

Lezing 14 mei Nicolaïkerk Utrecht door Drs. Bart van Buitenen

'Het is extreem moeilijk over orgels te spreken. Orgels moeten bekeken, bespeeld en bovenal beluisterd worden. Maar eerst moeten wij ze leren bekijken en leren beluisteren, zodat we niet van een orgel verwachten ergens op te lijken wat het niet is, of als iets anders dan een orgel te klinken'.

Aldus de orgelmaker Dirk Andries Flentrop tijdens een lezing voor *the American Guild of Organists* in New York in 1956. Vijfenvijftig jaar na dato is spreken over 'neobarok-orgels' haast nog moeilijker. Bij menig orgelliefhebber of organist roept het begrip vandaag de dag allereerst weerstand op. Weerstand tegen de al dan niet vermeende steriele en scherpe klank van dit type instrumenten, weerstand niet in het minst ook tegen de werkwijzen waarmee in het verleden dit type instrument in ons land werd geïntroduceerd, werkwijzen die tot op de dag van vandaag helaas hun schaduw over de Nederlandse orgelcultuur blijken te blijven werpen. Niettemin blijken diverse instrumenten uit deze periode bij nader aanhoren de moeite meer dan waard. Zoals elk goed orgel moet je ze inderdaad *leren* bekijken en leren beluisteren...

Veel is er al geschreven en gesproken over het begrip 'neo-barok'. Velen zijn het er over eens dat de term eigenlijk niet juist is. Vergeefs is tot nog toe getracht een betere benaming te vinden voor de hoe dan ook waardevolle instrumenten uit deze inmiddels jongste categorie historische orgels. Begrippen als *herleving*, *heroriëntatie* en *Wederopbouw* worden dikwijls als aanduiding gebezigd; een tegenovergesteld begrip als *vervalperiode* heeft als inherent kader voor de daaraan voorafgaande periode vandaag de dag juist aan betekenis ingeboet.

Het namaken van al dan niet vermeende 'barok-orgels' is voor de orgelmakers van de 'neo-barok' in ieder geval nimmer het uitgangspunt geweest. Uitgangspunt was het maken van eigentijdse maar vooral tijdloze instrumenten vanuit universele principes die werden herkend in de beste instrumenten uit de Europese orgelhistorie. Nogmaals orgelmaker Flentrop tijdens zijn genoemde New Yorkse lezing:

*'Als ik spreek van 'making again' bedoel ik **niet** dat de orgels die we nu bouwen kopieën zijn van instrumenten uit de bloeiperioden van orgelbouw in vroeger tijden. Dit 'making again' berust enkel en alleen op een hernieuwd begrip van en waardering voor de essentiële principes om een goed orgel te bouwen, in vroeger tijden zowel als vandaag de dag. Deze principes zijn niet veranderd, hoewel we ze misschien gedurende driehonderd jaar zijn vergeten of hebben verward. Het zijn principes die op moderne wijze kunnen worden gerealiseerd en orgels voortbrengen welke beslist geen kopieën van welke stijlperiode dan ook zijn.*

[...]

Integendeel, we trachten creatief gebruik te maken van tijdloze principes in termen van de muzikale behoeften van vandaag

,

Als heringevoerde essentiële principes van het 'neobarok-orgel' mogen de toepassing van sleeplade en mechanische tractuur, de structurele Werkindeling met een zelfstandig prestantenkoor op elk Werk en een directe samenhang tussen frontontwerp en technische opbouw als algemeen bekend worden verondersteld. Toch zijn het niet deze elementen die vanzelfsprekend de nadruk krijgen in het hoofdstuk over de orgelhervormingsbeweging in het bekende boek *Orgelbogen* van Poul-Gerhard Andersen, ontwerper van het front van onder meer het Marcussen-orgel hier in de Nicolaïkerk, een boek dat verscheen in hetzelfde jaar 1956 dat het instrument waarvoor we vandaag naar Utrecht zijn gekomen werd gebouwd. De genoemde elementen vormen voor Andersen geen doel op zich, maar een logisch gevolg van de centrale gedachte die de basis van het orgel als kunstwerk *an sich*

bepaalt. Centraal in Andersens visie van de herleving van de orgelkunst staat allereerst de wedergeboorte van de multi-disciplinaire meester-orgelmaker, welke hij plaatst tegenover de eenzijdigheid van de negentiende eeuwse fabrieksspecialist:

'De negentiende-eeuwse neiging tot precisie leidde tot specialisatie. Dit vond plaats met de beste bedoelingen omdat werd verondersteld dat het ultimatum in klankkwaliteit kon worden bereikt met de hulp van specialisten; en bovendien, specialisatie werd verondersteld de productie te verhogen. Gedurende de negentiende eeuw werd de volgende gang van zaken de standaard: allereerst werd een dispositie ontworpen door een musicus die later de intonatie zou controleren. Doorgaans bekommerden musici zich weinig om de metingen, omdat natuurwetenschappers en orgeltheoretici goede en beproefde modellen hadden ontwikkeld. Zodoende werd het klinkend resultaat enkel bepaald door de dispositie en de bekwaamheid van de intonateur. De technicus van de orgelfabriek was verantwoordelijk voor het ontwerpen van het instrument en het berekenen van de hoogte en breedte van het afsluitende front en als dit was gedaan kon de architect beginnen met het ontwerpen van de onmisbare "schutting". Met voldoende ruimte kon de samenwerking snel en amicaal worden uitgevoerd, als je dit tenminste samenwerking kunt noemen; de verschillende specialisten hadden in werkelijkheid

nauwelijks met elkaar van doen. De musicus was ontheven van het berekenen hoeveel het ruimte het orgel in beslag zou nemen of hoe het zou worden opgesteld, omdat deze materie buiten zijn expertise viel. De orgeltechnicus die de opgegeven registers moest ordenen berekende de ruimtelijke afmetingen zonder de relatie tussen kerk en instrument in acht te nemen omdat dit buiten zijn expertise viel. De intonateur bemoeide zich niet met technische aspecten of met de ordening, omdat dit buiten zijn expertise viel en de architect was hulpeloos tegenover al deze specialisten omdat hun werk buiten zijn vakkennis viel. Een neutrale discussie tussen de betrokken partijen was moeizaam omdat de raakvlakken klein en beperkt waren; en specialisten die elkaar niet begrijpen zijn niet geneigd de vereisten binnen hun eigen werkveld aan te passen. Zo was de situatie toen de zaak op zijn slechtst was en talloze orgels getuigen nog van gebrek aan methode en botsing van autoriteit: ze vormen monumenten van overwinning dan weer voor de ene, dan weer voor de andere expert.

Aldus tot stand gekomen orgels benadrukken volgens Andersen vooral hoe het **niet** moet: 'ze hebben ons de onmogelijkheid geleerd een orgel te creëren door specialisten die niets met elkaar van doen hebben bij elkaar te voegen; ze hebben nadrukkelijk deze onderervinding uit de orgelhistorie onderstreept: de basis van een orgel moet een centrale gedachte zijn, en de details moeten worden gewaardeerd naar hun vermogen tot samengaan. De meesterorgelmaker moet daarom kennis hebben van en inzicht hebben in alles wat tot het orgel behoort. Hij moet in staat zijn de dispositie op te stellen, de metingen voor te bereiden, de ordening en layout van de Werken vast te stellen evengoed als de basisstructuur van het front en hij moet voldoende kennis van architectuur hebben om met de architect te kunnen samenwerken. Bij voorkeur moet hij het front zelf kunnen tekenen. Hij moet in staat zijn het instrument te intoneren en bovenal moet hij een grondig begrip van handwerk, materialen en constructie hebben en natuurlijk ook de financiële details kunnen overzien.

