

driemaandelijks tijdschrift  
derde jaargang nummer 1  
maart 1980

# Orgelkunst

## ORGELKUNST

driemaandelijks tijdschrift — derde jaargang nummer 1, maart 1980

1978 1ste jaargang - drie nummers in twee afleveringen - prijs 280 F.
1979 2de jaargang - vier nummers in vier afleveringen - prijs 280 F.
1980 3de jaargang - vier nummers in vier afleveringen - prijs 280 F.

Hoofdredacteur : Kamiel D'Hooghe

Redactieraad : Antoon Fauconnier

Bernard Huys

Ghislain Potvlieghe

Robert Deleersnyder

Dr. Ewald Kooiman (Nederland)

Hans Kriek (Nederland)

Dr. Harald Vogel (Duitsland)

Pierre Hardouin (Frankrijk)

André Isoir (Frankrijk)

Medewerkers : Jef Braekmans

Raymond Schroyens

Willy Climan

Maurice Truyers

Ignace De Sutter

Berten De Keyzer

Gilbert Huybens

Francis Van Bree

Jos Meersmans

Kristiaan Van Ingelgem

Edmond Saveniers

Jan Van Landegem

Gabriël Willems

Paul Raspé

Secretariaat : Patrick Roose

Agnes Dumon

Adres : Beiaardlaan 1,

B - 1850 Grimbergen

tel. (02) 269.50.71

ABONNEER NU VOOR 1980 :

BELGIË : 280 F.

op rekening 436-6204991-57 van Orgelkunst  
Grimbergen

NEDERLAND : 20,— Gld

op postgiro 83.17.69

van Boeijenga  
Kleinzand 89

8601 BG Sneek (Nederland)

met vermelding « Abonnement 1980 Orgelkunst »

BUITENLAND : 300 F.

(behalve  
Nederland)

op rekening 436-6204991-57 van Orgelkunst  
Grimbergen

betaling uitsluitend per postgiro of per internationaal  
postmandaat.

STEUNABONNEMENT 500 F.

# Inhoud

		Blz.
Editoriaal	<i>K. D'Hooghe</i>	3-5
Articulatie in de oude Franse muziek	<i>E. Kooiman</i>	6-21
Essai sur l'évolution des restaurations d'orgues en France pendant les années '70 (+ vertaling)	<i>P. Hardouin</i>	22-33 (+ 33-41)
Aktualiteiten :		43-52
— In memoriam José Van Gucht		
— Grammofoonplaten		
— Zuidnederlandse Orgelconcours voor amateurs		
— Orgelconcerten		
— Orgeltijdschriften		
— Prullaria		

# Editoriaal

Met deze lijnen wordt het eerste nummer van de derde jaargang voorgesteld. In deze tijd van wereldomvattende nieuwsberichtgeving poogt « Orgelkunst » op haar terrein medium te zijn.

Om hierin zo goed mogelijk te slagen worden in deze jaargang wetenschappelijke onderwerpen aangevuld met de reeds aangekondigde nieuwe rubrieken als « Profiel », « In de kijker » en « Bouwstenen ».

De ervaring en de reacties hebben ons bijgebracht dat de keuze van orgelmuziek en de opbouw van een repertorium voor kosten-organisten en organisten soms een grote zorg is. « Orgelliteratuur » is een rubriek die daaraan wil tegemoetkomen en die hopelijk wegwijzer kan zijn op zoek naar bruikbare en aangepaste muziek.

Onder « Orgeltijdschriften » zal opgave gedaan worden van de titels der voornaamste artikels in andere orgeltijdschriften. De vroegere actualiteitsrubriek, de plaat- en boekbespreking blijven behouden. Aan Prullaria wordt verder de passende aandacht gegeven.

De belangrijke bijdragen van onze buitenlandse medewerkers E. Kooiman en P. Hardouin zullen ongetwijfeld aanspreken.

Graag maak ik hier melding van brieven die op de redactie toekwamen en waarvan het me nuttig lijkt om de lezers van « Orgelkunst » erover te informeren.

Dr. H. Van Winckel uit Lokeren schrijft volgende bedenkingen:

*« Ik ben een eenvoudig muziekliefhebber en het komt mij voor dat uw tijdschrift zich voornamelijk richt tot mensen die beroepshalve met orgels te maken hebben. Ik heb daarbij veel waardering voor uw inspanningen om nog te redden wat er aan waardevolle oude orgels of orgelgedeelten overblijft in ons land, en om tot gezonde principes te komen bij nieuwbouw of restauratie. Maar gaat U niet te puriteins te werk? Als ik het goed voorheb verdedigt U de stelling dat voor elke stijlperiode één bepaald orgeltype niet alleen het best geschikt, maar ook het enige toelaatbare is. Dat wordt dan voor de organisten een onhoudbare toestand om van het publiek nog te zwijgen, dat van het ene orgel naar het andere moet hollen om een panorama*

*te krijgen van de orgelliteratuur. Voorts kan ik de stelling niet bijtreden als zou het niet meer hoorbaar zijn preludia en fuga's van Bach nog ooit aan een piano toe te vertrouwen. Waarom niet? Als een Edwin Fischer of Emil Guilels Bach speelt op een Steinway dan blijft het toch grote muziek. Bij lectuur van vele opstellen over oude muziek krijgt men de indruk dat er sinds de 19de eeuw alleen maar decadentie is geweest in instrumentenbouw, uitvoeringstechniek en composities... ».*

Deze bedenkingen leven bij velen en verdienen de nodige aandacht. Zij zijn te belangrijk om in enkele volzinnen te beamen of te weerleggen.

De instrumentenbouw is als een sterke tijd die zorgt voor het steunpunt waaruit als vanzelf de literatuurkeuze opstijgt en gestimuleerd wordt. Een goed orgel heeft een karakter, een persoonlijkheid, een stijleigheid en -totaliteit. Van hieruit groeit het repertoire, de improvisatie, de persoonlijke benadering van de organist. Hij zoekt de harmonie met het instrument, luistert ernaar, voert de dialoog, heeft eerbied, liefde en stelt zich ontvankelijk op. Naarmate zijn inzicht vordert zal ook het meest passende repertoire de voorkeur krijgen van de speler. Dit houdt zowel de beperking als de groei in. Dit is als het zoeken naar het licht, naast het waarden van de schaduw. Alhoewel nacht en dag gescheiden zijn, vloeien zij toch in mekaar. De organist kan op een waardevol orgel een vrij omvangrijk repertorium verklanken. Hij zal evenwel vanuit het instrument moeten denken.

De waardering voor de mooie instrumentale musiceerkunst van voortreffelijke pianisten in de vertolking van Bachs klavierwerken op een moderne concertvleugel zal terecht door veel muziekliefhebbers onderschreven worden. De pianisten gaan hierbij uit van de pianoklank en de pianistieke musiceerstijl gebaseerd op de tradities van de 19de-eeuwse klankestetiek. De piano is hier het medium en zou geen andere benadering dulden.

Een clavecimbelimitatie op de piano is dan ook ongenietbaar. Mengelberg, de geniale dirigent van het Concertgebouworkest zullen we best niet navolgen als hij beroep gaat doen op de surrogaatklank van een piano met duimspijkers op de hamers om tot een evokatie van een spijkerkistklank van het clavecimbel te komen.

Wanneer gestreefd wordt naar authenticiteit dan zal de pianist hierbij in dienstbaarheid aan de muziek van Bach zijn eigen

instrumentale verbeeldingswereld moeten griffen op een persoonlijk indringend musiceervermogen, vanuit zijn instrument, wars van een afgestemdheid op uiterlijk vertoon en een jagen op effecten.

De clavecinisten en de organisten zoeken eveneens vanuit hun instrument naar authenticiteit. Dat zij daarbij terugvallen op muziekwetenschap, bronnenstudie, instrumentenkennis en een gedifferentieerd stijlbeeld kan hen door niemand kwalijk genomen worden. Het is zonder meer duidelijk dat « Orgelkunst » zich op deze golflengte afstemt.

K. van de Linde uit Maarn (NL) schrijft :

*« Hartelijk dank voor het uitstekend artikel over het nieuwe orgel in het Lemmensinstituut. Eindelijk hebben enkele mensen eens de moed om te schrijven wat in de door de politiek verzichte vlaamse orgelwereld nodig gezegd móét, maar niet gezegd mag worden. Het is goed dat het taboe dat er rust op het bekritisieren van (door gezaghebbende figuren opgezette) prestige-objecten nu eens doorbroken wordt (iets dat in Nederland, gezien de slappe kritieken op het Rotterdamse Laurens-orgel, nog nooit openlijk gebeurd is!). Het is jammer dat door ondeskundigheid en gemakzuchtig conservatisme weer eens een kans gemist is om de achterstand van de huidige Vlaamse orgelcultuur te helpen wegwerken en het is verheugend dat dit op een goede en zakelijke manier aan de kaak gesteld is ».*

Deze indringende woorden wijzen op een aanvoelen van het Belgisch orgelgebeuren. Er is geen sprake van ronkende volzinnen gericht naar een vrijblijvend sublimerende en abstraherende estetik. In de plaats ervan staat een concrete persoonlijke aanpak, die steunt op reële toestanden met complexe en problematische verhoudingen.

De redactie ontving en beantwoordde verder reacties op een Prullariabijdrage, op de artikels « Brugge schoon », « A. Van den Kerckhoven », « De Internationale Orgelweek van Brussel » en de conclusies opgemaakt naar aanleiding van het orgelcolloquium in de abdij van Grimbergen.

De leden van de redactie stellen prijs op de uitwisseling van persoonlijke impressies en ervaringen rond « Orgelkunst » en op de weg die erin bewandeld wordt.

Kamiel D'Hooghe  
Hoofdredacteur.

# Articulatie

## in de oude Franse muziek

Ewald Kooiman

Als het gaat over de uitvoeringspraktijk van de oudfranse muziek, zijn er een aantal onderwerpen die onvermijdelijk aan de orde komen: ik denk aan zaken als registratie, ornamentiek en het inegale spel. Ongetwijfeld gaat het hier om hoogst belangrijke punten; de kennis ervan is noodzakelijk voor een doordachte weergave van deze muziek. Toch is er een onderwerp dat in belangrijkheid de tot nu toe genoemde verre overtreft, en dat tegelijkertijd in vrijwel elke studie over de oudfranse muziek totaal ontbreekt: ik bedoel de bestudering van de juiste articulatie van deze muziek. De kennis en toepassing van de juiste articulatie is een basisvoorwaarde voor een correcte vertolking. Bij zaken als versieringen en inegaliteit speelt er een belangrijk element van keuzevrijheid; bij de articulatie hebben we te doen met algemeen aanvaarde wetmatigheden, waarbij het keuze-element een vrijwel te verwaarlozen rol speelt. Bij de articulatie gaat het niet om een « nur mögliche Verzierung, sondern um ein notwendiges Gestaltungsmittel » (Schmitz 1953, p. 12).

Gezien deze centrale plaats die aan de articulatie toekomt, is het opvallend dat in de handboeken voor de uitvoeringspraktijk van de oudfranse muziek aan dit onderwerp zo weinig aandacht wordt besteed. Helemaal onverklaarbaar is dat trouwens niet. Over zaken als ornamentiek en inegaliteit zijn we vrij goed geïnformeerd, doordat er een groot aantal 17de- en 18de-eeuwse bronnen ter beschikking staan die uitvoerig over deze onderwerpen spreken. Inzake de articulatie is de informatie veel minder uitvoerig. Er zijn maar enkele auteurs geweest die dit onderwerp aangeroerd hebben. Eén daarvan doet dit echter zo uitvoerig en gedetailleerd, dat we, dank zij zijn publikaties, nauwkeurig op de hoogte zijn van de gangbare praktijken. Des te merkwaardiger dat deze werken tot nu toe zo weinig aandacht hebben gekregen.

