de-eeuwse Duitsland en Frankrijk voorkwam, zijn interessant. Daarmee in tegenspraak is Soderlunds methode om, met streepjes boven de noten, de lengte van de klank aan te geven (zie het notenvoorbeeld hierboven). De suggestie wordt gewekt dat een goed resultaat zonder docent, zelfs zonder enige klankvoorstelling (volg de streepjes maar!), kan worden bereikt. In de praktijk is een nauwlettende begeleiding door een leraar echter onmisbaar, waarbij al die dubieuze streepjes nutteloos zullen blijken te zijn.

Tamelijk hachelijk, met name in deel 1, vind ik Soderlunds opmerkingen over de 'Snap'. In 1989 schreef Soderlund over deze techniek een artikel in *The American Organist*. Forkel zou, volgens Soderlund, de techniek misschien geleerd hebben van Wilhelm Friedemann Bach, die haar misschien weer van J.S. Bach zelf geleerd zou hebben. Maar Forkel werd zelf pas in 1749, één jaar voor Bachs dood, geboren, en heeft hem dus in ieder geval nooit zien spelen. Daarbij was de tweede helft van de 18de eeuw een tijd van grote muzikale veranderingen, die ook hun invloed zullen hebben gehad op de klavierspeeltechniek en het schrijven daarover. Het is naar mijn idee

nog maar de vraag of Forkels informatie gedurende de ruim vijf decennia tussen Bachs dood en het verschijnen van Forkels biografie in 1802 niet (door hemzelf en anderen) enigszins is 'ingekleurd'. Forkel beschrijft een techniek die inhoudt dat de vinger, na de afspraak, niet van de toets wordt opgetild maar als het ware naar de handpalm wordt weggetrokken. Hierdoor zou de afspraak optimaal worden gecontroleerd. Als dit met een snelle beweging gebeurt, heet dat een 'Snap'. Deze naamgeving heeft een wat onduidelijke herkomst. Zo verwijst Soderlund, overigens zonder het noemen van diens *Versuch über die wahre Art das Clavier zu spielen*, naar Carl Philipp Emanuel Bach. In de Engelse uitgave van *Versuch* wordt de Snap (de vertaling van de Duitse term 'Schneller') echter uitgelegd als versiering, en wel een omgekeerde mordent (hoofdnoot-bovensecunde-hoofdnoot) (zie de facsimile-uitgave van *Versuch*, bladzijde 111, 'Von dem Schneller'). De speeltechniek zoals Soderlund die noemt, wordt bij C.P.E. Bach genoemd bij trillers en snelle nootrepetities, waarbij de vingers snel voor elkaar plaats moeten maken. Dit noemt hij *Schnellen* (zie *Versuch*, bladzijde 46, § 90), en de *Schneller* wordt alleen maar zo genoemd omdat daarbij die techniek wordt aangewend.

Natuurlijk is het zo dat een toon op orgels beter klinkt wanneer de toets meer op de voorzijde dan achterop wordt aangeslagen, en dat het dus zaak is je vingers in de juiste positie daarvoor te houden en steeds weer te brengen. Ik kan me echter nauwelijks voorstellen dat bij Soderlunds glijbeweging de controle over de afspraak van de toon inderdaad zo groot is als zij beweert. Los hiervan vraag ik me af of een dergelijke speelwijze, door C.P.E. Bach blijkbaar voorbehouden aan de uitvoering van een ornament, zomaar als standaard-toucher kan worden geëtaleerd, en dan nog wel aan beginnende organisten.