Opmerkelijk is dat een centraal figuur uit de orgelcultuur van vandaag de dag in Andersens betoog over de herleving van de orgelkunst nagegenoeg geheel ontbreekt: de orgeladviseur. Pas op de laatste bladzijden van Andersens boek wordt deze figuur terloops genoemd als noodzakelijk behartiger van de belangen van de toekomstig eigenaar van een orgel tegenover de orgelmaker. De artistieke verantwoordelijkheid ligt volgens Andersen echter geheel bij de orgelmaker:

'Als een orgel wordt beschouwd als meer dan een machine, misschien zelfs als een kunstwerk, dan moet de orgelmaker worden beschouwd als kunstenaar of ambachtsman en zou het catastrofaal zijn hem van zijn initiatief en verantwoordelijkheid te beroven. Deze verantwoordelijkheid kan niet door anderen worden overgenomen. Een orgelmaker behoort de vrijheid te hebben problemen volgens zijn eigen overtuiging op te lossen. Alleen dan kan hij

worden beoordeeld zoals hij verdient, door de instrumenten die hij heeft gemaakt'.

De rol van de adviseur als orgelarchitect wordt door Andersen nadrukkelijk beschouwd als verschijnsel van het voorbije verleden en aangevoerd als voorbeeld van hoe het **niet** moet:

'In het verleden was een systeem van gunning gebruikelijk door aanbesteders uit te nodigen, vaak met een dispositie en een tamelijk onschadelijke werkomschrijving als enige basis. In de veronderstelling dat de ondernemers onder dezelfde voorwaarden op hetzelfde inschreven werd de prijs de beslissende factor. Deze situatie werd niet verbeterd door het feit dat velen die in dit soort gevallen als adviseur of expert optraden in een ontstellende mate de kwalificaties om adviseur te zijn of enige verantwoordelijkheid te dragen ontbeerden. De orgelbouwer werd doorgaans beschouwd als een zakenman en het hele systeem bevoordeelde de toegeeflijke orgelbouwer die gewillig bouwde "als gevraagd" ten einde contracten binnen te kunnen halen. Als er iets fout ging, kon hij een groot deel van de verantwoordelijkheid afschuiven op de adviseur, een schrale troost voor de koper'.

Andersens afwijzing van publieke aanbesteding op andermans ontwerp blijkt te worden gedeeld door niet de minsten uit de Nederlandse orgelhistorie. De orgelmaker Heinrich Hermann Freytag meldde bijvoorbeeld in 1802 het stadsbestuur van Hasselt nimmer op een openbare aanbesteding te zullen intekenen *'omdat bij wijze van uitbesteding het werk word bedorven en niet duurzaam is en nog met zeer veele onaangename histories verzeld gaat'*. In zijn eigen woorden: *'*

Ik zal mijn persoon niet recommandeeren nog veel ophef van mijne capaciteit maken maar myn werken moeten voor my pleiten, maar nooit zal

[ik]

mij inlaten om een werk bij publieke uitbesteding aan te nemen

'. Jonathan Bätz bedankt in 1840 de kerkvoogden van Zwammerdam eveneens voor mededinging op grond van een adviseursbestek: *'*

Aangezien wij het altoos rekenen ten nadeelen te zijn, van de vervaardiging eens orgels, dat dusdanig een kunststuk publiek of

[bij]

inschrijving wordt aanbesteed, zoo hebben wij ons steeds toegelegd, om door getrouw eerlijk en overeenkomstig de behoefte der Kunst deugdzzaam werk te leveren eene preferentie in het te verkrijgen maar nimmer door inschrijving voor de minste prijs
'.

Eenzelfde artistiek zelfbewustzijn van de betrokken orgelmakers komt ook naar voren bij de ontstaansgeschiedenis van meerdere van de voor *Audite Nova* op cd vastgelegde

instrumenten. Willem van Leeuwen weigerde bijvoorbeeld naar verluidt een orgel voor Spakenburg te bouwen wanneer het plafond van de nieuwe kerk niet met harde platen zou worden bekleed. Voor hun orgel van Nieuwendijk legden de Gebroeders Van Vulpen het voorstel van mr Schokking, voorzitter van zowel de Hervormde Orgelcommissie als het Nationaal Rampenfonds om de bestaande Van Dam-kas te handhaven en bij uitzondering een strijker in de dispositie op te nemen naast zich neer. Hendrik Jan Vierdag overwoog na kritiek van adviseur Hülsmann op het al door de opdrachtgever goedgekeurde frontontwerp zelfs de opdracht voor het orgel van Pendrecht terug te geven.