De auteur in kwestie is de augustijner monnik *Joseph Engramelle* (1727-1781). In 1775 verscheen van hem het volgende werk: *La Tonotechnie ou l'Art de noter les cylindres* (geciteerd als Engramelle 1775). Drie jaar later werd er nog een studie van Engramelle over hetzelfde onderwerp gedrukt, en wel in het 4de deel van Dom Bédos de Celles *l'Art du facteur d'orgues*, onder de titel *De la Tonotechnie ou Notage des Cylindres* (in genoemd werk pp. 596-634; geciteerd als Engramelle 1778).

Wat is de betekenis van de term *tonotechnie*? In de *Table des matières* (register) van Dom Bédos' bovengenoemd boek wordt tonotechnie omschreven als « ... l'art de noter »: de kunst van het *noteren*. Het woord *noteren* heeft in dit verband een hele specifieke betekenis: het op een speciale manier opschrijven van een muziekstuk, tot in alle details van de bedoelde uitvoering, zodat het speelklaar is voor een mechanisch muziekinstrument.

Deze mechanische muziekinstrumenten waren bijzonder populair gedurende de 18de eeuw. Op nevenstaande reproductie van de titelpagina van Engramelle 1775 zien we een aantal van dergelijke instrumenten afgebeeld: rechts onder een mechanisch klavecimbel (als een soort pianola avant la lettre), iets hoger een automatische fluitspeler; daarboven een automatisch (mechanisch) orgel. Links hangt een klok met speelwerk; de man links draait aan een serinette (een klein orgeltje met een tiental pijpen; het werd vooral gebruikt om kanaries en andere vogels wijsjes te leren, vandaar de Duitse benaming « Vogelorgel »); de man rechts is bezig met het prepareren van een « cilindre » een essentieel onderdeel bij al deze instrumenten: het is de wals, die door middel van er op aangebrachte stiften het instrument in kwestie tot klinken brengt. Deze wals is dus vergelijkbaar met het « boek » van onze draaiorgels. Deze wals moet worden geprepareerd, dwz. de plaatsing van de stiften op de wals is beslissend voor het klinkend resultaat. Het is de verdienste van Engramelle geweest, dat hij een gedetailleerd systeem heeft ontwikkeld, met behulp waarvan alle finesses van de interpretatie door middel van een speciaal ontwikkeld soort schrift, op de wals kunnen worden genoteerd.

Het door Engramelle ontwikkelde notatiesysteem zou kunnen worden vergeleken met een soort muziekschrift. Maar er bestaan zeer grote verschillen: het gangbare muziekschrift vormt een uiterst globale aanduiding van wat een componist bedoelt. Niet

als het gaat om zaken als toonhoogte, maar wel als allerlei metrische en ritmische verfijningen in het geding zijn. In het « schrift » voor de mechanische muziekinstrumenten, kan met zo'n globale aanduiding geen genoegen worden genomen. Hier gaat het er immers om, de bedoelde uitvoering exact weer te geven. Bij een uitvoering gebaseerd op het gangbare notenschrift, interpreteert de vertolker, en hij doet allerlei dingen op grond van conventies en traditie, zonder dat dat alles precies door middel van de notatie is opgetekend. Het zou ook vrijwel onmogelijk zijn, in het gangbare schrift, tot een notatie te komen waarin alle finesses worden aangegeven. Maar met een dergelijk ongeveer, kan bij de notatie voor de mechanische instrumenten niet worden gewerkt. Deze instrumenten interpreteren niet, ze geven alleen weer wat op de wals is aangebracht. Het is dus zaak om hierop alles uiterst exact aan te geven.

Aan het voorafgaande is een uiterst boeiende conclusie te verbinden : als het Engramelle inderdaad is gelukt een notatiesysteem te ontwikkelen voor de mechanische muziekinstrumenten, dat volledig recht doet aan de in zijn tijd heersende uitvoeringspraktijk, dan beschikken we met deze zo opgetekende werken over een onschatbare bron van informatie. En inderdaad, we kunnen de werken die Engramelle in zijn beide werken tot in de kleinste bijzonderheden genoteerd en toegelicht heeft, beschouwen als een soort opnamen avant la lettre van een contemporaine uitvoering.

Engramelle zelf is zich zeer goed bewust van de grote afstand die er bestaat tussen het approximatieve karakter van het gangbare schrift en de precisie die in zijn opzet noodzakelijk is, wil er recht worden gedaan aan de bedoelingen van componist en uitvoerende. Hij beseft terdege, dat er zo allerlei vragen aan de orde komen, die de meeste schrijvers van verhandelingen over muziek zich niet stellen, omdat zij schrijven vanuit een traditie, waarin de mondelinge overlevering altijd heeft gefunctioneerd als noodzakelijk en vanzelfsprekend correctief op het geschrevene. De eerste zin uit Engramelle 1778 klinkt dan ook als een soort beginselverklaring : « Il est une manière de concevoir la Musique, toute différente de celle qu'on enseigne dans tous les Traités de cet Art ; elle est fondée sur l'exécution même » (p. 596). [Er bestaat een manier om de muziek op te vatten die totaal verschillend is van die welke in alle verhandelingen over deze

# LA TONOTECHNIE OU L'ART DE NOTER LES CYLINDRES,

*Et tout ce qui est susceptible de Notage dans les  
Instrumens de Concerts mécaniques.*

O U V R A G E N O U V E A U,  
P A R le Pere ENGRAMELLE, Religieux Augustin  
de la Reine Marguerite.

---

..... Ego, cur acquirere pauca  
Si possum, invidear?... *Horat.*

---



A P A R I S,

Chez P. M. DELAGUETTE, Libraire-Imprimeur,  
rue de la Vieille Draperie.

---

M. D C C. L X X V.

*Avec Approbation & Privilège du Roi.*



*P. Engramelle. Vue d'un cabinet de musique.*

kunt wordt geleerd : deze manier baseert zich op de uitvoering zelve].

Dezelfde gedachte vinden we ook in Engramelle 1775 : « Il est cependant bien des choses à observer sur la Musique, dont aucun Auteur, que je sache, ait parlé, & sans lesquelles on seroit embarrassé dans le notage. Je me crois donc obligé de faire quelques observations, comme par forme de supplément, aux principes de la Musique. Un Musicien contractant par l'usage & l'habitude de l'exécution, la facilité de rendre avec agrément une infinité de choses que les papiers notés n'indiquent qu'imparfaitement ou même point du tout, desquelles cependant dépendent les effets qui donnent le caractère & l'expression, n'auroit aucun besoin de mes observations... mais le Noteur des Cylindres étant obligé de tout exprimer en détail... » (p. 6).

[Er zijn evenwel heel wat dingen op te merken over de muziek waarover, voorzover ik weet, geen enkele auteur heeft gesproken, en zonder die dingen zou men bij het noteren in moeilijkheden geraten. Ik voel me dus genoodzaakt een aantal opmerkingen te maken als een soort aanvulling op de beginselen van de muziek. Een musicus, die zich immers door het gebruik en door de gewoonte van het spelen het gemak eigen maakt om een heleboel dingen die de muzieknotatie slechts onvolledig of helemaal niet aangeeft — hoewel juist van die dingen de uitwerking afhangt die uitdrukking en karakter aan de muziek geeft — met smaak weer te geven, zou mijn opmerkingen misschien helemaal niet nodig hebben... maar degene die voor de wals noteert moet alles tot in bijzonderheden tot uitdrukking brengen...].

Dat de notatie niet meer is dan een ongeveere aanduiding van de klinkende werkelijkheid, benadrukt Engramelle herhaaldelijk :

« Quoique toutes les notes soient bien distinguées sur le papier dans les pièces bien notées, & que leur valeur y soit marquée de manière à être entendue par les Musiciens ; cependant elles ne s'expriment pas toutes de la même façon dans l'exécution ; & celles même de valeur égale, sont dans le cas d'être exécutées d'une manière toute différente : c'est cette différence essentielle au génie & au bon goût qu'il faut exprimer sur le papier qui doit servir au notage » (Engramelle 1775, p. 16).

[Hoewel in goed opgeschreven werken alle noten duidelijk van elkaar onderscheiden zijn en hoewel hun waarde zo is aangegeven

dat de musici het begrijpen, worden ze toch niet, bij de uitvoering ervan, allemaal op dezelfde manier gespeeld; en zelfs noten van gelijke waarde kunnen soms op heel verschillende manieren worden gespeeld: dit verschil, dat zo wezenlijk is voor het genie en de goede smaak, moet tot uitdrukking worden gebracht op het papier dat gebruikt wordt bij het noteren voor de wals].

De accenten in deze citaten zijn duidelijk: het notenschrift geeft niet meer dan een benadering van de realiteit; dit is niet erg, want de goede musicus weet wel wat de bedoeling is. Maar, wanneer je gaat noteren voor een automaat, moet alles tot in de kleinste bijzonderheden overeenstemmen met de werkelijkheid van de uitvoering.

Alvorens nader in te gaan op wat Engramelle heeft te zeggen over de articulatie, verdient een fundamentele vraag de aandacht: in hoeverre kunnen we Engramelles ideeën als maatgevend beschouwen voor zijn tijd? Met andere woorden: hebben we hier te doen met algemeen geldende gebruiken, of alleen met privé opvattingen van een augustijner monnik?

Een eerste aanzet tot een antwoord op deze vragen ligt al besloten in het reeds gememoreerde feit dat Engramelle 1778 een onderdeel vormt van Dom Bédos' standaardwerk over de orgelbouw. In een voetnoot (p. 596) zegt Dom Bédos, dat hij op grond van de lezing van Engramelle 1775 hem verzocht had het hoofdstuk over de Tonotechnie in zijn boek te willen schrijven. In eerstgenoemde boek, aldus nog steeds Dom Bédos, was hij vooral getroffen door Engramelles behandeling van de *silences, tenues, tactées, premières en secondes croches* (zie onder voor een verklaring van deze termen), die « constituent l'essence de la belle exécution, telle que la pratiquent les plus habiles Organistes, & ainsi que j'ai eu occasion de le remarquer dans plusieurs morceaux que M. Balbastre, très-habile Organiste, a bien voulu exécuter devant moi ». [die de kern vormen van fraai spelen, zoals dat wordt toegepast door de bekwaamste organisten, en zoals ik ook heb kunnen constateren in verschillende stukken die Balbastre, een zeer kundig organist, zo vriendelijk is geweest voor mij te spelen].

Dom Bédos verklaart hier dus, dat Engramelles preciese beschrijvingen overeenkomen met de speelwijze van de bekwaamste organisten van zijn tijd. Speciaal wordt hier Balbastre genoemd,

die ook actief meegewerkt heeft aan het hoofdstuk in Dom Bédos' boek, over de *Tonotechnie*. De door hem gecomponeerde *Romance* is door Engramelle voor een mechanisch orgel genoteerd, en dat aan de hand van de uitvoering door de componist zelf (« il l'a exécutée à plusieurs reprises », Engramelle 1778, p. 620) [hij heeft het werk verschillende keren gespeeld].

Het is duidelijk, dat Engramelle niet voor zichzelf spreekt, maar dat datgene wat hij over de articulatie (en diverse andere onderwerpen) meedeelt, een getrouwe weergave vormt van wat in zijn tijd gebruikelijk was onder de beste organisten.

Na deze uitvoerige inleiding, nu dan een weergave van Engramelles articulatieleer:

— elke geschreven noot bestaat in de realiteit van de uitvoering uit twee delen: een klinkend deel (*tenue*) en een niet klinkend deel (*silence*). Het niet klinkend deel is te beschouwen als een rust, die een deel van de genoteerde notenwaarde in beslag neemt. Het klinkend deel vormt altijd het begin, het rustdeel het slot van de genoteerde noot. De som van beide delen komt overeen met de genoteerde waarde. De onderlinge verhouding van de beide delen is uiterst variabel (zie onder). Het stukje *silence* is net zo belangrijk als het stukje *tenue*.

— elke noot bestaat uit een deel rust en een deel toon.

Dit is een uitermate belangrijke constatering, die door Engramelle in diverse toonaarden wordt herhaald.

