PRELUDIA VOOR BEIAARD
PRELUDES FOR CARILLON

m) f) m)

MONUMENTA FLANDRIAE MUSICA

2

PRELUDIA VOOR BEIAARD

PRELUDES FOR CARILLON

Monumenta Flandriae Musica

Hoofdredactie / Editor-in-chief: Eugeen Schreurs

Eindredactie / Editorial Board: Martine Sanders, Karolien Selhorst

Deel 2 / Part 2

Preludia voor Beiaard
Preludes for Carillon

Matthias Vanden Gheyn

Met de reeks Monumenta Flandriae Musica wil de Alamire Foundation, internationaal centrum voor de studie van de muziek in de Lage Landen, een selectie van Vlaamse muziek van de late Middeleeuwen tot 1800 in een moderne, kritische uitgave beschikbaar stellen voor musici en musicologen.

The Alamire Foundation, international centre for the study of music in the Low Countries, offers both scholars and musicians a selection of Flemish music from the late Middle Ages to 1800 in a modern, critical edition: Monumenta Flandriae Musica.

PRELUDIA VOOR BEIAARD

PRELUDES FOR CARILLON

MATTHIAS VANDEN GHEYN

EDIDERUNT

GILBERT HUYBENS & LUC ROMBOUTS

LEUVEN - PEER

1997





Deze uitgave werd mogelijk gemaakt door een bijdrage van de Vlaamse Gemeenschap, de Nationale Loterij en de Provincie Vlaams-Brabant.

This edition was made possible by the financial support of the Flemish Community, the National Lottery of Belgium and the Province Flemish Brabant.

Opgedragen aan Xavier van Elewyck en Ronald Barnes, uit respect voor de rol die ze hebben gespeeld in de studie van het werk van Matthias Vanden Gheyn.

Dedicated to Xavier van Elewyck and Ronald Barnes, with respect for the roles played by each in studying the work of Matthias Van den Gheyn.

Lay-out: Vaes Grafische Producties
Printed in Belgium, Paesen, Opglabbeek
Vertaling/Translation: Todd Fair
Muziekzetwerk/Musical Typesetting: Ascolta

© 1997 Copyright by Alamire, POB 45 3990 PEER BELGIUM
Alle rechten voorbehouden. Niets van deze uitgave mag worden verveelvoudigd, opgeslagen in een geautomatiseerd gegevensbestand, of openbaar gemaakt, in enige vorm of op enige wijze, hetzij elektronisch, mechanisch, door fotokopie, opname of op enige andere manier, zonder voorafgaande schriftelijke toestemming van de uitgever.

All rights reserved. No part of this publication may be reproduced, stored in a retrieval system, or transmitted, in any form or by any means, electronic, mechanical, photocopying, recording, or otherwise, without the prior permission of the publisher.

ISBN 90-6853-120-4
D/1997/4169/17

Inhoud / Contents

Woord vooraf	VII
Matthias Vanden Gheyn	IX
Een korte speelgeschiedenis van de elf beiaardpreludia	X
Codicologische beschrijving van de autograaf	XI
Het notenbeeld van de autograaf	XII
De relatie tussen de verschillende handschriften	XIII
De nummering van de preludia	XVI
Voor welke beiaard zijn de preludia geschreven?	XVII
Functie en waarde van de preludia	XVIII
Toelichtingen bij de facsimile en de speeleditie	XX
Besluit	XXI
Noten	XXII

Foreword	XXIX
Matthias Vanden Gheyn	XXXI
A short history of performance of the eleven carillon preludes	XXXII
Codicological description of the autograph	XXXIII
The music notation of the autograph	XXXIV
The relation between the various manuscripts	XXXV
The numbering of the preludes	XXXVIII
For which carillon were the preludes composed?	XXXIX
Function and value of the preludes	XL
Notes on the facsimile and performance edition	XLII
Conclusion	XLIII
Notes	XLIV

Transcriptie / Transcription	1
Preludio 1	3
Preludio 2	6
Preludio 3	10
Preludio 4	14
Preludio 5	19
Preludio 6	24
Preludio 7	28
Preludio 8	33
Preludio 9	37
Preludio 10	42
Preludio Coucou	47

Woord vooraf

Op 19 april 1995 verwierf het Leuvens Universiteitsarchief de autograaf van de elf preludia voor beiaard van Matthias Vanden Gheyn. De ontdekking van dit document was van bijzondere betekenis voor de beiaardkunst. Nu pas werd een betrouwbare basistekst van de meest gespeelde beiaardmuziek ter wereld beschikbaar.
Deze uitgave bevat een facsimile van het handschrift en een nieuwe speeleditie op basis van het handschrift. In de inleiding vindt men een aantal muzikale en historische aspecten van de figuur van Matthias Vanden Gheyn en zijn preludia voor beiaard.
Een groot aantal personen heeft ons bijgestaan om dit werk tot een goed einde te brengen.
Wij vermelden in het bijzonder de heren Chris Coppens en Marc Nelissen voor respectievelijk het codicologisch en paleografisch onderzoek van de autograaf.
Wij hopen dat deze uitgave de beiaardiers mag aanzetten tot een herbronning van hun visie op het werk van Matthias Vanden Gheyn.

Gilbert Huybens & Luc Rombouts

Matthias Vanden Gheyn

d'Heer Mathias vanden Gheyn seer beruchten Beyaerder deser Stad, ende Orgelist van Ste Peters Kerk en Kapittel alhier, seer bekent om syn uytgegeve musiekwerken soo voor het Orgel als Beyaerd, is overleden op woensdag 22 deser (1).
In dit overlijdensbericht, dat in 1785 te Leuven verscheen, valt op dat de Leuvense beiaardier Matthias Vanden Gheyn (1721-1785) als uitvoerend musicus en als componist hoog stond aangeschreven. Samen met Willem-Gommaar Kennis (1717-1789), de legendarische kapelmeester van de Leuvense Sint-Pieterskerk, was Vanden Gheyn als stadsbeiaardier en organist aan de Sint-Pieterskerk de belangrijkste musicus van Leuven. De Sint-Pieterskerk bezat in die tijd een merkwaardig orgel uit 1556 van Jean Crinon uit Bergen. In het koepeltorentje boven de viering hing de niet al te beste stadsbeiaard uit 1728 van Frans-Jozef Vanden Gheyn, vader van Matthias.
Uit hoofde van zijn functies gaf Matthias Vanden Gheyn geregeld advies bij de keuring van nieuwe orgels en beiaarden. Bovendien duikt zijn naam enkele keren op in juryverslagen en intekenlijsten van composities van tijdgenoten. Als componist liet hij naast orgel-, klavecimbel- en beiaardwerken, ook het traktaat *Fondamentele regels van den Basse continue ende de compositie* na (Leuven, 1783, in handschrift). Slechts twee ongedateerde uitgegeven werken zijn bekend: het traktaat *Fondements de la basse continue* biedt een verkorte versie van de *Fondamentele regels* uit 1783. De bundel bevat onder meer twaalf korte vioolsonates en werd te Leuven gegraveerd bij Michael Wijberechts rond 1761.
Diezelfde Wijberechts zou ook een bundel met zes klavecimbelsuites (opus 3) hebben uitgegeven, maar van deze uitgave is tot nu toe geen exemplaar teruggevonden. Wel bewaard bleef een boek met *Six divertiment* (sic) voor klavecimbel, dat rond 1760 bij Welcker te Londen werd gepubliceerd.
Vanden Gheyns andere werken bleven in handschrift.

Zoals zovele componisten werd ook de Leuvense stadsbeiaardier pas vele jaren na zijn dood herontdekt. Dat gebeurde door Xavier van Elewyck (1825-1888), een gepassioneerd muziekliefhebber die aan de Leuvense universiteit rechten had gestudeerd en na zijn studietijd in de Dijlestad was blijven wonen. In 1860 vatte Van Elewyck een onderzoek aan over de religieuze muziek in de Zuidelijke Nederlanden in de 17de en 18de eeuw (2). Tijdens zijn opzoekingen vond hij op verschillende plaatsen 51 instrumentale composities die hij toeschreef aan Matthias Vanden Gheyn, die een eeuw voordien organist en beiaardier was te Leuven. Gesterkt door het enthousiasme van muzikale autoriteiten als Jaak-Nikolaas Lemmens en François-Joseph Fétis, publiceerde hij in 1862 een boekje met de titel *Matthias Van den Gheyn, le plus grand Organiste et Carillonneur belge du XVIII*^{me} *siècle, et les célèbres fondeurs de cloches de ce nom depuis 1450 jusqu'à nos jours* (Paris/Bruxelles/ Louvain, 1862). Zoals de titel suggereert, verheft hij in deze studie Vanden Gheyn tot de grootste musicus die de Zuidelijke Nederlanden hebben gekend in de 18de eeuw. Hij besteedt bijzondere aandacht aan de preludia voor beiaard, die hij terugvindt in twee handschriften. Een van die handschriften beschouwt hij als de autograaf van Vanden Gheyn.
In 1862 maakt Van Elewyck van de meeste van de ontdekte werken, waaronder de elf preludia, een kopie en deponeert die in de bibliotheek van het Koninklijk Conservatorium Brussel. In 1865-1866 redigeert hij een tweede kopie voor persoonlijk gebruik. De Brusselse kopie van 1862 zou uitgroeien tot de basistekst voor de uitvoeringen door latere beiaardiers.

Een korte speelgeschiedenis van de elf beiaardpreludia

De ontdekking van Vanden Gheyns beiaardpreludia leidt niet meteen tot een actieve belangstelling vanwege beiaardiers. De Engelse dominee H.R. Haweis, die kort na de ontdekking van de preludia Leuven en andere Vlaamse steden bezoekt, acht de preludia onspeelbaar voor de beiaardiers van zijn tijd: *(...) the great masterpieces of Matthias van den Gheyn, which have lately been unearthed from their long repose, are declared to be quite beyond the skill of any player now living. (...) The age of carillons is past, the art of playing them is rapidly becoming a lost art, (...)* (3).

Haweis herziet zijn pessimistische visie over de toestand van de beiaardkunst enkele jaren later, na de beluistering van een beiaarddemonstratie door de Mechelse stadsbeiaardier Adolf Denyn (1824-1894) (4). Hoewel Haweis het niet expliciet vermeldt, is Adolf Denyn wellicht de eerste beiaardier die zich voor het beiaardoeuvre van Vanden Gheyn interesseert. Hij kopieert de elf preludia (5) en speelt de werken wellicht ook (6).

De eerste, zij het gedeeltelijke uitgave van de preludia dateert van 1877. In dat jaar publiceert Van Elewyck preludio 3 en preludio *coucou* in het eerste deel van zijn *Collection d'oeuvres composées par d'anciens et de célèbres clavecinistes flamands* (7). Uit de inleiding van dat werk blijkt nog eens Van Elewycks grenzeloze bewondering voor Vanden Gheyn: *Enfin, pour la première fois, nous éditons deux de ses nombreux et splendides préludes pour carillon. L'Europe ne posséda jamais et probablement ne possédera plus jamais un carillonneur de son génie ni de son talent.* Van Elewyck omschrijft preludio *coucou* op dat ogenblik reeds als *célèbre*. De jaren nadien worden beide werken heruitgegeven, maar blijkbaar telkens in een bewerking voor piano (8). Ten laatste vanaf de jaren negentig worden preludio 3 en preludio *coucou* gespeeld op beiaard.

Tijdens de beiaardwedstrijd te Mechelen in 1897 speelt Karel De Mette preludio *coucou*; in hetzelfde jaar speelt Jef Denyn preludio 3. Denyns legendarische concert voor het 29ste Taal- en Letterkundig Congres op 29 augustus 1906 vangt aan met preludio 3. Vanaf ca. 1907 verschijnen beide preludia op de programma's van de zomerconcerten in Mechelen, naast fuga's, sonates en kleinere werken van Vanden Gheyn. De twee preludia zijn vaste oefenstof voor de leerlingen van Jef Denyn vanaf de oprichting van de beiaardschool in 1922. Bijna elk jaar verschijnen ze op het programma van de eindexamens. Na 1918 verdwijnen de twee preludia echter van de programma's van Denyn zelf. Wellicht laat de ouder wordende Denyn de werken aan het einde van zijn carrière links liggen vanwege de te hoge technische eisen die de muziek stelt.

Van de twee werken is preludio *coucou* het populairste. Het wordt uitgevoerd door de belangrijkste Vlaamse beiaardiers van die tijd: Anton Brees, Karel De Mette, Kamiel Lefévere, Antoon Nauwelaerts en Staf Nees. Percival Price noemt het stuk in zijn boek *The Carillon* trouwens het populairste van Vanden Gheyns beiaardwerken (9). Jef Van Hoof beoordeelt het stuk als volgt:

Een voorbeeld van oorspronkelijk werk uit die periode, is het koekoekpreludium van Mathias Van den Gheyn, omstreeks 1756 voor de beiaard geschreven. Hierin ziet en hoort men nog duidelijker hoe het begrip 'voor de beiaard' is verstaan geworden en hoe de lucht wordt vervuld door eenzelfden volgehouden rythmische beweging, waartegen de figuur van de koekoeksroep komt aanleunen. Het contrasterende in de verscheidenheid der aangewende figuren is op zichzelf al belangwekkend en de contrapunterende figuren vormen de harmoniek die de basfiguur telkens anders karakteriseert (10).

Opvallend genoeg vinden we vóór 1945 geen enkele uitvoering terug van een van de negen andere preludia. Nochtans was de Van Elewyck-kopie algemeen bekend en waren er kopieën van Adolf en Jef Denyn beschikbaar in de beiaardschool (11). Het feit dat preludio 3 en preludio *coucou* dankzij Van Elewycks editie uit 1877 beschikbaar waren in gedrukte vorm, is een voor de hand liggende verklaring voor hun populariteit, hoewel ze van de elf preludia het minst 'carillonnesk' zijn.

In 1945 verzorgt Staf Nees een integrale uitvoering van de beiaardpreludia, verspreid over het zomerseizoen te Mechelen. Blijkbaar is zijn rol bepalend geweest voor de verspreiding van het volledig beiaardwerk van Vanden Gheyn, want de jaren nadien spelen de meeste van zijn leerlingen ook een aantal

van de 'andere' preludia. In een interview uit 1959 noemt Nees zichzelf de ontdekker van de elf preludia: *Feitelijk is er maar één groot komponist van beiaardmuziek en dat is Mathias van de Gheyn uit Leuven, die in de 18e eeuw leefde. Hij was beiaardier en orgelist te Leuven en stamde uit een familie van klokkengieters. Hij heeft oorspronkelijke beiaardmuziek achtergelaten: Preluden. Die werken werden niet meer gespeeld en waren onbekend. Ik heb het geluk gehad ze te ontdekken. Het is zeer kostbaar en leerrijk werk, bijzonder nuttig materiaal, ook voor studie. Nu wordt zijn werk in heel de wereld gespeeld zoals trouwens alle Vlaamse beiaardmuziek in de wereld wordt gespeeld. Van den Gheyn is voor mij de Bach van de beiaardmuziek* (12). *Kijk, hier heb ik een afschrift van zijn werk.*

- Wat bedoelt u met afschrift?

Ik heb dat werk aan de huidige eisen aangepast. Het orgineel berust in de Koninklijke Biblioteek te Brussel... (13).

De populariteit van de preludia neemt verder toe in de jaren vijftig en zestig dankzij de revisie van Staf Nees en de uitgaven van de Nederlandse beiaardier Leen 't Hart. Vanden Gheyn doet zijn intrede op de Amerikaanse beiaardscène dankzij de Amerikaanse beiaardier Ronald Barnes, die enkele artikels en een proefschrift wijdt aan de preludia en een speeleditie uitgeeft (14). In 1987 verzorgt zijn collega Albert Gerken een nieuwe speeleditie (15). In die uitgaven en handgeschreven kopieën verschijnen evenwel varianten. Die vloeien voort uit twijfels omtrent de juistheid van de basistekst van Van Elewyck.

Naast preludio 3 en preludio *coucou* wordt preludio 5 het meest gespeelde van Vanden Gheyns beiaardwerken. Een aantal beiaardiers waagt zich aan integrale uitvoeringen van de elf preludia, al dan niet in één concert. Op meer dan dertig plaat- en CD-opnames verschijnt beiaardwerk van Vanden Gheyn.

In november 1989 wordt een tweede kopie van Van Elewyck ontdekt en aangekocht door het Leuvens Universiteitsarchief.

Op 19 april 1995 wordt uiteindelijk de autograaf van Vanden Gheyn ontdekt. Ook dat handschrift wordt verworven door het Leuvens Universiteitsarchief.

Codicologische beschrijving van de autograaf

Matthias Vanden Gheyn, Preludia voor beiaard, papier, autograaf, oblong (300 x 245 mm), 18de eeuw, Leuven Universiteitsarchief, P 195, zonder nummer.

Het handschrift werd samen met andere handschriften en drukken op 19 april 1995 door het Leuvens Universiteitsarchief aangekocht van de heer Adams uit Berlare. Het is afkomstig uit de nalatenschap van ridder Xavier van Elewyck, die in 1989 reeds grotendeels was verworven door het Leuvens Universiteitsarchief, en waartoe onder meer het Leuvens Beiaardhandschrift (1756) behoort.

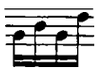
Het handschrift wordt door Van Elewyck beschreven in zijn Vanden Gheyn-monografie en in zijn kopie van 1862. Op 25 maart 1862, vlak voor de publicatie van zijn boek, werd het door stadsbeiaardier Gerard Deprins gevonden in de Leuvense Sint-Pieterstoren (16). Volgens de auteur is het van de hand van Vanden Gheyn zelf en staat het vol bis-aanduidingen, herhalingstekens en allerlei verbeteringen (17). Het document is samengesteld uit een bifolium en een katern van zeven bifolia waarvan het laatste blad ontbreekt. Beide zijn samen overnaaid geweest. Het bifolium vertoont in de vouw geen naaigaten, de katern daarentegen is wel in de vouw genaaid geweest en bevat nog de resten van de draad. Gevouwen meet het handschrift 300 x 245 mm. Uit de helften van een watermerk waarvan één deel bij het eerste bifolium hoort en het tweede bij het eerste blad van de katern, is duidelijk dat de vellen papier middendoor zijn gesneden. De randen van het papier zijn niet besnoeid en vertonen de schepranden. Zo is duidelijk dat het zware papier van een groot formaat was (600 x 490 mm). Het watermerk is hetzelfde voor de gehele bundel. Het is een gekroonde lelie in een schild, zonder bijwerk. Het watermerk meet ca. 125 (130?) x 72 mm. De spatie tussen de kettingdraden is 25/29 mm. Door het dikke papier in combinatie met de beschreven plaatsen is het merk niet overal goed leesbaar. Het is een veel gebruikt en vaak geïmiteerd merk. Het is verwant met Heawood 1832, maar zonder *chiffre 4* (gedateerd 1750), met Churchill 411, maar zonder het bijwerk (gedateerd

1766) en met Churchill 421, maar hier is de gemiddelde afstand tussen de kettingdraden groter (gedateerd 1792) (18). Op basis van het watermerk ligt een datering in de tweede helft van de 18de eeuw voor de hand. Het watermerk laat echter niet toe het handschrift nauwkeuriger te dateren.
Het handschrift bevat de elf beiaardpreludia in dezelfde volgorde als de kopies van Van Elewyck, op de preludia 9 en 10 na, die van plaats verwisseld zijn. Tussen de preludia 4 en 5 staan zes beiaardbewerkingen van stukken die ons verder onbekend zijn. De nummering van de preludia wijkt af van die in de kopies van Van Elewyck (cf. infra). De laatste pagina van preludio *coucou* ontbreekt.
De bundel is noch gesigneerd, noch gedateerd. In zijn *Collection d'oeuvres composées par d'anciens et de célèbres clavecinistes flamands* dateert Xavier van Elewyck de preludia rond 1755. Het is vooralsnog onduidelijk op welke grond Van Elewyck tot die datering komt (19).
Het hele handschrift is van dezelfde hand. Hoewel het tekstmateriaal in het handschrift beperkt is, kon een vergelijking worden gemaakt met twee expertiseverslagen van orgels die beide door Matthias Vanden Gheyn zijn ondertekend (20). Dat onderzoek toonde aan dat de teksten bij de muziek van de hand zijn van Matthias Vanden Gheyn. Vooral de karakteristieke vorm van de hoofdletters *M* en *D*, de beginletters *l* en *c*, de letters *p, v, f, a, b* en *g* en het cijfer *8* lieten toe tot deze identificatie te besluiten.
Bovendien bleek dat de hand - ook van de muziek - dezelfde is als die van het handgeschreven traktaat *Fondamentele regels van den Basse continue ende de compositie door M. Vanden Gheyn organist der colleg: Kercke van S: Peeter tot Loven. A° 1783* (21).
Tenslotte werd vastgesteld dat ook zes verloren gegane bladen beiaardmuziek die nog beschikbaar zijn in fotokopievorm, door de Leuvense beiaardier werden geschreven (22). Tezamen met bladen klavecimbelmuziek van een andere hand bevonden deze bladen zich vroeger in het Leuvense Alexianenklooster.
Twee van de zes bladen bevatten versteekmuziek, vier bladen bevatten eenvoudige muziek voor handspel. Het is mogelijk dat deze muziek in het Alexianenklooster terechtkwam via een zoon van Vanden Gheyn. Van Elewyck schrijft immers dat een van diens zonen in het klooster verzorgd werd en uit dankbaarheid verschillende composities aan het klooster ten geschenke gaf (23).

Het notenbeeld van de autograaf

Van Elewyck beschrijft het handschrift als *brouillon (...), chargée de bis, de rappels et de corrections de tout genre, par Matthias Van den Gheyn lui-même* (24). Het notenbeeld geeft inderdaad op de meeste plaatsen de indruk van een kladwerk met allerlei correcties. Op de meeste plaatsen gaat het duidelijk om auteurscorrecties en niet om verbeteringen van een kopiist. Zo zien we dat Vanden Gheyn tijdens het componeren soms een bepaalde weg inslaat, die hij ogenblikkelijk verlaat (bijvoorbeeld preludio 2, maat 49; preludio 4, maten 14 en 63).
Het notenbeeld geeft de indruk dat de preludia, op preludio 3 en preludio *coucou* na, haast maat na maat zijn gecomponeerd, zonder vast plan. Zeer opvallend is in dat verband het feit dat alle preludia, op het eerste na, exact twee pagina's vullen. Het lijkt wel of Vanden Gheyn de preludia als het ware 'voor de vuist weg' componeerde en begon met de voorbereiding van zijn slotcadens op het ogenblik dat hij het einde van zijn tweede blad naderde. De soms onevenwichtige structuur van de preludia en de onvolledige maten in de autograaf kunnen door die werkwijze verklaard worden. Ook het inconsequente gebruik van toevallige wijzigingstekens, de verschillende manieren om eenzelfde soort afkorting aan te duiden en de vaak onnauwkeurige verticale nootplaatsing wijzen op vrij haastig werk. Van Elewyck bevestigt die indruk waar hij schrijft dat Vanden Gheyn vaak 'improviseerde' (muziek neerschreef ?) op de werktafel van zijn lakenwinkel terwijl zijn vrouw de klanten bediende (25). Ondanks de snelheid waarmee hij werkte, is de componist in de correcties, bis-aanduidingen en afkortingen doorgaans zeer nauwkeurig geweest. Bij een nauwgezette lezing levert de muzikale tekst dan ook maar een beperkt aantal ernstige problemen op.
Wij vermoeden dat de volgorde van de preludia in het handschrift ook de volgorde is waarin ze werden gecomponeerd (op preludio 3 en preludio *coucou* na; zie verder). In elk geval is in preludio 1 duidelijk zichtbaar dat de componist een leerproces heeft doorgemaakt:

* In maat 1 wordt het patroon



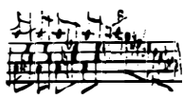
afgekort in achtste noten, wat onlogisch is. Pas in maat 4 gebruikt de componist de aangewezen afkorting voor dit notenbeeld, namelijk vierde noten:



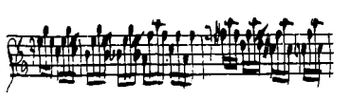
* In de maten 4-6, 8-9 en 38-40 wordt het patroon



afgekort door middel van akkoorden met de waarde van een vierde noot. In latere preludia gebruikt de auteur hiervoor achtste noten, zie bijvoorbeeld preludio 5, maat 15 e.v.:



* In de maten 8 en 9 wordt een melodische baslijn begeleid door volledige drieklanken in het manuaal. Dat is niet steeds welluidend en het ligt niet goed in de hand. Pas vanaf maat 27 vindt Vanden Gheyn het aangewezen idioom dat hij ook in de andere preludia zal gebruiken: een afwisseling van slechts twee noten in plaats van vier.
Twee preludia vormen een uitzonderingspositie in de reeks: preludio 3 en preludio *coucou*. Beide werken zijn gesteld in een ordelijk handschrift. Toch is het niet zeker dat het over kopieerwerk gaat, gezien de enkele correcties in de maten 31-33, 38, 45 en 61 van preludio 3:



Bovendien zijn het precies deze twee stukken die stilistisch sterk afwijken van de andere preludia (zie verder).
De zes kleine stukken zijn duidelijk bewerkingen van bestaande muziek. Het andante in d was oorspronkelijk een klavecimbelstuk in c (fragmentair bewaard gebleven in de reeks fotokopieën uit het Leuvense Alexianenklooster waarvan hierboven sprake).

De relatie tussen de verschillende handschriften

Naast de autograaf bestaan van de beiaardpreludia van Matthias Vanden Gheyn drie oude kopieën. Een studie van de onderlinge relatie van de vier handschriften in kwestie moet ons een beter inzicht geven in de muzikale tekst van de preludia.

Exemplaar van Gerard Deprins

Verloren gegaan of locatie onbekend; verder genoemd *Deprins.*

Het handschrift werd door Van Elewyck gevonden in 1861, dus vóór de autograaf. Het was in het bezit van de toenmalige stadsbeiaardier Gerard Deprins. Hij had het gekregen van zijn vader Pierre Deprins, die het zou ontvangen hebben van Vanden Gheyn zelf. Volgens Van Elewyck is het afschrift niet van de hand van Vanden Gheyn zelf. Verder stelt hij dat het tien beiaardpreludia bevatte en onder meer nog enkele korte aria's, menuetten en marsen voor beiaard. Preludio *coucou* kwam niet in dit handschrift voor. Van Elewyck mocht van Deprins een kopie (laten) nemen van het handschrift (26). Deze kopie is de hieronder beschreven *Brusselse kopie* van Van Elewyck.

Brusselse kopie Van Elewyck 1862

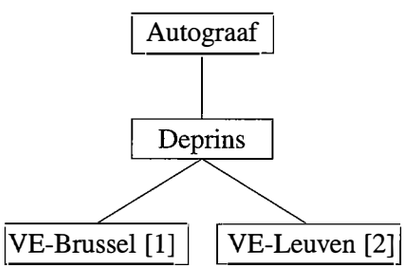
Bibliotheek Koninklijk Conservatorium Brussel, hs. 6255; verder genoemd *VE-Brussel.*

Dit is de bekende eerste kopie van Van Elewyck, die als basis heeft gediend voor alle latere uitgaven en uitvoeringen van de elf beiaardpreludia. Naast de elf preludia bevat het handschrift nog andere werken van Vanden Gheyn, waaronder enkele fuga's en allegro's voor beiaard en diverse stukken voor orgel en klavecimbel. De preludia 1-10 zijn niet van Van Elewyck. De preludio *coucou* is geschreven door Van Elewyck zelf. Een facsimile-uitgave van deze kopie werd in 1987 verzorgd door de Koninklijke Beiaardschool te Mechelen.

Leuvense kopie Van Elewyck 1865-66

Universiteitsarchief Leuven, P 195-27; verder genoemd *VE-Leuven.*

In 1989 verwierf het Leuvens Universiteitsarchief uit de nalatenschap van Van Elewyck een tweede kopie van een aantal werken van Vanden Gheyn, waaronder de elf preludia voor beiaard. Deze kopie was bedoeld voor persoonlijk gebruik (van Elewyck noteerde op de titelpagina: *copie de moi*).
De verschillen tussen *VE-Leuven* en *VE-Brussel* zijn gering.
De relatie tussen de vier handschriften is o.i. de volgende:



[1] *VE-Brussel* is duidelijk gekopieerd van *Deprins*. Zoals hierboven vermeld, schrijft Van Elewyck dat zelf expliciet in zijn boekje. Bovendien wijzen de talrijke verschillen tussen *VE-Brussel* en de autograaf er op dat Van Elewyck zijn kopie niet meer heeft gecorrigeerd na de vondst van de autograaf. Van de autograaf nam hij enkel preludio *coucou* over, aangezien die niet in *Deprins* stond.
[2] *VE-Leuven* is eveneens een kopie van *Deprins*. Dat kan op de volgende manier worden afgeleid. De muzikale tekst van *VE-Leuven* stemt volledig overeen met die van *VE-Brussel*, op een twintigtal eerder kleine afwijkingen na (27). Gezien de talrijke verschillen tussen *VE-Leuven* en de autograaf kan *VE-Leuven* geen rechtstreekse kopie van de autograaf zijn. Van Elewyck heeft de autograaf, die op dat ogenblik waarschijnlijk al in zijn bezit was, dus níet gebruikt voor zijn persoonlijke kopie.
VE-Leuven is echter ook geen kopie van *VE-Brussel*. *VE-Leuven* geeft immers enkele malen de versie van de autograaf op plaatsen waar *VE-Brussel* een variant toont. Hier hebben we te maken met kopieerfouten die de kopiist in 1862 wél heeft gemaakt, maar die door Van Elewyck in 1865-1866 níet zijn gemaakt. Bovendien schrijft Van Elewyck in zijn versie van 1865-1866 bij enkele 'bissen' in preludio 9: *copié exactement*, terwijl de kopie van 1862 deze passage niet als 'bis', maar voluit geeft. *VE-Leuven* gaat dus rechtstreeks terug op *Deprins* en niet op *VE-Brussel*. Deze conclusie is belangrijk omdat ze ons toelaat de partituur van het onvindbare handschrift *Deprins* nauwkeurig te reconstrueren. Aangezien *VE-Brussel* en *VE-Leuven* slechts een twintigtal onderlinge afwijkingen vertonen, zijn ze beide erg nauwkeurige kopieën van *Deprins*. In de ca. tien passages waar *VE-Brussel* afwijkt van de autograaf, heeft de kopiist van Van Elewyck een kopieerfout gemaakt en moeten we *VE-Leuven* volgen voor de reconstructie van *Deprins*. Op de ca. tien plaatsen waar *VE-Leuven* afwijkt van de autograaf heeft Van Elewyck zelf een fout gemaakt en volgen we *VE-Brussel*.
De conclusie is duidelijk: de oude kopie die in het bezit was van Gerard Deprins bevat talrijke verschillen ten opzichte van de autograaf. *VE-Brussel* en *VE-Leuven* zijn daarentegen zeer nauwkeurige kopieën van *Deprins*. Dat wordt trouwens bevestigd door Van Elewyck zelf, die bij zijn kopie uit 1862 schrijft dat ook de fouten in *Deprins* letterlijk zijn gekopieerd.

De varianten tussen de autograaf en *Deprins* zijn deels bewuste aanpassingen en deels kopieerfouten.

Bewuste aanpassingen

* vermindering van de ambitus van de muziek in de discant van a^3 naar f^3 (preludia 1, 4, 5, 7 en 10);
* metrische correcties in passages waarin de autograaf onvolledige maten vertoont (preludia 4, 7, 8, 9 en 10);
* enkele nootcorrecties.

De kopiist is in zijn aanpassingen meestal niet creatief tewerk gegaan. De passages die te hoog waren voor de beiaard die hij voor ogen had, werden gewoonweg een octaaf lager geschreven en de onvolledige maten werden soms op stuntelige wijze 'opgevuld' met bestaand notenmateriaal.

Kopieerfouten

* verkeerde lezing van bis-aanduidingen en afkortingen;
* verkeerde lezing bij passages die in het origineel gecorrigeerd zijn;
* diverse leesfouten, vooral bij de onduidelijke verticale nootplaatsing in de autograaf.

Het aantal varianten tussen *Deprins* en de autograaf

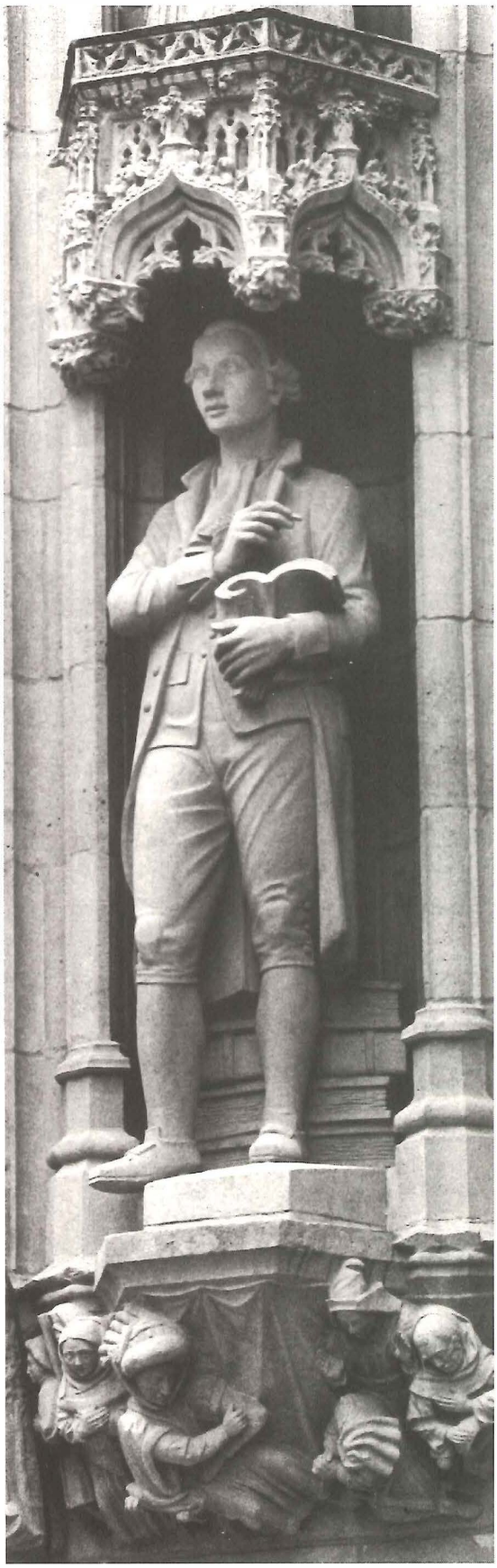
verschilt sterk van stuk tot stuk en kunnen we als volgt indelen:

* talrijke varianten: de preludia 1, 4, 7 en 10;
* een aantal varianten: de preludia 2, 6, 8 en 9;
* vrijwel geen varianten: de preludia 3, 5 en preludio *coucou*.

Het grote aantal leesfouten en de eerder stuntelige ingrepen in *Deprins* maken het erg onwaarschijnlijk dat Matthias Vanden Gheyn de kopie heeft gesupervi-seerd of achteraf gecontroleerd. In het volgende hoofdstuk komen we uitvoerig terug op de datering en het auteurschap van *Deprins*.

Al het bovenstaande geldt niet voor preludio *coucou*. Aangezien die niet voorkwam in *Deprins*, werd die zowel in *VE-Brussel* als in *VE-Leuven* rechtstreeks gekopieerd van de autograaf. De onderlinge verschil-len tussen beide kopieën zijn ook hier verwaarloos-baar.

Van Elewycks uitgave uit 1877 van preludio 3 en pre-ludio *coucou* is waarschijnlijk gebaseerd op de per-soonlijke kopie van Van Elewyck. In beide preludia, maar vooral in preludio *coucou* zijn enkele nootaan-passingen aangebracht.



19de-eeuws beeld van Matthias Vanden Gheyn in de voorgevel van het stadhuis te Leuven (© Eric Dewaersegger).

De nummering van de preludia

Het handschrift bevat twee nummeringen. De (wellicht) oorspronkelijke nummering is een eenvoudig cijfer boven het begin van de preludia. De tweede nummering is van het type preludio + cijfer.

Uit de oorspronkelijke nummering kan worden afgeleid dat de verzameling aanvankelijk uit negen preludia bestond. Preludio 3 en preludio *coucou* werden zeer waarschijnlijk achteraf aan het handschrift toegevoegd, respectievelijk op twee lege pagina's tussen de preludia 2 en 4 en helemaal achteraan.
Wellicht werd de tweede nummering pas aangebracht op het ogenblik waarop preludio *coucou* werd genoteerd: enkel bij preludio *coucou* lijkt de titel niet ná de muziek zelf genoteerd te zijn. De redactie van preludio *coucou* zou dus voor de componist de aanleiding kunnen zijn geweest om de nummering van alle preludia te herzien. In deze 'tweede' nummering, die tot 13 loopt, ontbreken de nummers 4 en 5.
Indien er nog twee andere preludia zouden hebben bestaan, waren die niet in deze bundel opgenomen. De katern is immers volledig, op het laatste blad na.
De volgorde van de preludia 1-10 is in *VE-Brussel* en *VE-Leuven* dezelfde en moet dus dezelfde zijn als in *Deprins*. Hieruit kunnen we besluiten dat de kopiist van *Deprins* de werken heeft overgeschreven volgens de eerste nummering van de autograaf, met één cijfer verschil vanaf preludio 4.
In deze tekst en in de speeleditie hebben wij deze laatste nummering, die momenteel algemeen gebruikelijk is, behouden, om verwarring in de concertprogramma's te voorkomen.

Volgorde van de stukken in de autograaf	Oorspronkelijke nummering of titel in de autograaf	Tweede nummering in de autograaf	Nummering en volgorde bij Van Elewyck (en wellicht bij *Deprins*)
preludio in G	1	preludio 1	preludio 1
preludio in C	2	preludio 2	preludio 2
preludio in C	geen	preludio 12	preludio 3
preludio in d	3	preludio 11	preludio 4
stuk in D	allegro		niet gekopieerd
stuk in D	zonder titel		niet gekopieerd
stuk in G	aria		niet gekopieerd
stuk in C - G - C - a	largetto [sic]	cantate	niet gekopieerd
	allegro		
	largo		
	allegro		
	largo		
	allegro		
stuk in C	menuet		niet gekopieerd
stuk in d	andante		niet gekopieerd
preludio in d	4	preelud [sic] 5	preludio 5
preludio in g	geen	preeludio [sic] 6	preludio 6
preludio in G	6	preludio 8	preludio 7
preludio in a	7	preludio 7	preludio 8
preludio in C	9	preludio 9	preludio 10
preludio in F	8	preludio 10	preludio 9
preludio in C	geen	preludio 13 coucou	preludio coucou

Voor welke beiaard zijn de preludia geschreven ?