Waar Poul Gerhard Andersen samenvattend om artistieke redenen de architectenfunctie van de orgeladviseur afwijst, blijkt de belangrijkste promotor van het werk van de firma Marcussen in Nederland, de in 1948 opgerichte Orgelcommissie van de Nederlandse Hervormde Kerk, juist van meet af aan expliciet zichzelf deze rol toe te hebben toegedicht. Dat blijkt bijvoorbeeld als in de na de Oorlog herbouwde Hervormde Kerk van Dinteloord in 1950 een nog geen twee jaar eerder geplaatst architectenfront moet worden afgebroken: in samenspraak met de pas in later instantie bij dit project betrokken Hervormde Orgelcommissie moet hier namelijk een geheel nieuw ontwerp volgens de laatste inzichten worden gemaakt. Volgens restauratiearchitect De Wilde neemt de Hervormde Orgelcommissie daarbij nadrukkelijk *'de rol van "orgelarchitect" op zich en heeft dezelfde functie als de architect bij een bouwwerk'*.

Het door Andersen juist zo als deel van het voorbije verleden gehekelde uitgangspunt van de adviseur als orgelarchitect blijkt wel heel nadrukkelijk wanneer de Hervormde Orgelcommissie de plichten van orgelmaker Flentrop in het conceptcontract voor Dinteloord als volgt verwoordt:

'De aannemer houdt de commissie voortdurend van de algemene gang van werkzaamheden en van het gereedkomen van belangrijke onderdelen schriftelijk op de hoogte en volgt de door de commissie gegeven aanwijzingen stipt op. Mochten bepaalde aanwijzingen afwijken van de inzichten van de aannemer, dan zal de aannemer hiervan de commissie onmiddellijk schriftelijk gemotiveerd in kennis stellen. De commissie bespreekt alsdan op zo kort mogelijke termijn zo enigszins mogelijk in een volledige commissie vergadering'.

Alle beoogde herleving van de orgelbouw ten spijt is de orgelmaker hier voor de Hervormde Orgelcommissie nog steeds "aannemer", die de "aanwijzingen" van deze commissie maar heeft op te volgen. Uiteraard was dit voor een zelfbewust orgelmaker als Dirk Andries Flentrop onacceptabel. Vóór de definitieve ondertekening is de gewraakte passage uit het Dinteloordse conceptcontract dan ook doorgehaald. Niet onwaarschijnlijk ligt hier al het begin van de spoedige en onvermijdelijke verwijdering tussen orgelmaker Flentrop en de Hervormde Orgelcommissie, met als gevolg dat het Zaanse bedrijf noodgedwongen vooral buiten de

landsgrenzen tot grote bloei wist te komen. In 1966 zette Flentrop zijn standpunt nog eens uiteen tegenover de Amerikaanse organoloog Fenner Douglass:

'De finale beslissingen moeten worden genomen door degene die verantwoordelijk is voor het instrument. En wie anders zou verantwoordelijk kunnen zijn dan de bouwer zelf? Hoe kan hij anders een kunstwerk scheppen? Ooit gehoord van een schilder of beeldhouwer die een schilderij of beeld maakte ontworpen door de gecomitteerde of nog erger, door een commissie?'