« il n'est aucune note quelque courte qu'elle soit, qui n'ait sa *tenue* et son *silence*, lesquels réunis font la valeur entière de la note » (Engramelle 1775, p. 30) [alle noten, hoe kort ook, bestaan uit *tenue* en *silence*; beide samen vormen ze de hele waarde van de noot].

« si l'on y prend bien garde, il se trouvera entre toutes les notes de ces intervalles plus ou moins longs, sans lesquels l'exécution seroit mauvaise » (Engramelle 1775, p. 23) [als men goed oplet, zal men merken dat er tussen alle noten van die kortere of langere afstanden voorkomen, zonder welke de interpretatie slecht zou zijn].

In Engramelle 1778, p. 665, vinden we de volgende omschrijving van *Silence*: « intervalle muet qu'il faut laisser entre toutes les notes, & les différentes parties constitutives des agréments, sans lequel la Musique n'a aucune articulation » [stilte die men



in acht moet nemen tussen alle noten en tussen de verschillende onderdelen van een versiering ; zonder die stilte zou de muziek totaal ongearticuleerd zijn].

Van de regel dat elke genoteerde noot ten dele uit klank en ten dele uit stilte bestaat worden zelfs de versieringen niet uitgezonderd. Zo constateren we dus dat alle noten slechts voor een deel van hun genoteerde waarde uit klank bestaan, de rest is rust.

— de *silences* noemt Engramelle ook wel *silences d'articulation* ; articulatie betekent dus hier, dat alle noten van elkaar worden gescheiden. In de termen van Engramelle : « Articulation dans la Musique est la prononciation distincte des Notes & de leurs parties constitutives, qu'il faut considérer comme autant de syllabes ». (Engramelle 1778, p. 648, s.v. *Articulation dans la Musique*) [Articulatie in de muziek is het afzonderlijk uitspreken van de noten en van hun samenstellende delen, die men moet beschouwen als even zovele lettergrepen].

Het in acht nemen van deze *silences* is een voorwaarde voor een goede uitvoering : zonder deze articulatie ontstaat er verwarring, *confusion*. Honderd jaar vóór Engramelle had Nivers deze termen *confusion* en *distinction* ook al gebruikt. In het voorwoord van zijn *Premier Livre d'Orgue* (1665) bespreekt Nivers verschillende aanslagsmanieren. Het basistoucher is bij hem een speelmanier, waarbij de noten duidelijk van elkaar worden gescheiden : « marquer distinctement toutes les notes ». Als speciaal effect is er de mogelijkheid enkele noten meer gebonden te spelen « en couler subtilement quelques-unes ». Nivers geeft een beschrijving van zijn basistoucher : « il faut lever tost et non pas si haut les doigts » [men moet de vingers snel maar niet zo hoog optrekken] « il faut lever promptement l'une en frappant l'autre..., car si vous ne levez l'une qu'après que vous aurez frappé l'autre, pour lors ce n'est pas distinguer mais confondre les notes » [men moet snel de ene (vinger) optillen wanneer de volgende (toets) aangeslagen wordt, want als men de ene vinger pas optrekt nadat de andere heeft aangeslagen is dat niet scheiden maar verwarren van de noten].

Onder *couler* verstaat Nivers een meer gebonden wijze van spelen : « Pour couler les notes, il faut bien les distinguer, mais il ne faut pas lever les doigts si promptement : cette manière est entre la distinction et la confusion, ou participe un peu de

l'une et de l'autre ». [Om de noten te binden moet men ze goed scheiden, maar de vingers moeten niet zo snel worden opgetrokken ; deze manier (van spelen) houdt het midden tussen het scheiden en het verwarren van de noten, of wel heeft iets van beide speelmanieren].

Dit citaat levert een indrukwekkend bewijs van de continuïteit die de Franse articulatiepraktijk, over een periode van meer dan 100 jaar, kenmerkt. Zowel Nivers als Engramelle verstaan onder gebonden spel iets anders dan het absolute legato, dat zo lang het gedeponeerd handelsmerk is geweest van de Franse laatromantische orgeltraditie. Sterker nog, Engramelle verklaart op niet mis te verstane wijze dat dit soort legato helemaal niet voorkwam. Een belangrijke consequentie van deze constatering is dat waar er in de oudfranse muziekliteratuur over gebonden spel wordt gesproken, we dit moeten opvatten als een *betrekkelijke* vorm van binden ; nooit is er sprake van absoluut legato.

De intrigerende vraag of deze constatering opgaat voor andere landen dan Frankrijk in de periode hier besproken, laat ik verder rusten. Er zijn sterke aanwijzingen dat het antwoord op deze vraag inderdaad bevestigend moet zijn. Hetzelfde geldt voor de bij Engramelle zeer systematisch besproken articulaties : ook in dit opzicht zijn er belangrijke parallellen te trekken met andere landen (zie voor dit hele complex vragen Babitz 1967 ; voor een diametraal tegenovergestelde mening zie Neumann 1965).

— Nu we hebben gezien dat alle noten voor een deel uit rusten bestaan, is de volgende vraag : zijn er concrete regels voor de lengte van de rustdelen en van de klinkende delen van de desbetreffende noten ? Die regels zijn er inderdaad. Daarbij is het goed op te merken, dat in de klassieke Franse muziek een regel nooit wordt geponeerd als een wet. Er heerst hier de sterke overtuiging, dat er allerlei situaties kunnen zijn, waarbij het dienstig is van de regel af te wijken. Als hoogste criterium geldt niet het slaafs volgen van voorschriften, maar het vertrouwen in de gevormde smaak, « le bon goût ».

— Engramelle onderscheidt twee soorten klinkende delen :

a. de *tenues proprement dites* (eigenlijke *tenues*) : een betrekkelijk lang toondeel, meestal de helft van de genoteerde waarde, bij kwartnoten meer.

b. de *tactées* zijn zeer korte klinkende delen (bij kwartnoten

1/8 van de genoteerde waarde, bij kleinere notenwaarde 1/4 deel).

Hoe weet de uitvoerende welke noten als *tenues* en welke als *tactées* op te vatten zijn? Engramelle geeft de volgende regels:

\* Het onderscheid in *tenues* en *tactées* geldt voor de 2, 3 en 4-delige maatsoorten en betreft altijd de achtste noten en meestal ook de kwartnoten. (In de 2/4 maat de zestienden en de achtsten).

\* Het gaat vooral om groepjes van twee of van x-maal twee noten; de eerste noot van de twee is steeds een *tenue*, de tweede een *tactée*. Bij achtste noten spreekt Engramelle over het verschil tussen de *première croche* (eerste achtste) en de *seconde croche* (tweede achtste): de eerste heeft altijd een langer klinkend deel dan de tweede. Engramelle onderstreept, dat dit verschil tussen eerste en tweede achtste zo gangbaar is, dat ook in de volgende figuur: « vierde gepunt - achtste » de laatste noot als een « seconde croche » moet worden uitgevoerd (Engramelle 1775, p. 27). Er zijn twee uitzonderingen op deze regel: bij toonherhalingen en als er « détaché » staat vermeld, worden alle achtsten als *tactées* gespeeld.

— Hoe liggen de verhoudingen wanneer we niet met groepjes van twee, maar met groepjes van drie te maken hebben? Engramelle geeft voor de 6/8 en 6/4 maat de volgende mogelijkheden:

- a. alle achtsten *tactées*
- b. de eerste achtste *tenue*, de beide andere *tactées*.

In Engramelle 1775 (p. 26) wordt nog een derde mogelijkheid genoemd:

- c. alle drie de achtsten *tenues*, met een klinkend deel van  $\pm \frac{1}{3}$  van de genoteerde waarde.

Voor triolen geldt de volgende regel: vrijwel altijd worden ze uitgevoerd als *tactées* (Engramelle 1778, p. 601). Als bij triolen de aanwijzing *lié staat*, dan is de uitvoering: de eerste en tweede *tenues*, de derde *tactée*.









Zestiende noten worden meestal als *tactées* gespeeld, alleen in een langzaam tempo is ook hier de mogelijkheid van indeling in groepjes van twee aanwezig.

In 1778, p. 601 onderstreept Engramelle nog eens hoe wezenlijk het articuleren in groepjes van twee is: « Dans tous les mouvements à 2, 3 & 4 temps, les croches s'articulent de 2 en 2,

& se distinguent par *première & seconde*: cette distinction a aussi quelquefois lieu pour les noires. Elle est essentielle au notage comme à l'exécution » [In alle twee, drie en vierdelige maten worden de achtsten twee aan twee gearticuleerd; ze worden onderscheiden in eerste en tweede achtste; dit onderscheid vindt soms ook plaats voor de kwarten. Zowel bij de interpretatie als bij het noteren (voor de wals) is dit onderscheid van wezenlijk belang].

— Uiteraard hangt de lengte van het klinkend deel proportioneel samen met de lengte van het rustdeel; die twee tesamen vormen immers de genoteerde waarde. Engramelle onderscheidt verschillende soorten rustdelen (*silences*):

a. *silence de coup de langue*. Dit zijn de *silences* die voortgaan aan een geaccentueerde noot. Door de verkorting van een noot, krijgt de daaropvolgende een duidelijk accent. De te accentueren noten zijn die welke zich op een zwaar, resp. betrekkelijk zwaar maatdeel bevinden. Engramelle geeft de volgende regels (1778, p. 599):

genoteerde waarde	rustdeel
	$\frac{3}{4}$ van 
	
	
	minstens 

b. *silence de détaché*: dit is het rustdeel van de noten die niet worden gevolgd door een geaccentueerde noot. Dit rustdeel bedraagt de lengte van een zestiende, soms ook iets meer (Engramelle 1775, p. 21; 1778, p. 599).

c. *silence de liée*: ook noten die « gebonden » worden, zijn door rusten van elkaar gescheiden; het betreft hier meestal een tweeëndertigste notenwaarde (Engramelle 1775, p. 22; 1778,

p. 599).

d. de verschillende noten van een versiering zijn van elkaar gescheiden door een vienzestigste rust (Engramelle 1778, p. 599) ; het kan ook iets meer zijn.

d. de rusten aan het eind van een zin of vóór een herhaling zijn de volgende (Engramelle 1778, p. 599) : aan het eind van een zin « vierde » of « achtste » ; in het andere geval « vierde » of « vierde gepunt ».

Ook over de lengte van deze rustdelen merkt Engramelle op (1778, p. 599) : « on ne les trouvera enseignées dans aucun Auteur de Musique ». [geen enkele schrijver over muziek geeft deze regels]. En hier ook weer een beroep op de goede smaak, als criterium voor de toepassing ervan ; en niet alleen voor de détacher certains passages qui exigent une expression particulière, maar ook voor de mogelijkheid er van af te wijken : « il est quelques circonstances que le bon goût seul sait saisir, qui font varier ces silences au besoin, ou pour lier, ou pour lière » [er zijn een aantal omstandigheden — alleen door een goede smaak begrijpt men welke — die deze rustdelen desgewenst variabel maken, ofwel in de richting van meer gebonden spel, ofwel in de richting van meer loszetten van sommige passages die een speciale expressie vereisen] (1778, p. 599).

Tot zover Engramelles uiteenzettingen over de articulatie. Een vraag dringt zich op : bestaat er een verband tussen de hier besproken articulatie-principes en de Franse inegaliteit ?