Volgens Van Elewyck werden de beiaardpreludia geschreven voor een bijzonder concert dat Matthias Vanden Gheyn moest verzorgen op de Mechelse stadsbeiaard. Die informatie had Van Elewyck van Gerard Deprins. Vanden Gheyn zou dat zelf verteld hebben aan diens vader Pierre Deprins. Bovendien vertelde Gerard Deprins aan Van Elewyck dat Vanden Gheyn herhaaldelijk aanbiedingen van het Mechelse stadsbestuur gekregen had om daar beiaardier en organist te worden (28).
Deze bewering wordt vooralsnog niet bevestigd door historische documenten. De enige vacature in Mechelen tijdens de actieve carrière van Matthias Vanden Gheyn vond plaats na de dood van stadsbeiaardier Jan-Jozef Colfs op 2 november 1771. Op 16 mei 1772 werd de plaats van stadsbeiaardier toegewezen aan de kandidaat die de grootste financiële inbreng deed, Jan-Baptist Kiekens uit Lier. Vanden Gheyns zoon Joost-Thomas was een van de kandidaten. Van een kandidatuurstelling van Matthias Vanden Gheyn zelf vinden we nergens een spoor terug. Van een plechtig feest in Mechelen waarop Vanden Gheyn zou hebben gespeeld, zijn evenmin gegevens bekend. Het tijdelijk engageren van een gastbeiaardier uit een andere stad was in die tijd trouwens zeer ongebruikelijk. Ook lijkt het erg onwaarschijnlijk dat Vanden Gheyn elf preludia geschreven zou hebben voor één concert (cf. infra).
Het enige historische argument dat de 'Mechelse' hypothese verder kan ondersteunen, is het feit dat de leden van het Mechelse stadsbestuur Matthias Vanden Gheyn en zijn kwaliteiten zeker gekend hebben. Geregeld kreeg de klokkengieterij van zijn broer Andreas-Jozef immers bezoek uit Mechelen in verband met nieuw te gieten klokken voor de Mechelse stadsbeiaard (29).
De muzikale tekst in de autograaf en *Deprins* biedt ons echter bijkomende informatie. De pedaal-ambitus van de beiaard waarvoor Vanden Gheyn zijn preludia schreef liep waarschijnlijk van c tot e^1. Weliswaar schrijft de componist enkele malen f^1 voor in het pedaal, (30) maar enkel in preludio 4, maat 57 is die niet gemakkelijk met de hand te spelen. Ook de septiemsprong e^1-f in maat 32 van preludio 3 wijst op het ontbreken van f^1 in het pedaal. In preludio 1 vinden we een lichte aanwijzing dat het pedaal van de beiaard in de loop van het compositieproces werd uitgebreid van d^1 tot e^1. In maat 28 van preludio 1 komt namelijk de septiemsprong d^1-e voor, wat kan wijzen op het ontbreken van e^1 in het pedaal. In maat 14 van hetzelfde preludio schrijft de componist wél e^1 voor in het pedaal.
Het Leuvens Beiaardhandschrift uit 1756 is geschreven voor een beiaard met een pedaal dat slechts doorloopt tot d^1 (31). Aangezien de preludia de pedaaltoets e^1 nodig hebben, zijn ze wellicht gecomponeerd ná de muziek van het Leuvens Beiaardhandschrift. Een pedaalomvang van c tot e^1 was gebruikelijk in het midden van de 18de eeuw, zodat dat aspect ons niet in staat stelt om een betrouwbare toeschrijving aan een bepaald instrument te maken (32).
Om alle preludia uit te voeren op basis van de autograaf is een beiaard nodig van 44 klokken met een toonomvang van c tot a^3 (33).
Op het eerste gezicht waren de preludia niet speelbaar op de Leuvense stadsbeiaard. De beiaard die Andreas-Frans Vanden Gheyn aan het Leuvense stadsbestuur leverde, bestond uit veertig klokken (c-f^3) (34). Op dit ogenblik beschikken wij niet over aanwijzingen dat de beiaard in de loop van de 18de eeuw werd uitgebreid. Ook de muziek van het Leuvens Beiaardhandschrift gaat nergens hoger dan f^3 (35).
Deze elementen ondersteunen natuurlijk de bewering van Van Elewyck dat de preludia geschreven zouden zijn voor de Mechelse stadsbeiaard. Voor zover bekend waren er in het midden van de 18de eeuw immers slechts twee beiaarden in de Zuidelijke Nederlanden die in de discant reikten tot a^3: die van Mechelen (45 klokken van Bes tot a^3) en die van Brugge, die vermoedelijk de enige vieroctaafsbeiaard was uit de 18de eeuw (47 klokken van c tot c^4) (36).

Wij vermoeden echter dat de Leuvense stadsbeiaard in Vanden Gheyns tijd uitgebreid werd tot a^3. In twee kleinere beiaardwerkjes schreef Vanden Gheyn immers ook a^3 voor (het menuet tussen de preludia 4 en 5 in de autograaf en het menuet in een van de zes beiaardbladen van het Alexianenklooster; cf. supra). Het is moeilijk aanvaardbaar dat Vanden Gheyn deze pretentieloze menuetjes, die los van elkaar ontstaan zijn, zou geschreven hebben voor een groot feest in

Mechelen. Als we aannemen dat hij ze schreef voor zijn eigen instrument, kunnen we concluderen dat ook de preludia speelbaar waren op de Leuvense beiaard.
Het is echter zeker dat het instrument dat in 1811 in de Leuvense Sint-Pieterskerk werd geplaatst als nieuwe stadsbeiaard, veertig klokken telde (c-f^3) (37). Dat feit biedt een mogelijke verklaring waarom in de kopie *Deprins* de ambitus van de preludia werd verminderd van 44 naar 40 klokken. De auteur van *Deprins* heeft de preludia dus wellicht aangepast om ze speelbaar te maken op de nieuwe stadsbeiaard na 1811. Als mogelijke auteurs komen dan in aanmerking: de toenmalige stadsbeiaardier Joost-Thomas Vanden Gheyn, en Pierre Deprins, die eerstgenoemde af en toe verving aan het klavier. Volgens deze hypothese is de bewering van Van Elewyck dat Matthias Vanden Gheyn de kopie aan Deprins heeft gegeven, onjuist. Dat hoeft niet te verbazen, aangezien hij een mondelinge overlevering weergeeft van feiten die zich vijftig tot honderd jaar vroeger hebben afgespeeld. Vergeten we niet dat in zijn boekje nog meer historische fouten en onjuiste redeneringen kunnen worden aangewezen.
Wij vatten onze stelling nog even samen. Matthias Vanden Gheyn heeft zijn elf beiaardpreludia geschreven voor de Leuvense stadsbeiaard (*autograaf*). Toen dat instrument in 1811 werd vervangen door een beiaard van veertig klokken, heeft iemand de preludia aangepast aan de toonomvang van dat instrument (*Deprins*). Onze stelling stoelt uiteraard volledig op de veronderstelling dat de Leuvense stadsbeiaard in de 18de eeuw uitgebreid is tot 44 klokken. Verder archiefonderzoek zal dat eventueel moeten bevestigen.

Functie en waarde van de preludia

De beiaardpreludia van Matthias Vanden Gheyn moeten worden beschouwd als preludia in de volle betekenis van het woord. Het zijn virtuoze stukken die de aandacht van de luisteraar wekken en hem vertrouwd moeten maken met de toonaard van het 'belangrijkere' werk dat zal volgen. De stukken zijn dus vergelijkbaar met de preludia en toccata's uit de 17de en 18de eeuw, die ook als introductiestukken fungeerden voor fuga's en danssuites. Beiaardiers die de preludia als zelfstandige stukken programmeren, doen de werken dan ook te weinig recht. De werken komen het best tot hun recht als openingsstuk van een recital, onmiddellijk gevolgd door een barok werk (danssuite, fuga, aria) in dezelfde toonaard. Staf Nees speelde bijvoorbeeld vaak een Vanden Gheyn-preludio, gevolgd door de fuga in C uit Vanden Gheyns *morceaux fugués* voor orgel.
Bewaard gebleven muziek voor trommelspeelwerk uit Antwerpen en Mechelen toont aan dat het gebruik van een preludio als introductiestuk zeker tussen 1740 en 1775 gebruikelijk was op beiaard. Door hun nauwgezette notatiewijze bieden versteekbladen een preciezer beeld van de muzikale praktijk van de 18de eeuw dan de muziek voor het handspel. In hun versteekmuziek lieten de Antwerpse stadsbeiaardiers Joannes en Amandus De Gruytters uurslagmelodieën vaak voorafgaan door preludia die gelijkenissen vertonen met die van Vanden Gheyn. Ze zijn echter veel korter en begrijpelijkerwijs ideomatisch minder geschikt voor handspel. Ook de korte notenslierten op de kwartieren en halve kwartieren vormen als het ware bouwstenen van Vanden Gheyn's preludia (38). In een versteekblad uit 1775 van de Mechelse stadsbeiaardier Jan-Baptist Kiekens wordt eveneens een voorslagmelodie aangetroffen die op haar beurt wordt voorafgegaan door een kort preludium in gebroken akkoorden (39).
Vanden Gheyns preludia sloten dus aan bij een heersende muziektraditie en hebben parallellen in de 18de-eeuwse versteekmuziek. Ook in latere eeuwen hanteerden beiaardiers het procédé van de virtuositeit om de aandacht te trekken van het publiek (bijvoorbeeld de rapsodische *préludes mélodiques* van de 19de-eeuwse Antwerpse stadsbeiaardier Joannes Volckerick en de

retorische openingsmaten van vele werken uit de Mechelse school).
Vanuit het bovenstaande is Van Elewycks bewering dat Vanden Gheyn zijn elf preludia heeft geschreven voor één concert, moeilijk aanvaardbaar. Veeleer is het aannemelijk dat hij ze heeft verzameld als *passe-partout* stukken, die hij kon gebruiken als openingsnummers tijdens zijn bespelingen. De meeste courante toonaarden zijn trouwens vertegenwoordigd. Enkel voor werken in D en in A biedt de bundel preludia geen gepast openingsstuk.
Ook stilistisch staan de preludia niet geïsoleerd. Een aantal muzikale formules komt terug in Vanden Gheyns eigen orgelwerk en in klavecimbelmuziek van tijdgenoten (40).
De originaliteit van de preludia ligt vooral in het feit dat ze zowel technisch als auditief uitstekend zijn aangepast aan de mogelijkheden en de beperkingen van de beiaard. Door voortdurend patronen van gebroken akkoorden aan elkaar te rijgen, creëert Vanden Gheyn een doorzichtig klankenweefsel dat uitstekend klinkt op klokken. Bovendien maken deze figuraties de techniek van het *wisselspel* mogelijk, waarbij de beiaardier noot na noot de handen kan afwisselen zonder dat hij de ene hand over de andere moet brengen. In deze akkoordfiguraties wordt vaak een interval van anderhalf octaaf overbrugd, wat op beiaard technisch gemakkelijker te verwezenlijken is dan op enig ander klavierinstrument. Vanden Gheyn heeft de traditionele barokke praktijk van de *Brechung* dus uitstekend aangepast aan de technische en auditieve eigenheid van de beiaard.
Vooral in de latere preludia exploiteert Vanden Gheyn handig de volledige 'klankruimte' van de beiaard door melodische lijnen naadloos te laten overlopen van manuaal naar pedaal en omgekeerd.
Op stilistisch vlak bekleden preludio 3 en preludio *coucou* een uitzonderingspositie. Deze twee werken, die wellicht later aan de autograaf zijn toegevoegd (cf. supra), zijn technisch en auditief minder 'carillonesk' dan de overige preludia. Dat komt tot uiting in de volgende kenmerken:
* nootherhalingen in het manuaal;
* talrijke passages waarin twee of drie opeenvolgende noten met dezelfde hand gespeeld moeten worden (geen wisselspel mogelijk);
* een eenvoudige pedaalpartij met zuiver begeleidende functie;
* een minder optimaal gebruik van de klankruimte van de beiaard;
* ritmische veranderingen, ongebroken akkoorden en cadensen in de tweede helft van preludio 3.

Vermits er weinig wisselspel is, ontbreken in deze twee werken ook de typische afkortingen die we in de andere preludia voortdurend aantreffen. Beide stukken kunnen gemakkelijker dan de overige uitgevoerd worden op een toetsinstrument. Zou dat er op kunnen wijzen dat ze oorspronkelijk voor een ander instrument waren bedoeld?
Naast hun talrijke kwaliteiten vertonen Vanden Gheyns beiaardpreludia ook zwakheden. In dat verband wordt vaak gewezen op de onevenwichtige structuur van de stukken. Daarbij wordt voorbijgegaan aan het feit dat het genre van het preludium is gegroeid uit de improvisatiepraktijk van musici die door snelle loopjes en figuraties zichzelf en hun publiek voorbereiden op het eigenlijke concert. De autograaf leert ons dat Vanden Gheyn zijn preludia neerschreef vanuit 'de losse pols', vooral steunend op zijn harmonische handigheid. Ook de onvolledige maten in de autograaf brengen het evenwicht van het geheel niet in het gedrang.
Vanden Gheyns andere composities zijn structureel solider gebouwd dan de beiaardpreludia. Dat is een bijkomende aanwijzing om de formele *nonchalance* van de preludia eerder toe te schrijven aan de eigenheid van het genre dan aan het onvermogen van de componist.
Opvallend is wel de lengte van de preludia. De uitvoeringsduur van de werken varieert van drie tot vijf minuten, wat erg lang is voor inleidingsstukken die in essentie enkel dienden om de oren van de luisteraar te spitsen. De volgeschreven pagina's en het overvloedige gebruik van *bis*-aanduidingen geven de indruk dat Vanden Gheyn op een zo beperkt mogelijke ruimte een maximaal volume aan muziek heeft willen neerschrijven.
De meeste muzikale ongerijmdheden in de kopieën *VE-Brussel* en *VE-Leuven* blijken kopieerfouten in *Deprins* te zijn. Maar sommige eigenaardigheden vinden we ook in de autograaf (bijvoorbeeld een aantal harmonische wendingen in preludio 4, de ritmische onjuistheden in preludio 6, de onsamenhangende structuur van preludio 8, onwelluidende wijzigingstekens in verschillende preludia). De ontdekking van de autograaf heeft ons dus geen volkomen gave tekst van de beiaardpreludia van Vanden Gheyn opgeleverd.

Toelichtingen bij de facsimile en de speeleditie

Algemene opmerkingen

Vanwege de ongewone grootte van het handschrift (300 x 245 mm) werd het in de facsimile tot 95% gereduceerd. Storende vlekken en strepen werden zoveel mogelijk weggewerkt.
De speeleditie volgt de autograaf zo getrouw mogelijk. Aangezien de notatie in de autograaf op een aantal vlakken inconsequent is, werden de volgende stelregels toegepast:
1. Alle afkortingen en *bis*-aanduidingen zijn volledig uitgeschreven. Dat gaf nergens interpretatieproblemen, op preludio 6 na (cf. infra).
2. De octava-aanduidingen zijn vervangen door de reële toonhoogte.
3. De stokken van de noten in de manuaalpartij zijn, vaker dan vandaag gebruikelijk is, naar boven gericht. Dat gebeurt enerzijds in navolging van de autograaf en anderzijds met het oog op een betere leesbaarheid. In de manuaalpartij bevindt de bewegende noot zich namelijk meestal in de linkerhand en die komt beter in reliëf wanneer de stokken naar boven gericht staan.
4. De baslijn werd steeds volledig in de onderste notenbalk genoteerd. Bij het overspringen van een manuaalstem naar het pedaal werd daarentegen steeds de notatie van de autograaf gevolgd.
5. Achtste noten worden steeds verbonden per vier.
6. De voortekening in de mineurpreludia 4, 5 en 6 werd vervangen door de voortekening die vandaag gebruikelijk is. Uiteraard werden in die preludia een groot aantal toevallige wijzigingstekens aangepast.
7. In de toevallige wijzigingstekens, die door de componist op inconsequente manier werden aangewend, werd systematiek gebracht.
8. Fouten in de notenwaarden werden gecorrigeerd (voornamelijk in preludio 6).
9. Onvolledige maten bleven bewaard, meestal in de vorm van een 2/4 maat.
10. Enkel bij overduidelijke fouten of vergetelheden werd de autograaf niet letterlijk gevolgd. De varianten staan tussen vierkante haken. De enkele passages waar de autograaf een naar ons gevoel minder geslaagde versie biedt dan Van Elewyck, werden niet aangepast. Hier heeft de uitvoerder vrijheid om zijn eigen smaak te volgen.
11. De zes korte stukken tussen de preludia 4 en 5 werden niet in de speeleditie opgenomen aangezien ze perfect leesbaar zijn in de autograaf.

Detailopmerkingen

Preludio 1
De *bis*-aanduiding in maat 18 wordt beschouwd als doorgehaald door de auteur.

Preludio 2
Bij de redactie van maat 48 (tel 4) en maat 49 werd er van uitgegaan dat de correctie van de auteur slaat op de twee volledige maten aan het einde van het eerste systeem op pagina 8.

Preludio 4
De aanduiding *doublé* (Frans voor *gruppetto*) boven maat 57 verwijst naar een herhaling van de melodische figuur en kan dus worden beschouwd als een synoniem voor het vaker gebruikte *bis*.
Voor de ritmische anomalieën in de maten 89-90, 93-94 en 102-105 wordt een uniform alternatief voorgesteld. Wij gaan ervan uit dat de auteur een verkorte schrijfwijze hanteerde wanneer het gepunteerde ritme 'te paard' zat over de twee notenbalken.

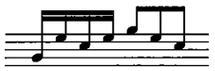
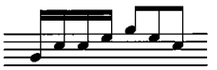
Preludio 5
Dit stuk werd in het verleden geregeld in 'ongebroken' vorm gespeeld. De dwarsstreepjes in de maten 15 en 17 maken duidelijk dat de achtste dubbelnoten als zestiende noten moeten worden gespeeld.

Preludio 6
In preludio 6 komen talrijke metrische fouten en ritmische anomalieën voor. Het lijkt wel of de componist binaire en ternaire tijden door elkaar schrijft en zich pas na een tijdje thuis voelt in het ternaire ritme van dit werk.
In de speeleditie werden de metrische fouten gecorrigeerd.
De ritmische ongerijmdheden in de maten 3, 4, 5, 14, 15, 24, 25, 33, 34 en 35 kunnen gemakkelijk worden opgelost door vier zestiende noten (naar analogie van het ritmische patroon van de eerste tel in maat 2 en de doorgehaalde maat na maat 25).

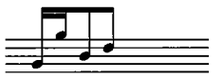
Wij kozen de melodische formule

 naar analogie van maat 2.

Andere mogelijkheden zijn

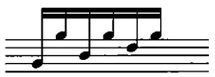
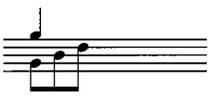
 en 

Het binaire ritme in de maten 18, 20, 37 en 38 werd vervangen door de formule



gebaseerd op de dwarsstreepjes in maat 18.

Alternatieven zijn

 en 

(Barnes)

Preludio 7

In maat 12 staat in de autograaf: *natura*. Wij hebben die pas toegepast in maat 13, gezien de muzikale lijn en het feit dat de stippellijn van de 8va in maat 12 doorloopt.

De *bis*-aanduiding aan het einde van het tweede systeem van pagina 1 is uitgewist. Daardoor krijgt deze passage een structuur die afwijkt van Van Elewyck (zie ook de *bis*-aanduiding boven de maten 18-19).

Preludio *coucou*

Gezien het ontbreken van het laatste blad van de autograaf, volgen we vanaf maat 31 niet meer de autograaf, maar Van Elewyck.

Besluit

De ontdekking van de autograaf van de elf preludia is belangrijk om verschillende redenen. Er werd aangetoond dat Matthias Vanden Gheyn wel degelijk de componist is van de preludia die aan hem worden toegeschreven en dat de stukken oorspronkelijk voor beiaard zijn geschreven. Verder leert de autograaf ons meer over het compositorisch procédé van Vanden Gheyn.

Maar het belangrijkste is wel dat wij nu beschikken over een betere tekst van de meest gespeelde beiaardmuziek aller tijden. Meer dan een eeuw hebben beiaardiers zich moeten behelpen met de Van Elewyck-kopie, die zelf terugging op een kopie van eerder bedenkelijke kwaliteit.

Wij hopen dan ook dat voortaan de échte Vanden Gheyn van onze torens zal klinken.

Noten

1. *Wekelijks nieuws uit Loven*, 25, 1785, p. 404. Zie: G. HUYBENS, *Nota's over het muziekleven te Leuven 1773-1805*, in: *Arca Lovaniensis* (Huldealbum Jan Crab), 9/a, 1980, p. 163.
2. G. HUYBENS en L. ROMBOUTS, *Over Ridder Xavier van Elewyck. Nieuwe bevindingen betreffende een recente musicologische vondst*, in: *Musica Antiqua*, 7, 1990, nr. 2, p. 75-82.
3. *Music and Morals*, London, 1874, p. 464. (De eerste editie van deze bundel essays dateert van 1871).
4. *Bells of Belgium*, in *The London Echo*, 25 oktober 1878, en in *The Magazine of Art*, London, 5 (1882), p. 226-230.
5. Deze kopie is vermeld in de Catalogus van de tentoonstelling voor beiaardkunst te Mechelen, 1922, tweede uitgave, p. 9.
6. P. VERHEYDEN, *De beiaard*, in *Gedenkboek Jef Denyn*, Mechelen, 1947, p. 239: *"En vader [Adolf] Denyn, die met brio zijn geestige variaties op allerlei volksliedjes speelde maar ook de beiaardpreludes van Mathias Vanden Gheyn, den vermaarden Leuvenschen beiaardier en clavecinist uit de 18e eeuw, (...)"*.
7. Bruxelles-Paris-London-Mainz, z.j. [1877].
8. Preludio 3 als bijlage bij *Musikzeitschrift* 21, 1884; preludio *coucou* rond 1900 door Chappel & Co, London. Volgens Percival Price publiceerde Schott in 1895 alle preludia in een pianobewerking; deze uitgave blijkt vooralsnog onvindbaar (*Bells and Man*, Oxford-New York-Toronto-Melbourne, 1983, p. 224.)
9. *The Carillon*, Londen, 1933, p. 162-163.
10. *Over beiaardmuziek*, lezing, 1938 (handschrift, zonder signatuur, bibliotheek van de Koninklijke Beiaardschool te Mechelen).
11. De kopie van Jef Denyn dateert van 1926 of vroeger (gedateerde stempel); ze is een letterlijke weergave van de kopie van Van Elewyck uit 1862; preludio *coucou* ontbreekt evenwel (handschrift, zonder signatuur, bibliotheek van de Koninklijke Beiaardschool te Mechelen).
12. Hoewel we hem niet in geschreven bronnen terugvonden, is de benaming "Bach van de beiaard" ouder dan het interview in kwestie (brief dd. 11/4/96 van Piet van den Broek aan Luc Rombouts).
13. J. FLORQUIN, *Ten huize van*, deel 2, z.j. (neerslag van TV-uitzending van 20/2/1959).
14. R. BARNES, *Some Remarks on the Van Elewyck Copy of the Carillon Preludes of Matthias Van den Gheyn*, in: *Bulletin of the Guild of Carillonneurs in North America*, 5 (1952), nr. 2, p. 1-9; Id, *Matthias Van den Gheyn*, in: *Bulletin of the Guild of Carillonneurs in North America*, 10 (1957), nr. 1, juni 1957, p. 11-20 ; Id., *Matthias Van den Gheyn and his Preludes for Carillon*, MA Dissertation, Stanford, 1961; Id., *The Complete Carillon Works of Matthias Van den Gheyn (1721-1785), Edited by Ronald Barnes Guild of Carillonneurs in North America; Music for Carillon Series Three*, 1962 (bevat preludia 1-10, preludio *coucou*, Allegro in G, Andante in D, Allegro in G).
15. *Matthias Van den Gheyn, Preludia. Performance Edition by Albert Gerken, Carillonneur, University of Kansas, Lawrence, American Carillon Music Editions*, 1987.
16. Handgeschreven vermelding in *VE-Brussel*.
17. Van Elewyck, *op. cit.*, p. 62: *"M. Gérard Deprins a trouvé, à la tour de St-Pierre, le brouillon de ces préludes, écrit de la main même de Matthias. Nous en avons donc deux copies. La première, donnée par Van den Gheyn à M. Deprins, dit le vieux, n'est point écrite par l'auteur lui-même. La seconde, découverte depuis l'impression des premières pages de notre notice, est chargée de bis, de rappels et de corrections de tout genre, par Matthias Van den Gheyn lui-même."*
18. E. HEAWOOD, *Watermarks mainly of the 17th and 18th Centuries*, Hilversum, 1980, nr. 1832; W.A. CHURCHILL, *Watermarks in Paper in Holland, England, France, etc., in the XVII and XVIII Centuries and their Interconnection*, Amsterdam, 1935, nrs. 411 en 421. Met dank aan Chris Coppens, conservator van de kostbare werken in de Leuvense Universiteitsbibliotheek, voor het codicologische onderzoek.
19. Volgens Ronald Barnes zou op de laatste pagina van het handschrift het jaartal 1755 gestaan hebben. Zijn bron is ons niet bekend (*Matthias Van den Gheyn and his Preludes for Carillon*, p. 71).
20. Een expertiseverslag van het orgel van de collegiale Sint-Kwintinuskerk te Hasselt, gedateerd 6 maart 1752 (Rijksarchief Hasselt, Stad Hasselt nr. 78, Ordonnanties, fol. 484) en een expertiseverslag van het orgel van de Onze-Lieve-Vrouwekerk te Herent, gedateerd 15 oktober 1770. Met dank aan Marc Nelissen, medewerker aan het Universiteitsarchief van de K.U. Leuven, voor het paleografische onderzoek.
21. Universiteitsarchief Leuven, P 195-29.
22. Oorspronkelijke fotokopie in het bezit van Kamiel Cooremans, Gentbrugge; andere kopieën onder meer in het Leuvens Universiteitsarchief.
23. VAN ELEWYCK, *op. cit.*, p. 27.
24. Id., *op. cit.*, p. 62.
25. Id., *op. cit.*, p. 62, noot 1.
26. Id., *op. cit.*, p. 50: *"dix admirables préludes, suivis de quelques petits airs, menuets, marches etc. pour carillon. Manuscrits. Ils furent donnés autrefois par M. Van den Gheyn à M. Pierre Deprins, dit le vieux (...). M. Gérard Deprins a bien voulu me permettre de prendre copie de ces morceaux."*
27. Voor een inventaris van deze verschillen, zie G. HUYBENS, *Van Elewyck en zijn twee transcripties van de beiaardwerken van Matthias Vanden Gheyn*, in: *Klok en Klepel*, nr. 50, juni 1993, p. 47-57.
28. VAN ELEWYCK, *op. cit.*, p. 41-42.
29. Dat gebeurde in 1757, 1758, 1766, 1781 en 1784; zie F. STEURS, *De toren van Sint-Rombautskerk te Mechelen, Mechelen*, z.j. [1900], passim.
30. Preludio 3, maat 8; preludio 4, maat 57; preludio 9, maten 8 en 16; preludio *coucou*, maten 2, 4, 46 en 48.
31. L. ROMBOUTS en G. HUYBENS, *Het liedeken van de Lovenaers. Een 18de-eeuws Leuvens beiaardhandschrift*, Leuven, 1990, p. VIII-IX.
32. Bijvoorbeeld: de klavieren van Ename (1679), Mafra (1730) en Hasselt (ca. 1752) liepen tot e^1; de klavieren van de twee beiaarden in de Antwerpse kathedraaltoren liepen wellicht zelfs door tot g^1 (museum Vleeshuis, Antwerpen; De Gruytters schrijft in zijn beiaardboek van 1746 pedaalpartijen tot e^1). Het laat-18de-eeuwse Leuvens oefenklavier dat waarschijnlijk werd gebruikt door Matthias' zoon en opvolger Joost-Thomas Vanden Gheyn, heeft een pedaal dat zelfs doorloopt tot f^1 (voor dit laatste, zie J. D'HOLLANDER, *Uit het 'nalatenschap van den Gheyn': een kamerbeiaard*,

in: *VBV-magazine,* 2 (1996), nr. 1, p. 2-8.

33. De preludia 1 (maten 4 en 5) en 7 (maten 12, 25, 27, 44, 45, 47, 48 en 63) lopen door tot g^3 en de preludia 4 (maat 106), 5 (maat 14) en 10 (maten 54 en 63) hebben zelfs a^3 als topnoot.

34. G. HUYBENS, *De Leuvense stadsbeiaarden en hun beiaardiers*, in *Stad met klank* (tentoonstellingscatalogus), Leuven, 1990, p. 22.

35. L. ROMBOUTS en G. HUYBENS, *Het liedeken van de Lovenaers. Een 18de-eeuws Leuvens beiaardhandschrift*, Leuven, 1990, p. VIII-IX.

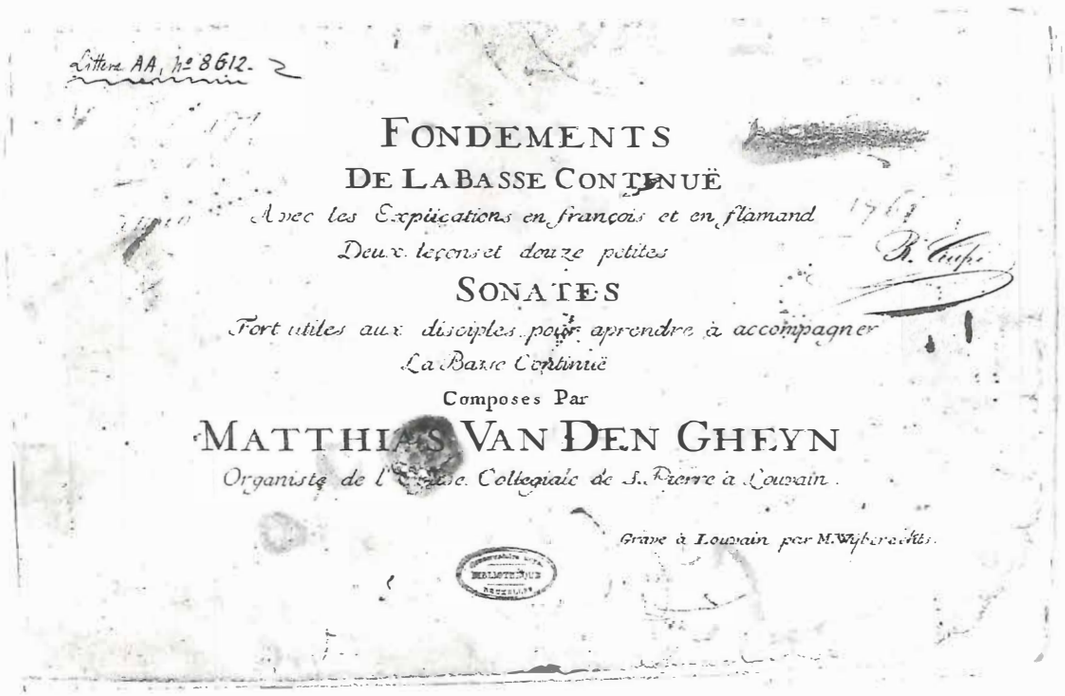
36. De Witlockxbeiaard van Mafra omvatte ook vier octaven, maar die waren aan het klavier gekoppeld als G-fis^3, zie A. LEHR, *De twee klokkenspelen op het Nationaal Paleis te Mafra*, Asten, 1984, p. 32.

37. In 1811 werd de vroegere stadsbeiaard ingeruild voor een instrument van Noorden en De Grave uit 1712, dat afkomstig was van de Norbertijnerabdij van 't Park Heverlee. Zie G. HUYBENS, *De Leuvense stadsbeiaarden en hun beiaardiers*, in: *Stad met klank* (tentoonstellingscatalogus), Leuven, 1990, p. 29.

38. Handschriften, zonder signatuur, bibliotheek van de Koninklijke Beiaardschool te Mechelen.

39. Handschriften, zonder signatuur, bibliotheek van de Koninklijke Beiaardschool te Mechelen.

40. R. BARNES, *Matthias Van den Gheyn and his Preludes for Carillon*, p. 96-105.

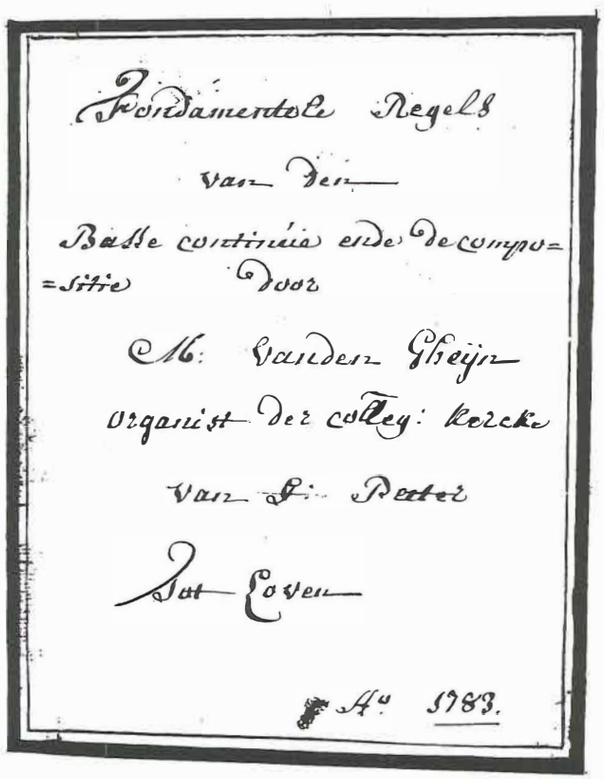


Littera AA, n° 8612.

FONDEMENTS
DE LA BASSE CONTINUË
Avec les Explications en françois et en flamand
Deux leçons et douze petites
SONATES
Fort utiles aux disciples pour aprendre à accompagner
La Basse Continuë
Composes Par
MATTHIAS VAN DEN GHEYN
Organiste de l'Eglise Collegiale de S. Pierre à Louvain.

Grave à Louvain par M. Wyberechts.

Brussel, Bibliotheek van het Conservatorium, AA 8612 / Brussels conservatory Library, AA 8612.



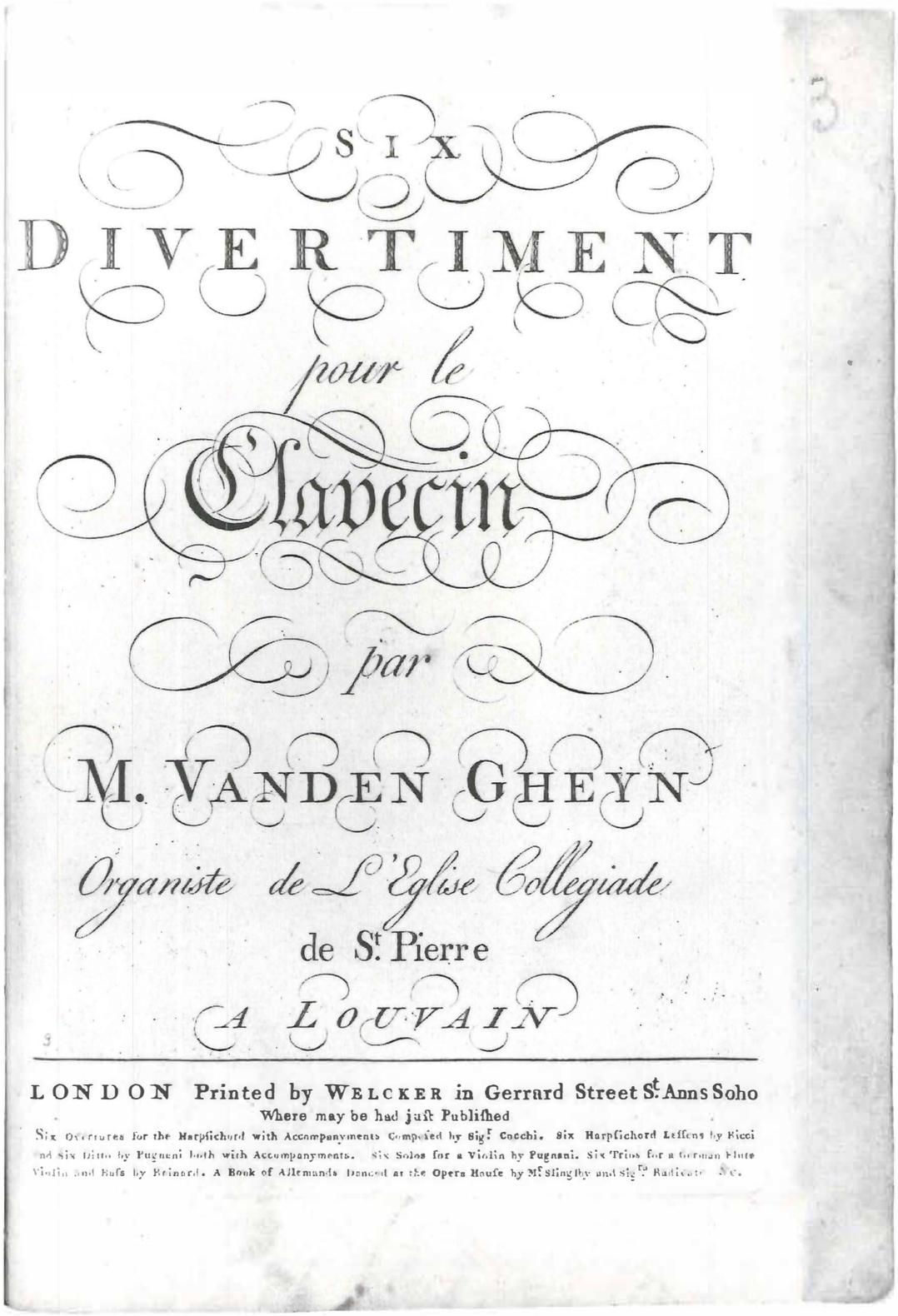
Fondamentele Regels
van den
Basse continüe ende de compo=
=sitie door
M: Vanden Gheijn
organist der colleg: kerck
van S: Peter
Tot Loven
A° 1783.

Matthias Vanden Gheyn, Fondamentale Regels van den Basse continue ende de compositie, Leuven, 1783 (Leuven, Universiteitsarchief P195, 29 / Louvain, University Archives P195, 29).