In de Verenigde Staten blijken Flentrops instrumenten inderdaad meer dan in eigen land als kunstwerken te zijn ontvangen, als *landmarks* die je vandaag de dag niet zomaar aan je eigen onbegrip aanpast. Als geen ander heeft juist Dirk Andries Flentrop wel bewezen dat *Nederlandse*

orgelmakers instrumenten van mondiale betekenis kunnen maken. Het lukt ze in de praktijk alleen zelden *in Nederland*

. Misschien is ruim een halve eeuw na dato de vraag toch gerechtvaardigd in hoeverre juist de door de Hervormde Orgelcommissie bestendigde architectenrol van de orgeladviseur uiteindelijk toch niet als laatste en meest kwalijke erfenis van de 'vervalperiode' mag worden beschouwd, een erfenis die tot op de dag van vandaag zijn inktzwarte schaduw over de Nederlandse orgelcultuur blijft uitwerpen...

Ook een andere pionier van de Hervorming van de Nederlandse orgelbouw, orgelmaker Willem Van Leeuwen blijkt zich in 1955 in ieder geval om exact dezelfde redenen als Flentrop af te vragen in hoeverre verdere samenwerking met de Hervormde Orgelcommissie zinvol is, ondanks zijn grote waardering voor het werk van deze commissie *'in deze voor de ontwikkeling van de orgelbouwkunst in ons vaderland beslissende periode*

'. Kon Van Leeuwen in 1950 nog met de werkwijze van de Orgelcommissie instemmen zonder zijn '

principes als orgelmaker geweld aan te doen en het gevoel te hebben als "aannemer van orgelbouwkundige werken" te staan onder de directie van een commissie van "orgelarchitecten"

, in 1955 wil hij '

deze samenwerking, die gebleken is vruchtbaar te zijn'

toch niet '

tot

iedere

prijs

' bestendigen, immers:

'bij een goede samenwerking tussen organisten-adviseurs en de orgelmaker, dient voorop te

staan dat de orgelmaker vrij moet zijn in de keuze van zijn werkwijze en autonoom ten opzichte van de klank

Uiteraard konden contacten met goede organisten ook bij de orgelmakers van de Wederopbouw tot vruchtbare wederzijdse inspiratie leiden. Volgens Poul Gerhard Andersen echter is met de herleving van de orgelkunst de taak van de organist wezenlijk veranderd *'door de erkenning van de wederzijdse samenhang tussen de dispositie en de afzonderlijke mensuurberekeningen van de registers, evenals door vele praktische overwegingen voor de oprichting van het instrument*

Volgens Andersen is het *'een bijzonder algemene misvatting dat muzikaal talent vereist is voor wie zich bezighoudt met de klankvraagstukken van het orgel. Muziek zonder klankkleur kan men zich zeker niet voorstellen, maar muziek en klankkleur zijn twee verschillende dingen, en klankkleuren treden op in samenhang met andere verschijnselen dan muziek.*

[...]

Er zijn bijzonder bekwame orgelmakers die haast als onmuzikaal kunnen worden omschreven, maar zij verstaan niettemin een orgel te intoneren. Overeenkomstig zijn er bekwame organisten die weinig tot totaal geen kennis hebben van mensuurberekening, ruimteakoestiek en de talrijke praktische aandachtspunten die overweging vereisen als een orgel moet worden ontworpen. Deze zaken zijn beslist de zorg van de orgelmaker

De primaire verantwoordelijkheid van de organist ligt daarmee volgens Andersen niet bij het ontwerp van het instrument, maar *'in de toekomst, in het gebruik van het orgel. Hij moet het bespelen, ervaringen ermee opdoen, inspiratie opdoen uit de mogelijkheden ervan en er muziek voor componeren om daarmee de orgelbouw tot verdere vooruitgang te inspireren. De orgelmaker moet een nijvere luisteraar zijn omdat de "stijl" van een instrument niet kenbaar wordt gemaakt voordat het daadwerkelijk in gebruik is*

Zoals Dirk Andries Flentrop in hetzelfde jaar 1956 stelde: naar een goed orgel moet je *leren*

luisteren, ook als bespeler, zelfs ook als maker ervan.