Engramelle bespreekt ook de inegaliteit : maar niet als onderdeel van zijn discussie over articulatie. De inegaliteit vormt een apart onderwerp. In Engramelle 1775 lezen we op pag. 30, na een uitvoerige bespreking van het onderscheid *tenues* en *tactées* : « Il est une observation essentielle à faire sur les croches qui s'exécutent souvent inégalement de deux en deux » [Er moet een heel belangrijke opmerking worden gemaakt over de achtsten, die vaak twee aan twee inegaal worden uitgevoerd]. Ik onderstreep het woord *souvent*, vaak. Bij het verschil tussen *tenues* en *tactées* ging het om een verschil dat *altijd* speelt. Hier, bij de inegaliteit, gaat het om een mogelijkheid. M.a.w. je kunt kiezen. Hetzelfde vinden we in Engramelle 1778. Daar ook worden eerst uitvoerig zaken als *silences d'articulation*, *tenues* en *tactées*, *premiere* en *seconde croches* aan de orde gesteld. Dan volgt er een

paragraaf over inegaliteit bij achtste noten (p. 602). Deze paragraaf opent met de volgende zin : « D'après la distinction qu'on vient de faire des Croches en *premiere* & *seconde*, il est essentiel de faire des observations sur leur *inegalité* dans la plûpart des mouvements » [Overeenkomstig het onderscheid dat we zojuist hebben gemaakt voor de achtsten in eerste en tweede achtste, is het van groot belang opmerkingen te maken over hun inegaliteit in de meeste bewegingen]. Het is duidelijk uit dit citaat dat Engramelle hier over twee verschillende zaken spreekt : het onderscheid *premiere-seconde croche* is niet hetzelfde als inegaliteit van achtste noten. In het eerste geval is er geen sprake van verlenging van een van beide achtsten ; het klinkend deel van de eerste achtste is langer dan het klinkend deel van de tweede. Bij inegaliteit gaat het over verlenging : de eerste achtste wordt langer aangehouden dan de notering aangeeft, de tweede wordt navenant korter.

Het is van groot belang beide zaken goed te onderscheiden. Sol Babitz (Babitz 1967) heeft een terminologie geïntroduceerd die het verschil duidelijk aangeeft : inegaliteit noemt hij *uneven long-short*, terwijl hij voor de in dit artikel besproken ongelijkheid in de lengte van de toondelen de term *equal long-short* hanteert. Met des te meer kracht geldt mijn pleidooi voor goed onderscheiden van beide zaken, daar in de vakliteratuur deze nogal eens worden verward.

Arnold Dolmetsch (Dolmetsch 1969, p. 81) bespreekt in het hoofdstuk *Alternations of Rhythm* Engramelles uiteenzettingen over « *uneven long-short* » in één adem met diens opmerkingen over inegaliteit. Het zelfde zien we bij Robert Donington (Donington 1979, p. 459). In het hoofdstuk *Inequality* brengt hij een soort collage van Engramelle 1778. Hij vertaalt daar de opmerking van Engramelle « dans des notes, même d'égale valeur, il y en a dont les sons sont plus ou moins prolongés... » met « Even notes of equal written value are more or less prolonged ». Dit is een flagrante misinterpretatie wat Engramelle bedoelt. Ik vertaal : « zelfs bij noten van gelijke (geschreven) waarde, zijn er sommige waarvan de toon meer of minder lang duurt ». Het vervolg van Engramelles opmerking sluit elke twijfel over zijn bedoeling uit ; hij zegt, aansluitend aan het gegeven citaat : « les unes ayant un son plus soutenu, & les autres n'exprimant que le commencement de la note » (sommige hebben een wat

langer aangehouden toon(deel), anderen laten alleen het begin van de toon horen]. Donington maakt de zaak nog erger, door in zijn Engramelle-collage ook een opmerking te plaatsen uit Engramelles paragraaf over inegaliteit. Doordat Donington een verbinding tussen beide legt, ontstaat een volkomen vertekend beeld van Engramelles bedoelingen. Het grootste deel van Doningtons citaat hoort niet thuis in het hoofdstuk *Inequality*, maar in het hoofdstuk *Articulation*.

Engène Borrel (Borrel 1931, p. 281) had al eerder de fout gemaakt het verschil tussen articulatie en inegaliteit niet te zien. Hij citeert (in een destijds baanbrekend artikel over inegaliteit) de 18de-eeuwse auteur Jacob. Het volgende citaat noemt Borrel zelf « curieuses réflexions » : « Quoique la théorie suppose les notes égales entre elles, l'exécution de ces Notes porte néanmoins, dans la pratique une empreinte d'inégalité. Car les croches, qu'on appelle égales, se passent toujours de manière qu'une oreille exercée n'a pas de peine à distinguer la croche, qui est, pour ainsi dire, de repos, d'avec celle qui est de passage. Il en est de même des Noires et des Blanches. Bien plus, dans une suite continuée de Rondes, l'oreille distingue la même chose. C'est la Construction des Chants, l'Harmonie, sans qu'on s'en doute, les Repos, les Cadences, qui inspirent cette impression d'inégalité. D'où l'on a divisé les temps en forts et foibles ». [Hoewel de theorie veronderstelt dat de noten onderling gelijk zijn, is het toch in de praktijk van de uitvoering zo, dat ze een zweem van inegaliteit hebben. Want de achtsten die men gelijk noemt, komen altijd zo tot klinken dat een geoefend oor geen enkele moeite heeft de achtste die om zo te zeggen een rustpunt vormt te onderscheiden van die welke doorgaand is. Zo is het ook met de kwarten en de halven. Meer nog, in een ononderbroken reeks hele noten merkt het oor hetzelfde op. De constructie van de melodieën, de harmonie, zonder dat men het vermoedt, de rusten, de cadensen, dit alles bij elkaar geeft die indruk van inegaliteit. Vandaar dat men de tellen heeft onderscheiden in zware en lichte].

Een uiterst belangrijk citaat. Het is niet verbazingwekkend dat Borrel dit maar een vreemd verhaal vond. Afgaande op de term « inégalité » in dit citaat, zal Borrel er toe gekomen zijn het op te nemen, ondanks het feit dat het absoluut niet strookt met wat andere auteurs over inegaliteit schrijven (dit be-

treft vooral de opmerking van Jacob over kwarten en hele en halve noten). Borrel laat het citaat verder voor wat het is, zonder op de tegenspraak die hier aanwezig lijkt met andere auteurs nader in te gaan. Wanneer we eenmaal gezien hebben dat Jacob hier helemaal niet over inegaliteit spreekt maar over articulatie, gebaseerd op zware en lichte maatdelen, is het citaat een bevestiging van wat we boven bij Engramelle hebben gezien. Het is daarbij vooral van belang op te merken wat Jacob zegt over « les croches, qu'on appelle égales » ; hij bedoelt te zeggen dat gelijk (en niet inegaal) uitgevoerde achtsten tóch altijd gespeeld worden als « equal long-shorts », dus met een toondeel dat langer is bij de eerste dan bij de tweede van elk groepje. De slotopmerking over *temps forts* en *temps faibles* is volstrekt duidelijk : het gaat hier niet over inegaliteit. Het kan verbazing wekken dat Jacob toch de term inegaliteit gebruikt. Ik moet dan eerst opmerken, dat hij niet kortweg van inegaliteit spreekt, maar van « une empreinte d'inégalité » [een zweem van inegaliteit] en van « une impression d'inégalité » [de indruk van inegaliteit]. Vervolgens is het zo, dat door de hier bedoelde articulatie er natuurlijk een soort ongelijkheid ontstaat. Dat deze ongelijkheid niet hetzelfde is als inegaliteit hoop ik duidelijk te hebben gemaakt.

#### LIJST VAN GECITEERDE WERKEN

- Babitz 1967 — Babitz (Sol), « Concerning the Length of Time that Every Note Must be Held » in *The Music Review*, Febr. 1967, pp. 21-38.
- Borrel 1931 — Borrel (Eugène), *Les Notes inégales dans l'ancienne musique française* in *Revue de Musicologie*, tome XII (1931), pp. 278-289.
- Dolmetsch 1969 — Dolmetsch (Arnold), *The Interpretation of the Music of the Seventeenth and Eighteenth Centuries*, London 1915, Paperback Edition 1969.
- Donington 1979 — Donington (Robert), *The Interpretation of Early Music*. New Version 1979.
- Engramelle 1775 — Engramelle (Joseph), *La Tonotechnie ou l'Art de noter les cylindres*. Paris 1775. Reprint Genève.
- 1778 *De la Tonotechnie ou Notage des Cylindres* in Dom Bédos de Celles *l'Art du Facteur d'Orgues*, deel IV, pp. 596-634. Paris 1778. Reprint Kassel-Basel-London.
- Neumann 1965 — Neuman (Frederick), *The French Inégales, Quantz, and Bach* in *Journal of the American Musicological Society*, vol. XVIII (Fall 1965 nr. 3), pp. 313-358.
- Nivers 1665 — Nivers (Guillaume-Gabriel), *Premier Livre d'Orgue*. Paris 1665. Ed. N. Dufourcq, Paris 1963.
- Schmitz 1953 — Schmitz (Hans-Peter), *Die Tontechnik des Père Engramelle*. Kassel-Basel 1953.

## Essai

très personnel et sans doute partial sur l'évolution des restaurations d'orgues en France pendant les années '70

(Colloque de Grimbergen et janvier 1980)

Le sort des orgues comme de tout objet mobilier dépend théoriquement de son seul propriétaire. En France les orgues appartiennent :

1) à des personnes physiques. Ils sont de peu d'importance (orgues d'étude, de salon...) rarement anciens ou de valeur historique (sf. Orgue de M. Dupré par ex.). Bien souvent ils finissent par être légués à quelque collectivité et changent ainsi de catégorie (Sorbonne II, Sacré-Cœur...).

2) à des personnes morales privées (communautés religieuses, associations diocésaines, sociétés de concerts...) l'évolution de la législation des cultes (expulsions, laïcisation, loi de séparation) a fait que peu d'orgues historiques sont dans ce cas : dans les églises Catholiques après 1905, temples et synagogues depuis 1810 ; législation particulière pour l'Alsace Lorraine, normalisée pour les Monuments Historiques en 1967.

3) à des collectivités publiques locales (municipalités). C'est la quasi-totalité des orgues des églises Cath. antérieures à 1904. Ce serait celle des orgues historiques sans la catégorie 4.

4) à l'Etat. Ce sont essentiellement les orgues des Cathédrales actuelles ceux des palais nationaux étant fort peu nombreux (Versailles, Fontainebleau sont néanmoins très historiques).

Chacun de ces propriétaires a sa façon de traiter son instrument historique, de la meilleure à la pire.

Il y a une limitation au droit de propriété (user et abuser) en ce qui concerne les Mon. Hist. qui donne un droit (et devoir) de surveillance, de direction de travaux et de participation aux frais à l'Etat (après la procédure dite de « classement » ou sa forme atténuée « l'inscription à l'inventaire supplémentaire » ;

cette dernière à peine envisagée actuellement pour les orgues). Le responsable est alors une Direction ministérielle rattachée à un Ministère (aus. « de la Culture et de la Communication »).

Quels orgues ont été classés Mon. Hist. ? Etaient déjà surveillés par l'Etat ceux dont il était propriétaire. Dès le milieu du XIXes a fonctionné une commission de direction des travaux qu'on fit à ces orgues d'où émergent les noms de Ch. Simon, F. Clément, P.M. Hamel. Il s'agissait alors de gestion et non de protection historique si bien que ces orgues ont besoin eux aussi pour être traités en M.H. d'être « classés ». (Un seul l'est sans avoir été jamais classé : celui de la Cathédrale de Poitiers).

Ce processus de « classement » n'a été appliqué aux instruments qu'assez récemment. A partir du début de ce siècle ont été classés (comme meubles) un assez grand nombre de buffets. Le classement des instruments n'apparaît qu'après la 2e guerre mondiale. A l'occasion des reconstructions pour dommages de guerre, F. Raugel obtint que des organistes soient chargés de conseiller les architectes des M. H. Dans les régions dévastées, il s'agissait de constructions de neuf, mais à St Gervais à Paris ce n'était qu'une restauration. Une commission spéciale fut nommée qui (dans la mesure des connaissances historiques et des impératifs de la facture d'alors) décida une restauration ' l'identique et la réussit presque exactement (1912/2). A la suite de quoi l'instrument fut classé M.H. (1e 1r : 1924). Un 2e cas se présenta en 1927 pour l'orgue voisin de St Nicolas-des-Champs ; mais cette fois la théorie d'une modernisation partielle avec augmentation prévalut non sans polémiques. Pour les éviter à l'avenir, un organisme fut chargé des classements et de préparer les projets des restaurations d'orgues historiques : la 5e section de la Commission des M.H., dite *Comm. des Orgues*. (1933). Elle fut composée de « quelques organistes parisiens et quelques organologues susceptibles d'être utilement consultés ». C'est dire qu'elle n'est que consultative, tant l'égard du Ministre que même de l'Administration des M.H. qui cependant cherche toujours à suivre ses conseils (auxquels elle préside d'ailleurs parfois avec fermeté).