Nog een laatste opmerking: ik vind het jammer dat de auteur in deel 1 heeft gemeend veel versieringen van een geritmiseerde uitwerking op een apart notenbalkje erboven te moeten voorzien. Hetzelfde geldt voor allerlei toegevoegde arpeggio's en andere ornamenten bij herhalingen. Niet alleen zijn deze uitwerkingen en toevoegingen nogal eens vreemd en stijlongetrouw (kwintolen, sextolen, septolen), ze zijn ook nog eens erg eenvormig en fantasieloos. In deel 3 beperkt ze het toevoegen van deze informatie gelukkig tot het tekstgedeelte waarin ze de werken beschrijft, en houdt ze de notentekst (behalve de toegevoegde vingerzettingen) verder vrij 'schoon'. Wat mij betreft zouden zelfs, ook in lesmateriaal als dit, dergelijke vingerzettingen mogen verdwijnen, tenzij ze uiteraard van de componist zelf afkomstig zijn.

Samenvattend: Soderlunds boek met de 8 kleine Preludes en Fuga's is een uitgave met haken en ogen, waarvan de doelgroep niet helemaal duidelijk is. Voor beginners en kinderen is de achtergrondin-

formatie te diepgravend, en voor gevorderden is de muziek wellicht te eenvoudig. Bij veel informatie zijn vraagtekens te plaatsen, vooral wanneer de auteur ingaat op speeltechniek en vingerzettingen. Over het deel met Bachs Tweestemmige Inventies en de Duetten ben ik veel enthousiaster. Het boek is evenwichtiger van opbouw, en de notentekst is 'schoner' dan in deel 1. Met deze uitgave komt tijdens de orgelstudie, behalve veel interessante achtergrondinformatie, ook repertoire (en nu ècht van Bach...) beschikbaar dat anders wellicht niet snel op orgel gespeeld zal worden.

Besluit

Bij het bestuderen van deze vier voor de lespraktijk bedoelde uitgaven valt het gebrek aan een goede Nederlandse methode des te meer op. In deze tijd van historisch geïnformeerde uitvoeringstechnieken en het voorhanden zijn van in goede staat verkerende oude instrumenten kan het niet zo zijn dat de beginnende organist nog wordt opgezadeld met een mix van John Thompson en Harke Iedema. Vanaf de eerste les zou de toekomstige organist moeten worden ingewijd in de geheimen van goed orgelspel. Traditioneel behoren daartoe onder meer het ontwikkelen van een smaakvolle klankvoorstelling, aandacht voor de aan- en afspraak van de toon en het op natuurlijke manier aanleren van het pedaalspel in combinatie met een goede lichaamshouding. De methode van John Brock zou model kunnen staan voor een dergelijke leergang.

Toch zou ik daaraan nog iets toegevoegd willen zien. Naar mijn idee wordt in het onderwijs aan beginnende orgelleerlingen veel te weinig aandacht besteed aan bijvoorbeeld improvisatie. Ik ben van mening dat een goede speeltechniek ook (en misschien wel beter) improviserenderwijs kan worden behandeld. Dat zal zeker een positief bijeffect hebben op de muzikale ontwikkeling van de leerling. De stelling dat je pas kunt improviseren wanneer je 'oud genoeg bent' lijkt mij niet houdbaar.

Het orgel heeft een dubbel gezicht: het is een zowel historisch als eigentijds muziekinstrument, bedoeld om muzikale ingevingen in klank om te zetten. Het maakt niet uit of deze ter plekke worden bedacht of al eeuwen eerder door anderen zijn genoteerd. Nieuwe ideeën die worden ontwikkeld op het gebied van improviseren, maar ook het componeren voor orgel, mogen (beter: moeten) ook de manier waarop de toekomstige organisten worden opgeleid, beïnvloeden. Wellicht kan een nieuwe Nederlandstalige orgelmethode hier een lans voor breken?

Ik had mijn wensen aangaande improvisatie in de orgellespraktijk nog maar nauwelijks aan het virtuele papier toevertrouwd, of de redactie ontving, vlak voor het sluiten van deze editie, een boekje getiteld 'Harmoniseren – Een methode ter ondersteuning en bevordering van het improviseren in het orgelonderwijs' van Sietze de Vries.