Hoewel Lambert Erné in dit kader in 1953 nog de hoop uitspreekt *'dat de orgelbouwers zich hierbij nu en in de toekomst goed zullen kunnen aanpassen*

' blijkt bijvoorbeeld bij de uitbreiding van het Van Vulpen-orgel van Rhenen nog geen

vijfentwintig jaar na de bouw het tegendeel. Bij deze uitbreiding in 1980 wordt onder advies van dezelfde Hervormde Orgelcommissie een qua dispositie, oriëntatie en mensuring totaal andersoortig borstwerk toegevoegd dan bij de bouw in 1957 was voorzien. De daarmee ontstane tweeslachtigheid van het instrument wordt ook in het keuringsrapport gesignaleerd: *'De uitbreiding en completering van het orgel maakt intussen wel duidelijk, dat de opvattingen betreffende de orgelklank in belangrijke mate zijn gewijzigd, wanneer men de nieuwe registers vergelijkt met de reeds aanwezige.*

[...]

Niet te loochenen is dat het verschil tussen nieuw en oud bij uw orgel het verlangen doet ontstaan om het oude pijpwerk te doen klinken als het nieuwe. Geheel te realiseren is dit niet, doch wel is mogelijk om bijvoorbeeld de zeer sterke en opvallende voorspraak bij verschillende oude registers weg te nemen en door verhoging van de opsneden van de pijpen te komen tot een rondere en draagkrachtiger klank

Het voorstel vond in Rhenen geen doorgang, zodat enige jaren geleden althans nog kon worden vastgesteld dat opmerkelijkerwijs vooral de labiaalregisters van 1957 de meest muzikale van het hele instrument bleken te zijn. Niet toevallig uiteraard: juist de beïnvloeding van de pijp aanspraak door de organist via zijn toucher werd bij de midden twintigste-eeuwse herleving van de orgelbouwkunst als wezensprincipe in oude orgels herkend en zelfs als kenmerk van een waarachtig muziekinstrument beschouwd. Dirk Andries Flentrop verwoordde het in 1978 tegenover *the American Institute of Organ Builders* als volgt:

'Mijn doel orgels te maken met een delicate, responsieve tractuur, met een heldere klank, rijk aan boventonen en met een expressief accent aan het begin van elke noot werd sterk gesteund door wat ik had geleerd van bouwers uit het verleden'.

Of, eerder in 1956 tegenover *the American Guild of Organists*:

'In veel gevallen is de aanspraak van de klank belangrijker dan het daarna hoorbaar blijvende geluid [...] 'Via zijn toucher voelt de organist daadwerkelijk wat in de ventielkast gebeurt. Zijn spel krijgt daardoor meer zekerheid en fijngevoeligheid. Hierdoor klinkt het orgel beter en vanwege dit beter klinkende en meer gevoelig reagerende instrument wordt de organist weer in de richting van meer artistiek spel geleid. Er is dus sprake van een steeds grotere wederzijdse invloed. Deze wederzijdse invloed tussen speler en instrument is wat een orgel werkelijk muzikaal medium maakt

Het aanpassen van kenmerken als pijp aanspraak en opsmedenbeeld, zoals juist door de Hervormde Orgelcommissie in 1980 voor Rhenen voorgesteld, vormt vanuit dit perspectief een directe ingreep in het wezen van het muziekinstrument. Talloze belangwekkende orgels uit de periode van de Wederopbouw zijn inmiddels helaas onder invloed van dit soort adviezen aangepast, geretoucheerd, herintoneerd, geoptimaliseerd of hoe men deze aanpassingen aan wat morgen de smaak van gisteren zal zijn ook noemen wil. Niet zelden leidt daarbij een grondige eliminatie van de aanspraak tot een klankbeeld dat steriel en dood wordt als een elektronium; *'glad, vervelend, karakterloos, aanzetloos en onduidelijk'* om het met Sybrand Zachariassen te stellen wanneer deze in 1953 op een Congres van de Nederlandse Organistenvereniging zijn in beginsel vrijwel kernsteekloze intonatietechniek verdedigt. Zelfs oude historische instrumenten blijkt ondertussen bij menig recente restauratie een aanpassing aan de 'grondtoonmode' van vandaag de dag niet bespaard te blijven, een aanpak die bij de jongste categorie historische *Orgels van de Wederopbouw* ondertussen haast alledaags lijkt te zijn geworden.