La doctrine adoptée par cette Commission a été exposée par N. Dufourcq, la personnalité la plus active et la plus constante de cet organisme, dans la publication officielle des M.H. (1962). Elle s'y résume en 2 phrases clefs : « c'est en s'inspirant largement

de cette esthétique (néoclassique) adoptée à l'unanimité qu'ont été données les directives aux facteurs appelés «... « sauver tous les jeux pouvant entrer dans la composition d'un orgue néoclassique, transformer les autres, ajouter des jeux neufs susceptibles de se fondre par leur harmonie à l'ensemble (néoclassique) que l'on entendait réaliser ». Ces principes furent appliqués avec plus ou moins de rigueur si bien que les restaurations faites dans ces conditions vont de la destruction du matériel ancien (Meaux, Plein-Jeu d'Auch) et de la reconstitution approximative (Versailles Château ; La Flèche) à une remise en état seulement un peu déformée par des théories mal assises, mais réversible (Nemours, Dieppe...). En aucun cas de restauration rigoureuse ! En même temps la Commission développait une politique de classement avant restauration par prospection du patrimoine pour éviter les saccages voulus ou acceptés par des propriétaires ignorants ou dupés par des facteurs sans métier, sans scrupules ou illuminés.

C'est l'époque de la grande pitié des instruments historiques mal connus, en province, par exemple en Bretagne. Mais cela sévissait un peu partout. En outre aucun frein n'était mis, au contraire, aux modernisations successives des instruments plus en vue ou mieux financés, à Paris notamment si bien que leur situation ne fut en rien meilleure.

Il a fallu de rares concours de circonstances pour voir des restaurations menées dans un autre esprit sur des orgues pas encore classés. L'action d'un petit groupe de passionnés de l'orgue ancien (J. Bonnet, P. Brunold, Ct Lecerf...) sur des propriétaires compréhensifs et avec des facteurs maintenus au 2e plan par l'idéologie en place ou obéissants de nature donna les restaurations correctes du Petit Andely, de St Nicaise à Rouen (hélas incendié peu après) et d'une manière un peu différente où le rôle du facteur fut primordial, de Rozay-en-Brie par Gabriel D'Alençon. Gouttes d'eau dans la mer !

La politique de classement qui vouait tôt ou tard l'orgue à une restauration dangereuse fut heureusement très lente.

1) parce qu'elle engageait a participation financière d'un état fort chiche. 2) parce que les règles étaient restrictives : haute proportion de matériel ancien (av. 1800). Elle écréma sans hâte (interrompue encore par la guerre) le patrimoine classique s'inclinant parfois devant l'opposition de défenseurs locaux ,St

Maximin) ou tenue à l'écart par le silence prudent des intéressés. Eviter le classement pouvait à bon droit être considéré comme le vrai moyen de protéger les orgues historiques.

La 2e guerre mondiale n'apporta pas de changement dans les positions respectives si ce n'est que disparurent peu à peu les premiers tenants connus et respectés de la conservation correcte. Les organistes curieux d'exécution typique de musique française étaient marginalisés (E. Souberbielle, J. Fellot, R. Geoffroy-Decheaume) ; les modestes s'effaçaient, certains se laissaient influencer (F. Raugel) par le matraquage publicitaire du néoclassique soutenu et valorisé il est vrai par une grande école de compositeurs qu'il satisfaisait et un foisonnement d'Associations d'Amis de l'orgue endoctrinés ou profondément partisans de ce type d'orgues.

Il fallut attendre une nouvelle génération d'organistes qui voulut aller, et alla presque sans aide, au fond des choses grâce à la fréquentation de quelques orgues anciens (St Gervais, St Nicolas-des-Champs, Dole...) pour rassembler les opposants épars en groupes d'abord quasi clandestins (1964) bientôt enthousiasmés et munis d'une argumentation solide par le livre de J. Fellot sur l'orgue français classique (Harmonia Mundi) dans sa 2e édition refondue avec l'apport de nos recherches personnelles.

Ce mouvement prit corps en 1967 à l'occasion de 2 situations qui parurent scandaleuses : — le projet immédiat de restitution à St Gervais de l'orgue des Couperin dans l'état où l'avait mis Clicquot en 1769 malgré son histoire postérieure et l'ignorance de plusieurs détails ; — la modernisation complète de l'orgue de la Cathédrale de Bordeaux qui contenait beaucoup de matériel de Dom Bédos. Une polémique menée avec un dynamisme parfois un peu emporté par A. Lequeux et le P.L. Aumont d'une part, J. Ver Hasselt de l'autre, alla jusqu'à la grande presse avec M. Chapuis et engagea le Ministre d'alors A. Malraux à examiner le problème. La plupart des défenseurs des orgues historiques prirent conscience de leur solidarité dans de nombreuses Associations locales nouvelles (ou anciennes converties) tandis que l'AFSOA naissait groupant autour des anciens amis de Jean Fellot un large mouvement (un peu éphémère). Tous ces groupements ont assurément servi de ferment pour éveiller l'opinion publique, mais aussi les organismes officiels. Quoi qu'il en soit, les années 70 virent un changement progressif dans la politique

des restaurations officielles, ce qui est le cœur de notre sujet.

☆

☆ ☆

A. Malraux commença par bloquer les crédits pour laisser à l'administration le temps de la réflexion. Cela créa une panique durable dans la profession de facteur au moment même où l'Etat avait tendance à être le seul client (d'où une cascade de fermetures ou de faillites dont les conséquences ne sont encore pas apaisées). Puis il mit en place une organisation un peu différente, qui est celle qui fonctionne depuis lors. Nous allons essayer de la décrire non sans nous permettre de signaler les points par où nous pensons qu'elle pêche encore.

1) Le caractère consultatif des Commissions de conseillers subsiste ; d'où certains désaccords où le ministre a imposé son choix (Beauvais...) non sans remous aux changements de ministre.

2) La Commission a été scindée. Une 1re Commission est chargée des orgues classés, c'est donc celle qui nous intéresse ici. Une 2e gère les orgues appartenant à l'Etat non classés. Un 3e organisme à la Direction de la Musique prend en charge les instruments non classés mais utilisables dans l'animation culturelle et musicale.

3) La composition de la 1re Commission (qui se faisait pratiquement par cooptation et accord de principe du ministre) a été réformée : des membres de droit par leur fonction représentant les branches universitaires concernées (Institut d'acoustique, de Musicologie...) ; les représentants de l'administration des M.H. en plus grand nombre ; les personnalités organistiques nommées individuellement (certaines sans voix délibérative). Elles ont été choisies avec le souci de ne pas désobliger les membres de l'ancienne commission, d'orienter davantage les purs virtuoses vers la 2e Commission pour avoir à la 1re ceux qui s'étaient fait une réputation dans l'exécution de la musique française et surtout qui avaient des connaissances approfondies de l'histoire et de la facture de l'orgue. On a voulu aussi au départ introduire les éléments les plus en vue de l'opposition (comme M. Chapuis et X. Darasse) de façon à avoir dans certains cas des situations quasi paritaires (non sans danger d'impasse !). Par suite de départs et de nominations, de l'évolution aussi des opinions, cette situation s'est aujourd'hui renversée et de la parité des tendances, on tend vers l'unanimité pour la conservation rigoureuse (au

moins en paroles).

La Commission nouvelle a reparti ensuite ses tâches d'une manière différente. Au lieu que chaque dossier soit distribué au gré des commodités, la France fut découpée en secteurs, chacun confié à un des Membres nommés. En cas de changement de titulaire, des dossiers peuvent être séparés, mais le principe des régions est maintenu ; le découpage a pu varier suivant le nombre des Membres, et les désirs des intéressés. Ce système a introduit une certaine inégalité de doctrine entre les régions, bien que chaque Membre (dit « Rapporteur ») soit responsable des restaurations de sa région devant l'ensemble de la Commission (et en cas de nécessité il y a vote à la majorité). Un échange naturel de rapports au moins polis a tendance à faire du Rapporteur un maître chez lui. Ainsi y a-t-il des régions où la primauté du néoclassique subsiste encore en fait, d'autres où le « néobaroque » risque d'être aussi « reconstruteur ».

Il a été créé un corps bénévole de correspondants, proposés en fait par les membres rapporteur, mais acceptés (ou refusés) par vote de la commission. Leur compétence varie de locale à régionale. Ils doivent attirer l'attention centrale sur le sort des instruments qu'ils connaissent, tenir au courant les rapporteurs des incidences locales. Leur recrutement est très varié. Le plus souvent passionnés par leur rôle, ils ne sont pas toujours suffisamment éclairés ou sont trop personnellement intéressés à des « améliorations » (organistes titulaires).

Il n'existait avant 1973 qu'un seul « expert » de la Commission chargé de vérifier techniquement avec les architectes l'exécution des devis. Choisi en principe parmi d'anciens professionnels, il se mêlait assez peu de théorie. Néanmoins son asservissement à l'idéal néoclassique n'était pas sans dangers. La fonction fut répartie sur plusieurs (4 puis 5) « techniciens-Conseils » à répartition aussi géographique. Elle ajoute au rôle de vérificateurs celui de conseillers techniques des rapporteurs ce qui leur donne une sensible importance doctrinale. Ainsi l'organe de proposition et de direction d'une restauration est le couple Rapporteur-technicien, ce qui peut aboutir comme naguère à une sorte de collusion, ou à des désaccords également dommageables.

Pour le déroulement des travaux rien de changé. On continue à établir trop, de programmes sans inventaires préalable complet ce qui diminue la valeur des décisions prises, sans journal de dé-

des restaurations officielles, ce qui est le cœur de notre sujet.



A. Malraux commença par bloquer les crédits pour laisser à on administration le temps de la réflexion. Cela créa une panique durable dans la profession de facteur au moment même où l'Etat avait tendance à être le seul client (d'où une cascade de fermetures ou de faillites dont les conséquences ne sont encore pas apaisées). Puis il mit en place une organisation un peu différente, qui est celle qui fonctionne depuis lors. Nous allons essayer de la décrire non sans nous permettre de signaler les points par où nous pensons qu'elle pêche encore.

1) Le caractère consultatif des Commissions de conseillers subsiste ; d'où certains désaccords où le ministre a imposé son choix (Beauvais...) non sans remous aux changements de ministre.

2) La Commission a été scindée. Une 1re Commission est chargée des orgues classés, c'est donc celle qui nous intéresse ici. Une 2e gère les orgues appartenant à l'Etat non classés. Un 3e organisme à la Direction de la Musique prend en charge les instruments non classés mais utilisables dans l'animation culturelle et musicale.

3) La composition de la 1re Commission (qui se faisait pratiquement par cooptation et accord de principe du ministre) a été réformée : des membres de droit par leur fonction représentant les branches universitaires concernées (Institut d'acoustique, de Musicologie...) ; les représentants de l'administration des M.H. en plus grand nombre ; les personnalités organistiques nommées individuellement (certaines sans voix délibérative). Elles ont été choisies avec le souci de ne pas désobliger les membres de l'ancienne commission, d'orienter davantage les purs virtuoses vers la 2e Commission pour avoir à la 1re ceux qui s'étaient fait une réputation dans l'exécution de la musique française et surtout qui avaient des connaissances approfondies de l'histoire et de la facture de l'orgue. On a voulu aussi au départ introduire les éléments les plus en vue de l'opposition (comme M. Chapuis et X. Darasse) de façon à avoir dans certains cas des situations quasi paritaires (non sans danger d'impasse !). Par suite de départs et de nominations, de l'évolution aussi des opinions, cette situation s'est aujourd'hui renversée et de la parité des tendances, on tend vers l'unanimité pour la conservation rigoureuse (au

moins en paroles).