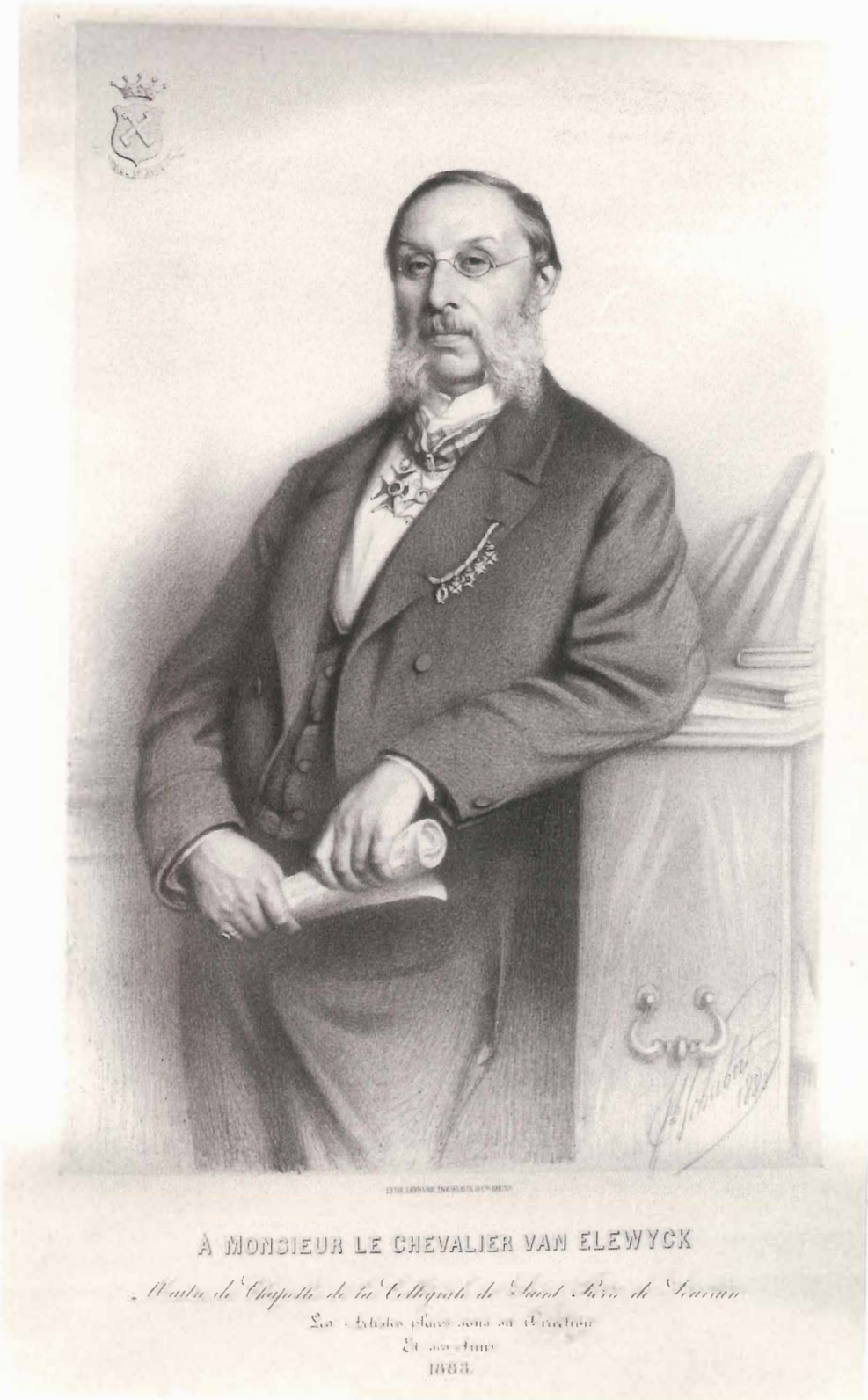


De Grote Markt te Leuven. Links de Sint-Pieterskerk met koepeltoren en beiaard. Anonieme gravure uit de tweede helft van de 18de eeuw (verz. G. Huybens).

The Great Market in Louvain. St. Peter's Church is to the left, with crossing tower and carillon. Anonymous engraving from the second half of the 18th century (collection of G. Huybens).


SIX
DIVERTIMENT
pour le
Clavecin
par
M. VANDEN GHEYN
Organiste de L'Eglise Collegiade
de S.t Pierre
A LOUVAIN
LONDON Printed by WELCKER in Gerrard Street S.t Anns Soho
Where may be had just Published
Six Overtures for the Harpsichord with Accompanyments Composed by Sig.r Cocchi. Six Harpsichord Lessons by Ricci and Six Ditto by Pugneni both with Accompanyments. Six Solos for a Violin by Pugnani. Six Trios for a German Flute Violin and Bass by Reinardt. A Book of Allemands Danced at the Opera House by M.r Slingsby and Sig.r Radicati &c.

Cambridge, The Rowe Music Library (King's College), R.W. 31.5 (nr. 3).



Lithografie van ridder Van Elewyck (verz. G. Huybens).

Lithograph of the knight Van Elewyck (collection of G. Huybens).

Foreword

On 19 April, 1995, the Louvain University Archives obtained the original manuscript of the Eleven Preludes for carillon by Matthias Vanden Gheyn. This discovery was particularly meaningful for the carillon art: at long last a reliable basic source was available of the most frequently played carillon music in the world.
This publication contains a facsimile of the manuscript and a new performance edition based on the manuscript. In the introduction, one may read about a number of musical and historical aspects of Matthias Vanden Gheyn and his preludes for carillon.
Many have offered assistance in bringing this work to fruition. We mention especially Messrs. Chris Coppens and Marc Nelissen for the codicological and paleographic research on the manuscript, respectively.
We hope that this publication will encourage carillonneurs to reconsider their vision concerning the work of Matthias Vanden Gheyn.

Gilbert Huybens & Luc Rombouts

Matthias Vanden Gheyn

Mr. Mathias vanden Gheyn very notorious Carillonneur of this City, and Organist of St. Peter's Church and Chapter House, very noted for his music publications for both Organ and Carillon, has died on Wednesday the 22nd of this month (1).

This obituary, that appeared in 1785 in Louvain, reveals that the local carillonneur, Matthias Vanden Gheyn (1721-1785) was esteemed as a performing musician and composer. Together with Willem-Gommaar Kennis (1717-1789), the legendary *kapelmeester* of Louvain's St. Peter's Church, Vanden Gheyn was, as city carillonneur and organist of St. Peter's, the most important musician in Louvain. At that time, St. Peter's possessed a remarkable organ from 1556 by Jean Crinon of Bergen. In the small cupola on the crossing was a mediocre city carillon from 1728 by Frans-Jozef Vanden Gheyn, Matthias' father.

As a result of these appointments, Matthias Vanden Gheyn regularly served as an advisor when new organs and carillons were inspected. His name also appears several times in connection with jury reports and subscriber's lists for compositions by contemporaries. Besides his compositions for organ, harpsichord and carillon, he produced the treatise *Fondamentele regels van den Basse continue ende de compositie* (Louvain, 1783, in manuscript).

Only two undated, published works are extant: the treatise entitled *Fondaments de la basse* is actually an abridged version of the *Fondamentele regels* of 1783. This album contains i.a. twelve short violin sonatas and was engraved in Louvain by Michael Wijberechts around 1761. Wijberechts is also said to have published an album of six harpsichord suites (opus 3), but no examples have been found to date. However, a book does exist with *Six divertiment* (sic) for harpsichord, published around 1760 by Welcker of London. Vanden Gheyn's other works remained in manuscript.

As with so many composers, the Louvain city carillonneur was rediscovered many years after his death. The rediscovery was made by Xavier van Elewyck (1825-1888), an ardent music lover who had studied law at Louvain University and thereafter remained a resident of the city on the Dijle.

In 1860, Van Elewyck began researching the sacred music in the Southern Netherlands in the 17th and 18th centuries (2). His search produced 51 instrumental compositions from various places which he ascribes to Matthias Vanden Gheyn, who had been an organist and carillonneur at Louvain a century earlier. Inspired by the enthusiasm shown by musical authorities such as Jaak-Nikolaas Lemmens and François-Joseph Fétis, he published a booklet in 1862 entitled *Matthias Van den Gheyn, le plus grand Organiste et Carillonneur belge du XVIIIme siècle, et les célèbres fondeurs de cloches de ce nom depuis 1450 jusqu'à nos jours* (Matthias Vanden Gheyn, the greatest Belgian organist and carillonneur of the 18th century, and the celebrated bellfounders of the same name from 1450 to present) (Paris/Bruxelles/Louvain, 1862). As the title suggests, he exalts Vanden Gheyn in this study to the greatest musician known in the Southern Netherlands in the 18th century. He pays particular attention to the preludes for carillon, which he discovered in two manuscripts. He considered one of these to be the autograph of Vanden Gheyn.

In 1862 Van Elewyck had most of the discovered works copied, including the 11 preludes, and placed this copy in the library of the Royal Conservatory in Brussels. In 1865-1866 he drafted a second copy for personal use. The Brussels copy of 1862 became the basis for performance by later carillonneurs.

A short history of performance of the eleven carillon preludes

The discovery of Vanden Gheyn's carillon preludes did not lead directly to an active interest on the part of the carillonneurs. The English clergyman, H.R. Haweis, who visited Louvain and other Flemish cities shortly after the discovery, considered the preludes unplayable by carillonneurs of his day:
(...) *the great masterpieces of Matthias vanden Gheyn, which have lately been unearthed from their long repose, are declared to be quite beyond the skill of any player now living. (...) The age of carillons is past, the art of playing them is rapidly becoming a lost art, (...)* (3).
Haweis rethought his pessimistic vision concerning the state of the carillon art several years later, after hearing a carillon demonstration by the city carillonneur of Mechelen, Adolf Denyn (1824-1894) (4).
Although Haweis does not mention this explicitly, Adolf Denyn is probably the first carillonneur to show interest in the carillon œuvre of Vanden Gheyn. He copied the eleven preludes (5) and possibly played them, as well (6).
The first partial publication of the preludes dates from 1877, when Van Elewyck included Prelude 3 and the Cuckoo Prelude in part 1 of his *Collection d'oeuvres composées par d'anciens et de célèbres clavicinistes flamands* (7). The introduction of this volume underscores Van Elewyck's immeasurable admiration for Vanden Gheyn: *Finally, for the first time, we have edited two of his numerous and splendid preludes for carillon. Europe has never had and probably never will have a carillonneur with his genius and talent.* Already then, Van Elewyck declared the Cuckoo Prelude a celebrated piece. In the years following, both works were republished, but always as arrangements for piano (8). Lastly, Prelude 3 and the Cuckoo Prelude were played on the carillon starting in the 1890's.
During the carillon competition at Mechelen in 1897, Karel De Mette performed the Cuckoo Prelude; Jef Denyn performed Prelude 3 the same year. Denyn's legendary recital on 29 August 1906 for *het 29ste Taal- en Letterkundig Congres* (the 29th Congress on Language and Literature) began with Prelude 3.
From ca. 1907, both preludes appeared on the programs of the summer recitals in Mechelen, along with fugues, sonates and lesser works of Vanden Gheyn. The two preludes were standard lesson material for Jef Denyn's students from the opening of the carillon school in 1922. They could be found on the programs for the final examinations nearly every year.
After 1918, the two preludes disappeared from Denyn's recitals. Perhaps the aging carillonneur considered their technical demands too great as he approached the end of his career.
Of the two preludes, the Cuckoo Prelude was the more popular. It was performed by the most important carillonneurs of the day: Anton Brees, Karel De Mette, Kamiel Lefévere, Antoon Nauwelaerts and Staf Nees. Percival Price also referred to it as the most popular of Vanden Gheyn's carillon works (9).
Jef Van Hoof describes it as follows:
An example of original work of that period is the Cuckoo Preludium of Mathias Vanden Gheyn, which he wrote for carillon around 1756. In it one sees and hears still more clearly how the term 'for the carillon' has come about and how the air is filled by a consistent rhythmic motion, against which the cuckoo's call can be heard. The contrast in the variety of the figures used is in itself interesting, and the figures in counterpoint form the harmonic structure that the bass figure characterizes in ever changing ways (10).
Interestingly enough, not a single performance of any of the nine other preludes can be documented prior to 1945, even though the Van Elewyck copy was generally known and copies by Adolf and Jef Denyn were available at the carillon school (11).The fact that Prelude 3 and the Cuckoo Prelude were available in printed form thanks to Van Elewyck's 1877 edition offers a logical explanation for their popularity, notwithstanding the fact that they are the least carillonistic of the eleven.
In 1945, Staf Nees performed all the preludes divided among the summer recitals at Mechelen. He evidently played a decisive role in promoting the complete carillon works of Vanden Gheyn; in the ensuing years, most of his students played a number of the 'other' preludes. In a 1959 interview, Nees claims to be the discoverer of the eleven preludes:
Actually there is but one great composer of

carillon music and that is Mathias van de Gheyn of Louvain, who lived in the 18th century. He was carillonneur and organist at Louvain and hailed from a family of bellfounders. He produced original carillon music: Preludes. These were no longer played and had become unknown. I was lucky enough to discover them. It is very valuable and instructive work, particularly useful material, also for study. Now his work is played throughout the world, as is all Flemish carillon music, for that matter. To me, Vanden Gheyn is the Bach of carillon music (12). *Look, here is a copy of his work.*
- What do you mean by copy?
I have adapted this work to meet present requirements. The original is in the Royal Library in Brussels... (13).
The popularity of the preludes increased in the fifties and sixties thanks to the revisions by Staf Nees and the publications of the Dutch carillonneur, Leen 't Hart. Vanden Gheyn's debut in the American carillon scene was due to the American carillonneur Ronald Barnes, who dedicated several articles and a thesis to the preludes and published a performance edition of them (14). In 1987, his colleague, Albert Gerken, produced a new performance edition (15). These editions and handwritten copies vary from one to the other, however, caused by doubts concerning the accuracy of Van Elewyck's basic edition.
Besides Prelude 3 and the Cuckoo Prelude, Prelude 5 became Vanden Gheyn's most performed work for carillon. A number of carillonneurs have given complete performances of the eleven preludes in one or more recitals. Vanden Gheyn's carillon works can be heard on more than thirty LP and CD recordings.
A second copy of Van Elewyck was discovered in November, 1989, and purchased by the Louvain University Archives.
Finally, on 19 April, 1995, the autograph of Vanden Gheyn was discovered. This manuscript was also acquired by the Louvain University Archives.

Codicological description of the autograph

Matthias Vanden Gheyn, Preludes for carillon, paper, autograph, oblong (300 x 245 mm), 18th century, Louvain, University Archives P 195, without number.
The manuscript, together with other manuscripts and printed works, was purchased on 19 April, 1995 by the Louvain University Archives from a Mr. Adams of Berlare. It was part of the estate of the knight, Xavier van Elewyck, a large part of which had already been acquired in 1989 by the same archives. Also belonging to this estate is the Louvain Carillon Manuscript *(Leuvens Beiaardhandschrift)* from 1756. The manuscript was described by Van Elewyck in his Vanden Gheyn monograph and in his copy of 1862. It was discovered by Louvain city carillonneur, Gerard Deprins in the tower of St. Peter's Church on 25 March, 1862, just before the publication of Van Elewyck's book (16). According to the author, it is in Vanden Gheyn's own hand and is full of repeat signs, measure repeat signs *(bis)* and all sorts of corrections (17). The document consists of a *bifolium* (a single sheet of paper folded to produce four pages - tr.) and a section of seven *bifolia* of which the last page is missing. Both have been oversewn together. The *bifolium* has no sewing holes in the fold, but the section has been sewn in the fold and still contains traces of thread. Folded, the manuscript measures 300 x 245 mm. From the halves of a watermark, part of which is found on the first *bifolium* and the other part on the first page of the section, it is clear that the pages have been cut through. The edges of the paper have not been trimmed and display the deckle-edges. Through this it is clear that heavy paper of a large size was used (600 x 490 mm). The watermark is the same throughout the entire album. It is a crowned lily in a shield, without ornamentation. The watermark measures ca. 125 (130?) x 72 mm. The space between the warp-threads is 25/29 mm. The thick paper in combination with the printed areas make it difficult to read the mark in some places. This mark was employed widely and often imitated. It is similar to Heawood, 1832, but lacks *chiffre 4* (dated 1750), to Churchill 411 but without the ornamentation (dated 1766) and to Churchill 421, with which the

average distance between the warp-threads is greater (dated 1792) (18). The watermark definitely classifies the manuscript as a product of the second half of the 18th century, but provides no more accuracy than this.

The manuscript contains the eleven carillon preludes in the same order as the copies of Van Elewyck, with the exception of Preludes 9 and 10, which have been switched. Between Preludes 4 and 5 are six carillon arrangements of pieces unknown to us. The numbering of the preludes differs from that in the copies of Van Elewyck (see further). The last page of the Cuckoo Prelude is missing.

The album is neither signed nor dated. In his *Collection d'oeuvres composées par d'anciens et de célèbres clavecinistes flamands*, Van Elewyck states that the preludes were composed around 1755. Until now, it is unclear on which evidence Van Elewyck bases this information (19).

The entire manuscript is in the same hand. While the text material is limited, it is comparable to two expert evaluation reports on organs, both of which bear Matthias Vanden Gheyn's signature (20). This research indicated that the texts with the music are from the hand of Matthias Vanden Gheyn. Especially the characteristic form of the upper case letters *M* and *D*, the first letters *I* and *c*, the letters *p*, *v*, *f*, *a*, *b* and *g* and the numeral *8* led to this identification. Moreover, it was clear that the same hand - also of the music notation - produced the handwritten tract, *Fondamentele regels van den Basse continue ende de compositie door M. Vanden Gheyn organist der colleg: Kercke van S: Peeter tot Loven. A° 1783.* (Fundamental rules for figured bass and composition by M. Vanden Gheyn organist of the Collegiate Church of St. Peter at Louvain. A° 1783) (21). Lastly, identification was based on six lost pages of carillon music that are still available in photocopy and written by Vanden Gheyn (22). Together with pages of harpsichord music by another hand, these pages came from the Alexian Monastery at Louvain. Two of the six pages contain automatic *versteek* music for the automatic drum and four contain simple music for manual play. The possibility exists that this music found its way to the Alexian Monastery via a son of Vanden Gheyn. Van Elewyck writes that one of his sons received care in the monastery and presented various compositions in gratitude (23).

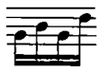
The music notation of the autograph

Van Elewyck describes the manuscript as a rough draft full of repeat signs, measure repeat signs *(bis)* and all sorts of corrections made by Vanden Gheyn, himself (24). Indeed, the notation gives the impression of a rough draft in most places, with many corrections. Usually these are the author's corrections and not those of a copyist. It is evident in the score that Vanden Gheyn sometimes departed momentarily from his charted course of composition, afterwards correcting himself (ex. Prelude 2, measure 49; Prelude 4, measures 14 and 63).

The manuscript gives the impression that the preludes, except for Prelude 3 and the Cuckoo Prelude, virtually were composed measure for measure, without a fixed plan. It is very notable in this context that all the preludes, with the exception of the first, fill exactly two pages. It would seem as if Vanden Gheyn composed the preludes 'off the cuff', as it were, and began the preparation of his closing cadence at the point where the end of the second page was in sight. The sometimes uneven texture of the preludes and the incomplete measures in the autograph may have resulted from this method of working. The inconsistent use of accidentals, the various manners of indicating the same abbreviation and the often inaccurate vertical note alignment suggest hasty work. Van Elewyck confirms this impression when he writes that Vanden Gheyn often 'improvised' (notated music?) at the work-table of his textile shop while his wife served the customers (25). In spite of the speed at which the composer worked, he was nevertheless very accurate in notating corrections, measure repeat signs *(bis)* and abbreviations. Scrupulous study of the score poses only a limited number of serious problems.

We presume that the order of the preludes in the manuscript is the same in which they were composed (except for Prelude 3 and the Cuckoo Prelude; see further). In any case, it is clearly visible in Prelude 1 that the composer underwent a learning process:

* In measure 1, the pattern



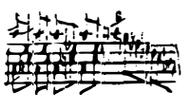
is abbreviated in eighth notes, which is illogical. Only in measure 4 does he apply the proper abbreviation for this notation, namely quarter notes:



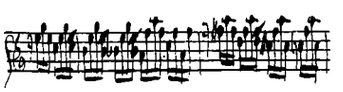
* In measures 4-6, 8-9 and 38-40, the pattern



is abbreviated by chords with the value of a quarter note. In later preludes, the author uses eighth notes, see for example Prelude 5, measure 15 and further:



* In measures 8 and 9, a melodic bass line is accompanied by complete triads in the manual. This neither sounds well nor is easily executed. Only from measure 27 does Vanden Gheyn discover the appointed idiom that he will employ in the other preludes: the alternation of only two notes instead of four.
Two preludes form exceptions in the series: Prelude 3 and the Cuckoo Prelude. Both works are presented in orderly notation. Still, it is not certain whether these are copies made by the composer, owing to the corrections in measures 31-33, 38, 45 and 61 of Prelude 3:



These are precisely the two pieces that deviate stylistically from the other preludes (see further).
The six short pieces are clearly arrangements of existing music. The Andante in d was originally for harpsichord in c (preserved in fragments in the series of photocopies from the Alexian Monastery at Louvain previously mentioned).

The relation between the various manuscripts

Along with the autograph exist three old copies of the carillon preludes of Matthias Vanden Gheyn. Studying the relation between the four manuscripts in question will give us better insight in the musical text of the preludes.

Example of Gerard Deprins

Lost or location unknown; further referred to as *Deprins.*

The manuscript was discovered by Van Elewyck in 1861, therefore *before* the autograph. It was the property of the city carillonneur of that time, Gerard Deprins. He had obtained it from his father, Pierre Deprins, who is said to have received it directly from Vanden Gheyn. According to Van Elewyck, the copy was not made by Vanden Gheyn himself. According to Van Elewyck, it contained ten carillon preludes and i.a. several short arias, menuets and marches for carillon. The Cuckoo Prelude was absent in this manuscript.
Van Elewyck was permitted by Deprins to have this manuscript copied (26). This copy is described below as the *Brussels copy* of Van Elewyck.

Brussels copy Van Elewyck 1862

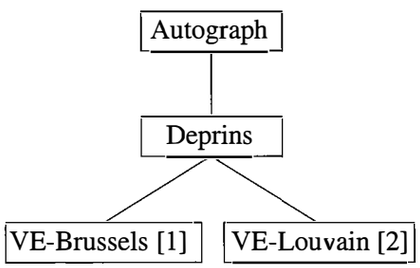
Library of the Royal Conservatory in Brussels, hs. 6255): further referred to as *VE-Brussels.*

This is the well-known first copy of Van Elewyck that served as the basis for all later editions and performances of the eleven carillon preludes. Besides the eleven preludes, the manuscript contains other of Vanden Gheyn's works, including several fugues and allegros for carillon and various pieces for organ and harpsichord. The Preludes 1-10 were written in another hand than Van Elewyck's. The Cuckoo Prelude was written by Van Elewyck, himself. A facsimile edition of this copy was issued in 1987 by the Royal Carillon School at Mechelen.

Louvain copy of Van Elewyck, (1865-66

University Archives, Louvain, P 195-27: further referred to as *VE-Louvain*.

In 1989, the Louvain University Archives obtained a second copy of a number of works by Vanden Gheyn, including the eleven carillon preludes, from Van Elewyck's estate. This copy was intended for personal use (Van Elewyck wrote on the title page: *copie de moi*).
The differences between *VE-Louvain* and *VE-Brussels* are few.
The relation between the four manuscripts can be presented as follows.



[1] *VE-Brussels* is clearly a copy of *Deprins*. As mentioned above, Van Elewyck mentions this explicitly in his booklet. Besides, the numerous differences between *VE-Brussels* and the autograph point to the fact that Van Elewyck did not correct his copy after the autograph had been found. He copied only the Cuckoo Prelude from the autograph, as this piece was absent in *Deprins*.
[2] *VE-Louvain* is also a copy of *Deprins*. This conclusion is reached as follows. The musical text of *VE-Louvain* is in complete concert with that of *VE-Brussels*, except for some twenty minor inconsistencies (27). Due to the numerous differences between *VE-Louvain* and the autograph, *VE-Louvain* cannot be a direct copy of the autograph. Although he probably owned it at that moment, Van Elewyck did not choose the autograph as basis for his personal copy. But neither is *VE-Louvain* a copy of *VE-Brussels*. *VE-Louvain* follows the autograph at several places where *VE-Brussels* does not. Here we refer to the mistakes made by the copyist in 1862, which Van Elewyck did not make in 1865-1866. Van Elewyck also wrote in his version of 1865-1866 next to several measure repeat signs in Prelude 9, *copié exactement*, while the copy of 1862 makes no use of measure repeat signs, writing the passages in their entirety.
Therefore, *VE-Louvain* draws directly from *Deprins* and not from *VE-Brussels*. This conclusion is important because it enables us to reconstruct accurately the missing *Deprins* manuscript.
By virtue of the fact that *VE-Brussels* and *VE-Louvain* exhibit only ca. twenty dissimilarities, they are both very accurate copies of *Deprins*. The ca. ten passages where *VE-Brussels* deviates from the autograph are mistakes made by Van Elewyck's copyist, and *VE-Louvain* must be followed in order to reconstruct *Deprins*. Similarly, the ca. ten passages where *VE-Louvain* deviates from the autograph are mistakes made by Van Elewyck himself, and *VE-Brussels* must be followed.
The conclusion is clear: the old copy that was owned by Gerard Deprins contains numerous differences compared to the autograph. On the other hand, *VE-Brussels* and *VE-Louvain* are very accurate copies of *Deprins*. Van Elewyck confirmed this by writing in his 1862 copy that the mistakes in *Deprins* were copied literally. The differences between the autograph and *Deprins* consist of both deliberate alterations and copying errors:

Deliberate alterations

* decreasing the ambitus of the music in the treble from a^3 to f^3 (Preludes 1, 4, 5, 7 and 10);
* metrical corrections in passages in which the autograph exhibits incomplete measures (Preludes 4, 7, 8, 9 and 10);
* several corrected notes.

The copyist's adaptations are usually not of a type that would suggest intentional 'creativity'; passages that were too high for the range of the carillon he had in mind were simply written an octave lower. Incomplete measures were sometimes awkwardly 'filled in' with existing note material.

Copying errors

* incorrect reading of measure repeat signs and abbreviations;
* incorrect reading of passages that had been corrected in the original;
* various reading errors, particularly due to the unclear vertical note alignment in the autograph.

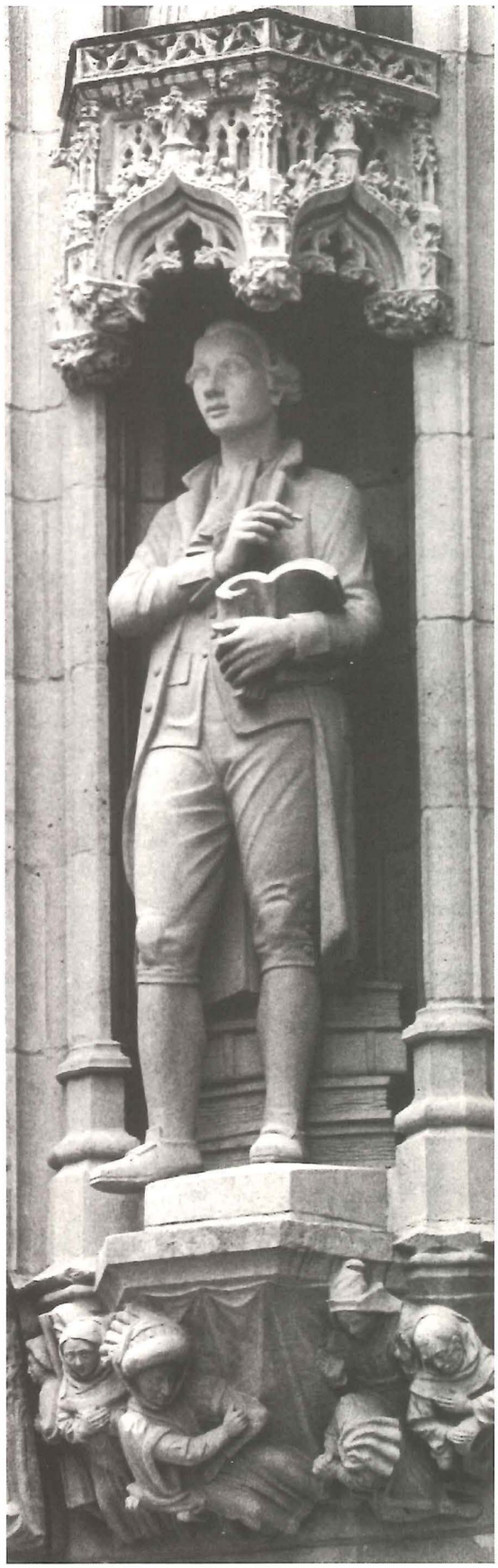
The number of discrepancies between *Deprins* and the autograph varies greatly from piece to piece and

can be classified as follows:
* numerous inconsistencies: Preludes 1, 4, 7 and 10;
* a number of inconsistencies: Preludes 2, 6, 8 and 9;
* very few inconsistencies: Preludes 3, 5 and Cuckoo.

The great number of reading errors and the awkward resorts referred to make it highly unlikely that Matthias Vanden Gheyn supervised the copying or scrutinized it after completion. In the next chapter we will delve more deeply into the dating and authorship of *Deprins*.

None of the above applies to the Cuckoo Prelude. As it did not appear in *Deprins*, it was copied into both *VE-Brussels* and *VE-Louvain* directly from the autograph. The differences between both copies are negligible in this case.

Van Elewyck's 1877 edition of Prelude 3 and the Cuckoo Prelude is probably based on his personal copy. Both, but particularly the Cuckoo, exhibit several note modifications.



19th-century statue of Matthias Vanden Gheyn in the façade of the City Hall of Louvain (© Eric Dewaersegger).

The numbering of the preludes

The works in the manuscript are numbered in two ways. The (probably) original numbering is a simple numeral above the beginning of the preludes. The second numbering is of the type prelude + numeral.

From the original numbering, it may be deduced that the collection originally consisted of nine preludes. Prelude 3 and the Cuckoo Prelude were most likely added to the manuscript later, on two empty pages between Preludes 2 and 4 and at the end, respectively.
The second numbering was possibly added when the Cuckoo Prelude was notated: only with the Cuckoo Prelude does the title seem not to have been notated after the music. The addition of the Cuckoo Prelude may have been the composer's motive for revising the numbering of the preludes.
In this "second" numbering, that runs to 13, numbers 4 and 5 are omitted. In the case that two other preludes existed, these were not included in this album, whose pages have been completely used save for the last.
The order of Preludes 1-10 is the same in *VE-Brussels* as in *VE-Louvain* and therefore as in *Deprins*. From this we can conclude that the copyist of *Deprins* copied the works according to the first numbering of the autograph, but shifted by one number starting with Prelude 4.
In this text and in the playing edition, we have maintained this last numbering; it is the generally known numbering and this will prevent confusion in recital programs.

Order of the pieces in the autograph	Original numbering of titles in the autograph	Second numbering in the autograph	Numbering and order in Van Elewyck and probably in *Deprins*
preludio in G	1	preludio 1	preludio 1
preludio in C	2	preludio 2	preludio 2
preludio in C	none	preludio 12	preludio 3
preludio in d	3	preludio 11	preludio 4
piece in D	allegro		not copied
piece in D	untitled		not copied
piece in G	aria		not copied
piece in C-G-C-a	largetto [sic]	cantate	not copied
	allegro		
	largo		
	allegro		
	largo		
	allegro		
piece in C	menuet		not copied
piece in d	andante		not copied
preludio in d	4	preelud [sic] 5	preludio 5
preludio in g	none	preeludio [sic] 6	preludio 6
preludio in G	6	preludio 8	preludio 7
preludio in a	7	preludio 7	preludio 8
preludio in C	9	preludio 9	preludio 10
preludio in F	8	preludio 10	preludio 9
preludio in C	none	preludio 13 coucou	preludio coucou

For which carillon were the preludes composed?

According to Van Elewyck, the carillon preludes were written for a special recital that Matthias Vanden Gheyn had to perform on the carillon at Mechelen. His source of this information was Gerard Deprins, whose father, Pierre, was said to have heard it directly from Vanden Gheyn. Gerard Deprins also told Van Elewyck that Vanden Gheyn had repeatedly been offered the positions of carillonneur and organist by the City Council of Mechelen (28). This assertion is not upheld by historical fact, however. The only vacancy in Mechelen during the active career of Matthias Vanden Gheyn occurred after the death of city carillonneur Jan-Jozef Colfs on 2 November 1771. On 16 May 1772, the position was awarded to the candidate who had offered the city the greatest financial enticement, Jan-Baptist Kiekens of Lier. Vanden Gheyn's son, Joost-Thomas, was one of the candidates. Not a trace of information can be found to indicate that Matthias Vanden Gheyn had been a candidate himself. Neither is information available about a formal occasion in Mechelen for which Vanden Gheyn would have played. For that matter, it was quite uncustomary in that era to engage a guest carillonneur from another city temporarily. It also seems highly unlikely that Vanden Gheyn would have written eleven preludes for a single recital (see further).

The only historical argument that might support the 'Mechelen' hypothesis is the fact that the city's council members were certainly familiar with Vanden Gheyn and his qualities. His brother, bellfounder Andreas-Jozef, received regular visits from Mechelen concerning new bells to be cast for the city carillon (29).

Nevertheless, the musical text in the autograph and *Deprins* offers us additional information. The pedal range of the carillon for which Vanden Gheyn wrote his preludes probably extended from c to e^1. Although the composer notates f^1 to be played in the pedal several times (30), this note can easily be played with the hand with one exception, Prelude 4, measure 57. The descending jump of a seventh, from e^1 to f in measure 32 of Prelude 3 suggests the absence of f^1 in the pedal. Prelude 1 suggests to a degree that the pedal range of the carillon was extended from d^1 to e^1 during the course of its composition. In measure 28, the jump of a seventh from d^1 to e suggests the absence of e^1 in the pedal. In measure 14, however, the composer notates the same e^1.

The *Leuvens Beiaardhandschrift* (Louvain Carillon Manuscript) of 1756 was written for a carillon whose pedal range ran only to d^1 (31). The fact that the preludes require the pedal key e^1 suggests that they were composed after the music in the Louvain Carillon Manuscript.

A pedal range from c to e^1 was normal for the mid-18th century; as a consequence, the pedal range of the preludes alone precludes the assumption that they were intended for a specific carillon (32).

To perform all the preludes on the basis of the autograph, one would need a carillon of 44 bells with a range from c through a^3 (33).

At first glance, the preludes were unplayable on the Louvain City Carillon. The instrument delivered by Andreas-Frans Vanden Gheyn to the City Council consisted of 40 bells (c-f^3) (34). To date, we have no information to indicate that the carillon was extended during the 18th century. Nor does the music in the Louvain Carillon Manuscript extend higher than f^3 (35). All of this supports the assertion by Van Elewyck that the preludes were written for the city carillon at Mechelen. As far as is known, only two carillons in the mid-18th century possessed treble ranges extending to a^3: those at Mechelen (45 bells from B-flat through a^3) and Brugge, which presumably was the only four-octave carillon in the 18th century (47 bells from c through c^4) (36).

We suspect, however, that the Louvain city carillon was extended to a^3 in Vanden Gheyn's time. Two of his smaller carillon works contain this note (the menuet between Preludes 4 and 5 in the autograph and the menuet in one of the six carillon sheets from the Alexian Monastery; see above). It is difficult to imagine that Vanden Gheyn would have written these unpretentious little menuets, conceived separately, for an important event in Mechelen. If we consider that Vanden Gheyn wrote the menuets for 'domestic use', we can conclude that the preludes therefore fit perfectly the range of the Louvain city carillon.

It is certain that the instrument installed in Louvain's St. Peter's Church in 1811 - as the new city carillon - contained 40 bells (c-f^3) (37). This may explain why

in the copy of *Deprins* the range of the preludes was reduced from 44 bells to 40. The author of *Deprins* probably adjusted the preludes to make them playable on the new city carillon after 1811. The possible authors could have been the then city carillonneur, Joost-Thomas Vanden Gheyn, or Pierre Deprins, who occasionally substituted for him.
This hypothesis removes credibility from Van Elewyck's statement that Matthias Vanden Gheyn had given the copy to Deprins. This is not so amazing, considering that he was recounting events by word of mouth that had taken place fifty to one hundred years earlier. We must not forget that his booklet contains other historical errors and inconclusive speculations.
To summarize, Matthias Vanden Gheyn composed his eleven carillon preludes for the Louvain city carillon (*autograph*). When this instrument was replaced by one with fourty bells in 1811, someone adapted the preludes to the smaller range (*Deprins*).
Our theory depends entirely on the assumption that the Louvain city carillon was extended to 44 bells during the 18th century. Further research in the archives will one day have to confirm this.

Function and value of the preludes

The carillon preludes of Matthias Vanden Gheyn must be regarded as *preludes* in the fullest sense of the word. They are virtuoso pieces that attract the listener's attention and allow him/her to grow accustomed to the tonality of the 'more important' work to follow. The pieces are therefore comparable to the preludes and toccatas of the 17th and 18th centuries, which also functioned as introductory pieces for fugues and suites. Carillonneurs who program the preludes as independent pieces do them too little justice. The pieces are best suited as opening pieces for a recital, immediately followed by a baroque work, such as a suite, fugue or aria, in the same key. For example, Staf Nees often played a Vanden Gheyn prelude, followed by the Fugue in C from Vanden Gheyn's *morceaux fugués* for organ.
Preserved music for automatic playing drum from Antwerp and Mechelen shows that using a prelude as introductory piece was common practice between 1740 and 1775. Through their more precise style of notation, *versteek* pages give a more accurate representation of 18th-century musical practice than does music for manual play.
The Antwerp city carillonneurs, Joannes and Amandus De Gruytters, often preceded their hour melodies with preludes similar to those of Vanden Gheyn. These are much shorter, however, and idiomatically less suitable for manual play. The short series of notes at the quarters and half-quarters form, as it were, the foundation of Vanden Gheyn's preludes (38). Another *versteek* sheet from 1775 by the Mechelen city carillonneur, Jan-Baptist Kiekens, has a melody preceded by a short prelude in broken chords (39).
Vanden Gheyn's preludes therefore fit the prevailing musical tradition and have their parallels in the 18th-century automatic drum music. Carillonneurs of later centuries continue(d) the practice of attracting the public's attention through virtuosity (for example, the rhapsodic *Préludes mélodiques* by the 19th-century Antwerp city carillonneur, Joannes Volckerick, and the rhetorical opening measures of many works from the Mechelen school).

Considering the aforesaid, Van Elewyck's pronouncement that Vanden Gheyn wrote his eleven preludes for one recital is difficult to accept. Much more plausible is the theory that he collected them as *passe-partout* pieces to be used as opening numbers during his recitals. The most common tonalities are present; D and A are the only keys for which the preludes offer no introductory piece.

The preludes are not isolated stylistically. A number of musical formulas can be found in Vanden Gheyn's organ music and in harpsichord music of his contemporaries (40).

The originality of the preludes stems particularly from the fact that they are both technically and tonally very well adapted to the possibilities and limitations of the carillon. By continuously stringing patterns of broken chords to one another, Vanden Gheyn creates a transparent texture that sounds excellent on bells. These figurations furthermore make it possible to alternate hands without crossing arms. The chordal figures often encompass an interval of one-and-one-half octaves, which is more easily accomplished on the carillon than on any other keyboard instrument. Vanden Gheyn has hereby excellently adapted the traditional baroque practice of *Brechung* to the technical and tonal characteristics of the carillon.