Rond

en

draagkrachtig

: het lijken de toverwoorden voor de algemene smaak van vandaag de dag. Soms zelfs tot het extreme toe: rond tot op het botte af en vooral genadeloos luid: grondtonig en draagkrachtig als de elektronische versterkers op de doorsnee house- of dance-party.

Elke generatie heeft in de loop van de geschiedenis zich afgezet tegen de voorgaande generatie en daarbij niet zelden teruggегrepen op cultuur en gedachtegoed van generaties dáárvoor. De weerzin vandaag tegen het 'neobarok-orgel' lijkt echter diepere gronden te hebben. Men ontkomt vandaag de dag niet aan de indruk van een hernieuwd inhoudelijk 'verval' van de orgelcultuur, dat pakweg de laatste twee decennia in een sneltreinvaart drie eeuwen orgelhistorie lijkt te herhalen.

'Wat zijn toch de oorzaken van de achteruitgang in het vak orgelbouw', vroeg Lambert Erné zich in september 1949 af in het *Weekblad der Hervormde Kerk*. Zijn antwoord blijkt niet minder stellig dan actueel:

'De achteruitgang der kerkmuziek is de oorzaak. Waren de oude orgels gebouwd om te kunnen voldoen aan de eisen die de eredienst aan het orgel stelde, in de 19^e en 20^e eeuw moest het orgel een orkestraal instrument zijn om de wereldlijke orgelmuziek te kunnen vertolken. Hiermede heeft dit instrument zijn kerkelijke bestemming verloren.

[...]

Zo zijn er vele orgels in onze hervormde kerk het slachtoffer geworden van een tijd, waarin

men het wezen van het orgel niet meer kende en het kerklied in diep verval was geraakt. Is het na zulk een periode een wonder, dat het slechts weinigen gegeven is het vak van orgelmaker te leren beheersen? Doch niet alleen de orgelmakers, maar meer nog de organisten dragen de schuld van dit alles. Zij beseften en beseffen nog maar sporadisch, dat een organist een dienende taak heeft, dat zijn spel kerkelijk moet zijn en dat het koraal de grondslag is van onze protestants-kerkelijke orgelcultuur. Nu wij de wedergeboorte van 't lied beleven, komt ook de armoede in de orgelbouw aan het licht. Eerst nu blijkt, dat vele zich orgelmaker, -bouwer of -fabrikant noemende lieden in het geheel geen gave bezitten om een maar enigszins dragelijk product af te leveren. Maar ook blijkt, dat vele organisten niet in staat zijn behoorlijk een lied te begeleiden of een goed voorspel te maken. Het gebrek aan gevoel voor kleurschakeringen in de registratie is ontstellend.

[...]

Welke indruk moet een orgelmaker van het orgel krijgen als hij geadviseerd wordt door een organist die zijn kerkelijke roeping mist of niet voelt '?

Als belangrijk begin van de Nederlandse heroriëntatie van de orgelbouw mag de conferentie van Driebergen van januari 1950 worden beschouwd, die op initiatief van D.A. Flentrop als expliciet doel had *'de noodzakelijke oriëntatie van de orgelbouw aan de kerkmuziekontwikkeling van de laatste decennia* ' te bewerkstelligen. Heden ten dage blijkt een diametraal tegengestelde situatie te zijn ontstaan. Als concoursdeelnemer kan je tegenwoordig een Haarlemse finaleplaats mislopen met als motief dat je te *'kerkelijk*

' improviseert. Prestigieuze instituten worden opgericht om de orgelcultuur toch maar vooral haar religieuze entiteit te amputeren, waardoor bij gebrek aan werkelijke zingeving vernieuwing omwille van zichzelf niet voor het eerst doodlopend dogma lijkt te worden. Boekjes verschijnen over miskende en verguisde orgels uit wat enige decennia eerder nog de vervalperiode heette, waarin niet toevallig alle kansels en liturgische centra onder de afgebeelde orgelfronten zijn afgesneden. In de prestigieuze orgelencyclopedie wordt een karakterisering van een Christusmonogram in een orgelfront als *'hart van een duurzame orgelcultuur*