La Commission nouvelle a reparti ensuite ses tâches d'une manière différente. Au lieu que chaque dossier soit distribué au gré des commodités, la France fut découpée en secteurs, chacun confié à un des Membres nommés. En cas de changement de titulaire, des dossiers peuvent être séparés, mais le principe des régions est maintenu ; le découpage a pu varier suivant le nombre des Membres, et les désirs des intéressés. Ce système a introduit une certaine inégalité de doctrine entre les régions, bien que chaque Membre (dit « Rapporteur ») soit responsable des restaurations de sa région devant l'ensemble de la Commission (et en cas de nécessité il y a vote à la majorité). Un échange naturel de rapports au moins polis a tendance à faire du Rapporteur un maître chez lui. Ainsi y a-t-il des régions où la primauté du néoclassique subsiste encore en fait, d'autres où le « néobaroque » risque d'être aussi « reconstruteur ».

Il a été créé un corps bénévole de correspondants, proposés en fait par les membres rapporteur, mais acceptés (ou refusés) par vote de la commission. Leur compétence varie de locale à régionale. Ils doivent attirer l'attention centrale sur le sort des instruments qu'ils connaissent, tenir au courant les rapporteurs des incidences locales. Leur recrutement est très varié. Le plus souvent passionnés par leur rôle, ils ne sont pas toujours suffisamment éclairés ou sont trop personnellement intéressés à des « améliorations » (organistes titulaires).

Il n'existait avant 1973 qu'un seul « expert » de la Commission chargé de vérifier techniquement avec les architectes l'exécution des devis. Choisi en principe parmi d'anciens professionnels, il se mêlait assez peu de théorie. Néanmoins son asservissement à l'idéal néoclassique n'était pas sans dangers. La fonction fut répartie sur plusieurs (4 puis 5) « techniciens-Conseils » à répartition aussi géographique. Elle ajoute au rôle de vérificateurs celui de conseillers techniques des rapporteurs ce qui leur donne une sensible importance doctrinale. Ainsi l'organe de proposition et de direction d'une restauration est le couple Rapporteur-technicien, ce qui peut aboutir comme naguère à une sorte de collusion, ou à des désaccords également dommageables.

Pour le déroulement des travaux rien de changé. On continue à établir trop, de programmes sans inventaires préalable complet ce qui diminue la valeur des décisions prises, sans journal de dé-



montage ensuite. Et s'il apparaît en cours de travaux des raisons d'infléchir le programme on n'a guère le temps d'en référer à la Commission vu la rareté de ses séances. Par ailleurs c'est le système ordinaire des Mon. Hist. avec les défauts souvent reprochés : comptabilité lente et sans souplesse imposant aux entrepreneurs des acrobaties de trésorerie, — une tendance aux vastes programmes coûteux, accentuée par les paiements au pourcentage des « intéressés », — une surveillance insuffisante (faute de personnel) d'autant plus sensible pour ces travaux très spéciaux. D'où des surprises au moment des réceptions alors qu'il est trop tard. (N.D. de Lorette à Paris...).

Les crédits bloqués un temps ont assez vite repris sur un rythme inégal. L'enveloppe globale n'est pas négligeable mais sa répartition donne à penser : grosses sommes pour des opérations de prestige aux dépens de la petite conservation qui éviterait ces gros travaux (parfois destructeurs en outre) dans l'avenir. Ce n'est que récemment qu'on a envisagé des crédits « d'entretien » après réparation. Il en faudrait aussi *avant*.

Le choix des chantiers est remis aux circonstances de temps ou de personnes faute d'un inventaire qui permettrait un plan d'ensemble et des choix mieux motivés.



A côté de ces modifications statutaires et en fait à leur source une évolution générale s'est faite dans les esprits depuis 1970. Elle s'est développée diversement selon les catégories d'intéressés. Une partie du *grand public* a été touchée et a pris connaissance du problème. Le *clergé*, reculant devant les charges, cesse d'exercer jalousement sa pseudopropriété (spoliée) ; au bas de la hiérarchie, il se désintéresse de l'orgue quand même il ne l'abhorre pas (sauf nombreux cas individuels, en général âgés, mais pas forcément intégristes). Les responsables diocésains par contre, mieux motivés, sont parfois heureusement rigoristes : le diocèse de Strasbourg (abbé Ringue) a publié des « *regulae* » type autrichien.

Parmi les *facteurs d'orgues*, il reste des « bousilleurs » ou contempteurs de l'objet ancien. Les « sous-cavaillés » n'existant plus guère (même si on en a besoin). Les grandes maisons qui avaient toutes viré au néoclassique se partagent ; les unes cher-

chent de nouvelles voies même en travaillant sur des orgues existants, les autres envisagent de se convertir partiellement à la restauration valable. Ainsi y a-t-il en France actuellement des restaurateurs possibles : dans les mordus de la vocation (sans ressources, ni organisation du travail) ; — dans de petites maisons s'efforçant au retour aux sources, (et il en faudra qui se remettent aux méthodes romantiques), — dans de grandes maisons déjà acquises à des méthodes rigoureuses quand on les leur demande, ou commençant à changer de cap grâce souvent aux jeunes générations, ou acceptant d'employer des ouvriers aptes à ce genre de travail. Mais actuellement les preuves données sont encore rares.

Les organistes ont des positions très diverses. A côté d'un milieu rigoureux et intransigeant, dans la majorité, on souhaite d'abord son orgue de prestige à tout jouer ou se contenterait de petites modifi- qui sont peut-être le danger majeur car elles font boule-de-neige. Il faut compter aussi sur les dégoûtes de l'orgue symphonique qui veulent tout baroquiser ou germaniser etc... Enfin sur un appel récent à l'orgue de demain fort estimable en lui même s'il ne se trouve pas parfois s'attaquer à des orgues historiques. (St Eustache était-il si désastreusement privé d'historicité qu'il fût impossible de le sauver comme chef d'œuvre au moins de Merklin).

Quant aux *pouvoirs civils locaux*, naguère peu conscients de leur patrimoine organistique, ils sont maintenant alertés et souvent coopératifs avec des intentions d'animation musicale qu'il faut savoir orienter.

Enfin la fuite devant le classement commence à paraître inutile la *Commission* même ayant beaucoup évolué, par son renouvellement progressif, par le changement d'attitude de l'administration, par la conversion plus ou moins spectaculaire et sincère du reste. Les déclarations se font jour en faveur de restaurations rigoureuses ou de restitutions à l'identique et il en est résulté plusieurs programmes de valeur dont on ne pourra juger les effets qu'après réalisation.

La doctrine de classement est devenue très ouverte (pourcentage, date) avec des résultats très inégaux faute de fonder les choix sur un inventaire, puisque les critères internes sont souples. On pourra s'en rendre compte par la lecture de la liste des orgues classés (Cahiers de l'orgue N° 17) même si les in-

dications historiques données si minces soient-elles se montrent parfois fausses.

Le principe de la restauration à l'identique est admis ; mais on ne précise pas à priori quel état est à restituer (origine, plus récent etc.?) et souvent la restitution l'emporte. Mais, retour des choses, la restitution peut aller très (trop?) loin : souffleries, pédales français au dépens de parties moins anciennes parfois même historiques. On s'est toujours refusé à mettre noir sur blanc une doctrine même très générale.

La distribution des travaux est encore répartie plutôt comme un soutien à la profession (au moins aux facteurs agréés) que selon le choix de restaurateurs spécialisés pour le type d'orgue et ayant vraiment fait leurs preuves (rares exceptions).

La terreur de la garantie pousse les facteurs à considérer facilement les pièces anciennes comme inutilisables et le neuf fourni n'est parfois que théoriquement copie de l'ancien. Bien entendu, il n'y a pas de musée ou de dépôt sûr pour accueillir avec indication de l'origine, les pièces ainsi rejetées, sinon dans l'instrument même ou l'église et leur conservation y est très aléatoire ou dans les hangars du facteur. Tout de même on évite maintenant de fondre les vieux tuyaux sinon de brûler les vieux bois !



Il ne m'est ni possible ni convenable de faire un bilan qualitatif des restaurations de cette décennie, mais seulement de donner des exemples des différentes méthodes employées et des résultats obtenus.

Le domaine des orgues non classés (au moins avant leur restauration) diminue sans cesse du fait des classements plus nombreux, de l'impossibilité de faire face aux dépenses sans la participation de l'Etat, du rôle réduit de l'orgue liturgique. L'orgue historique non classé risque surtout aujourd'hui de dépérir à mort, voire de succomber à des appétits mercantiles (« vols » ou ventes subreptices). Cependant c'est dans ce domaine, du fait d'une prise de conscience des valeurs historiques qu'on a pu relever plusieurs opérations de grande valeur.

En Corse des orgues de type italien que leur petite taille rendait plus facilement restaurables par des artisans consciencieux, ont été remis en état à l'identique, le premier étant à La Porta.

A Roquemaure P. Chéron a pu reclasser et remettre en état d'origine la matériel du XVII<sup>e</sup> s... A Houdan jamais réellement classé (on a déterré après coup à son sujet une liste sans valeur de 1840 !) les Boisseau ont remis en état exactement (soufflerie, pédalier, tempérament compris) l'orgue de L.A. Clicquot : une des plus rigoureuses restaurations récentes bien qu'on ait préféré faire une copie intégrale du PleinJeu très gâté plutôt que d'y garder les quelques tuyaux utilisables (Ils n'ont bien sûr pas été détruits). A St Taurin d'Evreux, un orgue de « transition » a été remis en état intact (à quelques détails près) avec adjonction d'un Positif et d'une Pédale pouvant s'y adapter...

Mais il ne faudrait pas croire, à cause d'exemples exceptionnels qu'il a été fait ainsi partout. La Ville de Paris en est un fâcheux témoin qui a fait transformer en beaux « alsaciens », le Barker de N.D. des Victoires, ou les orgues de St Thomas d'Aquin ou de St Jacques-du-Haut-Pas pour lesquels une restauration en classique ou en romantique aurait dû au moins être discutée. Que dire du chef d'œuvre des Suret à Ste Elisabeth défiguré, de ceux de Cavallé à St Ignace, N.D. des Champs, St Vincent-de-Paul... de Merklin, à St Eustache, à St Eugène (qui est à l'abandon), d'orgues composites devenus depuis longtemps des synthèses sans cesse remodelées, et de l'orgue des Invalides de moins en moins historique à chaque travail. A St Germain-des-Prés par contre c'est un bâtard de ce genre qui a été l'exemple de la manière dont on peut conserver, au cœur d'un orgue neuf, du matériel ancien remis dans son état et ses emplois d'origine, quand il n'est pas assez important pour commander une restitution intégrale de l'instrument. C'était un premier signe d'un retournement de tendance couronné par la mise en place d'une nouvelle équipe de responsables par M. Landowski. La pierre de touche sera la restauration dans son état de 1919 de l'orgue de la Basilique de Montmartre dans les années qui viennent.

Parmi les orgues classés bien avant restauration, on peut dans ces 10 années trouver encore tous les genres de travaux, des pires aux meilleurs.

*Transformations radicales en néoclassique* : Paris Invalides, Chartres, Troyes et cette année encore après une dure et vaine polémique, Beauvais où rien ne reste de l'orgue voulu par Hamel bien que des jeux, surtout antérieurs, soient bien conservés.

Nous avons cité pour Paris les *transformations en orgues*

« alsaciens » ; on peut y ajouter l'orgue de la Cathédrale de Toulouse. Tous ces orgues sont de bonne qualité parfois excellents, mais leur valeur historique a fortement diminué dans l'opération.

Il faut y ajouter les *transformations mineures* ou moins avouées qui aboutissent au même résultat : (Eu, Langres...). Il y a même sous couleur de retour à l'ancien des *restitutions en classique standard*, d'orgues dont la personnalité historique était autre : à la Salpêtrière à Paris on a refait avec le vieux matériel une pâle imitation de 3 claviers XVIIIe, au lieu de remettre en état le Suret de 1861 ou de restituer le plan correspondant à la partie ancienne de la tuyauterie, assez semblable à celui de Houdan.