Especially in the later preludes, Vanden Gheyn craftily employs the carillon's entire tonal spectrum by allowing melodic lines to flow seamlessly from manual to pedal and vice versa.

Stylistically, Prelude 3 and the Cuckoo Prelude distinguish themselves from the rest. These two works, that probably were added to the autograph later (cf. supra), are technically and tonally less carillonistic than the other preludes. The following characteristics illustrate this:

* repeated notes in the manual;
* numerous passages in which two or three consecutive notes must be played by the same hand (no opportunity to alternate);
* a simple pedal part that merely accompanies the manual;
* a less optimal use of the tonal spectrum of the carillon;
* changes in rhythm, block chords and cadenzas in the second half of Prelude 3.

Because of the lack of alternating hand patterns in these two works, the typical abbreviations found in the other preludes are absent. Both pieces can be played on other keyboard instruments more easily than the others. Could they have been conceived for another instrument?

Along with their many good qualities, Vanden Gheyn's carillon preludes also exhibit weaknesses. References are often made to their uneven texture. However, this ignores the fact that the nature of the prelude emanates from the practice of improvising quick runs and figurations, whereby musicians prepared themselves and the audience for the recital to follow. The autograph teaches us that Vanden Gheyn wrote his preludes 'off the cuff', relying particularly on his harmonic craftsmanship. There may be incomplete measures in the autograph, but this does not threaten the general balance.

Vanden Gheyn's other compositions display a more solid structure than the carillon preludes. This is yet another indication that their 'formal nonchalance' is a basic characteristic of preludes in general and not due to the composer's lack of skill.

A noteworthy aspect is the length of the preludes. The performance times vary from three to five minutes, quite long for introductory works meant solely to attract the audience's attention. The filled pages and overabundance of measure repeat signs give the impression that Vanden Gheyn's goal was to fit a maximum of music in a minimum of space.

Most of the musical ambiguities in the copies *VE-Brussels* and *VE-Louvain* are copying mistakes of *Deprins*. But the autograph also contains its share of peculiarities. Examples of these are several harmonic patterns in Prelude 4, the rhythmical inaccuracies in Prelude 6, the questionable architecture of Prelude 8 and the ill-sounding accidentals in various preludes. The discovery of the autograph has not provided us with a perfectly flawless text of Vanden Gheyn's carillon preludes.

Notes on the facsimile and performance edition

General notes

Due to its ample size (300 x 245 mm), the manuscript has been reduced to 95% in the facsimile. Disturbing spots and lines have been removed as much as possible.
The performance edition follows the autograph as faithfully as possible. Owing to the inconsistent notation in the autograph, the following rules apply:
1. All abbreviations and measure repeat signs have been replaced by writing out each note to be played. This led to no problems in interpretation, except in Prelude 6 (see below).
2. The notes with octava signs have been replaced by the actual notes.
3. The stems of the manual notes point upward more often than modern practice calls for. The reason for this is twofold: faithfulness to the autograph and increased legibility. In the manual, the moving notes are usually in the left hand; having their stems point upward provides better relief.
4. The bass line is limited entirely to the lower staff. Cross-staff notes from manual to pedal, however, follow the autograph consistently.
5. Eighth notes are always in groups of four.
6. The key signatures of the preludes in minor keys (4, 5 and 6) have been replaced by their modern counterparts. This naturally necessitated the adaptation of many accidentals.
7. A systematic use of accidentals replaces the inconsistent methods of the composer.
8. Incorrect note values have been corrected, particularly in Prelude 6.
9. Incomplete measures are left unchanged, usually in the form of 2/4 measures.
10. The autograph is followed literally except in cases of obvious inaccuracy. The alterations are indicated in brackets. The few passages in the autograph that to us seem inferior to Van Elewyck have been left intact. The performer is given free choice in these cases.
11. The six short pieces between Preludes 4 and 5 have not been included in the performance edition; they are perfectly legible in the autograph.

Points of detail

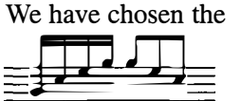
Prelude 1
The measure repeat sign *(bis)* in measure 18 is considered to have been crossed out by the composer.

Prelude 2
In editing measures 48 (beat 4) and 49, it was assumed that the composer's correction pertained to the two *complete* measures at the end of the first system on p. 8.

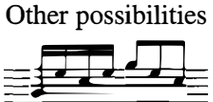
Prelude 4
The indication *doublé* (French for *gruppetto*) above measure 57 refers to a repetition of the melodic figure and may be considered synonymous with the more often used *bis*, meaning 'repeat the measure'.
A uniform alternative is proposed to the rhythmical anomalies in measures 89-90, 93-94 and 102-105. We suppose that the author applied abbreviated writing when a dotted rhythm appeared in cross-staff notes.

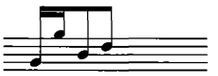
Prelude 5
In the past, this piece has regularly been played in 'unbroken' fashion. The slashes in measures 15 and 17 clarify that the double eighth notes must be played as sixteenth notes.

Prelude 6
Prelude 6 contains numerous metrical inaccuracies and rhythmic anomalies. It seems that the composer employed duple and triple times interchangeably before finally settling into a consistent triple time later in the work.
In the playing edition, the metrical mistakes have been corrected.
The rhythmic inaccuracies in measures 3, 4, 5, 14, 15, 24, 25, 33, 34 and 35 can easily be resolved by four sixteenth notes (in analogy to the rhythmic pattern of the first beat in measure 2 and the deleted measure after measure 25).
We have chosen the melodic formula

 in analogy to measure 2.

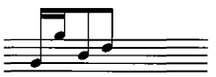
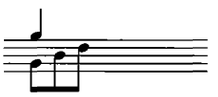
Other possibilities are

 and 

The dùple rhythm in measures 18, 20, 37 and 38 has been replaced by the formula 

based on the slashes in measure 18.

Alternatives are:

 and 

(Barnes)

Prelude 7

In measure 12, the autograph indicates 'natura' (loco). We have advanced this to measure 13, considering the musical line and the fact that the dotted line of the 8va continues into measure 12. The measure repeat (*bis*) sign at the end of the second system of page 1 has been removed, so that the structure of this passage is different from that of Van Elewyck (see also the measure repeat sign above measures 18-19).

Cuckoo Prelude

Because the last page of the autograph is lost, we follow Van Elewyck from measure 31 onwards.

Conclusion

The discovery of the autograph is important for various reasons. It establishes Matthias Vanden Gheyn as the bona fide composer of the preludes attributed to him, and that the pieces were originally composed for the carillon. The autograph also sheds more light on the compositional technique of Vanden Gheyn.

Most important, however, is that we now possess a better basic text of the most performed carillon music of all times. For more than a century, carillonneurs have had to rely on the Van Elewyck copy which itself was based on a copy of questionable quality. We hope that henceforth, the true Vanden Gheyn will ring out from our towers.

Notes

1. *Wekelijks nieuws uit Loven*, 25 (1785), p. 404. See: G. HUYBENS, *Nota's over het muziekleven te Leuven 1773-1805*, in *Arca Lovaniensis* (Album honoring Jan Crab), 9/a (1980), p. 163.
2. G. HUYBENS and L. ROMBOUTS, *Over Ridder Xavier Van Elewyck. Nieuwe bevindingen betreffende een recente musicologische vondst*, in *Musica Antiqua*, 7 (1990), no. 2, pp. 75-82.
3. *Music and Morals*, London, 1874, p. 464. (The first edition of this collection of essays dates from 1871)
4. *Bells of Belgium*, in *The London Echo*, 25 October 1878 and in *The Magazine of Art*, London, 5 (1882), pp. 226-230.
5. This copy is mentioned in the catalogue of the exhibition on the carillon art at Mechelen, 1922, 2nd edition, p. 9.
6. P. VERHEYDEN, *De beiaard*, in *Gedenkboek Jef Denyn*, Mechelen, 1947, p. 239: *"And father [Adolf] Denyn, who played con brio his clever variations on various folk songs, but also the carillon preludes of Mathias Vanden Gheyn, the renowned Louvain carillonneur harpsichordist of the 18th century, (...)"*.
7. Bruxelles-Paris-London-Mainz, undated [1877].
8. Preludio 3 appeared as a supplement to *Musikzeitschrift* 21, 1884; the Cuckoo Prelude around 1900 by Chappel & Co., London. According to Percival Price, Schott published all the preludes in 1895 as piano arrangements; this edition has to date never been found (*Bells and Man*, Oxford-New York-Toronto-Melbourne, 1983, p. 224.)
9. *The Carillon*, London, 1933, pp. 162-163.
10. *Over beiaardmuziek*, lecture, 1938, (unsigned manuscript, Library of the Royal Carillon School at Mechelen).
11. The copy by Jef Denyn dates from 1926 or earlier (dated stamp); it is a literal rendering of the copy of Van Elewyck from 1862; the Cuckoo Prelude was missing from this, however.
12. Although we cannot trace this to written sources, the term *Bach of the carillon* is older than the interview in question (a letter, dated 11 April 1996, by Piet van den Broek aan Luc Rombouts).
13. J. FLORQUIN, *Ten huize van*, 2, undated (fragment of a television broadcast of 20 February 1959).
14. R. BARNES, *Some Remarks on the Van Elewyck Copy of the Carillon Preludes of Matthias Van den Gheyn*, in *Bulletin of the Guild of Carillonneurs in North America*, 5 (1952), no. 2, pp. 1-9; Id., *Matthias Van den Gheyn*, in *Bulletin of the Guild of Carillonneurs in North America*, 10 (1957), no. 1, June 1957, pp. 11-20; Id., *Matthias Van den Gheyn and his Preludes for Carillon.* MA Dissertation, Stanford, 1961; Id., *The Complete Carillon Works of Matthias Van den Gheyn (1721-1785), Edited by Ronald Barnes, Guild of Carillonneurs in North America; Music for Carillon Series Three*, 1962 (contains: Preludes 1-10, the Cuckoo Prelude, Allegro in G, Andante in D, Allegro in G).
15. *Matthias Van den Gheyn, Preludes. Performance Edition by Albert Gerken, Carillonneur University of Kansas, Lawrence, American Carillon Music Editions*, 1987.
16. Handwritten entry in *VE-Brussels.*
17. VAN ELEWYCK, *op. cit.*, p. 62: *"M. Gérard Deprins a trouvé, à la tour de St-Pierre, le brouillon de ces préludes, écrit de la maion même de Matthias. Nous en avons donc deux copies. La première, donnée par Vanden Gheyn à M. Deprins, dit le vieux, n'est point écrite par l'auteur lui-même. La seconde, découverte depuis l'impression des premières pages de notre notice, est chargée de bis, de rappels et de corrections de tout genre, par Matthias Van den Gheyn lui-même."*
18. E. HEAWOOD, *Watermarks mainly of the 17th and 18th Centuries*, Hilversum, 1980, no. 1832; W.A. CHURCHILL, *Watermarks in Paper in Holland, England, France, etc., in the XVII and XVIII Centuries and the Interconnection*, Amsterdam, 1935, nos. 411 and 421. With thanks to Chris Coppens, curator of the rare books in the Louvain University Library, for the codicological research.
19. According to R. Barnes, the last page of the manuscript bore the year 1755. His source is unknown to us, however. (*Matthias Van den Gheyn and his Preludes for Carillon*, p. 71).
20. An expert evaluation report on the organ of the Collegiate Church of St. Quintinus at Hasselt, dated 6 March 1752 (State Archives at Hasselt, City of Hasselt no. 78, Ordinances, p. 484) and an expert evaluation report on the organ of the Church of Our Lady at Herent, dated 15 October 1770. With thanks to Marc Nelissen of the Archives of the Catholic University at Louvain for the paleographic research.
21. University Archives Louvain, P 195-29.
22. Original photocopy owned by Kamiel Cooremens, Gentbrugge; other copies i.a. in the Louvain University Archives.
23. VAN ELEWYCK, *op. cit.*, p. 27.
24. Id., *op. cit.*, p. 62.
25. Id., *op. cit.*, p. 62, note 1.
26. Id., *op. cit.*, p. 50: *"dix admirables préludes, suivis de quelques petits airs, menuets, marches etc. pour carillon. Manuscrits. Ils furent donnés autrefois par M. Van den Gheyn à M. Pierre Deprins, dit le vieux (...). M. Gérard Deprins a bien voulu me permettre de prendre copie de ces morceaux."*
27. For an inventory of these inconsistencies, see G. HUYBENS, *Van Elewyck en zijn twee transcripties van de beiaardwerken van Matthias Vanden Gheyn*, in *Klok en Klepel*, nr. 50, June 1993, pp. 47-57.
28. VAN ELEWYCK, *op. cit.*, pp. 41-42.
29. These took place in 1757, 1758, 1766, 1781 and 1784; see Fr. STEURS, *De toren van Sint-Rombautskerk te Mechelen*, Mechelen, undated [1900], passim.
30. Prelude 3, measure 8; Prelude 4, measure 57, Prelude 9, measures 8 and 16; Cuckoo Prelude, measures 2, 4, 46 and 48.
31. L. ROMBOUTS and G. HUYBENS, *Het liedeken van de Lovenaers. Een 18de-eeuws Leuvens beiaardhandschrift*, Louvain, 1990, pp. VIII-IX.
32. For example, The pedalboards at Ename (1679), Mafra (1730) and Hasselt (ca. 1752) ran to e^1, those of the two carillons of Antwerp Cathedral possibly extended even to g^1 (Vleeshuis Museum at Antwerp; De Gruytters notated pedal passages through e^1 in his carillon book of 1746.) The late 18th century Louvain practice keyboard probably used by Matthias' son and successor, Joost-Thomas Van den Gheyn, has a pedal extending to f^1 (J. D'HOLLANDER, *Uit het 'nalatenschap van den Gheyn'; een kamerbeiaard*, in *VBV-magazine*, 2 (1996), no. 1, pp. 2-8.
33. Preludes 1 (measures 4 and 5) and 7 (measures 12, 25, 27, 44, 45, 47, 48 and 63) extend to g^3; Preludes 4 (measure 106), 5 (measure 14) and 10 (measures 54 and 63) even have

a^3 as highest note.

34. G. HUYBENS, *De Leuvense stadsbeiaarden en hun beiaardiers*, in *Stad met klank* (exhibition catalogue), Louvain, 1990, p. 22.

35. L. ROMBOUTS and G. HUYBENS, *Het liedeken van de Lovenaers. Een 18de-eeuws Leuvens beiaardhandschrift*, Louvain, 1990, pp. VIII-IX.

36. The Witlockx carillon at Mafra also contained four octaves, but connected to the keyboard as G-$f\#^3$, see A. LEHR, *De twee klokkenspelen op het Nationaal Paleis te Mafra*, Asten, 1984, p. 32.

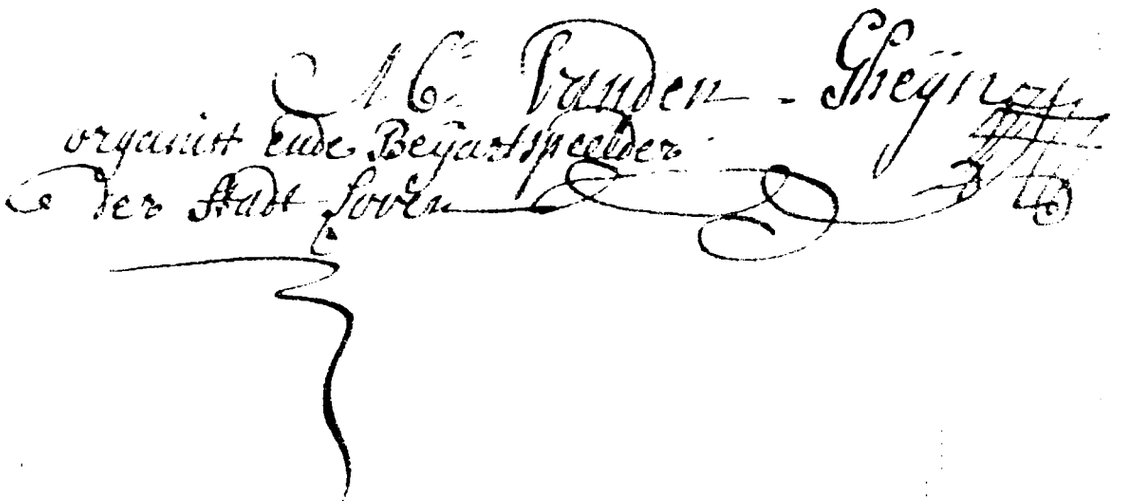
37. In 1811 the earlier city carillon was exchanged for an instrument by Noorden en De Grave from 1712, which came from the Norbertine Abbey of 't Park Heverlee. G. HUYBENS, *De Leuvense stadsbeiaarden en hun beiaardiers*, in *Stad met klank* (exhibition catalogue), Louvain, 1990, p. 29.

38. Unsigned manuscripts in the library of the Royal Carillon School at Mechelen.

39. Unsigned manuscripts in the library of the Royal Carillon School at Mechelen.

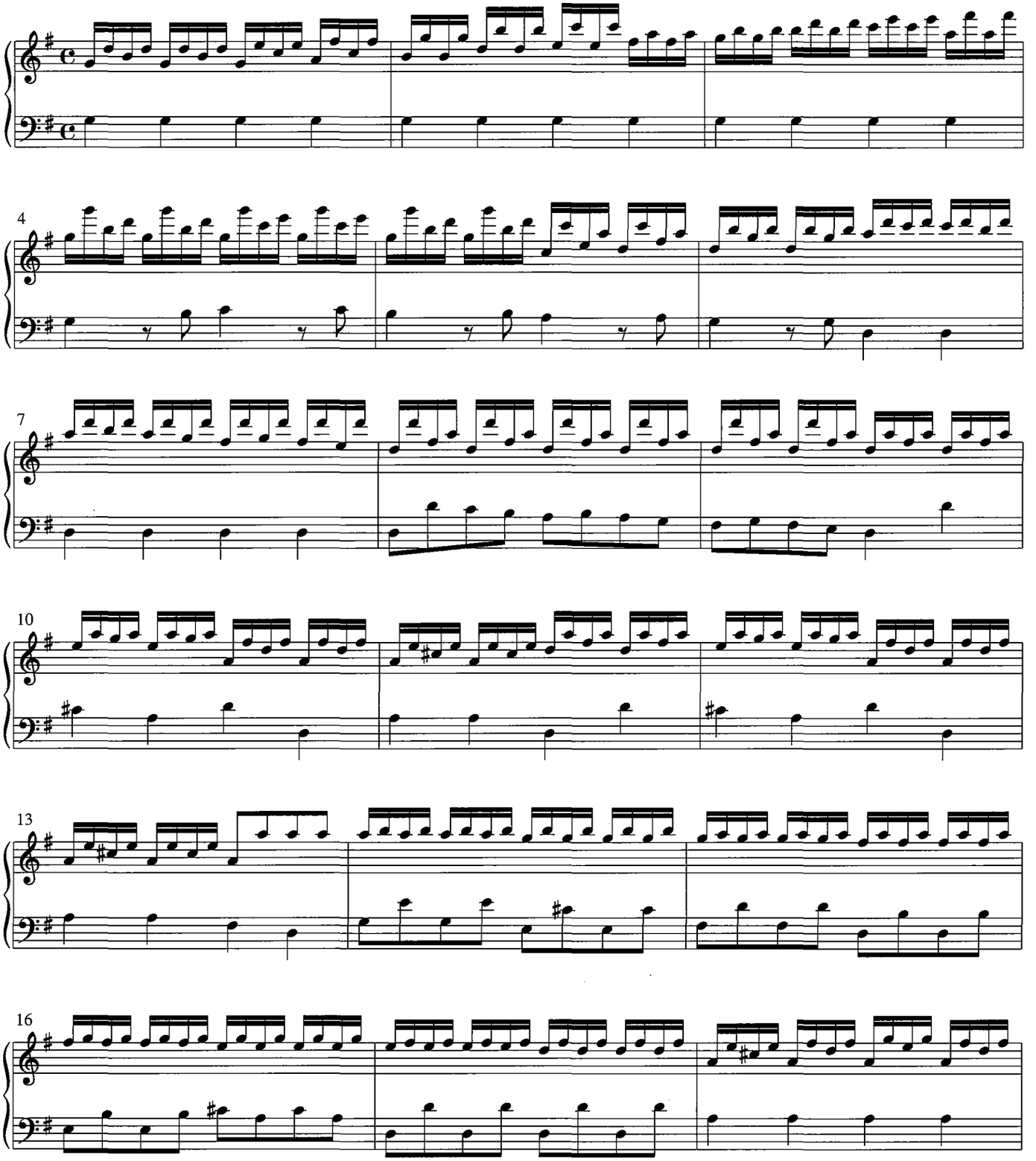
40. R. BARNES, *Matthias Van den Gheyn and his Preludes for Carillon*, pp. 96-105.

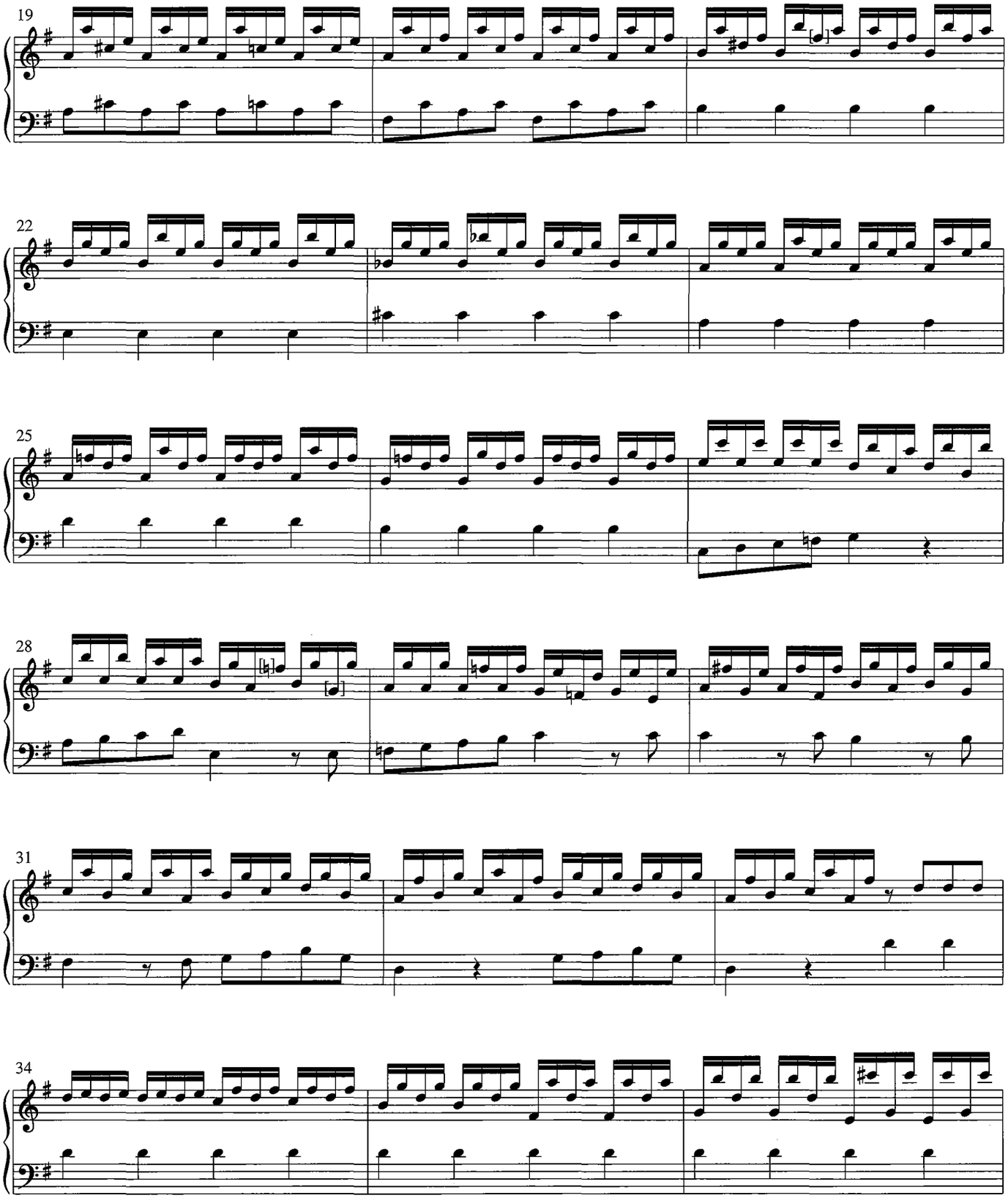
Transcriptie / Transcription

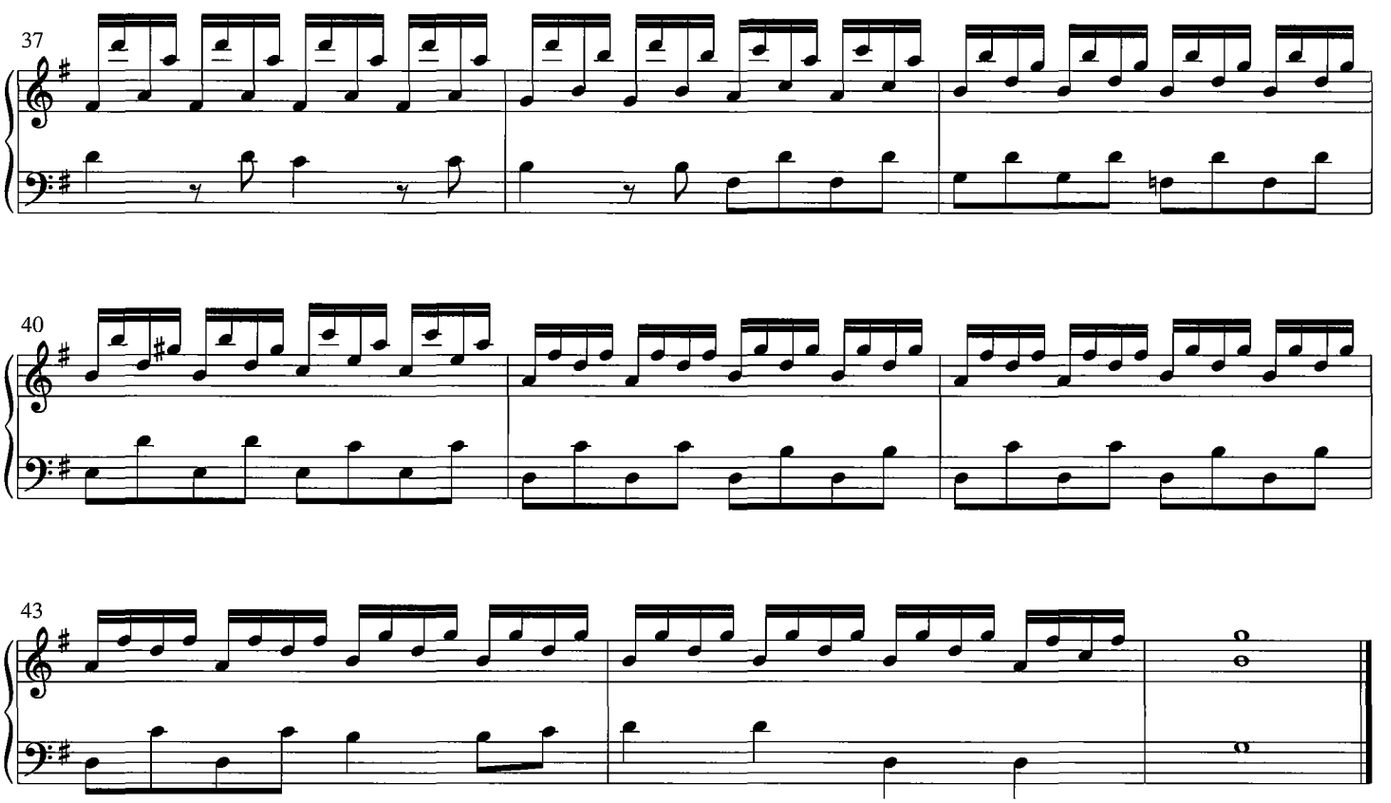


Hasselt, Rijksarchief, nr. 78 Ordonnanties fol. 484.