' rücksichtlos uit een kunsthistorische beschrijving geschrapt. Het orgel zelf wordt – in lijnrechte tegenstelling tot het gedachtegoed achter de instrumenten van de Wederopbouw – in zijn wezen niet eens meer als kunstwerk beschouwd, maar slechts als apparaat ter verheerlijking van de uitvoerend kunstenaar als god in het diepst van zijn gedachten. Het orgel terug als apparaat, als machine. De cirkel van verval en Wederopbouw is terug bij af.

Zoals wij zelf zijn zijn ook de tijden,
zo zei Augustinus al anno 410.

Onder de orgeltribune bij de trap naar het orgel wordt hier in de Nicolaïkerken een tweetal plaquettes aangetroffen. Aan de ene kant een portret in brons ter herinnering aan Lambert Erné. Daartegenover een oudere plaquette met de psalmtekst

Zijn naam moet eeuwig eer ontvangen

... Erné zal er ongetwijfeld de humor van hebben kunnen inzien. In diverse uitstekende publicaties over het Marcussen-orgel valt te lezen op welke geniale wijze het instrument hier als

Gesamtkunstwerk

vanuit één gedachte is geïntegreerd

in de architectuur van het kerkgebouw. Algemeen gewaardeerd wordt de wijze waarop Poul Gerhard Andersen zijn frontontwerp heeft opgezet met het gereconstrueerde romaanse boogvenster als uitgangspunt. Eén wezenlijk element blijkt echter in alle orgelbeschrijvingen tot nog toe te ontbreken: nergens valt een beschrijving te lezen van het gebrandschilderde glasraam in datzelfde venster, of zelfs maar een vermelding van de naam van de glazenier. Het lijkt haast een psychologische ontkenning van wat toch het hart van een duurzame orgelcultuur moet worden genoemd. Tijdens zijn lezing voor het al eerder genoemde congres van de Nederlandse Organisten Vereniging in 1953 stelde Dirk Andries Flentrop dat bij het ontwerp van een goed orgel ‘

steeds de goede onderlinge verhouding bewaard

’ dient te worden, omdat deze ‘

de ondergrond van alle schoonheid

’ vormt. ‘

Schoonheid immers, zo zegt een oude spreuk, is de glans der orde

’. Juist hierin raakt het ‘neobarok-orgel’ wellicht het dichtst de esthetiek van de barok zelf. Zoals elke werkelijke culturele herleving was de barok volgens de theoretici van die tijd een afspiegeling van een door God geschapen wereldorde, een ordening afgewogen naar verhouding, naar maat, getal en gewicht. Bekend is in deze vooral de allegorie van het orgel van de

harmonia nascentis mundi

, van de harmonische scheppingsorde uit Athanasius Kirchers

Musurgia Universalis

uit 1650. Hier in de Nicolaïkerk is dit uitgangspunt ruim drie eeuwen later op indrukwekkende wijze gespecificeerd in de samenhang tussen orgelfront en glasvenster, met het kruis en de symbolen voor Christus als Alfa en Omega als middelpunt. ‘Neo-barok’ in zijn meest wezenlijke vorm. Het ‘

ware uit de natuur opgegroeide waarachtige en echte orgel

,

dat Sybrand Zachariassen in 1953 voor ogen moet hebben gehad vindt zijn zingeving niet in *methode, theorie en evolutie*

van de postmoderne wetenschap. Een duurzame orgelcultuur in het algemeen en het orgel van de Wederopbouw in het bijzonder gaan ver daaraan voorbij. Hun uitgangspunt zijn

Weg, Waarheid en Leven

. Als we anno 2011 opnieuw vanuit dat perspectief naar orgels en orgelmuziek

leren

luisteren, dan mag

Audite nova

als een geslaagd project worden beschouwd

.