On notera *par contre* qu'à St Gervais en fin de compte on n'a écarté que 4 jeux historiques et que le reste est intact, qu'au Petit Andely seule la mécanique a été changée (et une pédale ajoutée). Il y a aussi des *restaurations augmentées* parfaitement louables comme celle très récente de St Thomas à Strasbourg, restitution du Silbermann exacte sauf que le 3e clavier a été grossi comme Silbermann même l'avait fait ailleurs. A St Guilhem-le-désert c'est la construction de neuf du Positif que J.P. Cavaillé avait prévu sans pouvoir le faire... S'est ouverte aussi l'ère des *conservations* ou *restitutions exactes* d'orgues romantiques, depuis le grand Cavaillé de St Briec (désélectrifié) jusqu'à Bayeux intact, suivant en celà le mouvement privé qui sauvegarda le Cavaillé de Long ou même l'Anneessens pneumatique de La Chapelle St Mesmin. On a à Lorris remis en état (vrai tour de force peut-être excessif) une tuyauterie martyrisée remontant parfois au XVIe pour retrouver exactement le dernier état cohérent de l'instrument (XVIIIe) si peu commode soit-il : restauration modèle.

On voit par ces exemples pris au hasard de notre information personnelle que, s'il est prématuré de s'abandonner aveuglément à l'optimisme, on peut attendre beaucoup de la décennie qui vient.

Mais il ne faut pas oublier que chaque cas particulier comporte bien des occasions de retomber dans les anciennes ornières entretenues par les habitudes et règles inchangées du fonctionnement. Quelles décisions seront prises quand il s'agira enfin d'instruments aussi historiques que le Dallery de la Sorbonne, le Clicquot de St Nicolas et le Cavaillé de St Sulpice ?

Néanmoins on doit pouvoir attendre beaucoup des restaurations

en cours sur de bons programmes (St Michel en Thiérache, Albi...) et la grande différence entre 1960 et 1980 est que maintenant les espoirs ne sont plus de vaines chimères ; les discussions quelques résurrections qu'une prise de conscience plus précoce sont ouvertes (même si elles s'achèvent sur des compromis), les appétits combattus. Le patrimoine si lourdement amoindri à aurait pu rendre tellement moins aléatoires... et onéreuses !

Pierre HARDOUIN

Colloque de Grimbergen et Janvier 1980

## ZEER PERSOONLIJK EN ONGETWIJFELD PARTIJDIG ESSAI OVER DE EVOLUTIE VAN DE ORGELRESTAURATIES IN FRANKRIJK GEDURENDE DE JAREN '70

*Het lot van de orgels, zoals dit van elk roerend goed ligt theoretisch in handen van de eigenaar. In Frankrijk zijn deze eigenaars in vier categorieën in te delen :*

1) *Particulieren. De orgels toebehorend aan particulieren zijn weinig belangrijk. Het zijn studieorgels, salonorgels... Zelden zijn zij oud of hebben ze historische waarde, met uitzondering van het orgel van M. Dupré. Naderhand worden deze instrumenten meestal overgemaakt aan een of andere gemeenschap. Aldus veranderen ze van categorie (Sorbonne II, Sacré-Cœur...).*

2) *Kloostergemeenschappen, bisschoppelijke verenigingen, concertverenigingen... De evolutie van de wetgeving op de eredienst heeft geleid naar uitwijzing van kloostergemeenschappen, naar laïcisering en naar scheiding van de machten. Dit alles maakt dat ook hier weinig historische orgels te vinden zijn.*

*De gevolgen van deze evolutie in de wetgeving zijn van toepassing vanaf 1905 in de katholieke kerken en vanaf 1810 in de tempels en synagogen. Voor Elzas-Lotharingen gold een speciale wetgeving ; deze werd in 1967 voor historische monumenten genormaliseerd.*

3) *Plaatselijke gemeenschappen met rechtspersoonlijkheid, zoals de gemeentebesturen.*

*Bijna alle orgels geplaatst in katholieke kerken, vóór 1904, vallen onder deze regel. Het is de grote groep der historische orgels zonder deze die onder 4) vallen.*

4) *De Staat. Hoofdzakelijk de huidige kathedraalorgels met daarnaast de weinig talrijke orgels in nationale paleizen zijn eigendom van de staat. Belangrijke instrumenten zijn te vinden in Versailles en Fontainebleau.*

*De verantwoordelijke personen of instanties hebben elk hun eigen benadering tot het historisch orgel. Zij kan zowel zeer goed als zeer slecht zijn.*

Voor de historische monumenten geldt een beperking van eigendomsrecht, zowel in gebruik als in misbruik.

Het verantwoordelijk ministerie (thans dit van Cultuur & Communicatie) heeft het recht en de plicht tot toezicht. De leiding der werken en de deelname in de kosten gebeurt door de staat, onder de verantwoordelijkheid van een ministeriële dienst. Deze regeling is van toepassing voor de orgels opgenomen in de lijst voor Monumentenzorg. Er bestaat eveneens « l'inscription à l'inventaire supplémentaire », maar orgels komen hiervoor nauwelijks in aanmerking.

Welke orgels staan op de monumentenlijst?

Orgels behorend aan het rijk stonden uiteraard reeds onder toezicht. Sedert de tweede helft van de 19de eeuw functioneerde een directiecommissie die de werken leidde. Namen als Ch. Simon, F. Clément en P.N. Hamel springen hierbij in het oog.

Alhoewel deze orgels nood hebben aan bescherming vanuit het standpunt Monumentenzorg ging het hier om beheer, en niet om historische bescherming. Het orgel van de kathedraal van Poitiers is de grote uitzondering; het werd behandeld als monument zonder opgenomen te zijn op de Monumentenlijst.

Het « klasseren » van orgels is van recente datum. Sedert het begin van deze eeuw werden een vrij groot aantal orgelkasten als meubel geklasseerd. Enkel na de tweede wereldoorlog worden orgels beschermd als monument. Bij de wederopbouw wegens oorlogsschade kregen de toenmalige architecten belast met historische monumenten, door toedoen van F. Raugel, de opdracht het advies in te winnen van organisten. In verwoeste gebieden ging het om nieuwbouw, in de St.-Gervaiskerk diende het instrument gerestaureerd te worden. Een speciale commissie werd aangesteld. Zij besliste tot restauratie naar de originele toestand over te gaan, en baseerde zich hiervoor op de toen beschikbare historische kennis en het tijdsgebonden inzicht in de orgelbouw. Het werd een bijna exact welslagen en dit in 1921-2. Dientengevolge werd het instrument als historisch monument geklasseerd in 1924. Dit was het allereerste. Het orgel van St.-Nicolas-des-Champs volgde in 1927. Hier echter kreeg de tendens van de gedeeltelijke modernisering, met uitbreiding van het instrument, de bovenhand. Dit gebeurde niet zonder betwistingen. Om deze in de toekomst te vermijden werd een instantie belast met de klassering en de voorbereiding van restauratieprojecten van historische orgels. Zij werd in 1933 als Orgelcommissie ondergebracht in de vijfde afdeling van de Commissie voor Historische Monumenten. Zij bestond uit « quelques organistes parisiens et quelques organologues susceptibles d'être utilement consultés ». Zij is enkel raadgevend, zowel ten overstaan van de minister als van de administratie der historische monumenten. Dit bestuur zit de vergaderingen voor, soms met kordaatheid, en zij tracht steeds het advies te volgen.

N. Dufourcq, de meest actieve persoonlijkheid, daarenboven zorgend voor de continuïteit van deze commissie, heeft in 1962 de doctrine ervan in de officiële publikatie van Monumentenzorg geformuleerd. Zij wordt daar samengevat in twee sleutelzinnen: « De richtlijnen die aan de betrokken orgelmakers gegeven worden laten zich zo ruim mogelijk inspireren op de met algemene stemmen aangenomen esthetiek van het neo-klassiek orgel... ».

« Al de registers redden die kunnen gebruikt worden in de samenstelling van het neo-klassiek orgel, de andere dienen getransformeerd te worden. Om de eenheid van het neoklassieke geheel te bereiken zullen de nodige nieuwe spelen bijgevoegd worden die een klankversmelting verwezenlijken ».

Deze principes in restauratie werden min of meer streng toegepast. Zij leidden tot de vernieling van historisch materiaal, bv.

in Meaux en de Plein Jeu van Auch, over een min of meer benaderende reconstructie, bv. in het kasteel van Versailles en te La Flèche, tot het doen functioneren van de orgels van Nemours en Dieppe, waar geen onherroepelijke vergissingen, gebaseerd op slecht gefundeerde theorieën, werden begaan. In geen enkel geval kwam het tot een strikte restauratie. Terzelfdertijd werden veel orgels geklasseerd op basis van prospectie van het orgellandschap. Dit gebeurde vóór de restauratie om de moedwillige vernielingen te voorkomen en de onwetende of bedrogen eigenaars niet te bedotten, maar om ze te beschermen tegen dweepers en tegen orgelmakers zonder kennis en zonder scrupules.

Het is de periode van de grote bezorgdheid over de minder bekende historische instrumenten in Bretagne en in de andere provincies. Daarenboven stond geen rem op de elkaar opvolgende modernisering van meer bekende orgels in centra met meer financiële mogelijkheden zoals in Parijs, zodat de situatie daar niet beter was.

Door een zeldzame samenloop van omstandigheden kan men restauraties aantreffen, geleid vanuit een andere optiek op niet geklasseerde orgels. De actie van een kleine groep hartstochtelijke orgelminnaars als J. Bonnet, P. Brunold, Ct. Lecerf e.a. die bij begrijpende eigenaars en bescheiden orgelmakers, door de gevestigde ideologie geweerd, of gewoon uit gehoorzaamheid, een klankbord vonden dat tot goede restauraties geleid heeft van Petit Andely, van St.-Nicaise te Rouen, helaas een weinig later afgebrand, en van Rozay-en-Brie waarbij Gabriël D'Alençon een belangrijke rol vervulde. Dit zijn echter druppels in de zee.

Het klasseringsbeleid dat het orgel vroeg of laat tot een gevaarlijke restauratie veroordeelde, vorderde gelukkig zeer traag omdat dit de krenterige staat tot financiële steun verplichtte en omdat er zeer beperkende voorwaarden gesteld werden in verband met een hoge verhouding van oud materiaal van vóór 1800.

Zonder haast, ook nog onderbroken door de oorlog, roomde de commissie het klassieke patrimonium af, soms zwichtend voor de weerstand van plaatselijke verdedigers zoals in St.-Maximin, of geweerd door het voorzichtig stilzwijgen van de betrokkenen.

Het vermijden van de klassering kon met recht beschouwd worden als het echte middel om historische orgels te beschermen.

De tweede wereldoorlog bracht geen wijzigingen in de onderscheiden stellingen, behalve dat de eerste bekende en gerespecteerde voorstanders van de korrekte conservatieve geleidelijk verdwenen. Organisten als E. Eouberbielle, J. Fellot, A. Geoffroy-Decheume, met belangstelling voor de typische uitvoeringsstijl van de franse muziek werden opzij geschoven. De bescheiden figuren traden terug. Enkelens zoals F. Raugel lieten zich beïnvloeden door de reklamekarwats van het neo-klassicisme dat gesteund en gevaloriseerd werd, — eerlijk toegegeven, — door een grote school van componisten die er best vrede mee namen. Tal van « Associations d'Amis de l'Orgue » waren eveneens overtuigde en geëndoctrineerde voorstanders van dit instrumentaal type. Men moest wachten op een nieuwe generatie organisten die, bijna zonder hulp, wilde doordringen tot de kern van de zaak, zich baserend op hun omgang met enkele oude orgels als daar zijn St.-Gervais, St.-Nicolas-des-Champs, Dole... De verspreide tegenstanders van de gangbare toestand wisten zich eerst te verengen in bijne geheime groeperingen (1964). Zij geraakten begeesterd en werden gevoed met een stevig gefundeerde visie door de inhoud van het boek van J. Fellot, gewijd aan het klassieke franse orgel, en uitgegeven bij Harmonia Mundi.

In een tweede uitgave werd met de inbreng van onze persoonlijke

ervaringen teruggevallen op steviger funderingen.