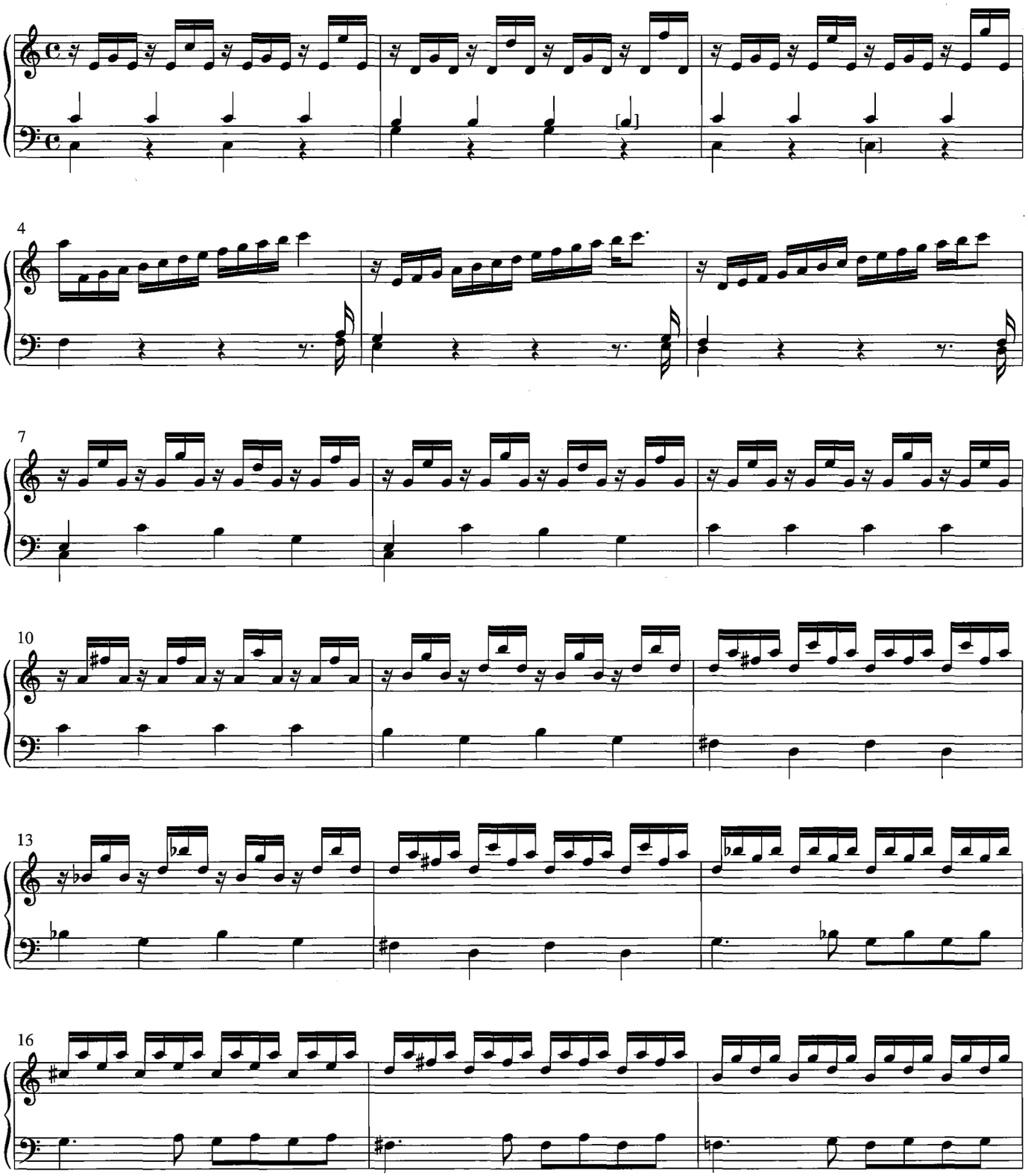
Preludio 1

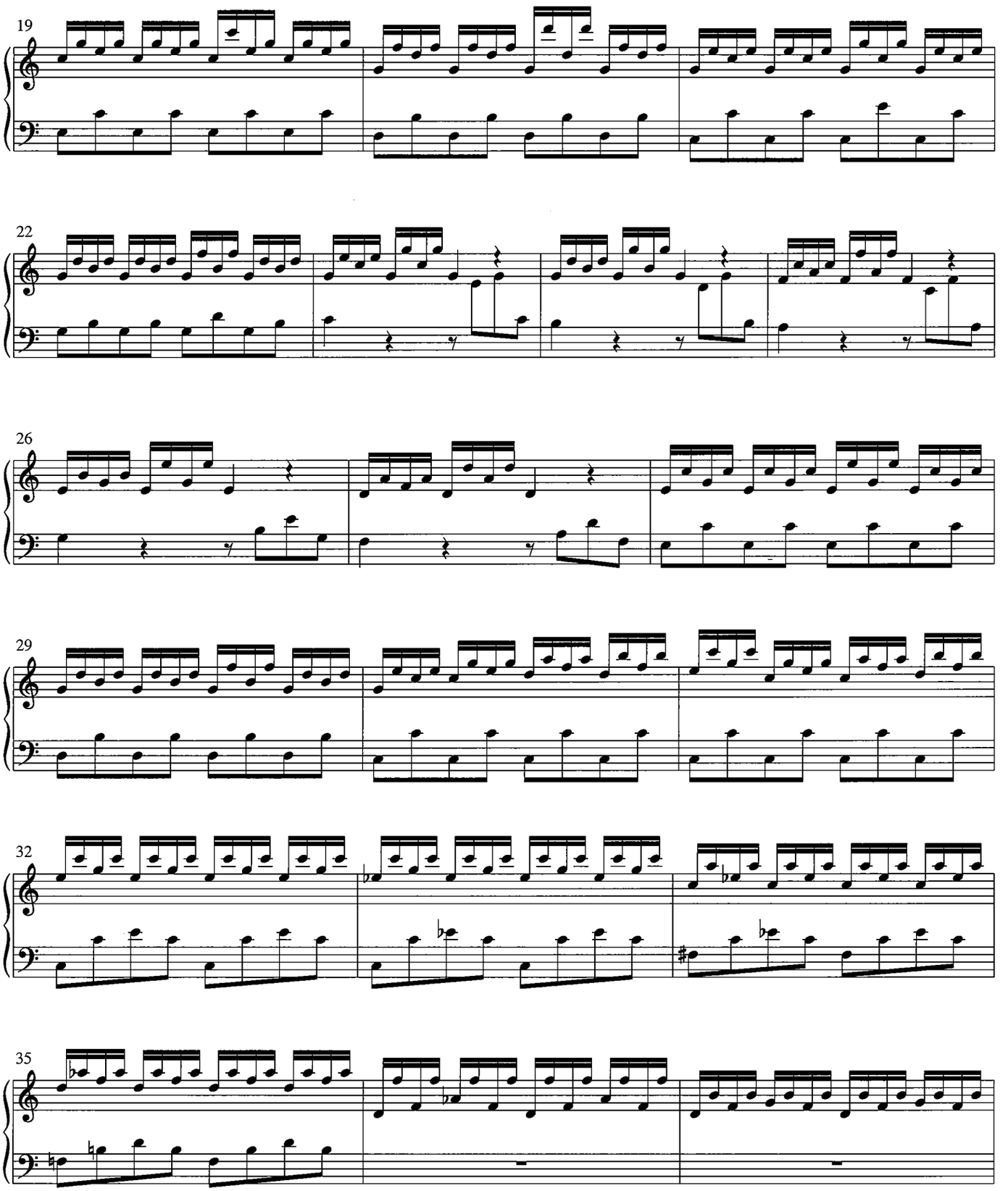


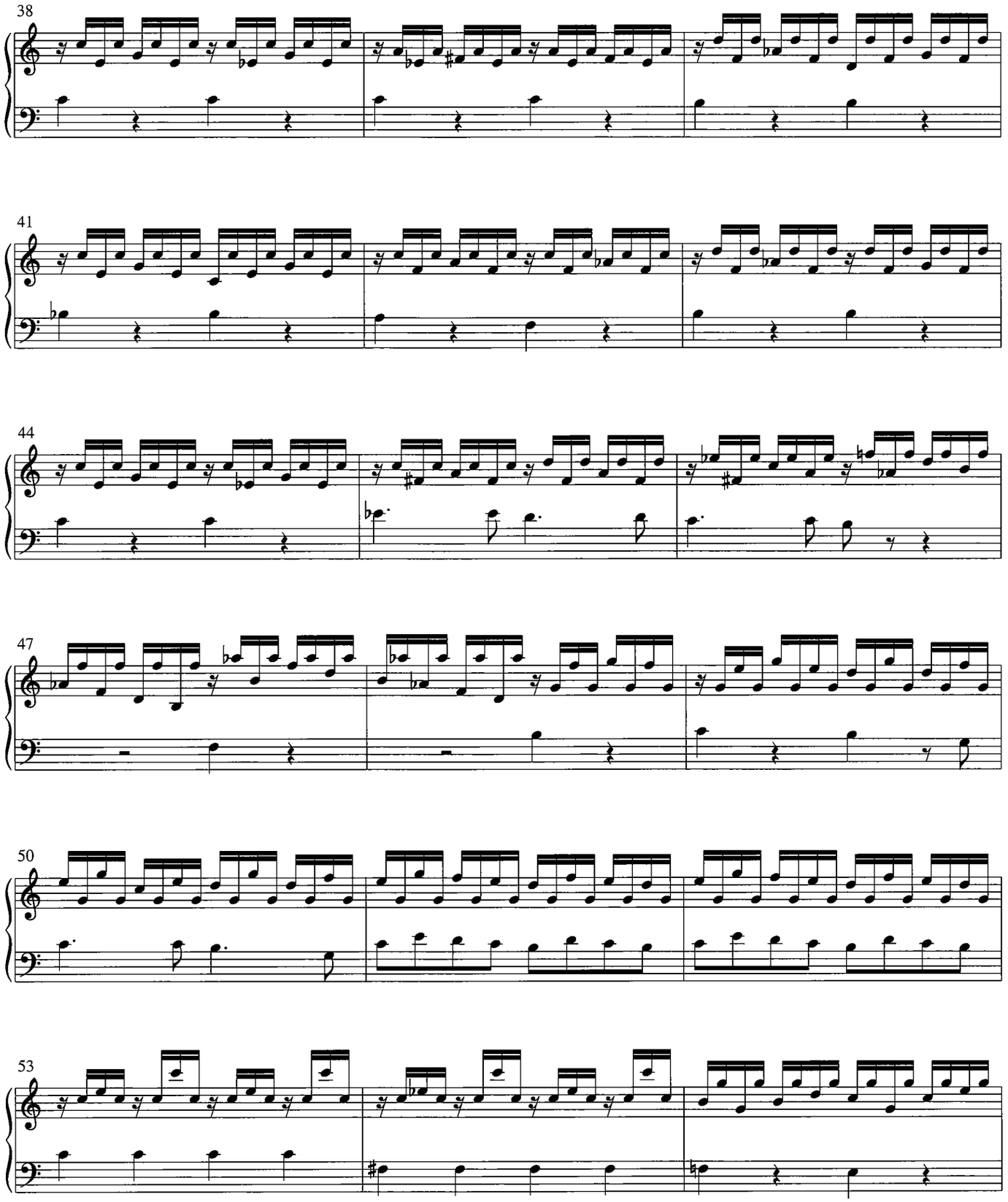

19
22
25
28
31
34

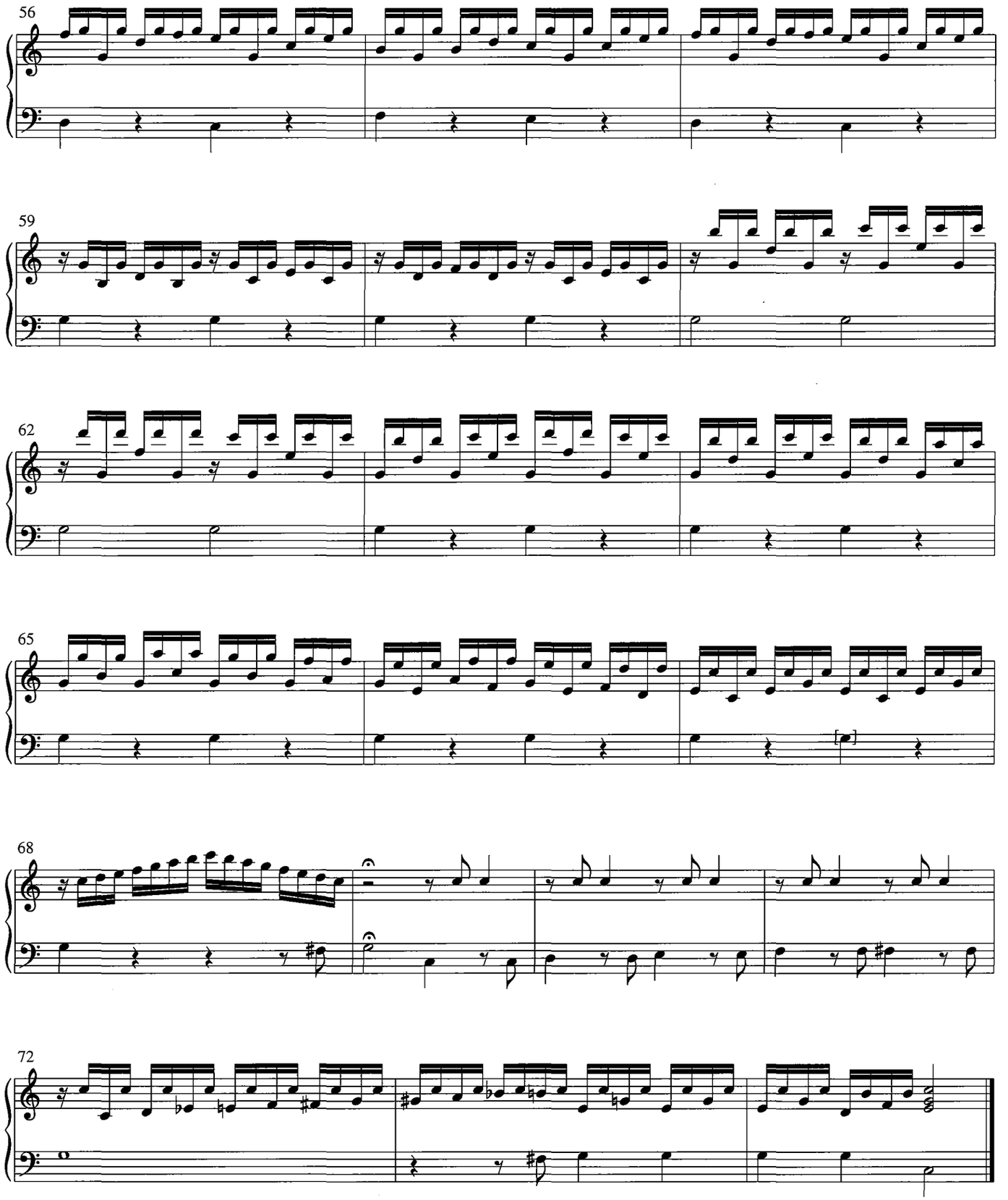

37
40
43

Preludio 2

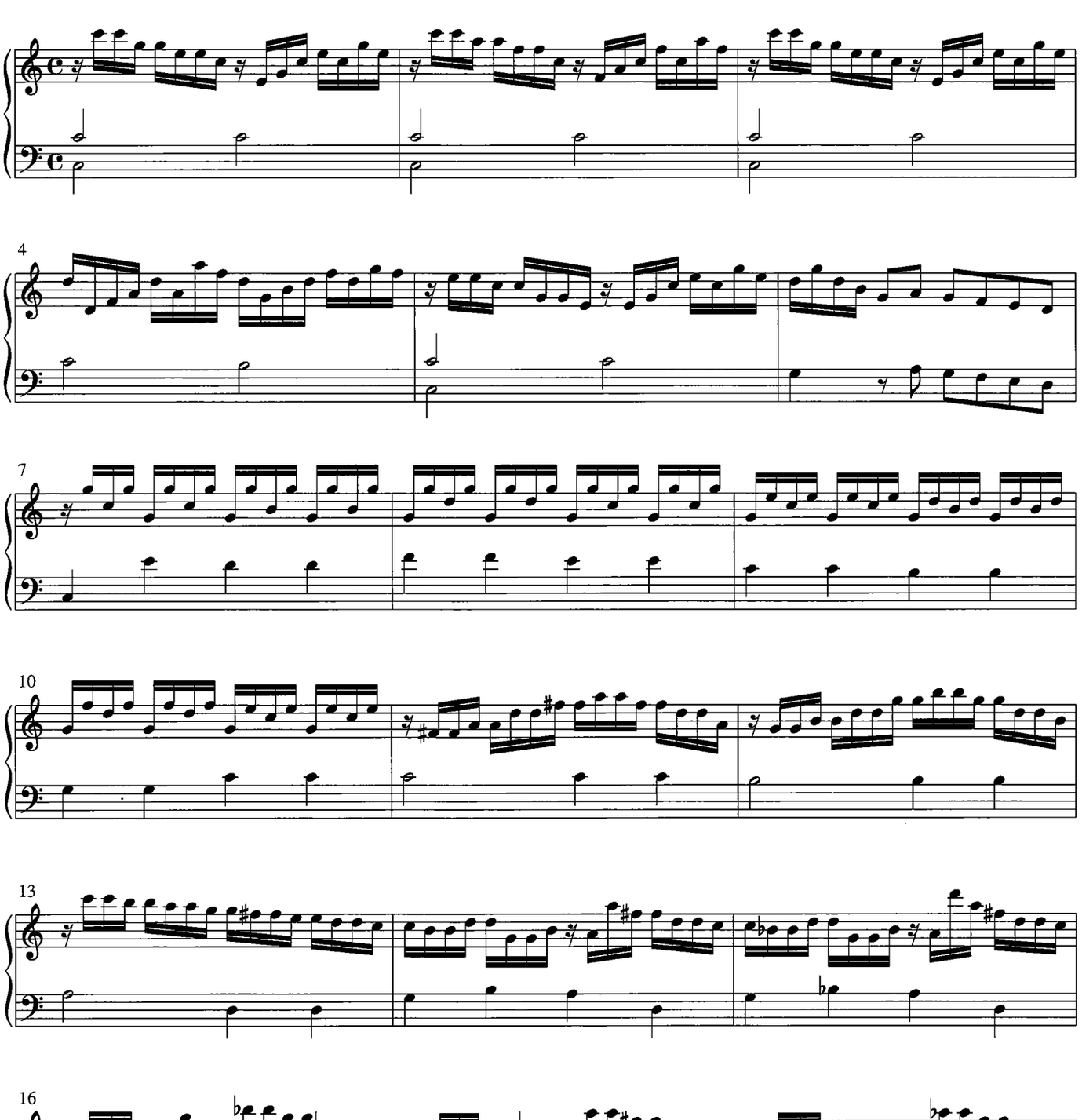


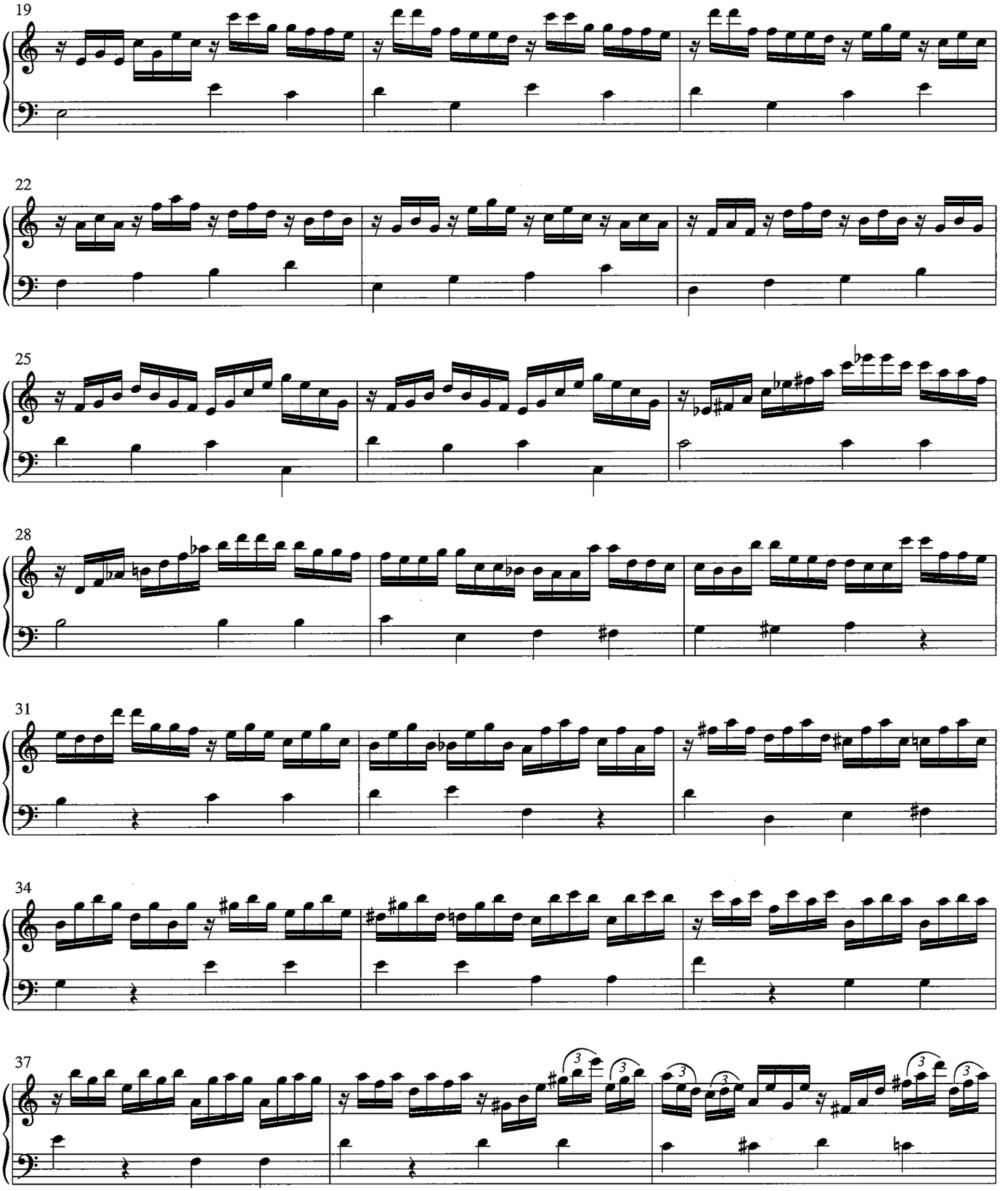

19
22
26
29
32
35

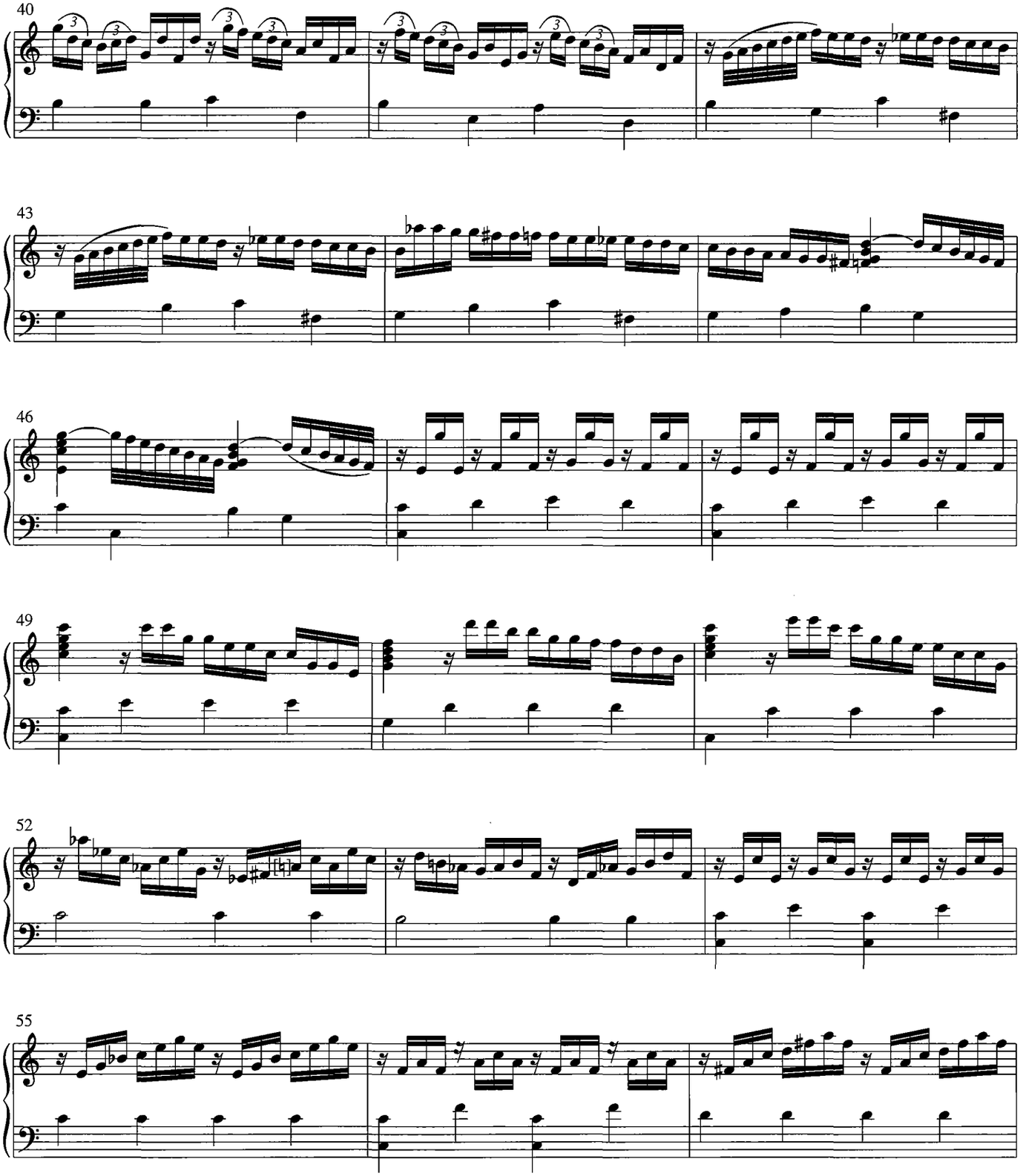

38
41
44
47
50
53

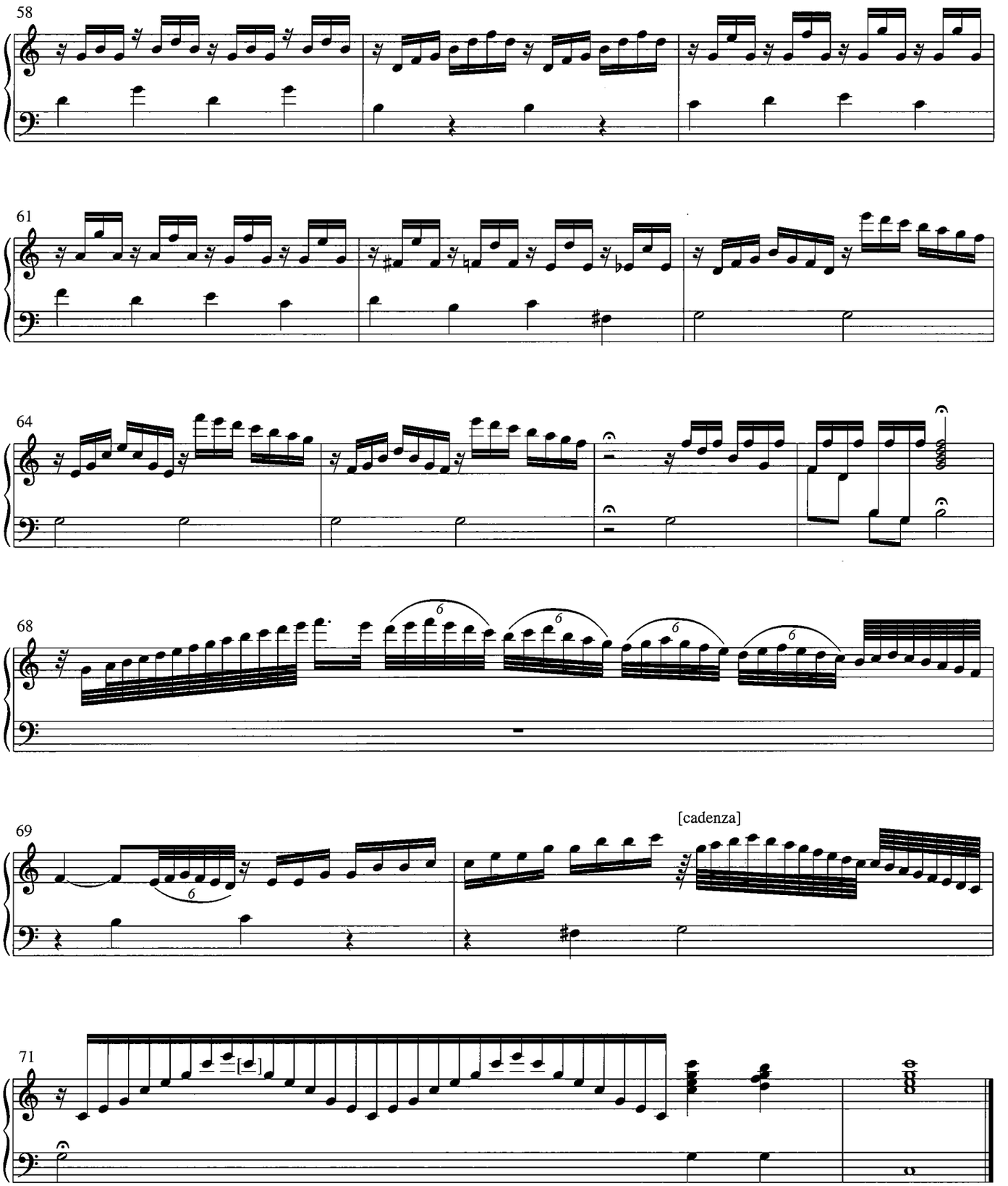

56
59
62
65
68
72

Preludio 3

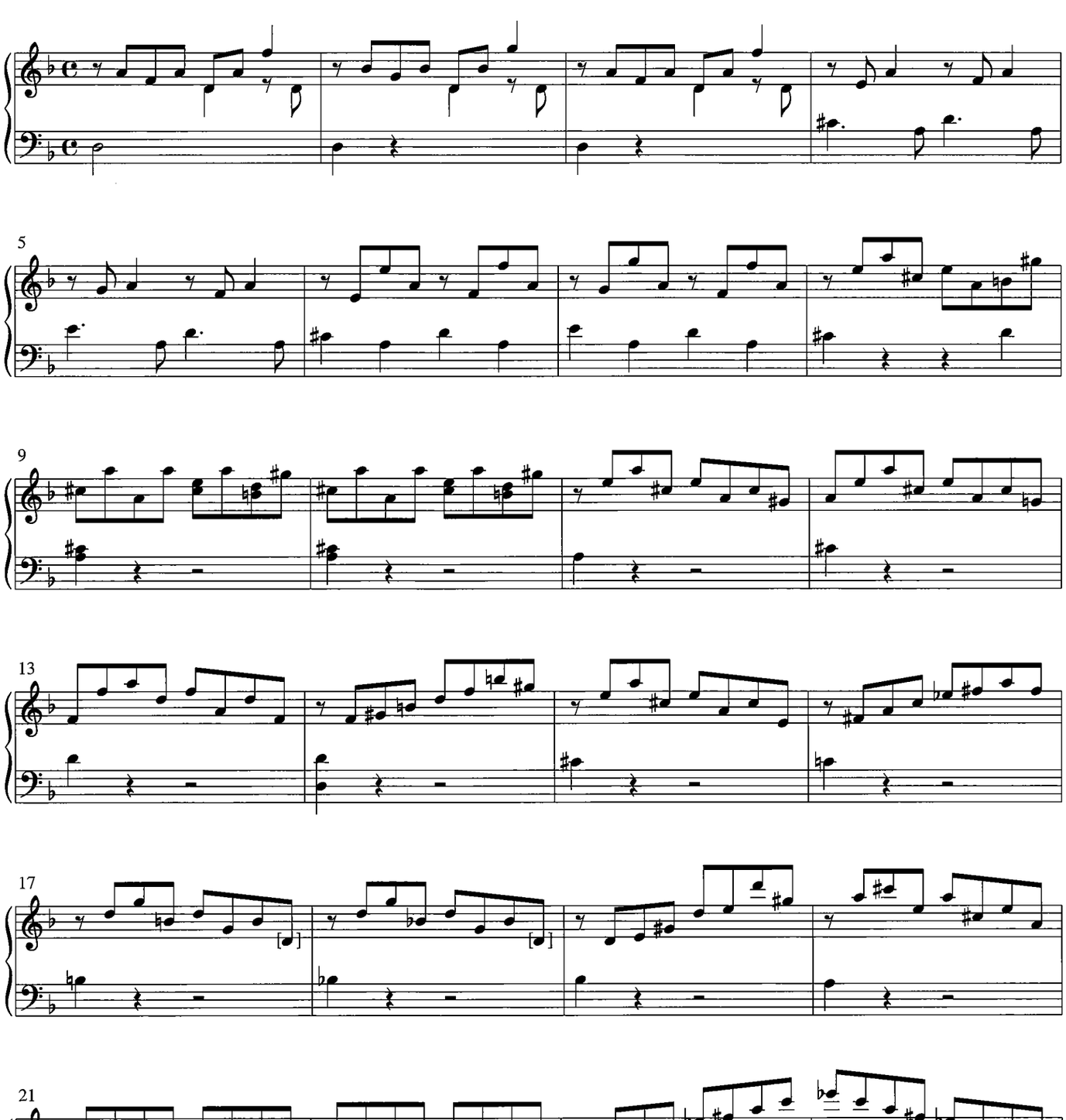


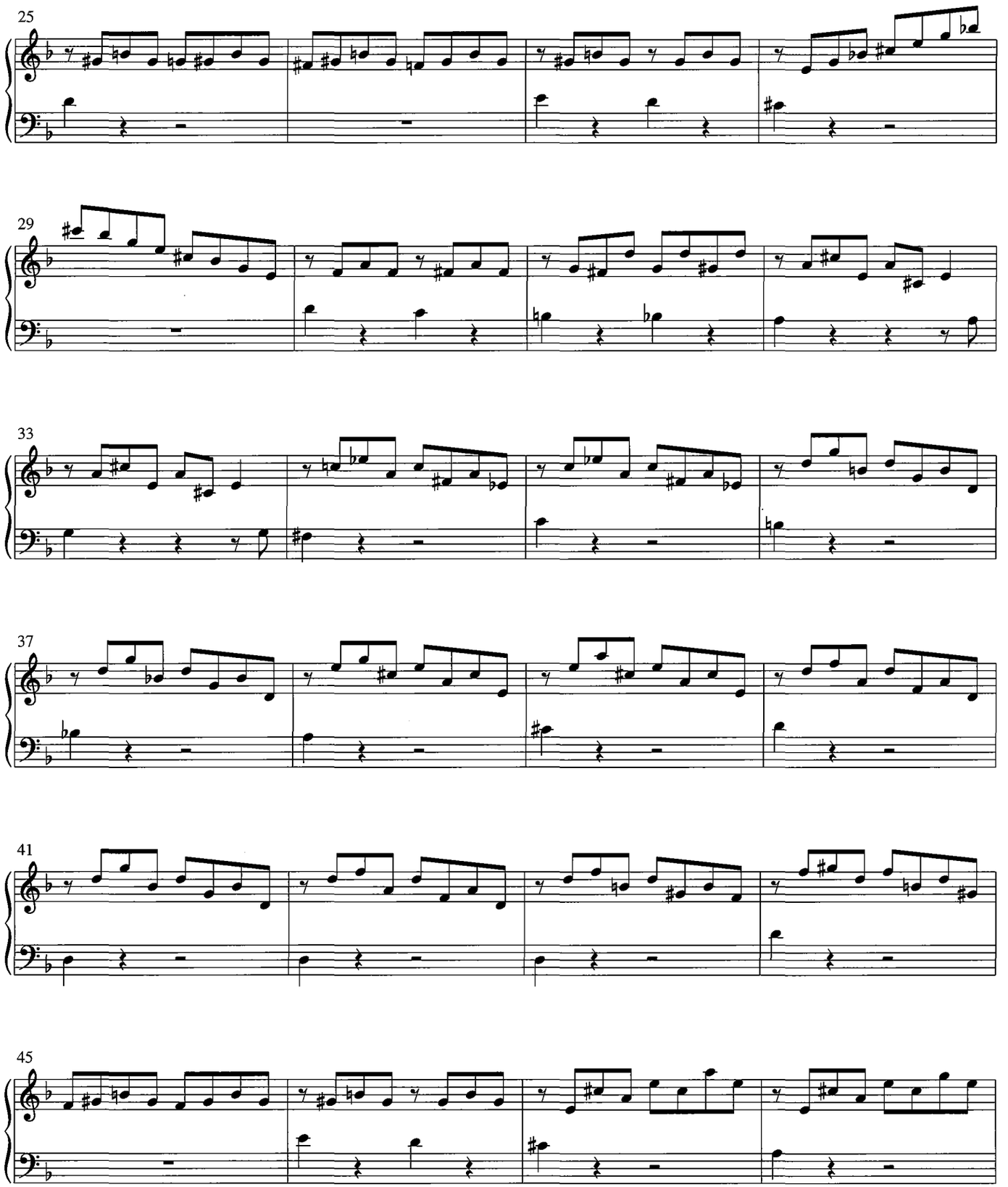

19
22
25
28
31
34
37

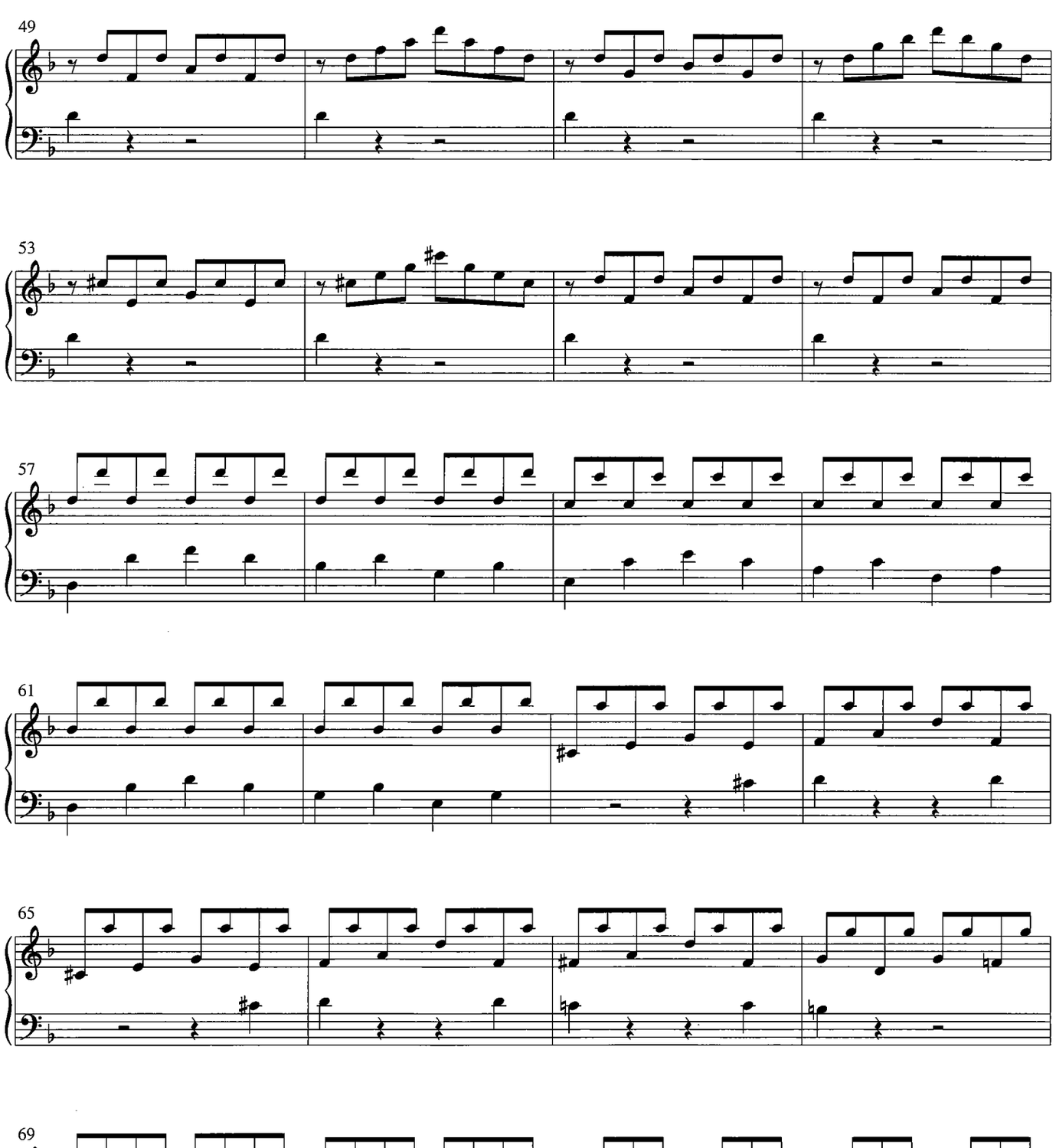

40
43
46
49
52
55

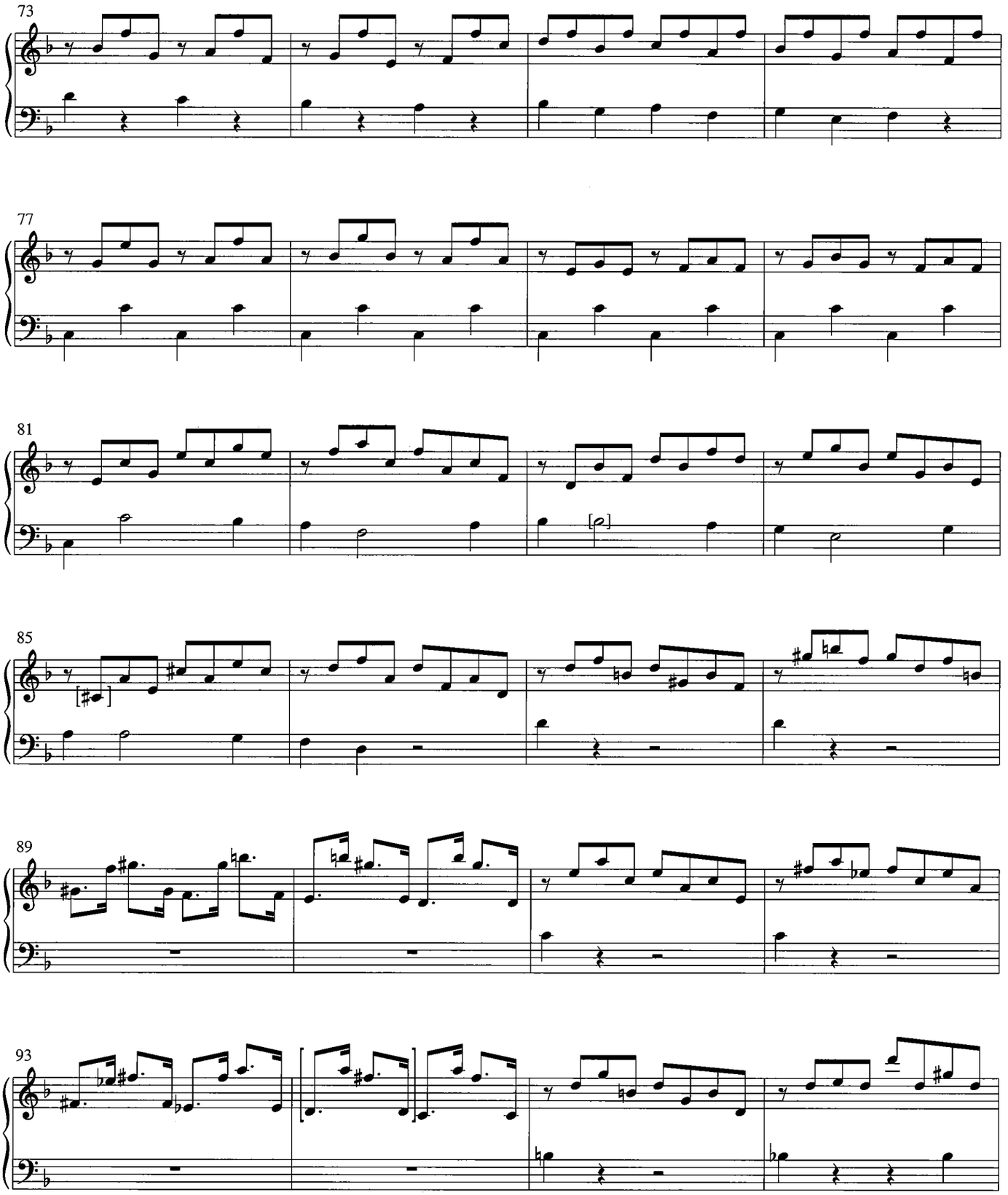

58
61
64
68
69
[cadenza]
71