Hoewel de tijd en ruimte ontbreekt om aan deze methode uitgebreid aandacht te besteden, wil ik er toch enkele opmerkingen aan wijden, vooral omdat het wel erg op mijn laatste opmerkingen van toepassing is. Sietze de Vries heeft de laatste jaren onder meer als improvisator zijn naam stevig gevestigd. Mijn verwachtingen van zijn uitgave waren dan ook hooggespannen.

De Vries doet jammer genoeg aan de verwachting die wordt gewekt in de zinsnede '...ter ondersteuning en bevordering van het improviseren in het orgelonderwijs' niet helemaal recht. Zijn methode gaat slechts in op de beginselen van het harmoniseren, gebaseerd op de klassieke akkoordfuncties. Een en ander blijft nogal rudimentair (hij gebruikt bijvoorbeeld vrijwel uitsluitend grondliggingen), terwijl, vlak voor het einde van de methode, de sprong van een Goudimel-achtige naar een meer eigentijds-modale manier van begeleiden wel erg rigoureus wordt gemaakt. Daarna houdt de leergang ook 'zo maar' op.

Voor het onder de knie krijgen van de basis van het harmoniseren is het boek zeer geschikt, maar ook weer niet uniek. Ook de bekende uitgaven van Bert Matter en Peter Molenaar en de methode van Stephen Taylor beogen dit immers, en die zijn zelfs uitgebreider. De Vries richt zich dan wel vooral op kinderen, hij toont zich naar mijn idee echter toch veel te bescheiden.

Na het doorwerken van zijn boek moet de stap naar het echte improviseren nog gemaakt worden. Ik hoop van harte dat De Vries zijn talenten ook voor dit vervolgtraject gaat inzetten. Hij schrijft in het voorwoord: 'Helaas komt het maar al te vaak voor dat kinderen vanaf de eerste orgelles alleen het reproduceren van muziek leren d.m.v. het notenschrift, terwijl er nauwelijks of geen aandacht wordt besteed aan het ontwikkelen van eigen creatieve vermogens'. Daar ligt dan ook de uitdaging: het maken van lesmateriaal waarbij dit creatieve potentieel (naar mijn overtuiging bij elk kind in ruime mate aanwezig!) zich, door middel van improviseren, ten volle kan ontplooien. Ik hoop dat we over niet al te lange tijd een vervolg op De Vries' publicatie mogen verwachten!

New teaching material for organists – Peter Ouwerkerk

In 2000, Jérôme Faucheur published his organ method *J'apprends l'Orgue*. His point of departure is a strict legato. Lessons in playing the pedal are offered quite soon. Rather quickly they become so difficult that balance between the tasks of the hands and the feet is completely lacking. Faucheur's method stands in the tradition of Lemmens and Dupré.

John Brock's *Introduction to Organ Playing in 17th and 18th Century Style* offers a well-considered introduction to non-legato playing, easy enough for beginners but also useful for more experienced organists who want to get acquainted with 17th- and 18th-century styles as well. Brock pays special attention to controlling the release of the keys. A Dutch edition would be desirable.

Sandra Soderlund edited the eight short Preludes and Fugues, the two-part Inventions and the four Duets of Johann Sebastian Bach in a series entitled 'An Annotated Performer's Edition', which offers a great deal of useful information on playing technique. Soderlund refers to the context of the music by paying attention to historical dance patterns and rhythms, and to the way *traverso*-players articulate. Unfortunately she does not treat the relation between historical fingering and realising a differentiated articulation on the organ. Furthermore, it is a pity that the series gives the impression that it is meant as a 'do-it-yourself course'.

Studying these methods makes one wish for a proper Dutch method, which should devote attention to tasteful music making, attack and release of tones, learning to play the pedal in a natural way in combination with attaining a healthy and effective posture, and – last but not least – learning to improvise. The new method of Sietze de Vries, 'Harmoniseren – Een methode ter ondersteuning en bevordering van het improviseren in het orgelonderwijs', unfortunately does not add much to what is already offered by the methods of Bert Matter/Peter Molenaar and Stephen Taylor; continuation of De Vries's book is necessary to make improvisation an effective part of his method.