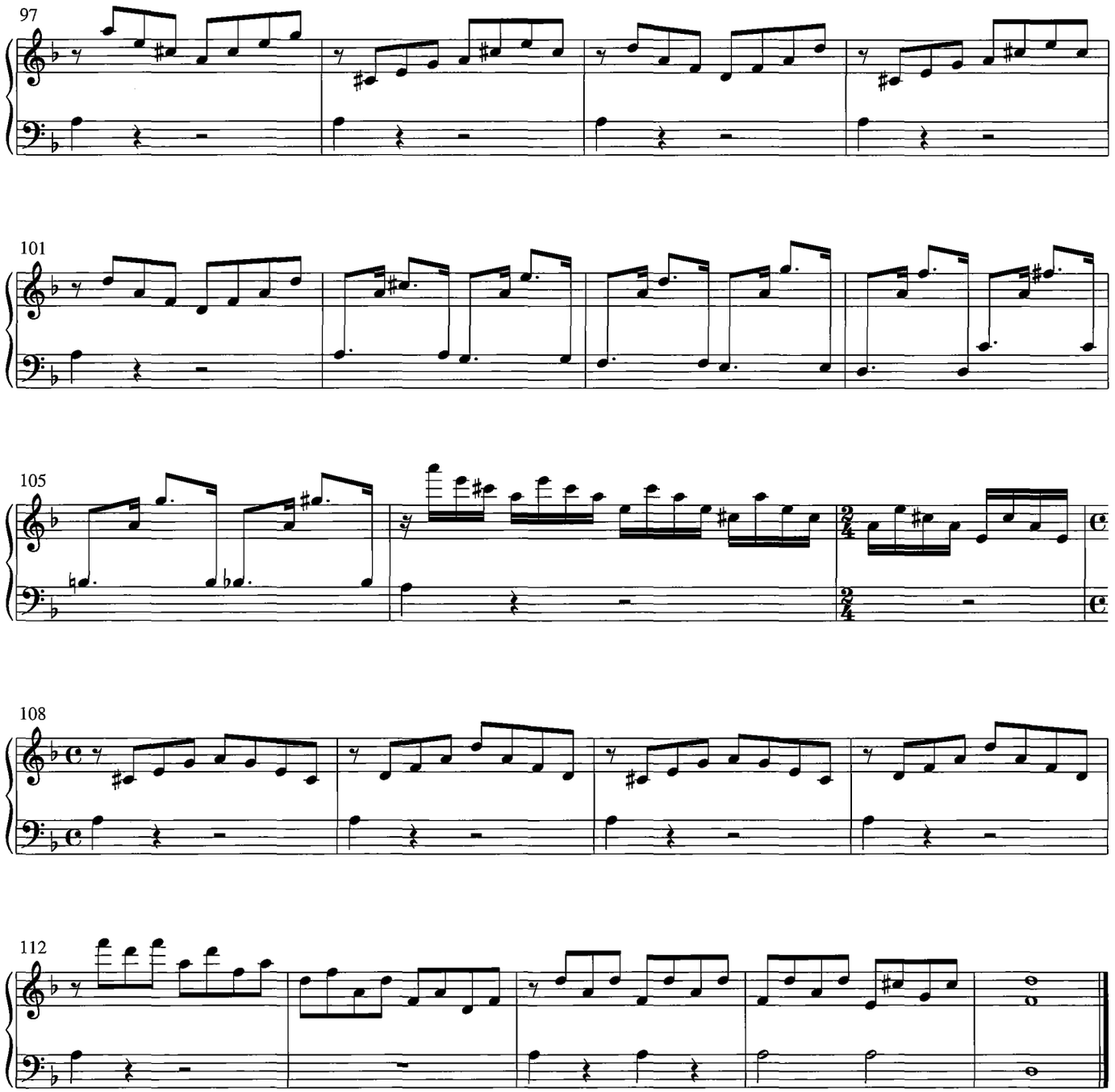
Preludio 4



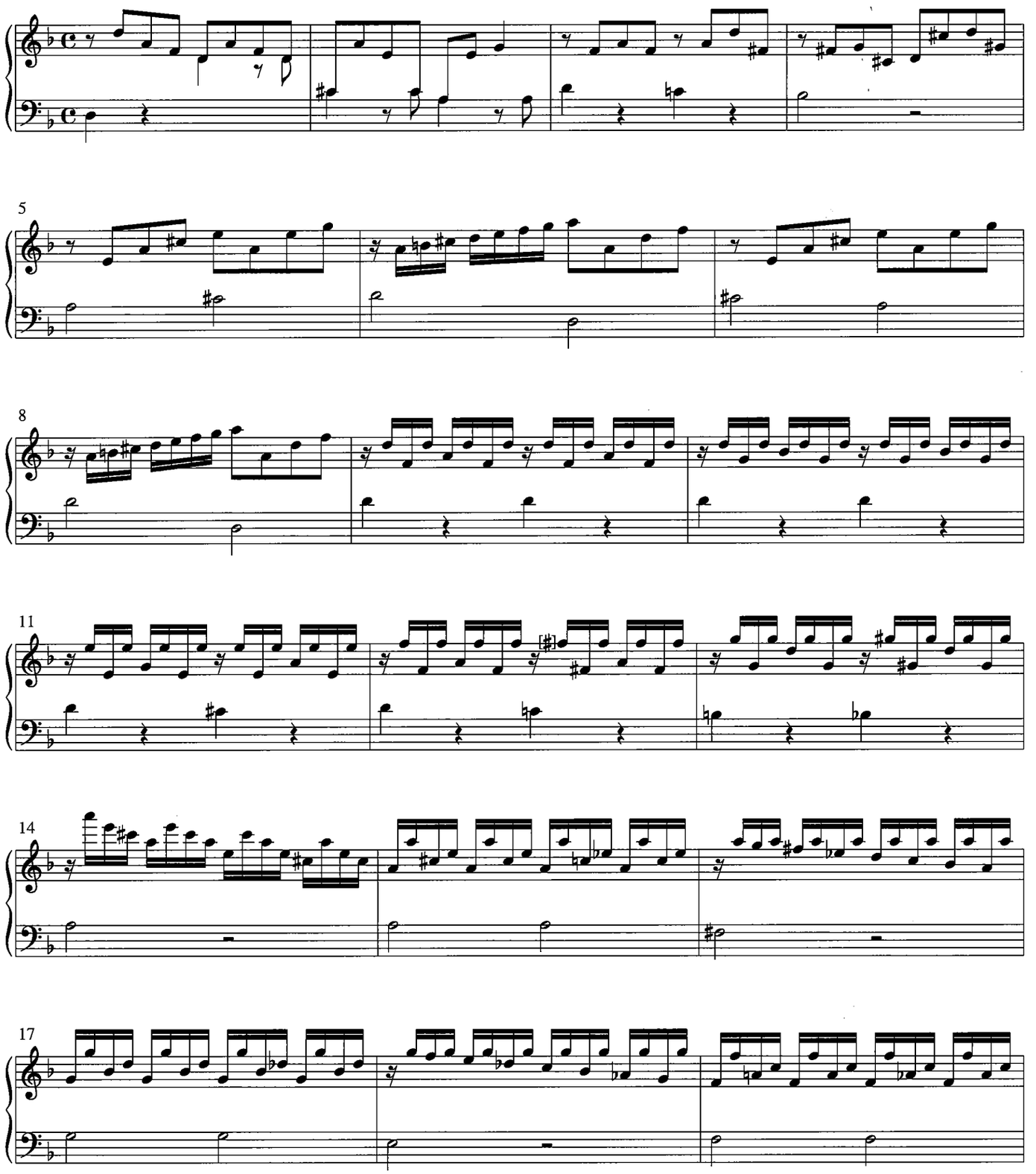

25
29
33
37
41
45

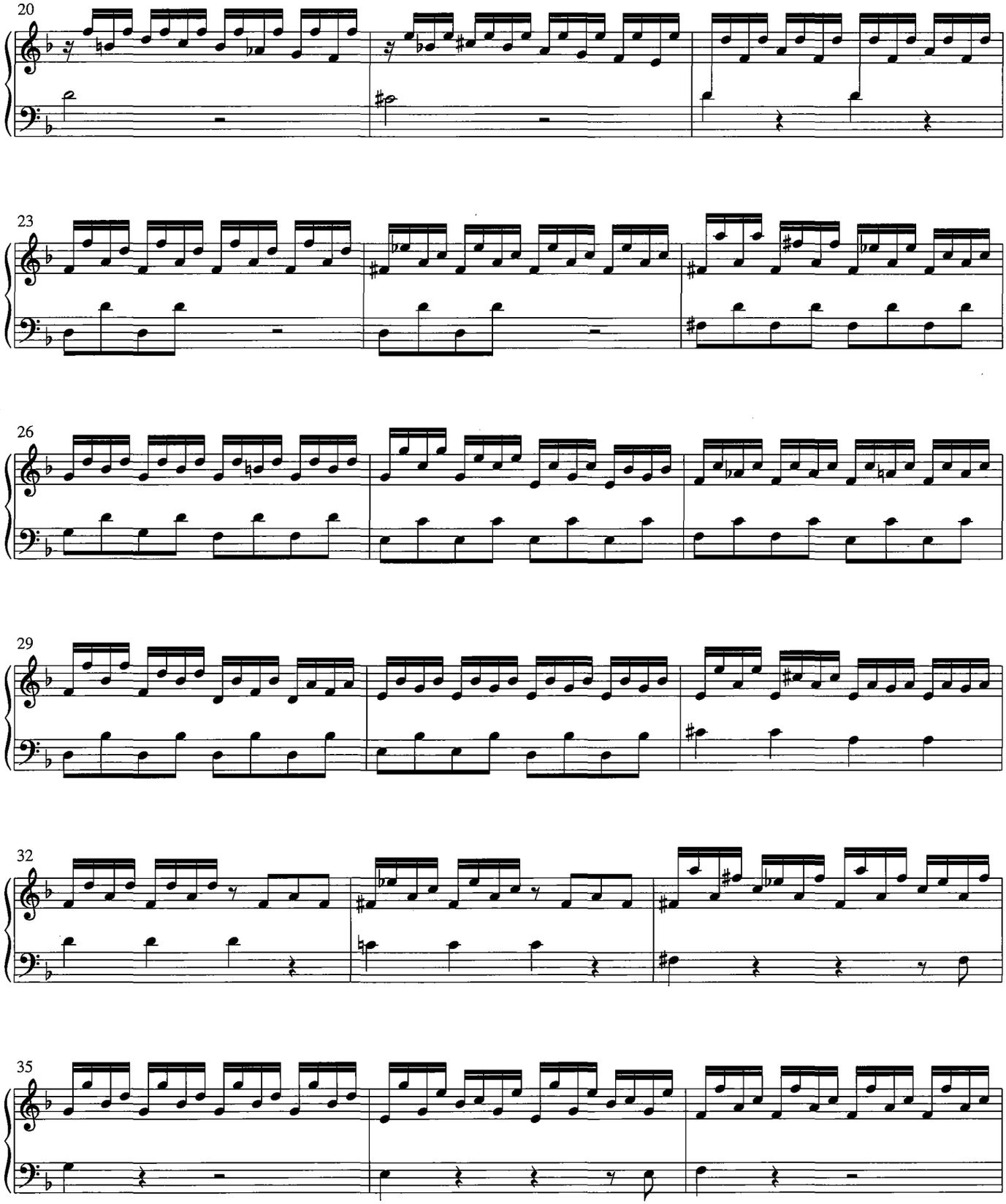

49
53
57
61
65
69

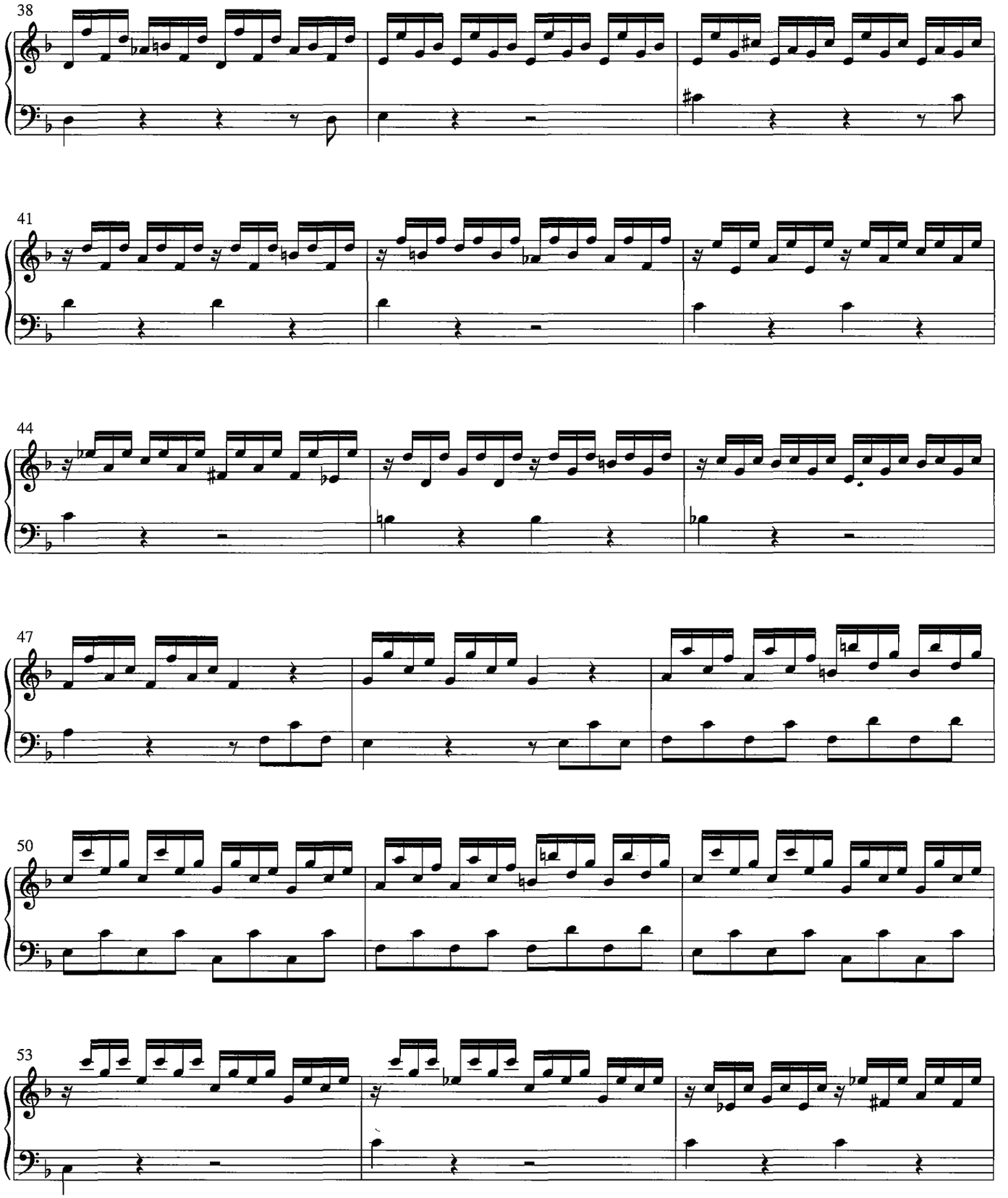

73
77
81
85
89
93

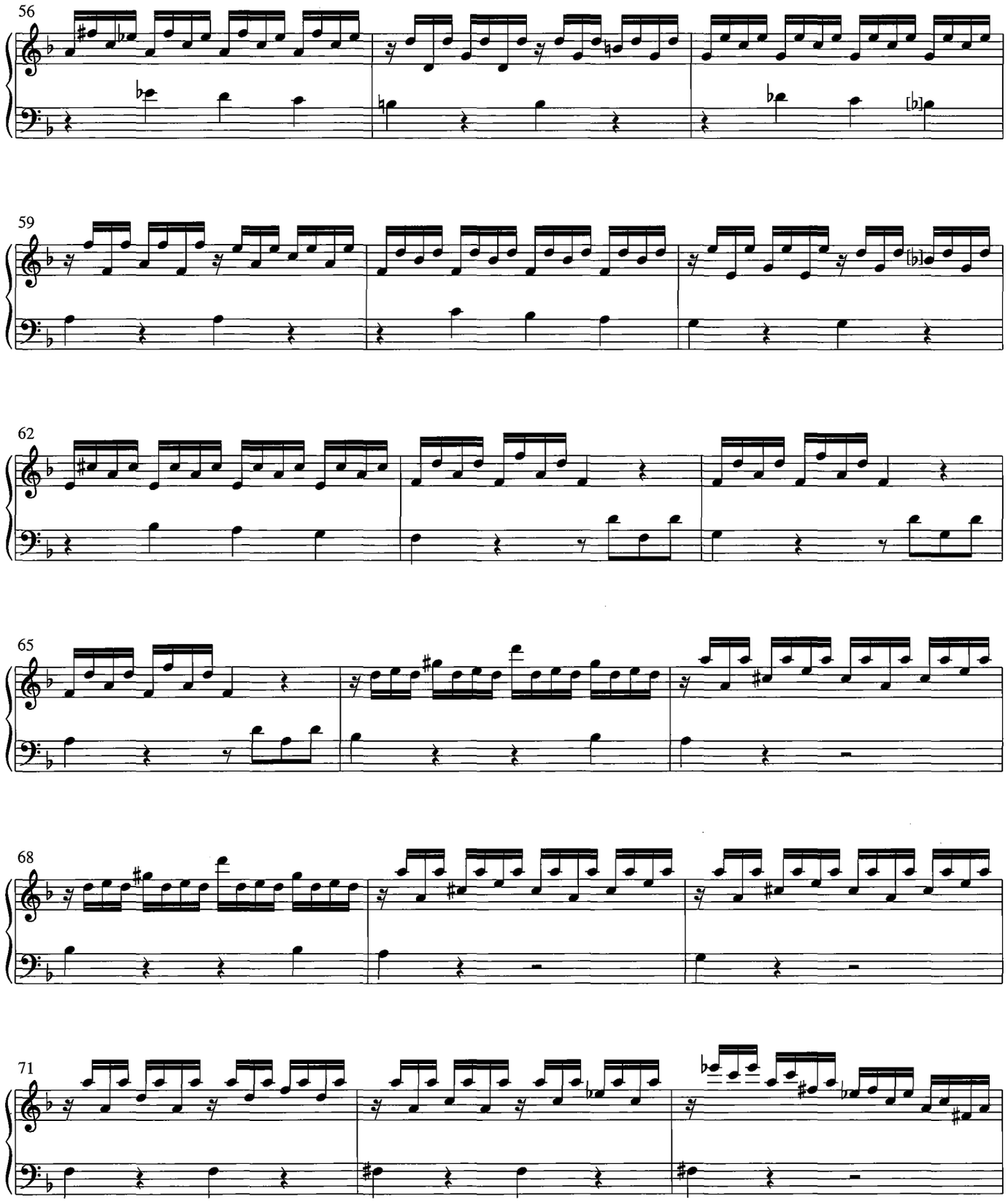

97
101
105
108
112

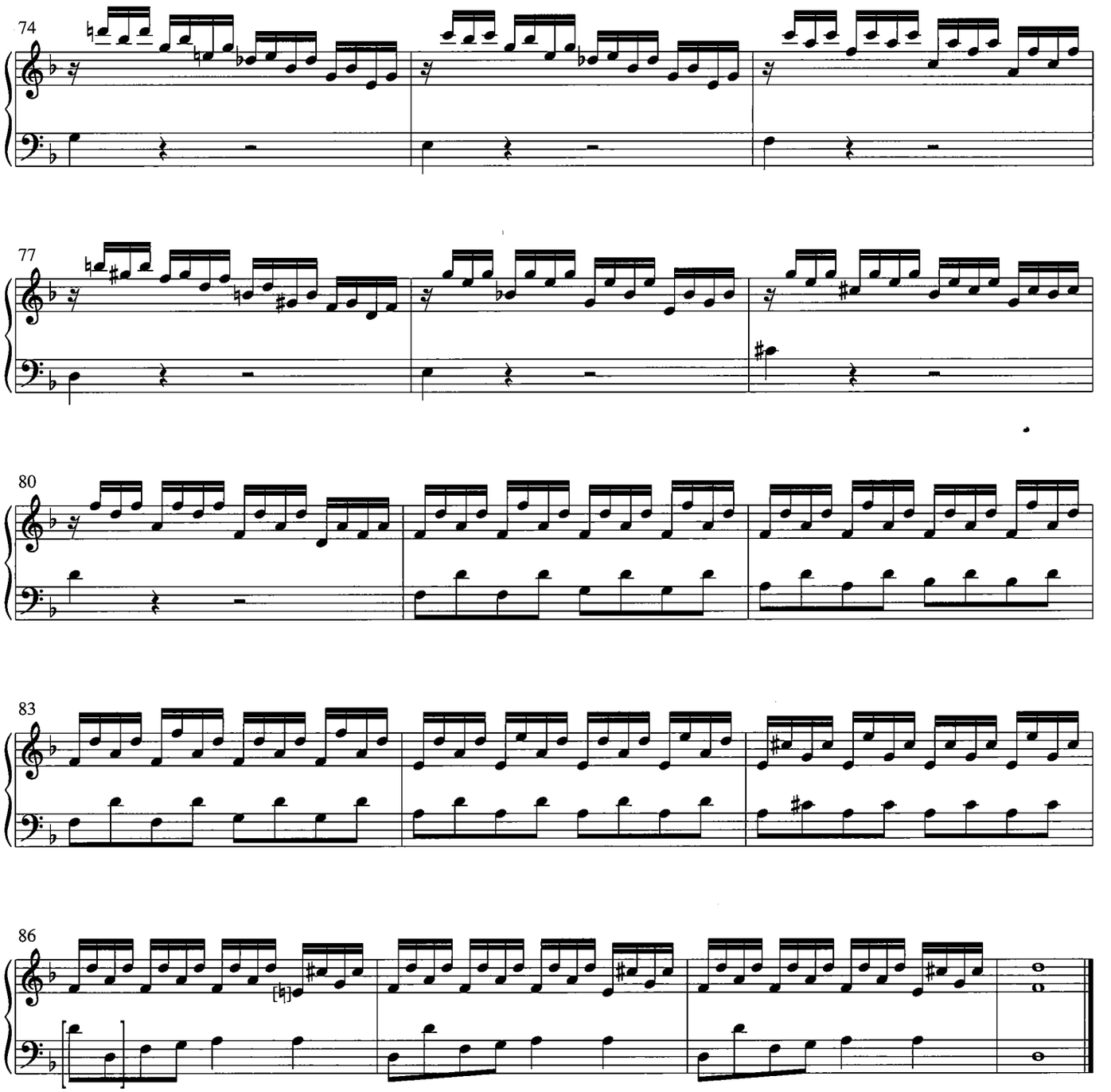
Preludio 5



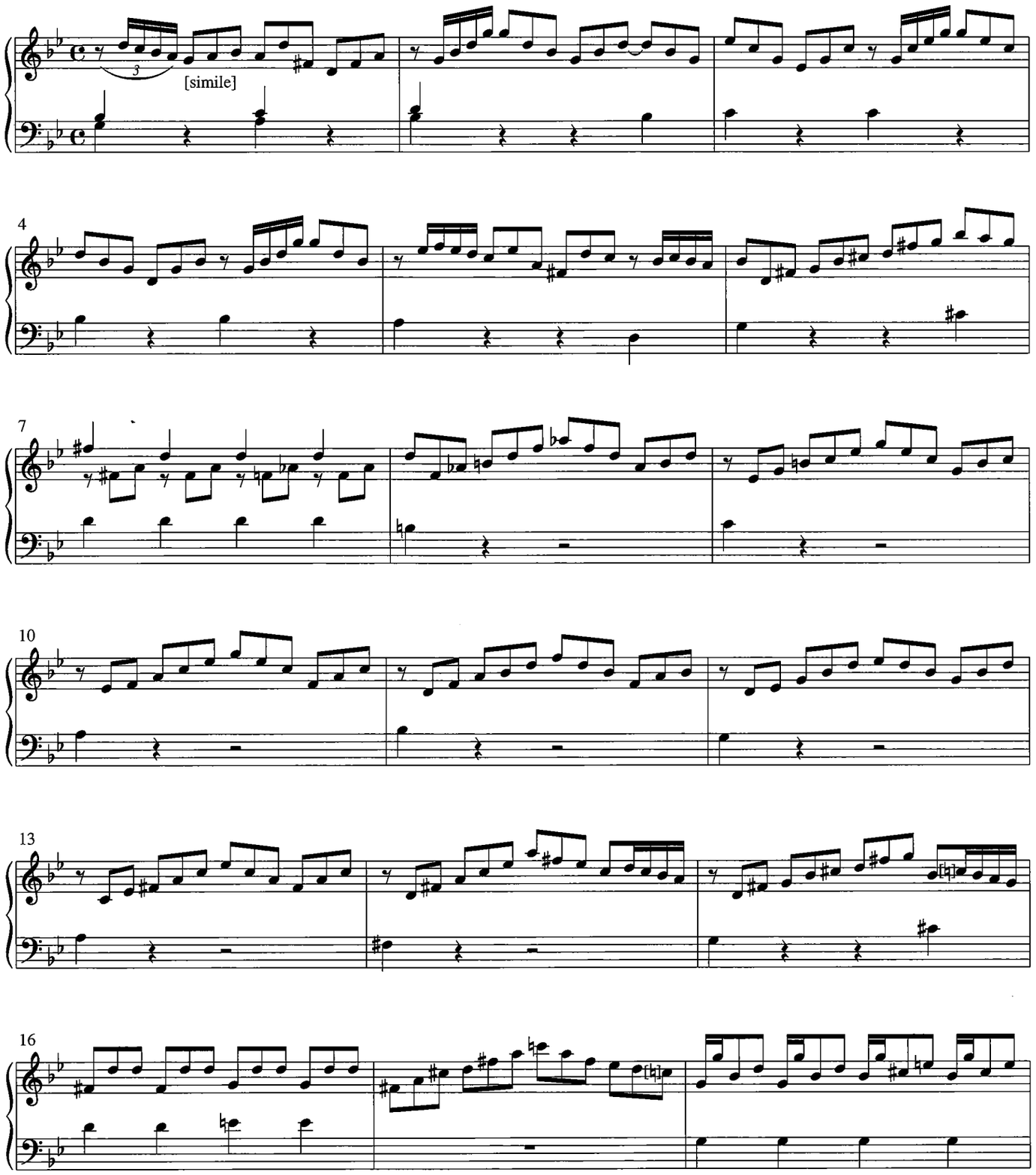

20
23
26
29
32
35

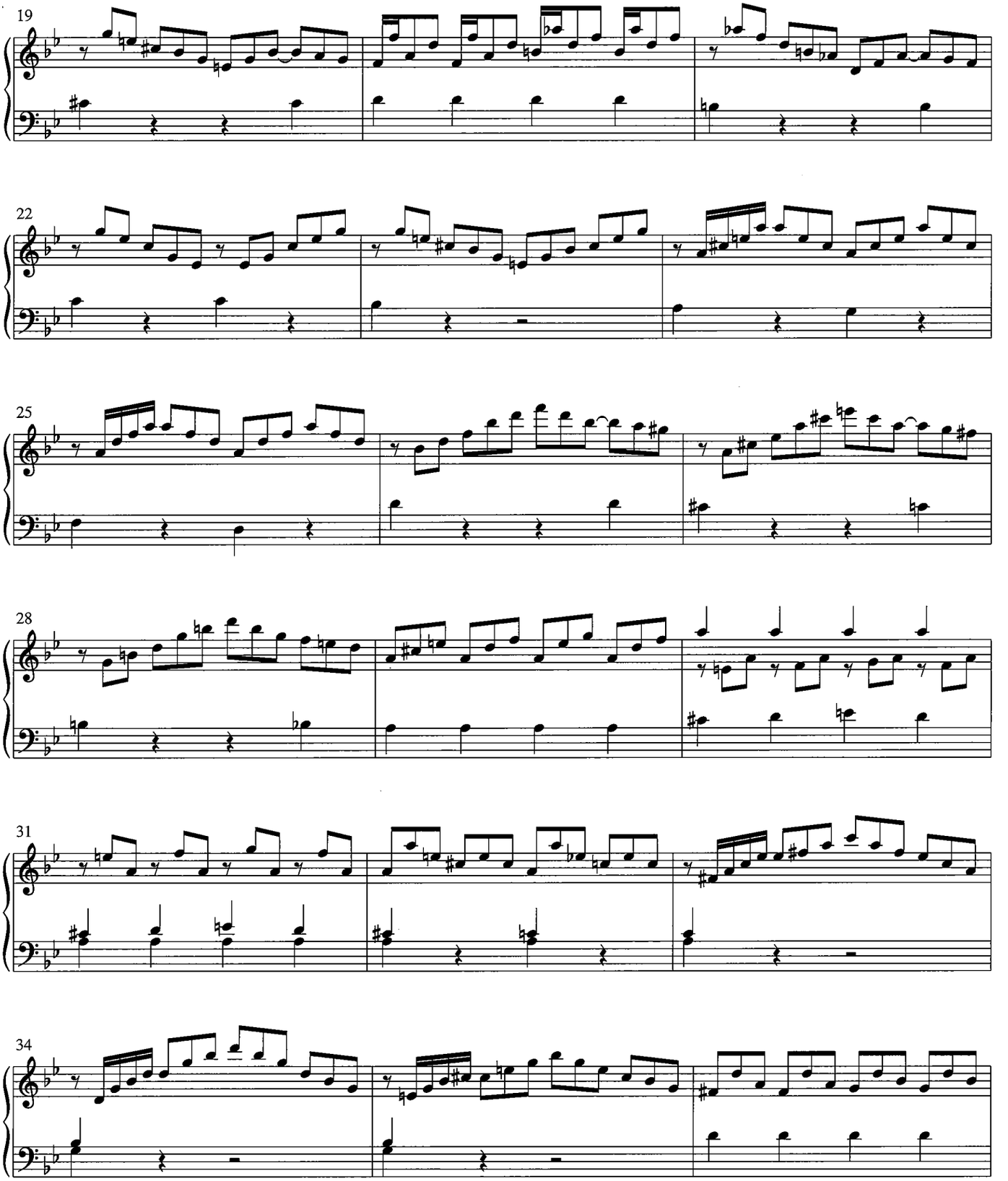

38
41
44
47
50
53

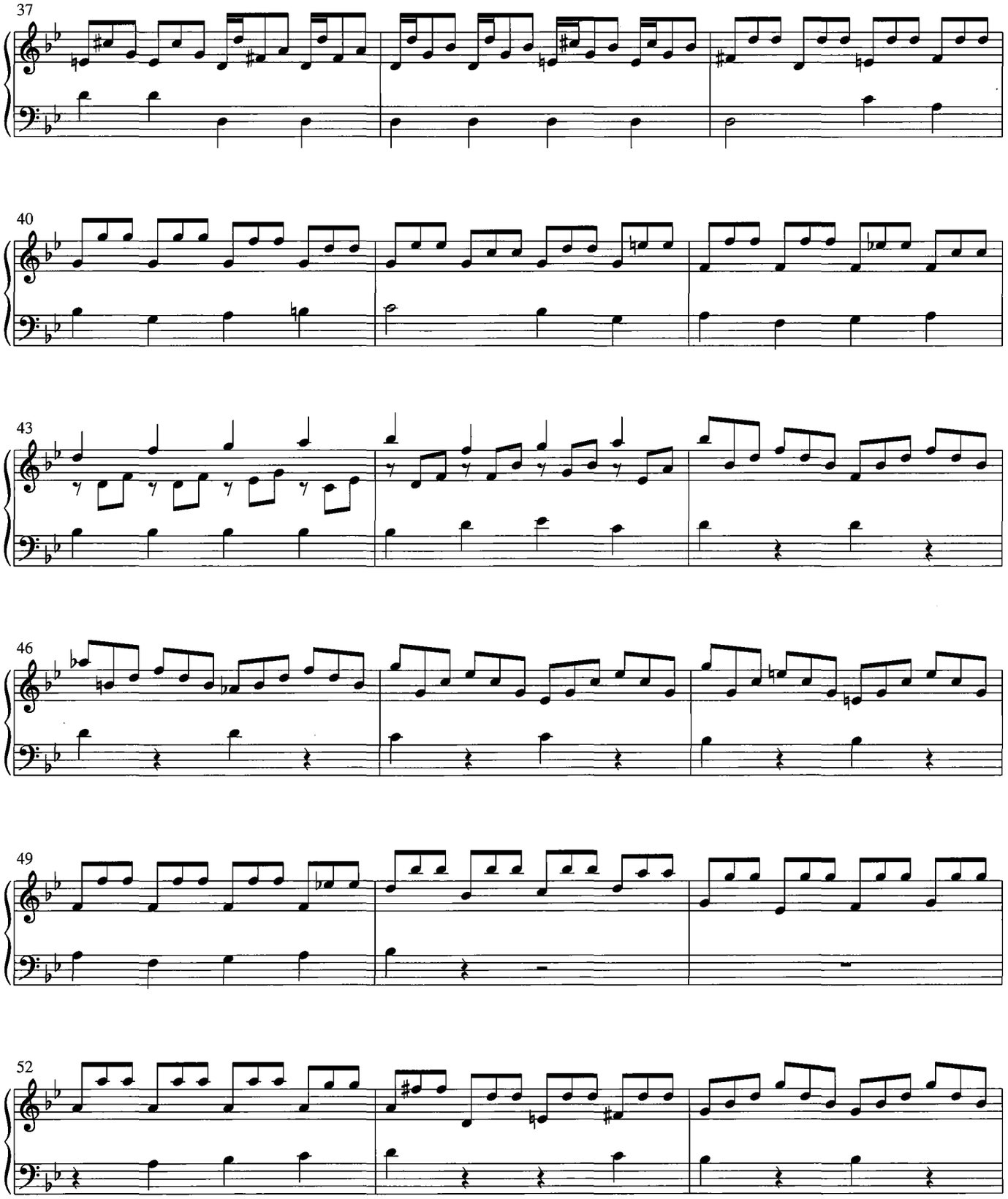

56
59
62
65
68
71

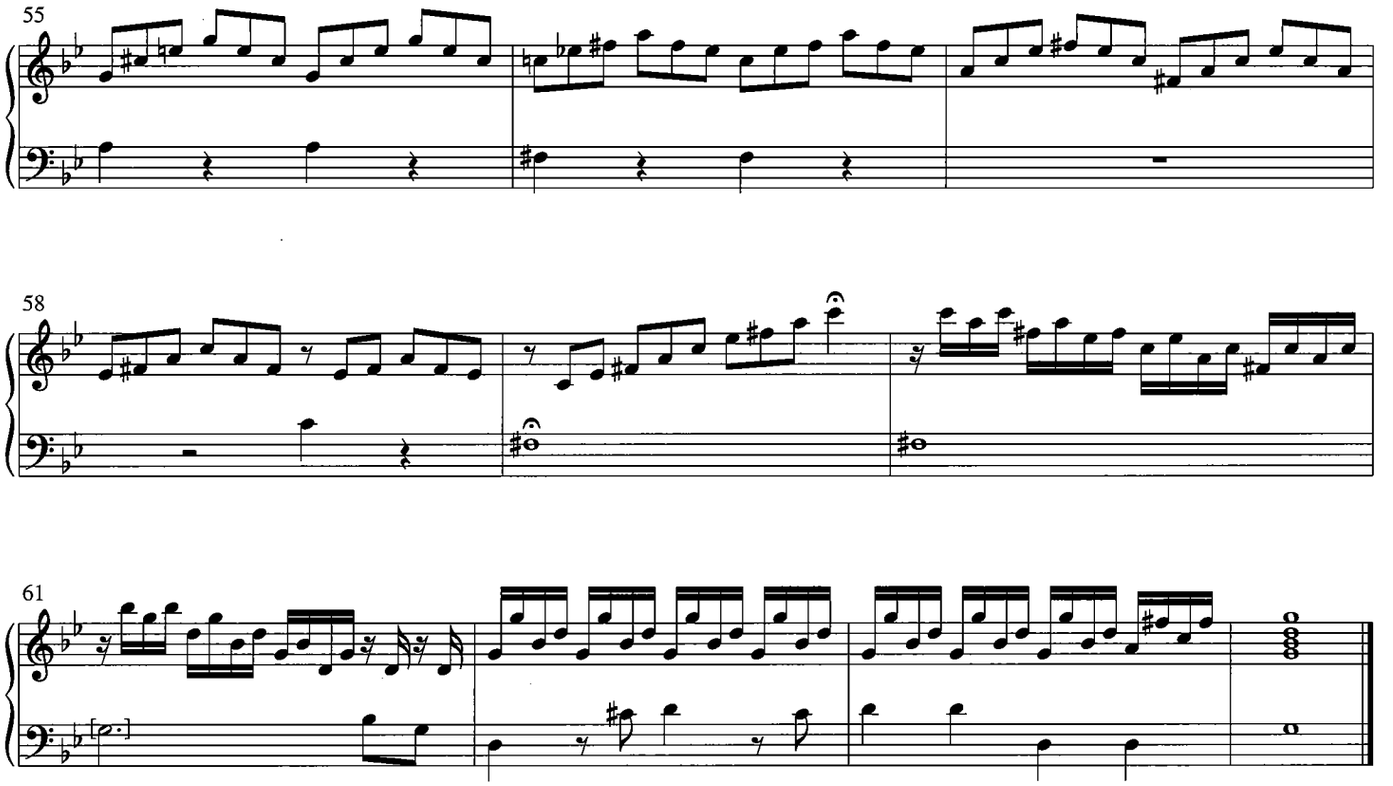

74
77
80
83
86

Preludio 6

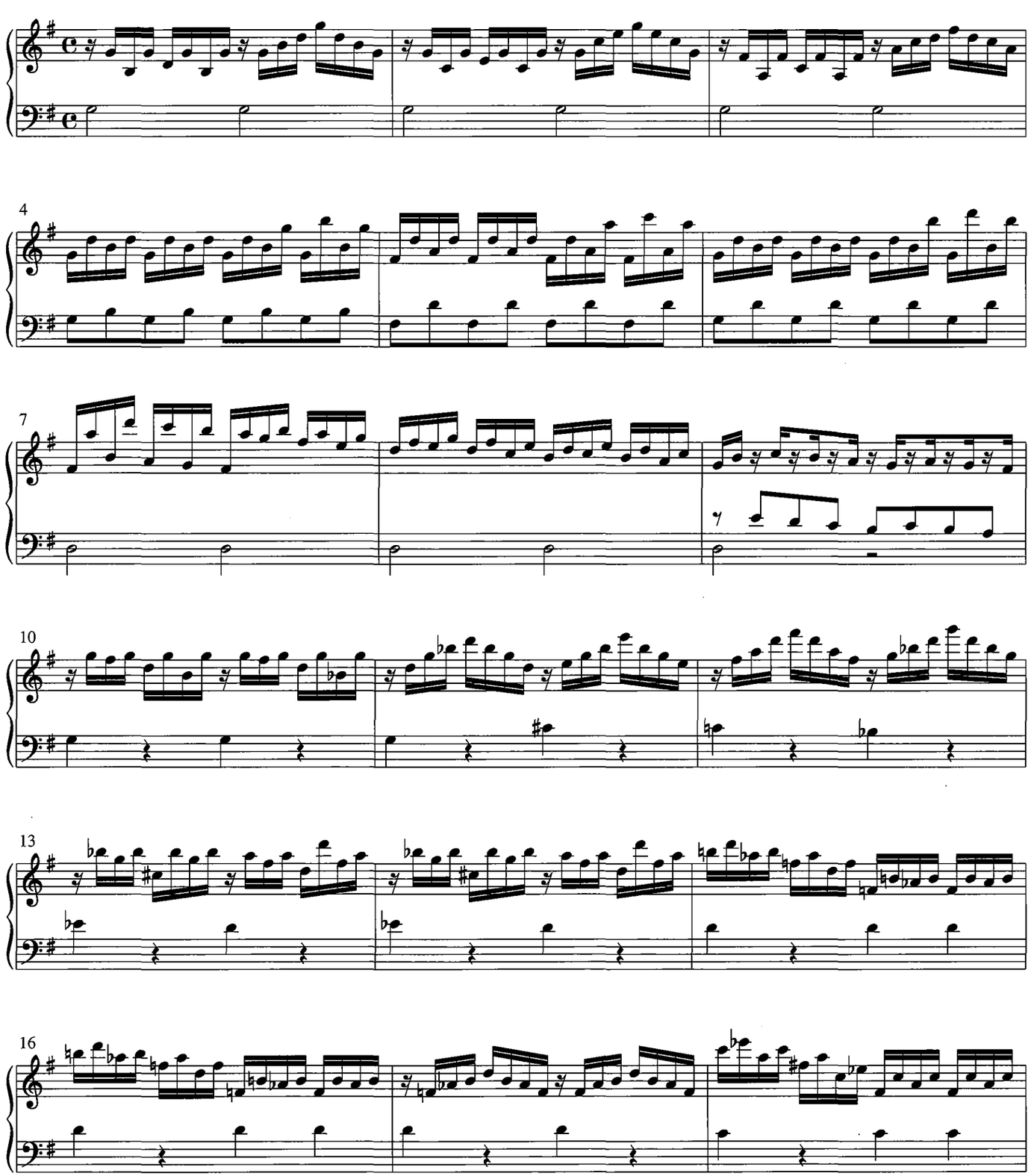


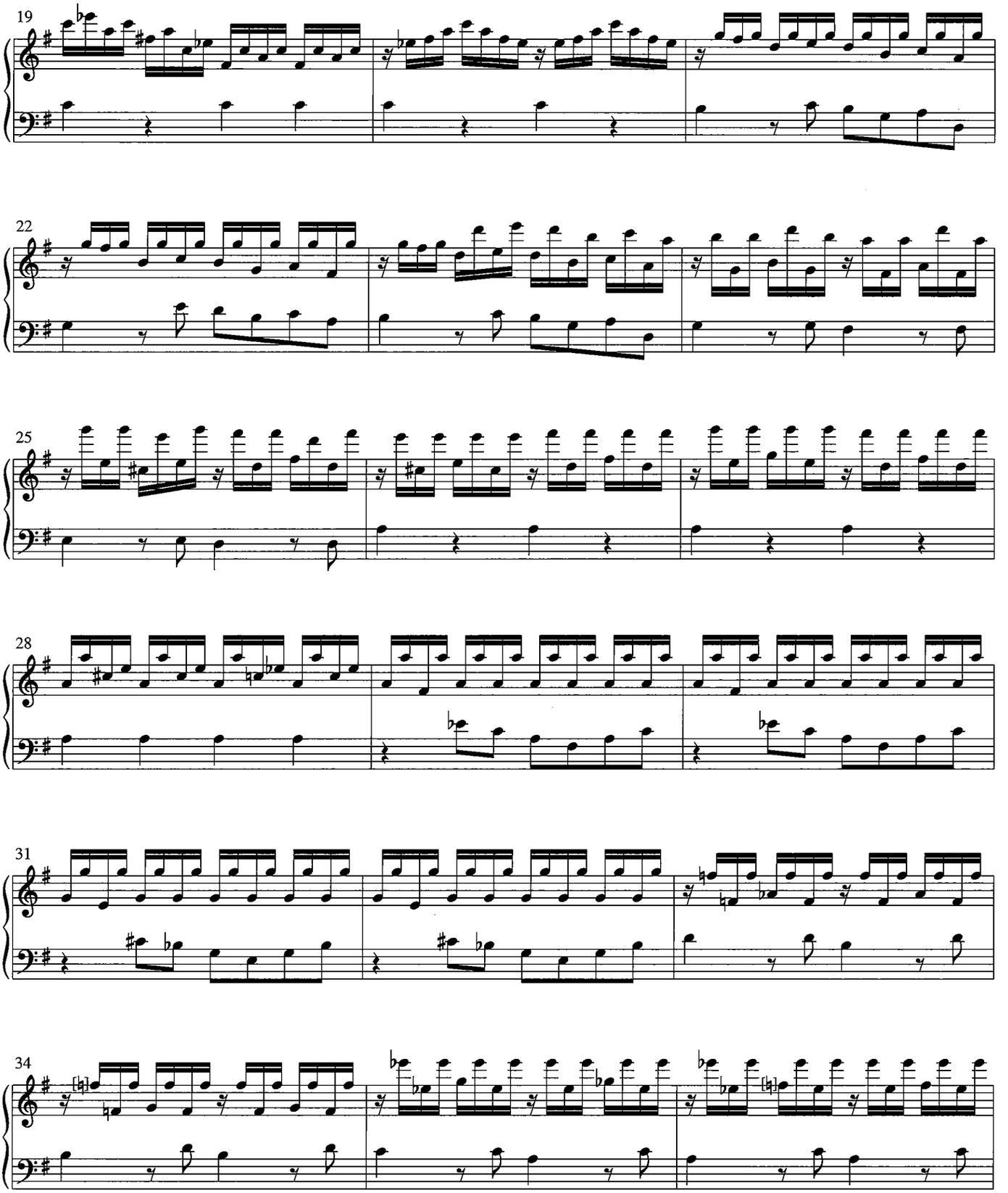

19
22
25
28
31
34

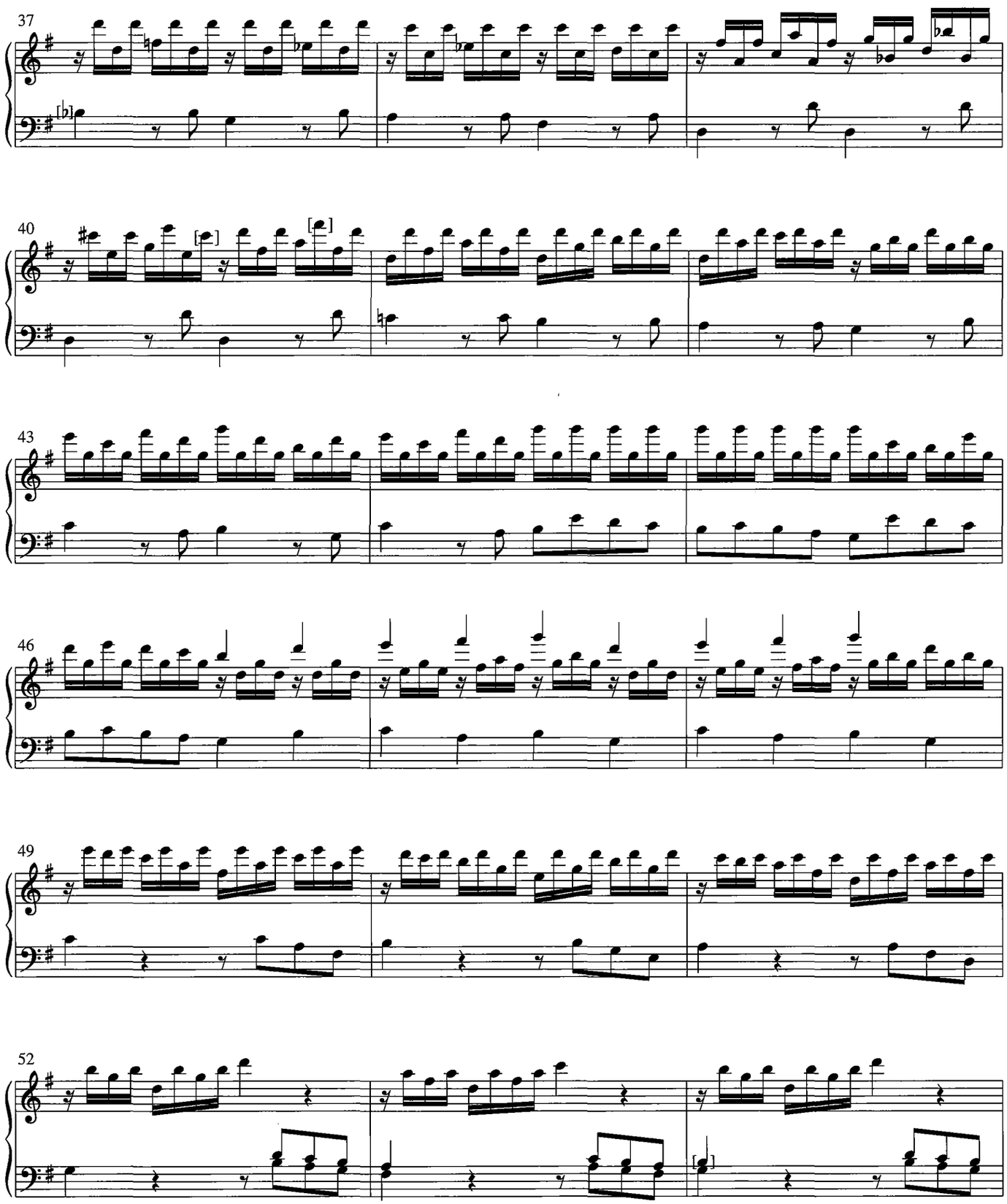

37
40
43
46
49
52

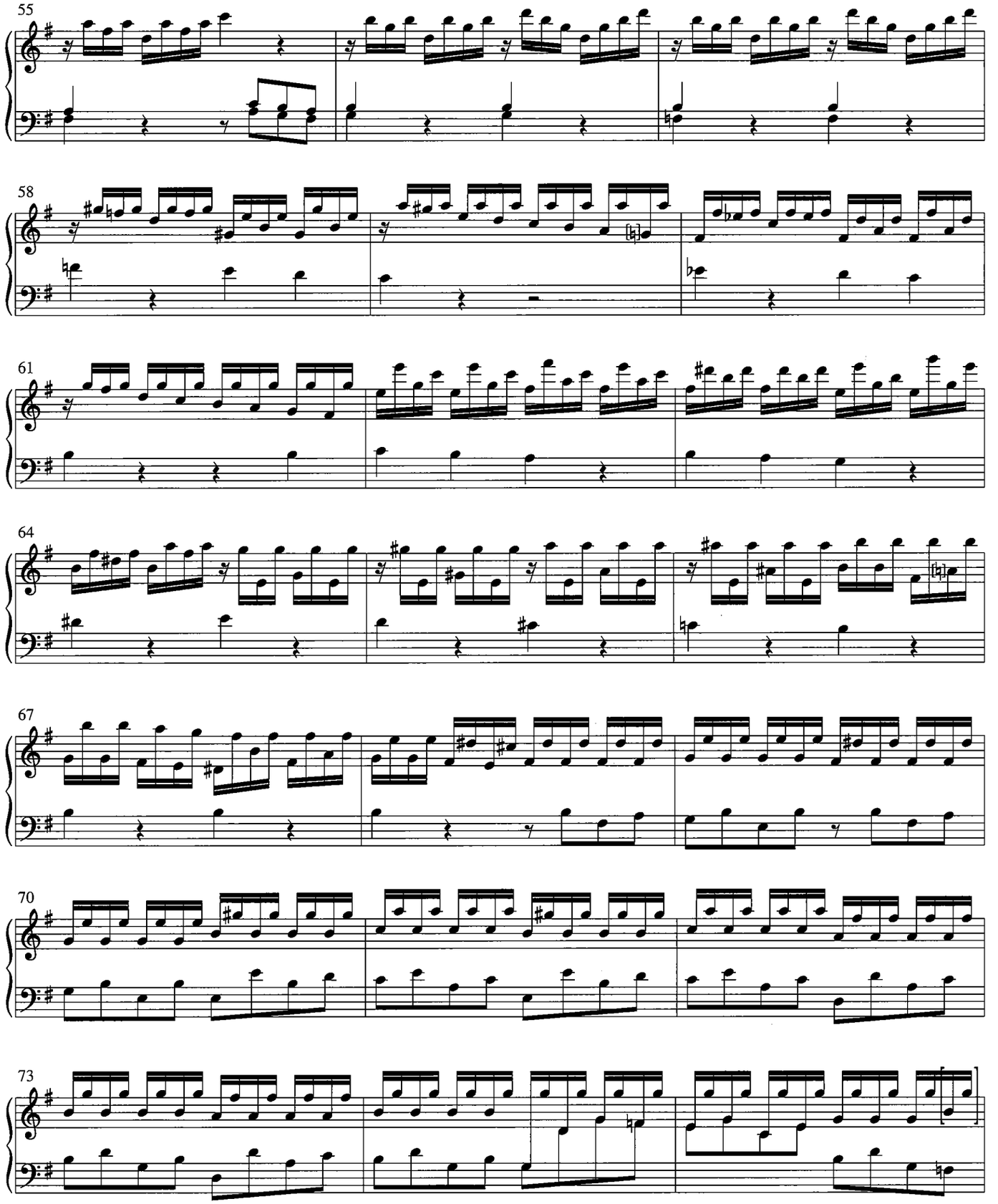

55
58
61

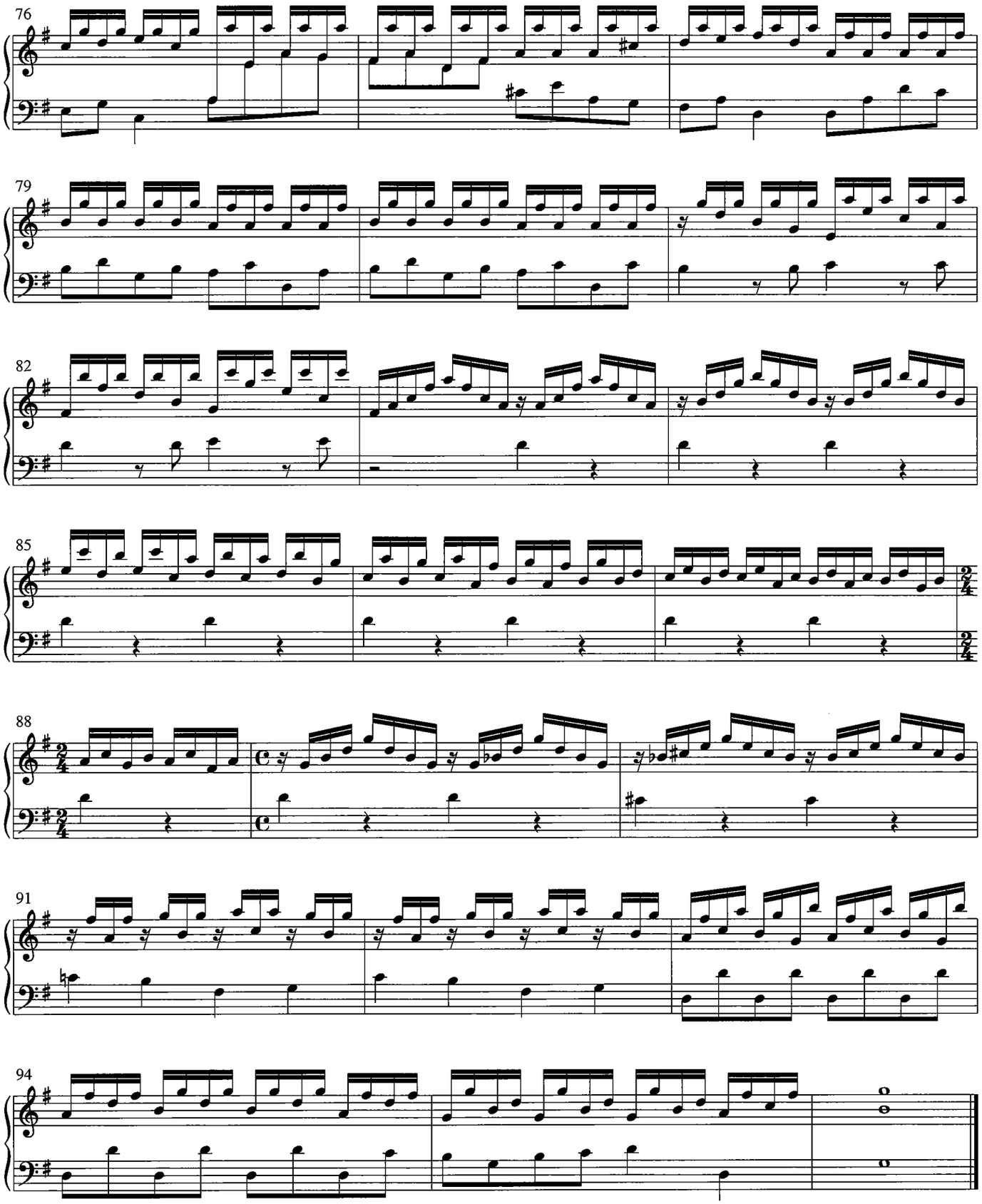
Preludio 7



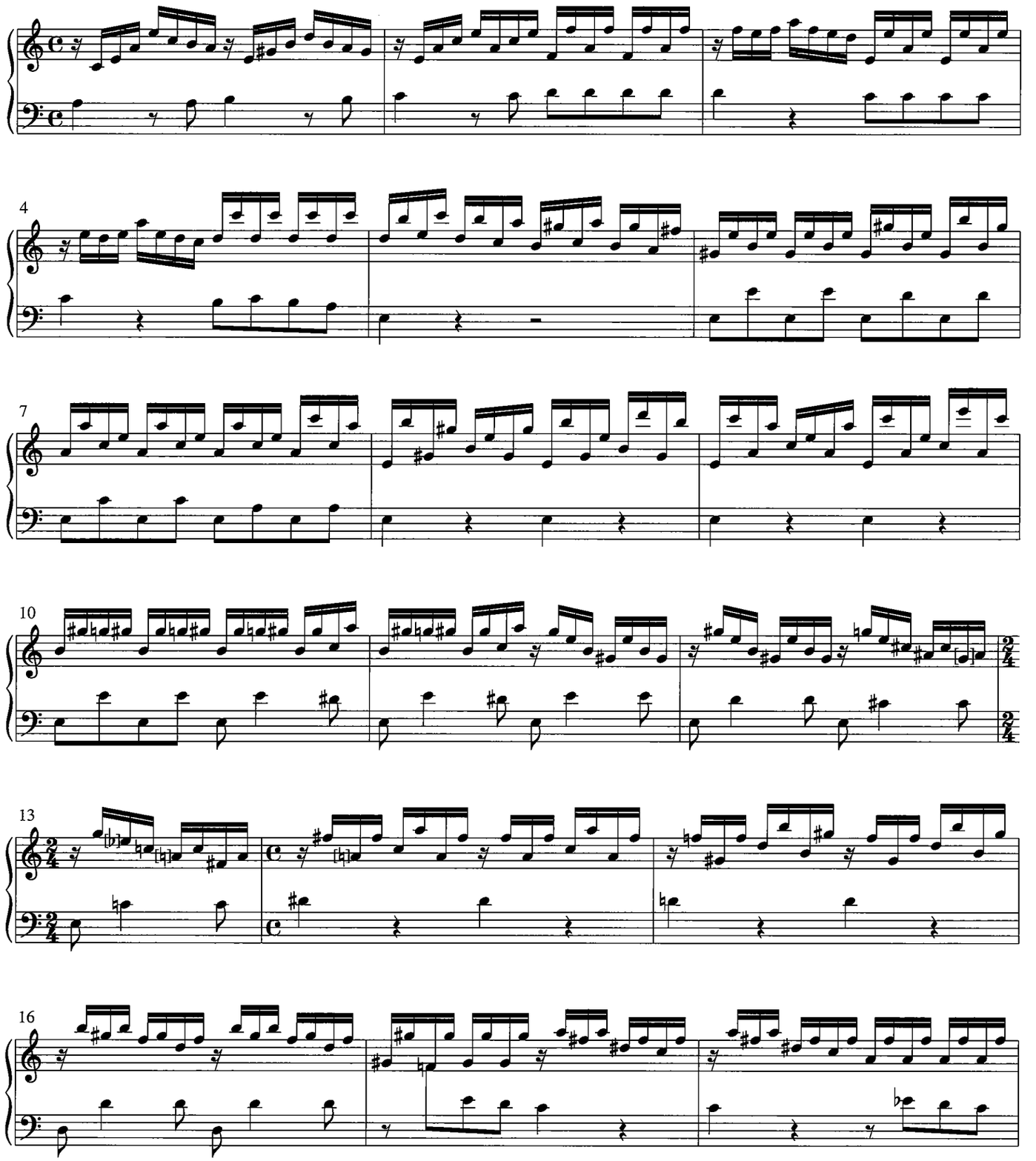

19
22
25
28
31
34

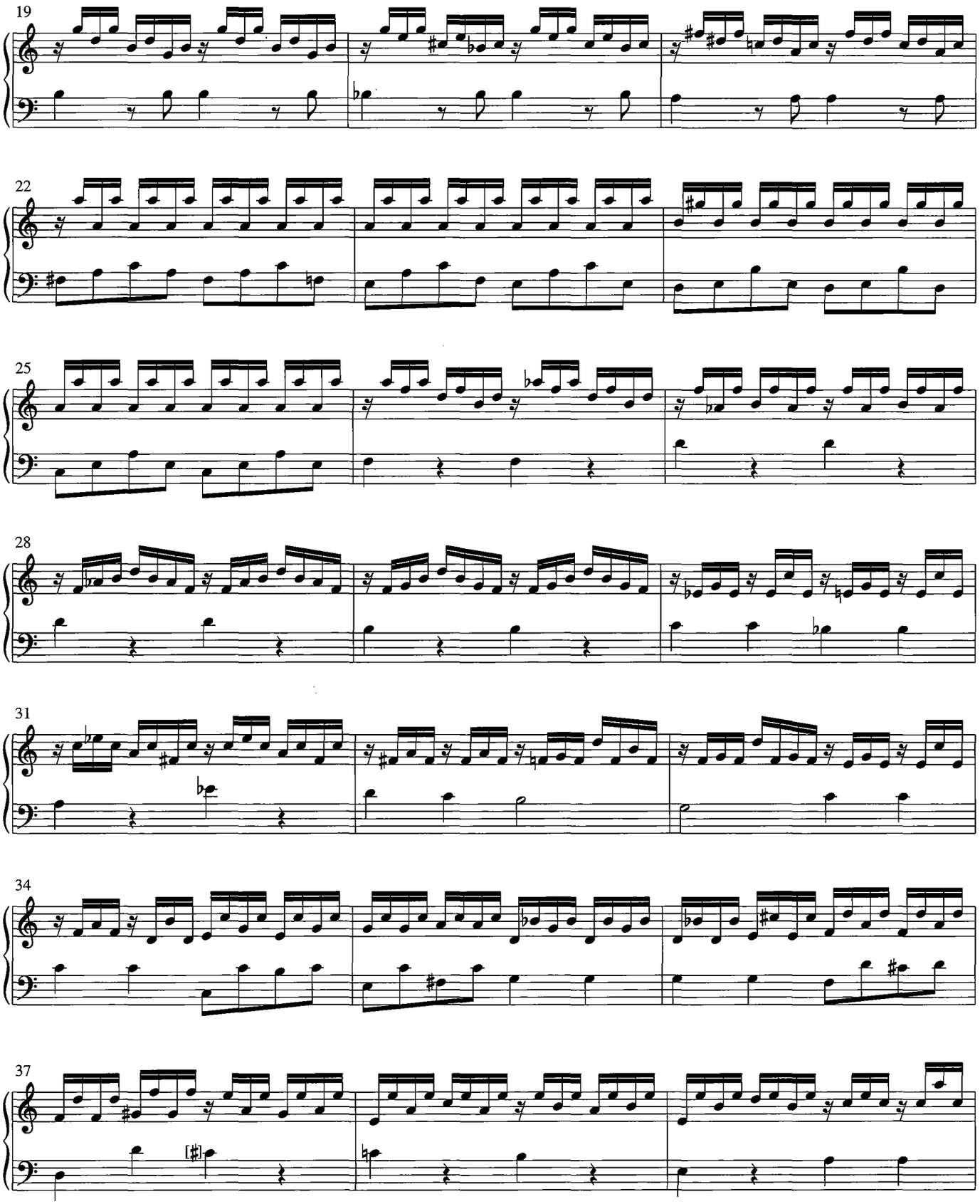

37
40
43
46
49
52

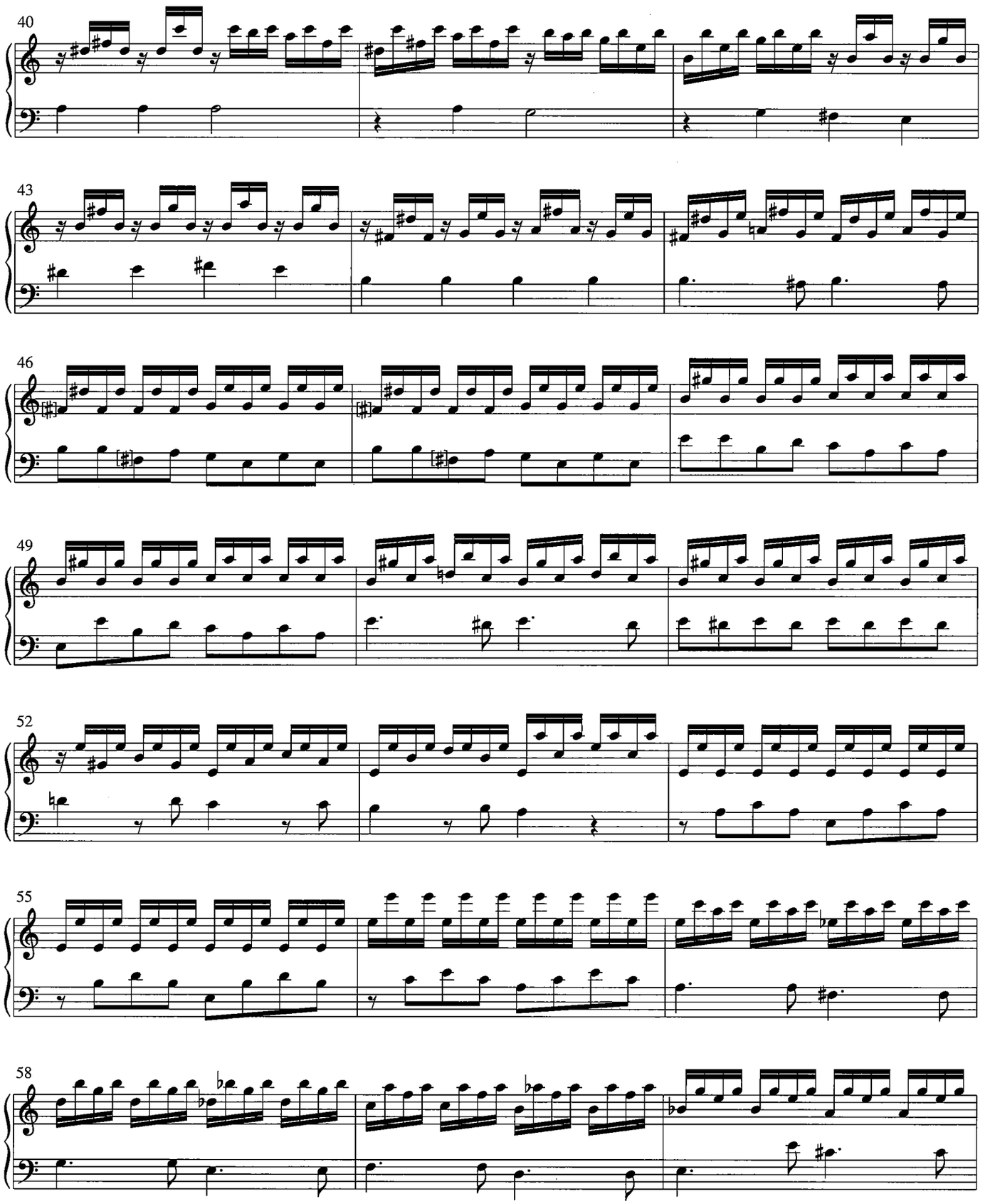

55
58
61
64
67
70
73

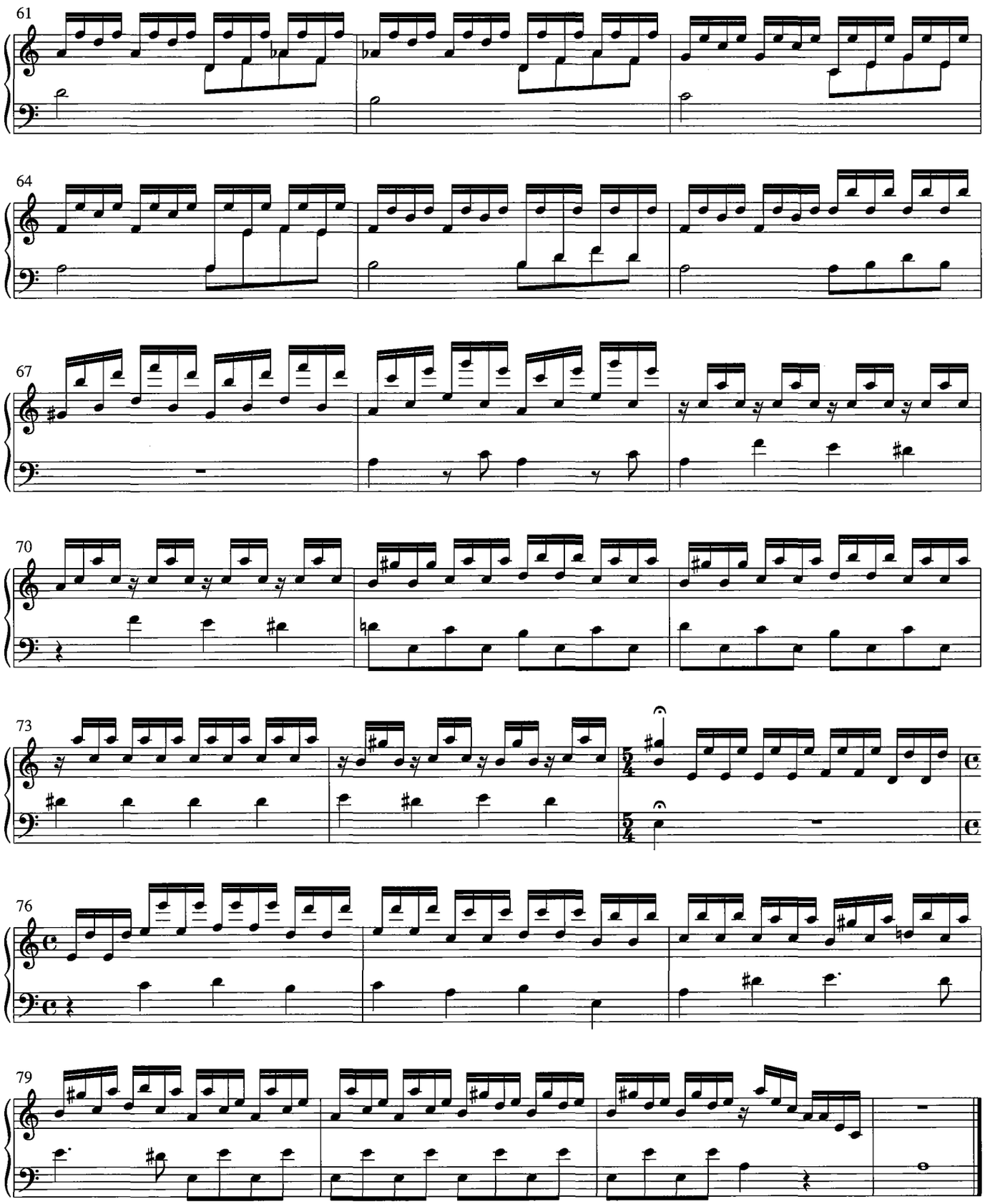

76
79
82
85
88
91
94

Preludio 8

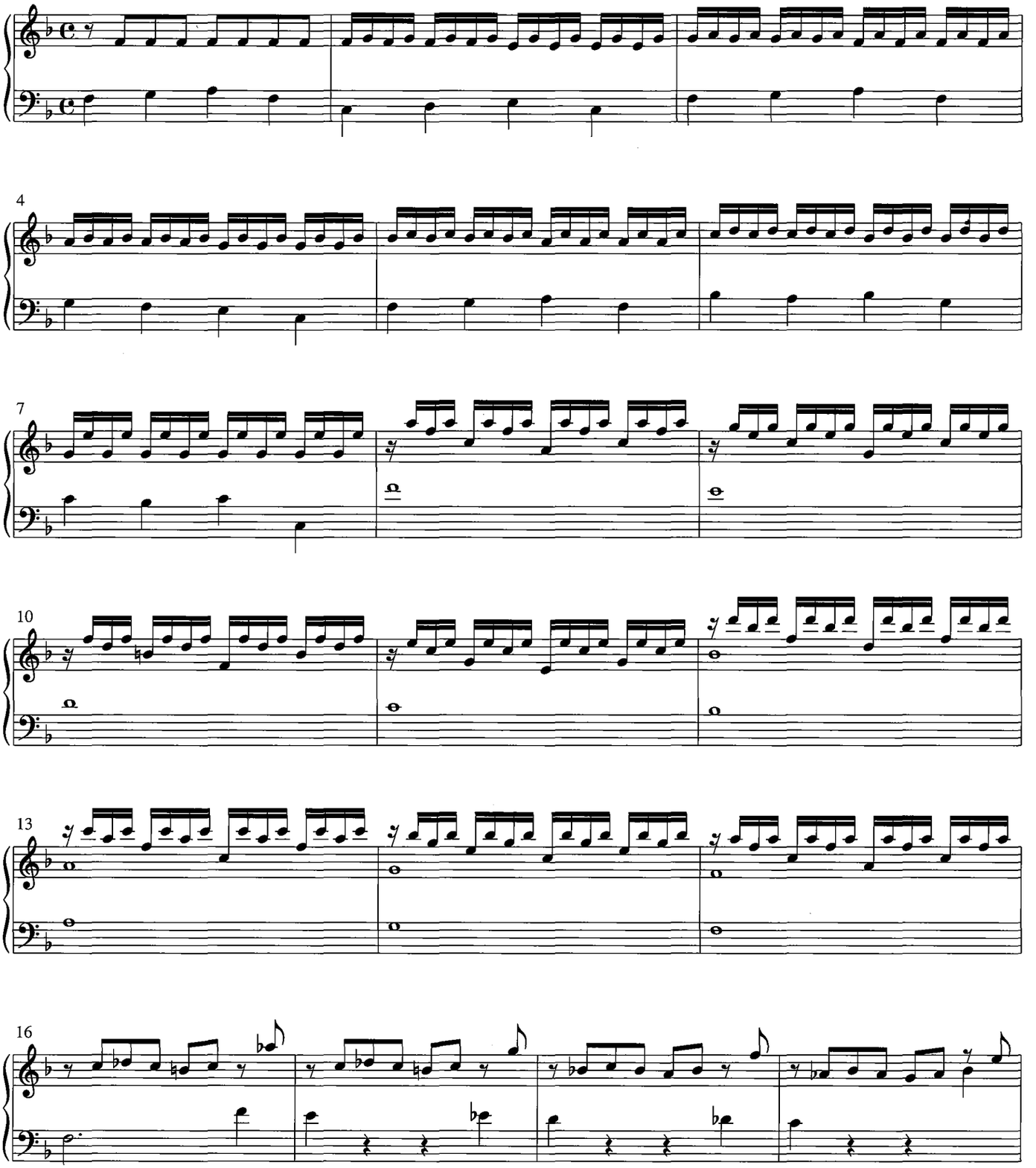


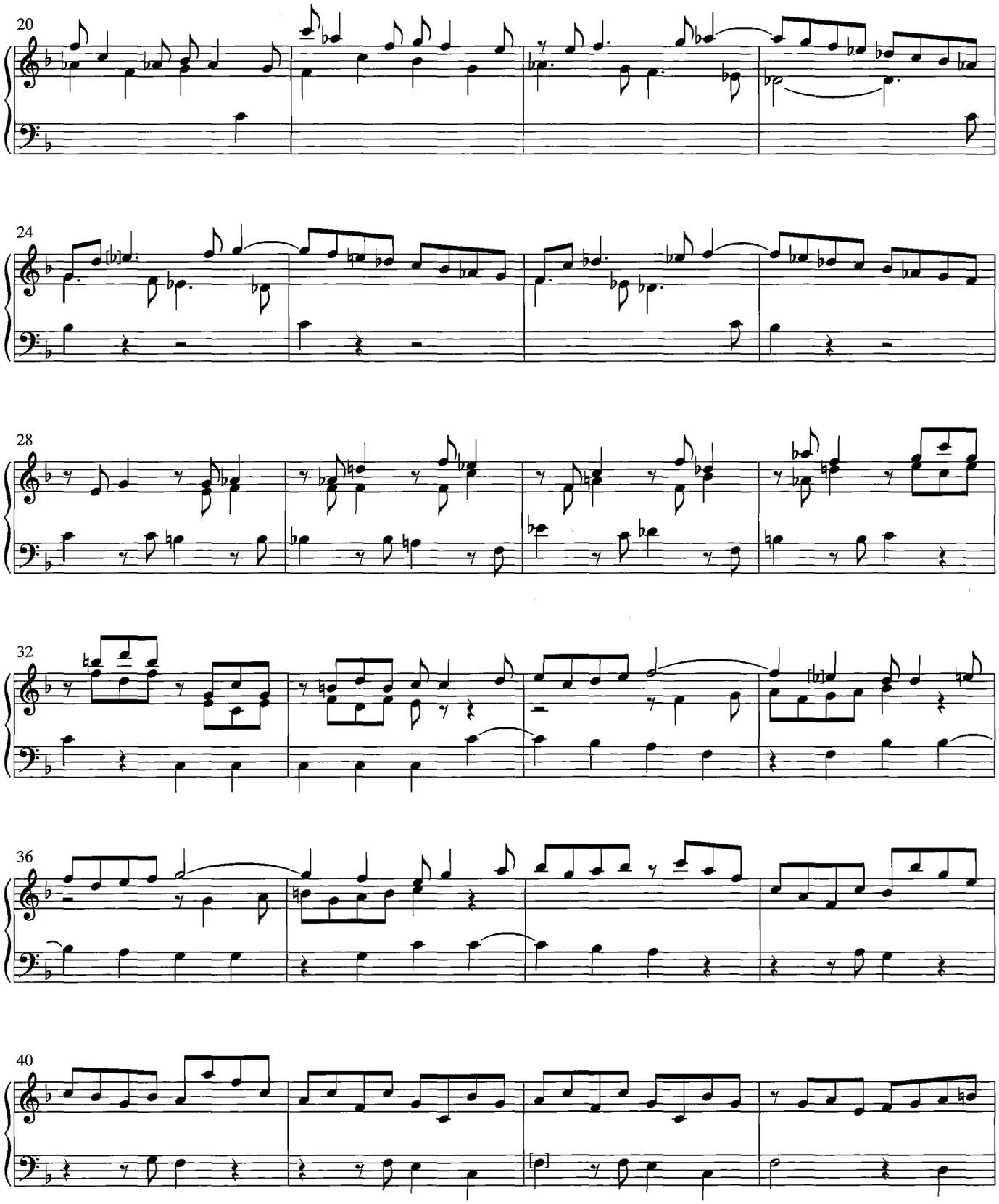

19
22
25
28
31
34
37

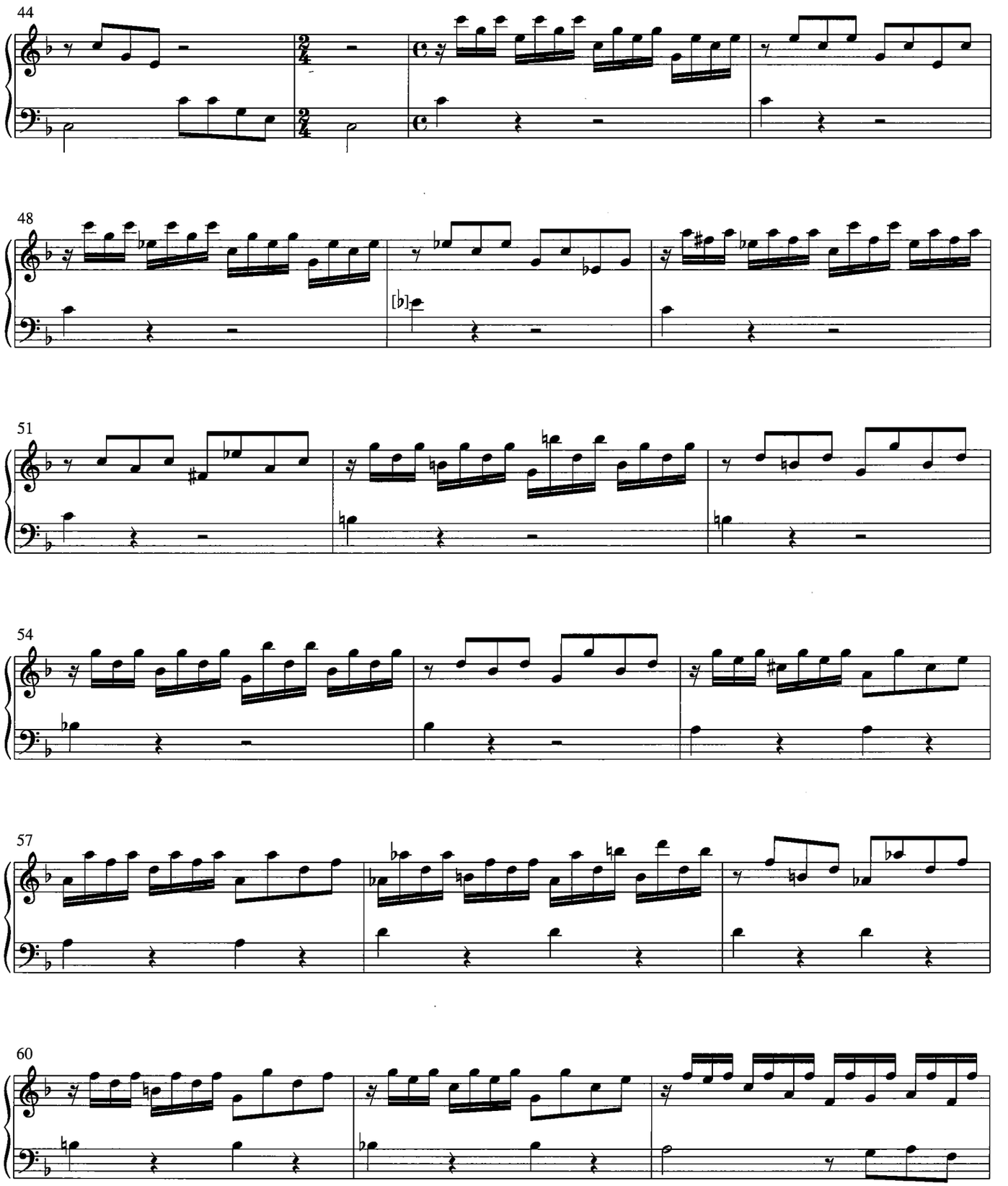

40
43
46
49
52
55
58

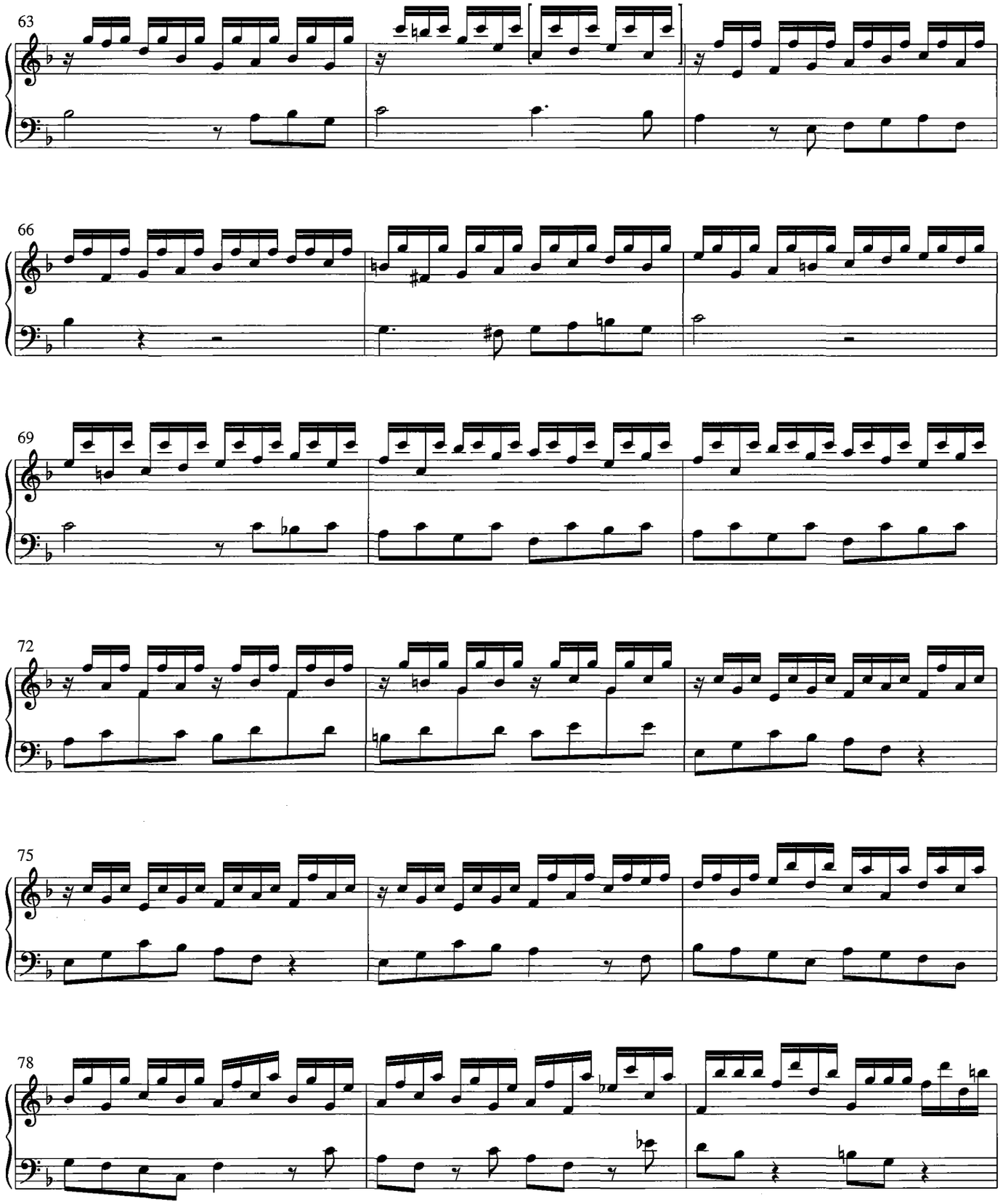

61
64
67
70
73
76
79

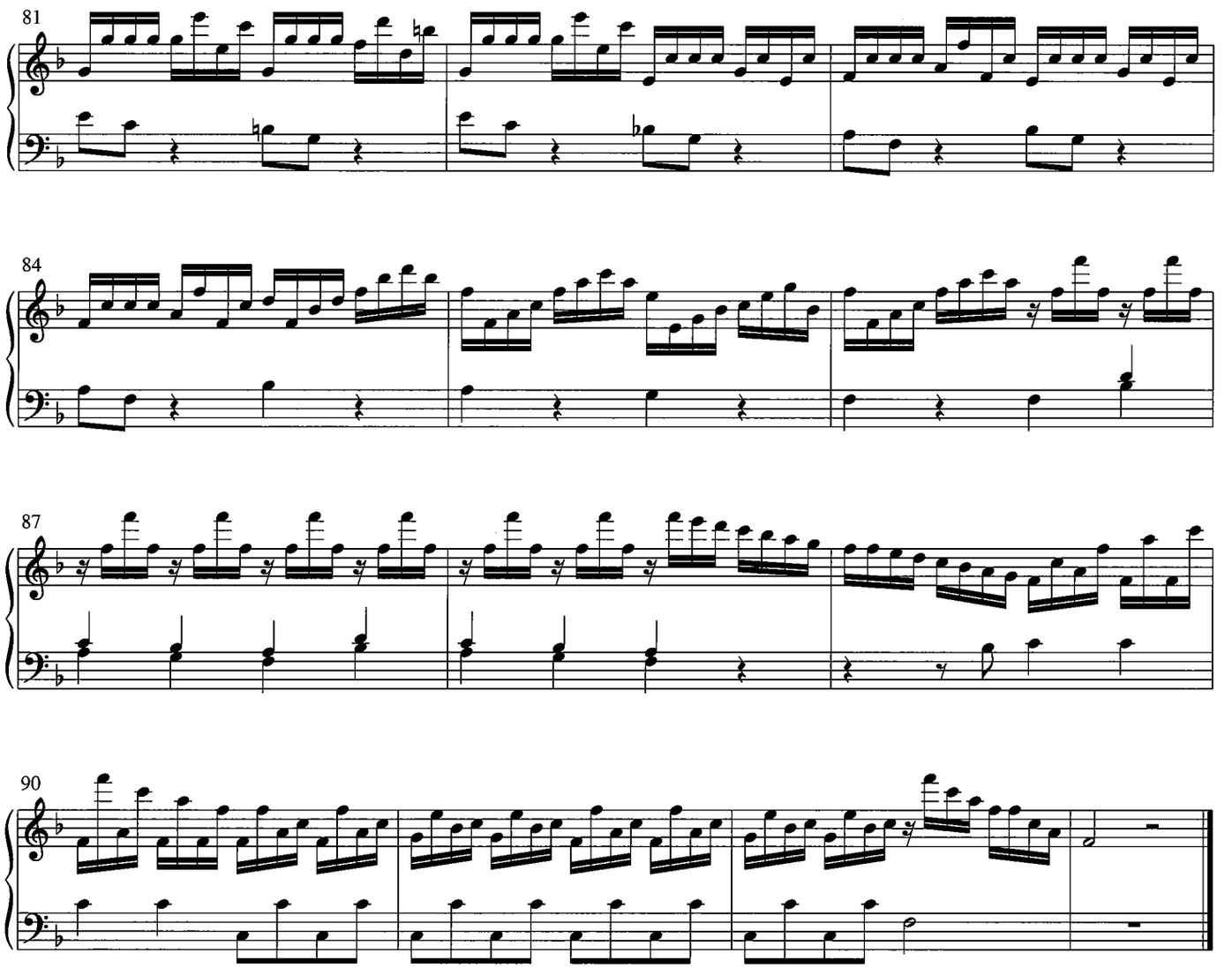
Preludio 9



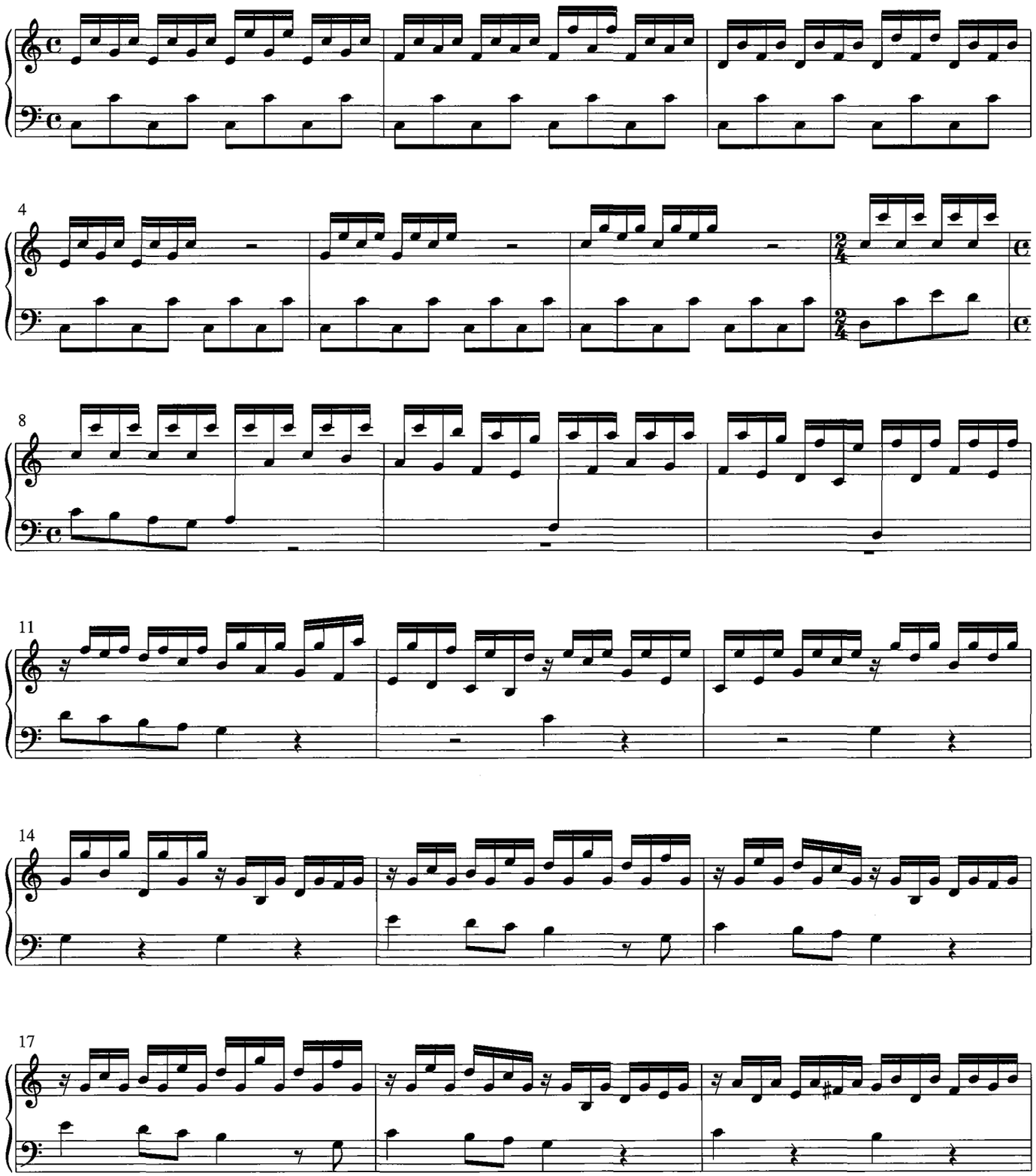

20
24
28
32
36
40

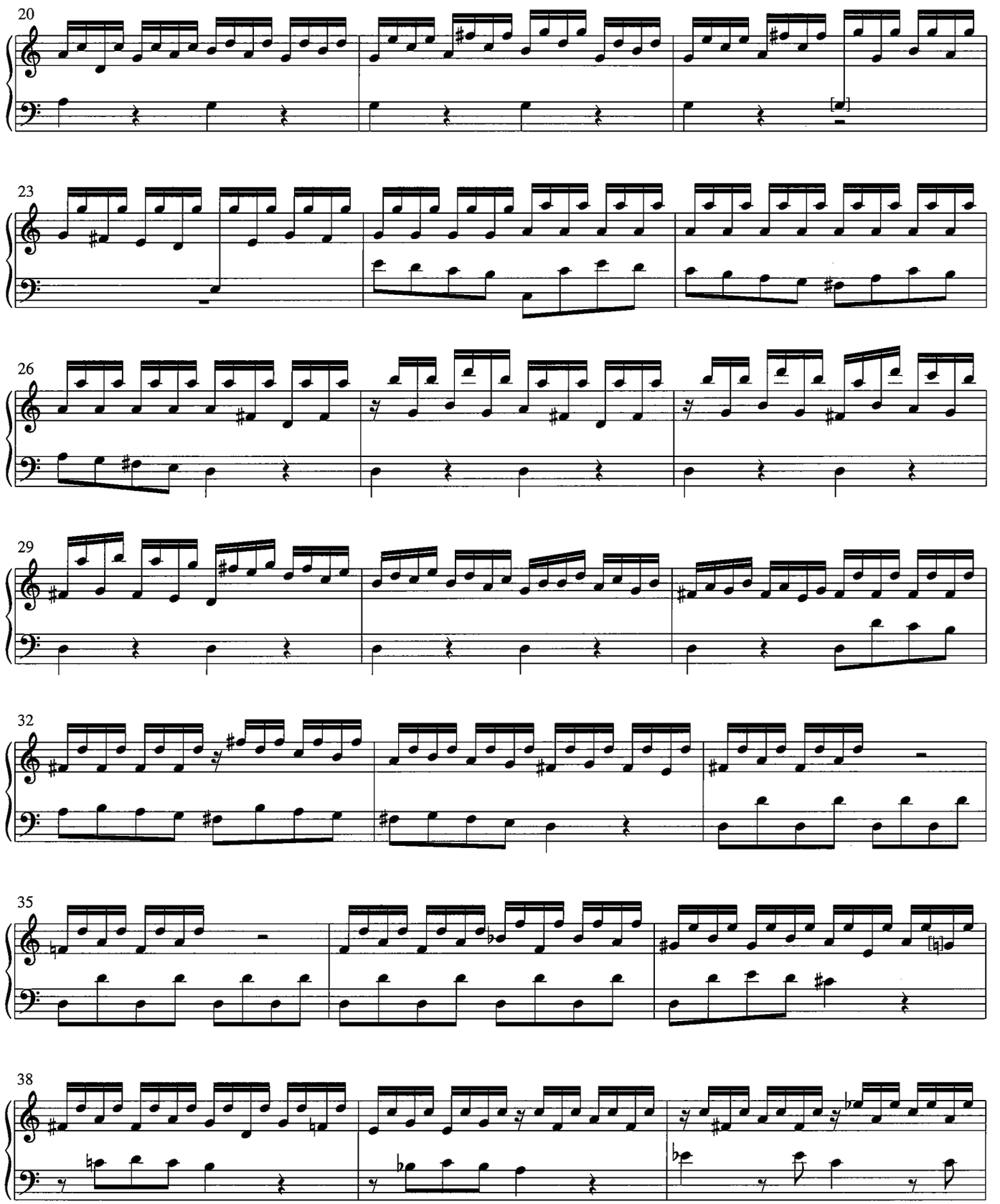

44
48
51
54
57
60

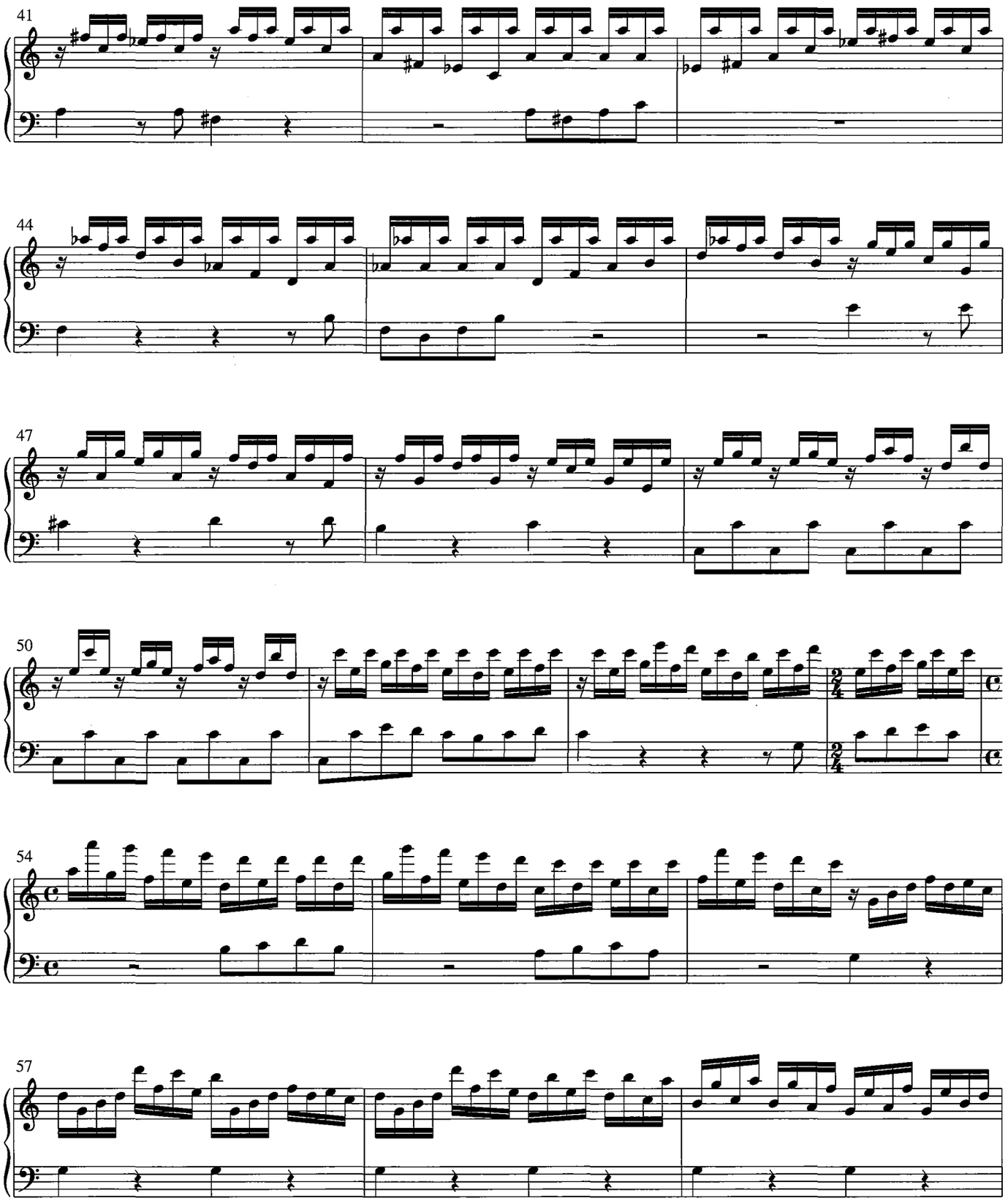

63
66
69
72
75
78

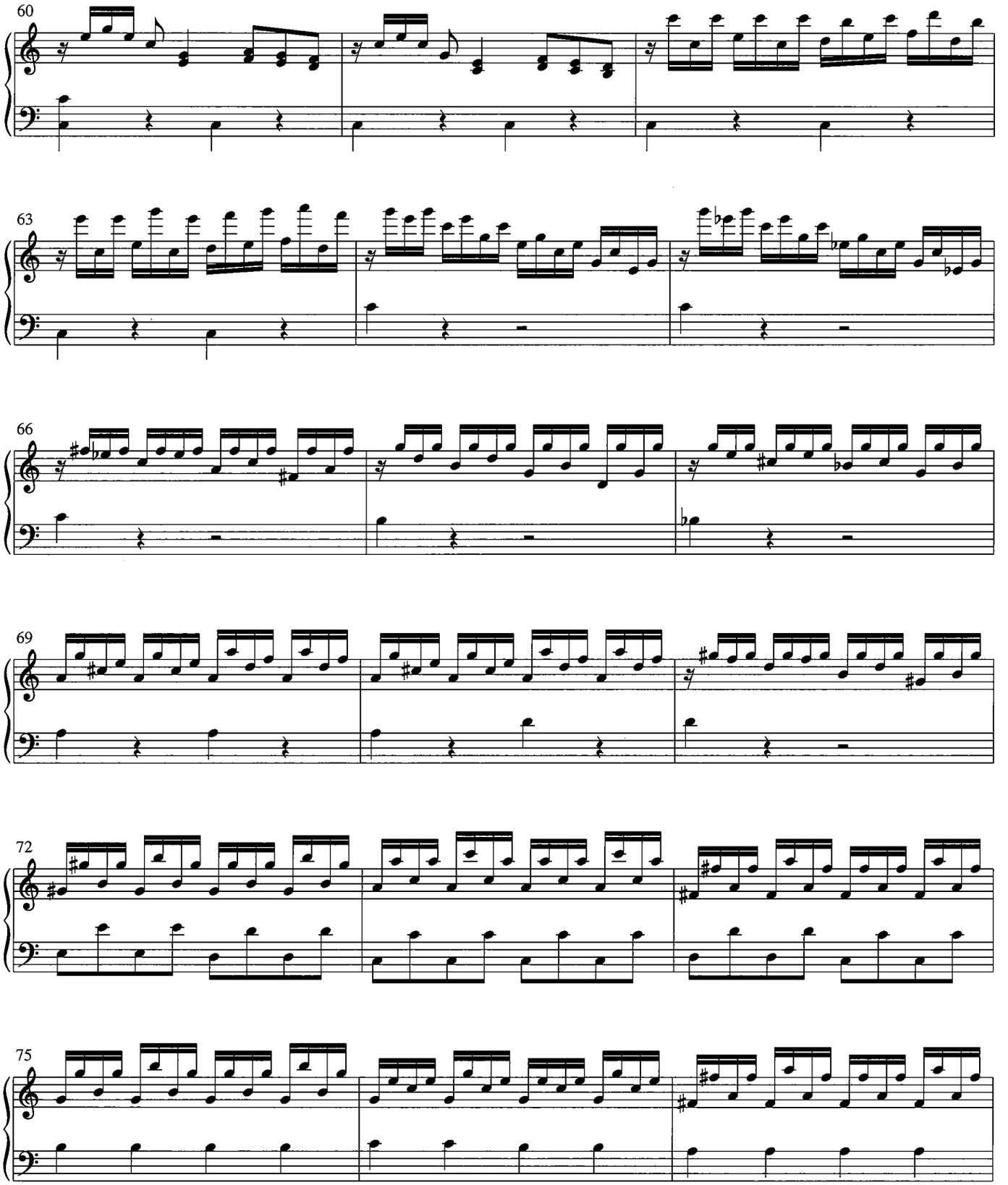

81
84
87
90

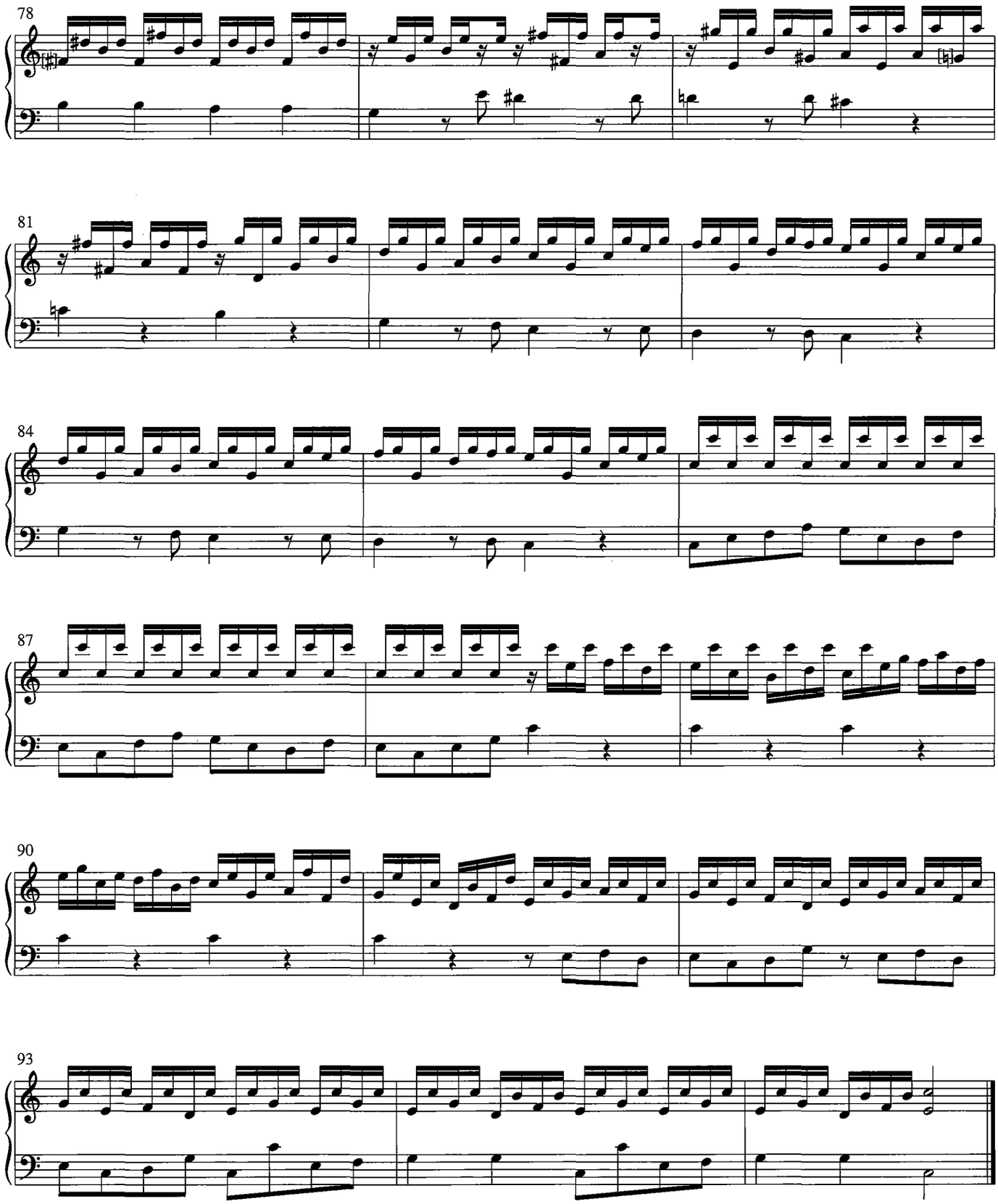
Preludio 10



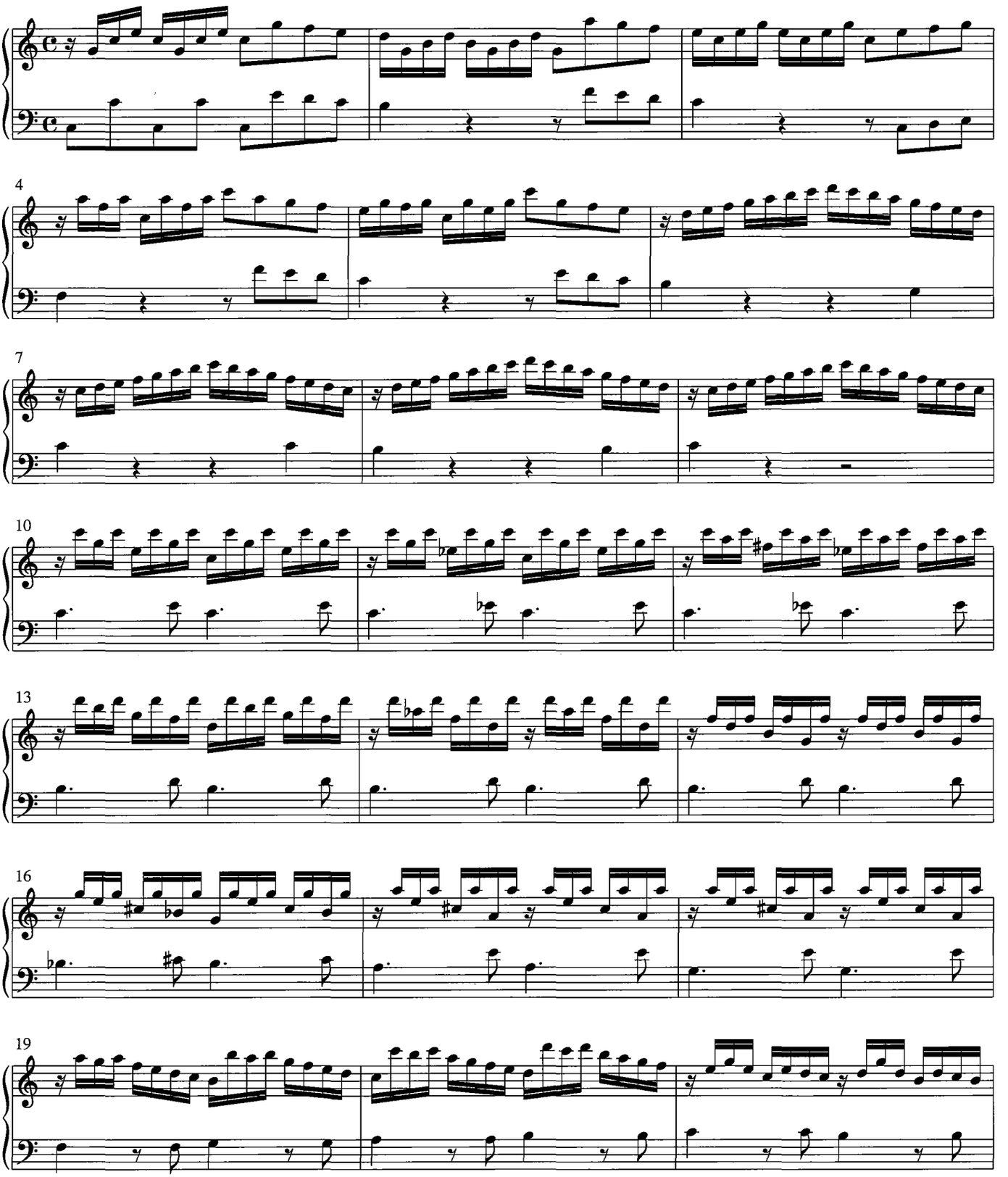

20
23
26
29
32
35
38

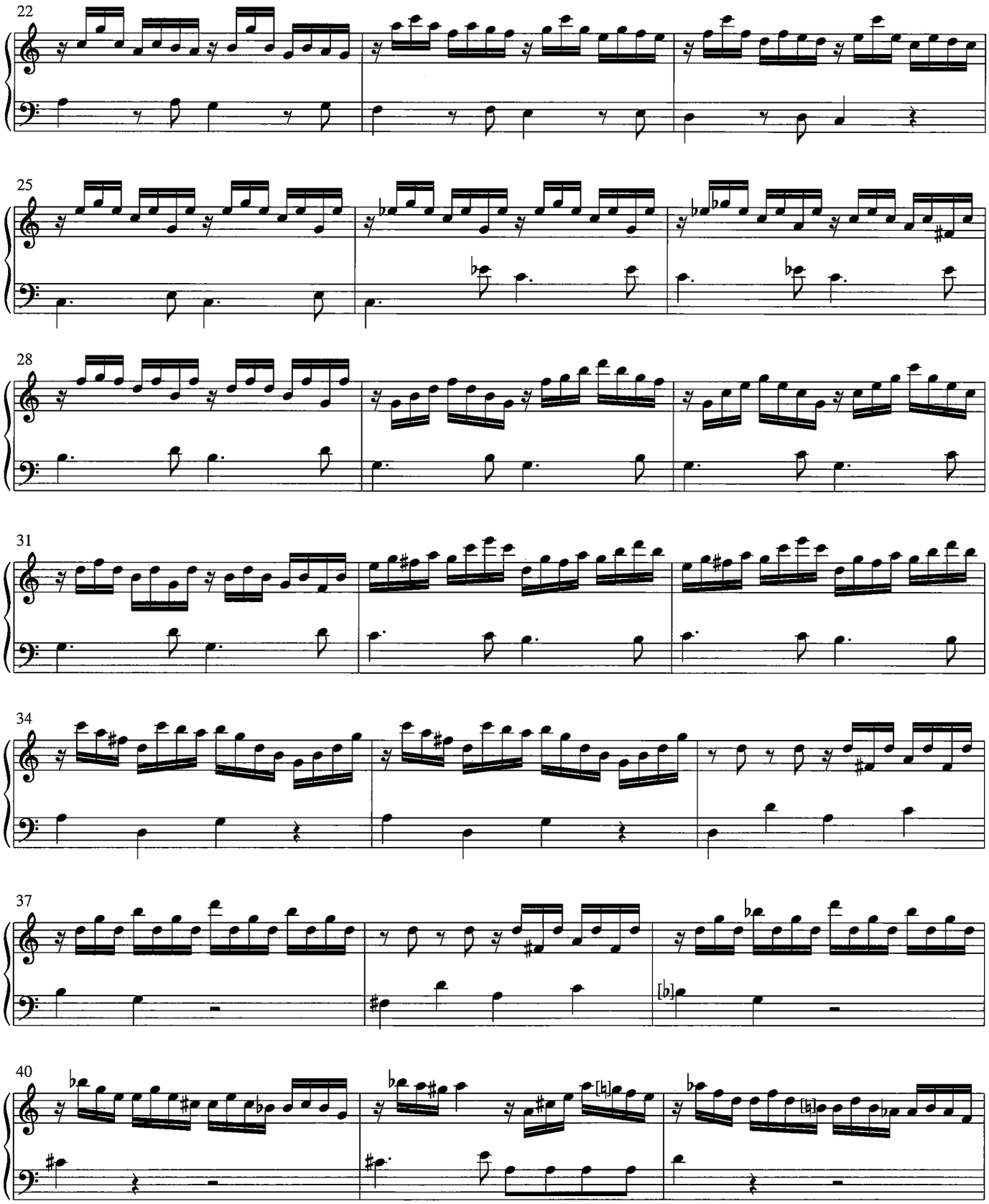

41
44
47
50
54
57

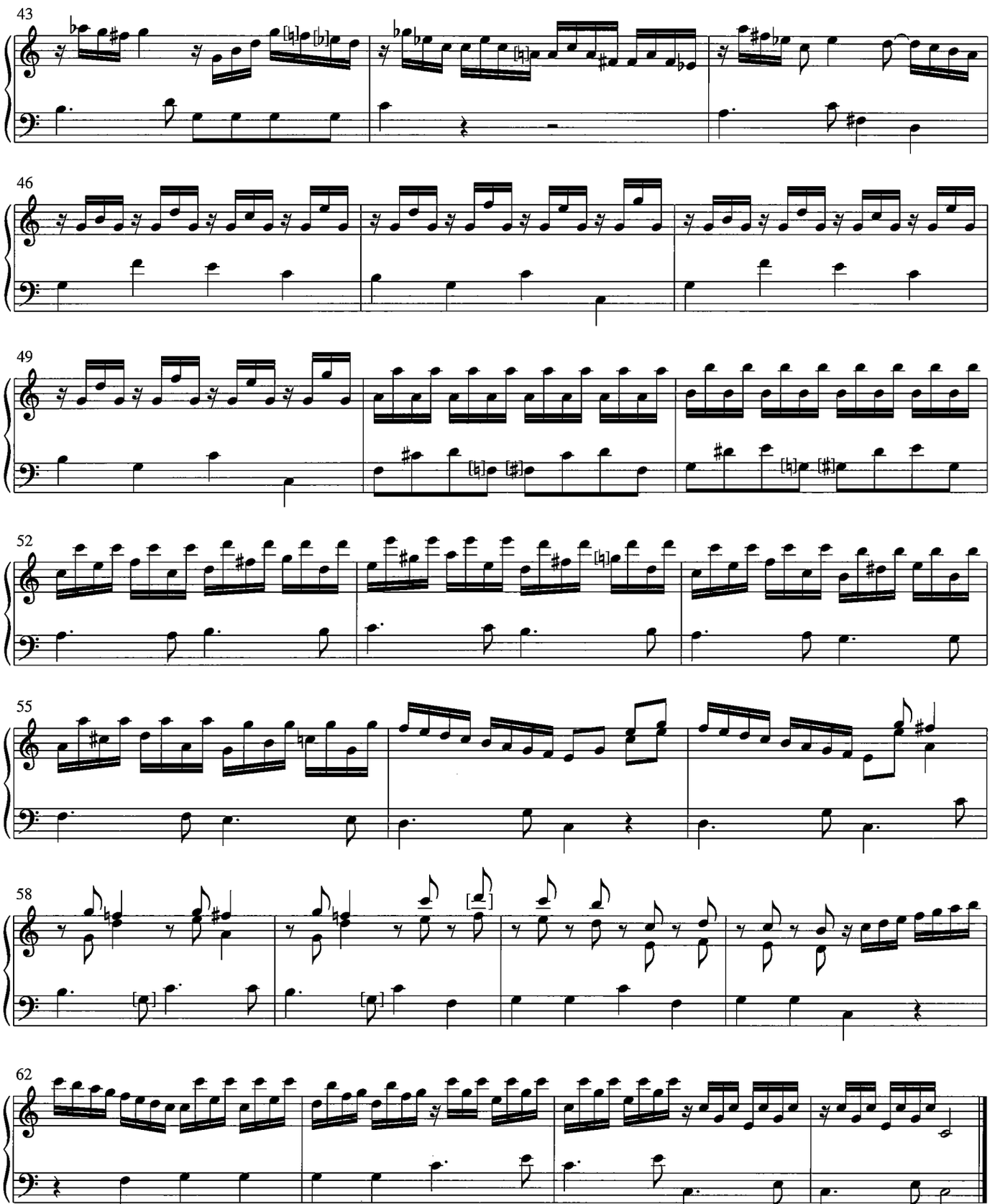

60
63
66
69
72
75


78
81
84
87
90
93

Preludio Coucou




22
25
28
31
34
37
40


43
46
49
52
55
58
62

Monumenta Flandriae Musica

1. De triomfeerende Min / Love Triumphant, Dirck Buysero & Carel Hacquart
2. Preludia voor Beiaard / Preludes for Carillon, Matthias Vanden Gheyn