Deze beweging kreeg in 1967 vaste vorm en dit aan de hand van twee gegevens die als schandelijk overkwamen: — het project om in St-Gervais terug te keren naar het orgel van Couperin, in de staat waarin Cluquet het had gelaten in 1769, ondanks zijn latere geschiedenis en de onwetendheid van meerdere details; — de volledige modernisatie van het orgel van de kathedraal van Bordeaux, dat nog veel materiaal van Dom Bedos bevatte. Een pennestrijd, soms met lichtelijk op hol slaand dynamisme gevoerd door A. Lequeux en P.L. Aumont aan de ene zijde en J. Ver Hasselt aan de andere kant haalde de grote pers met de medewerking van M. Chapuis en verplichtte de toenmalige minister A. Malraux het probleem te onderzoeken.

De meeste verdedigers van historische orgels werden zich bewust van hun samenhangigheid in talrijke plaatselijke verenigingen, nieuwe of bekeerde oude, terwijl het AFSOA het licht zag en rond de oude vrienden van Jean Fellet een brede (maar enigszins kortstondige) beweging ontstond. Al deze verenigingen zijn zeker de gist geweest om de publieke opinie, maar ook om de officiële instanties, wakker te schudden. Hoe dan ook, in de jaren '70 zag men een progressieve verandering in het beleid van de officiële restauraties, en dat is de kern van ons betoeg.

A. Malraux begon met de kredieten te blokkeren om aan zijn administratie de tijd tot nadenken te geven. Dat schiep een blijvende paniek in de orgelbouw, precies op het tijdstip dat de staat de neiging had de enige klant te worden, wat leidde tot een crisis met sluitingen en falingen, waarvan de gevolgen nog steeds niet uitgedoofd zijn. Daarna stelde hij een nieuwe, lichtelijk verschillende organisatie aan, zoals we die nu nog kennen. Wij zullen proberen ze te beschrijven, niet zonder de vrijheid te nemen deze punten aan te wijzen waar wij ze nog van zonde verdenken.

1) Het raadgevend karakter van de commissie van adviseurs blijft behouden; met voor gevolg bepaalde onenigheden waar de minister zijn keuze heeft opgedrongen (Beauvais) en niet vrij van deiningen bij verandering van minister.

2) De commissie werd gesplitst. Een eerste commissie werd belast met de geklasseerde orgels, zij interesseert ons hier. Een tweede commissie werd gehecht aan de Muziekdirectie en neemt de niet geklasseerde, maar voor kulturele en muzikale animatie bruikbare instrumenten voor haar rekening.

3) De samenstelling van de eerste commissie die door coöptatie en principiële akkoord van de minister gebeurde, werd herzien. De betrokken universitaire disciplines als het instituut voor akoestiek en voor musicologie werden van rechtswege vertegenwoordigd. In groter getal zetelden vertegenwoordigers van de administratie voor Monumentenzorg. Belangrijke organisten werden ten persoonlijke titel benoemd, sommigen zonder stemrecht. Ze werden gekozen met de bekommernis de leden van de vroegere commissie niet voor het hoofd te stoten, de louter virtuozen eerder naar de tweede commissie af te voeren om in de eerste diegenen te hebben die een reputatie opgebouwd hadden in de uitvoering van de franse muziek en die vooral een grondige kennis hadden van de geschiedenis en de bouw van het orgel. Men heeft er van bij het begin ook de meest vooraanstaande personen van de oppositie willen bij hebben (zoals M. Chapuis en X. Darasse), zodat men in bepaalde gevallen ongeveer paritaire verhoudingen zou krijgen (niet zonder gevaar voor pat-situaties). Door het vertrek van sommigen, door benoemingen, en tevens door de evolutie van zienswijzen is deze toestand vandaag de dag omgekeerd en in plaats van evenwicht in de strekkingen is

er neiging tot eensgezindheid voor de strikte conservatie (ten minste in woorden).

Vervolgens heeft de nieuwe commissie haar taken op een andere manier verdeeld. In plaats van elk dossier naar goeddunken uit te delen heeft men Frankrijk in sectoren verdeeld, en deze telkens toevertrouwd aan één der leden. Bij verandering van titularis kunnen de dossiers gescheiden worden van de regio, maar het principe van gewesten blijft behouden; de verdeling kon variëren naargelang het aantal leden, en de wensen van de belanghebbenden. Dit systeem heeft enige ongelijkheid van doctrine tussen de verschillende streken ingevoerd, alhoewel elk lid (« verslaggever » genoemd) verantwoordelijk is voor de restauraties in zijn streek tegenover de hele commissie. (Indien nodig is er stemming bij meerderheid).

De onderlinge, op zijn minst beleefde relatie met de collega's kan ertoe leiden dat de « verslaggever » meester is in zijn streek. Zo zijn er gewesten waar het neoklassicisme nog de overhand blijft behouden, andere waar de neobarok dreigt vernieuwend te zijn.

Er werd een vrijwillig korps van correspondenten geschapen, feitelijk voorgedragen door de verslaggevende leden, maar aanvaard (of geweigerd) bij stemming van de commissie. Hun bevoegdheid varieert van plaatselijk tot gewestelijk. Ze moeten de aandacht van het hoofdbestuur vestigen op het lot van de hun bekende instrumenten, de verslaggevers op de hoogte houden van de plaatselijke voorvallen. Hun aanwerving is zeer verscheiden. Door hun rol vaak zeer geboid, zijn ze niet altijd voldoende voorgelicht of te zeer persoonlijk geïnteresseerd in « verbeteringen ». Organisten bezondigen zich dikwijls hieraan.

Vóór 1973 was slechts één enkel « deskundige » door de commissie belast met de uitvoering van de bestekken met de architecten technisch te controleren. In beginsel uit oud-beroepslui gekozen bemoeide hij zich weinig met theorieën. Desalniettemin was zijn dienstbaarheid aan het neoklassiek ideaal niet zonder gevaar. Deze functie werd opnieuw verdeeld over meerdere (vier, later vijf) « techniekers-raadgevers », ook geografisch gespreid. Behalve verificateurs werden zij bovendien technische raadgevers van de verslaggevers, wat hen een voelbaar leerstellig gezag geeft.

Zo zijn de voorstellen en de leiding der restauratiewerken in handen van het tweemanschap « verslaggever-technicus », wat zoals weleer kan leiden tot een soort geheim verbond of tot schadelijke onenigheden.

Aan het verloop der werken is niets gewijzigd. Men stelt nog steeds teveel dossier samen zonder voorafgaande volledige inventaris, waardoor de genomen beslissingen aan waarde inboeten.

Een dagboek van de demontage ontbreekt. Als tijdens de werken nieuwe gegevens nopen tot een herziening van het lastencoetier heeft men nauwelijks de mogelijkheid om de commissie te raadplegen omdat zij al te weinig vergadert. Deze foutieve werkwijze wordt hier meermaals ten kwade geduid. Zij leidt tot een langzame en stugge boekhouding die de restaurateurs verplicht tot financieel kunst- en vliegwerk. Zij neigt tot grootse en dure projecten, deze tendens wordt nog benadrukt door de vergoeding op procent voor de « intéressés ». Zij leidt tot ontoereikend toezicht bij gebrek aan personeel. Gezien het speciaal karakter van de restauratieproblemen is dit des te betreurenswaardiger. Als gevolg hiervan komt men bij de opleveringen, dus als het te laat is, tot verrassingen, zoals in Notre Dame de Lorette in Parijs.

De tijdelijk geblokkeerde kredieten worden nogal vlug op onregelmatige tijdstippen vrijgegeven. Het globale bedrag is niet te verwaarlozen maar de verdeling ervan stemt tot nadenken. Grote

bedragen worden uitgetrokken voor prestigewerken en dit ten koste van de bescheiden conservatie die in de toekomst deze grote som vernielende werken zou kunnen vermijden. «Onderhouds»-kredieten na restauratie zijn maar van recente datum. Er zouden er ook voordien moeten zijn.

Bij gebrek aan een inventaris en een globale aanpak die een selectieve keuze zou mogelijk maken is men aangewezen op de restauratiewerken die eerder toevallig loskomen en afhangen van allerlei wisselende omstandigheden.

☆  
☆ ☆

Gebaseerd op een herbronning greep sedert 1970 een algemene mentaliteitswijziging plaats die ook leidde tot statutaire aanpassingen. Naar gelang de soort belangstellende is een verschillende ontwikkeling op gang gekomen. Het publiek werd gesensibiliseerd en heeft kennis van het probleem. De clerus die voor de kosten terugdeinst, koestert niet langer op een jaloerse wijze haar (gestolen) pseudo-eigendomsrecht. De lagere clerus stelt geen belang in orgels of heeft er zelfs een afkeer van. Er zijn talrijke individuele uitzonderingen, zij zijn meestal op jaren, daarom niet noodzakelijk «intégristes». De meer gemotiveerde diocesane verantwoordelijken zijn daarentegen soms op een verheugende wijze beginselvast. Het bisdom Straatsburg met als orgelverantwoordelijke E.H. Ringue heeft «regulae» naar Oostenrijks model uitgegeven.

Bij de orgelmakers blijven er «knoeiërs» of lui die het oude orgel misprijzen. De «sous-Cavaillé's» bestaan nog nauwelijks, zelfs als men ze nodig zou hebben. De grote ateliers die het allen over de neoklassieke boeg gegooid hadden zijn nu verdeeld. De enen zoeken nieuwe wegen, zelfs terwijl zij aan de bestaande orgels werken, anderen hebben een gedeeltelijke bekering op het oog om te kunnen komen tot een waardevolle restauratie.

Vandaag de dag zijn in Frankrijk restauraties mogelijk :

- bij de verbeterde geroepen, zonder middelen en werkorganisatie,
- bij de kleine ateliers die streven naar herbronning, hier zullen er ook moeten gevonden worden die de romantische methodes terug opnemen,
- bij de grote bedrijven die reeds gewonnen zijn voor de strenge benadering, als ze erom gevraagd worden,
- bij de grote bedrijven die de boeg beginnen om te gooien, vaak dank zij de jonge generaties,
- bij de grote bedrijven die deskundige arbeiders willen aantrekken voor dit soort werk.

De resultaten van dit soort werk zijn nog steeds schaars. De organisten nemen zeer uiteenlopende standpunten in. Naast een strikte en onverzettelijke kern bestaat er een meerderheid die het vooral houdt bij een prestige-orgel om alle literatuur te kunnen spelen. Zij zouden zich ook tevreden stellen met kleine wijzigingen aan historische orgels. Misschien houdt dit het grootste gevaar in want het zou een sneeuwbal effect kunnen hebben. Men moet ook rekening houden met de organisten die het symfonisch orgel verwerpen, die alles willen barokiseren of germaniseren, etc

Ten langen laatste is er een recente roep naar het orgel van morgen, op zichzelf zeer achtenswaardig, indien het niet resulteert in de aantasting van historische orgels. Was St.-Eustache zo rampzalig verstoken van historiciteit dat het onmogelijk was om het tenminste als meesterwerk van Merklin te redden?

De plaatselijke burgerlijke overheid, vroeger weinig bewust van zijn orgel-erfdeel, is nu wakker geschud en werkt vaak mee aan pogingen tot muziekanimatie die in goede banen geleid moet kunnen worden.

Tenslotte begint de vrees voor klassering overbodig te worden, aangezien de Commissie zelf zeer geëvolueerd is, door haar progressieve vernieuwing, door de gewijzigde houding van de administratie, door de min of meer spectaculaire en eerlijke bekering van de overigen. Belijdenissen ten gunste van strenge restauraties of van het herstellen naar de oorspronkelijke toestand zien het daglicht, en daaruit zijn meerdere waardevolle projecten voortgevloeid, waarvan men de resultaten maar na de realisatie zal kunnen beoordelen.

De bij het klasseren gehuldigde politiek is zeer open geworden (percentage, datum), met zeer ongelijke resultaten bij gebrek aan een inventaris om de selectie op te baseren, vermits de interne criteria soepel zijn. Men kan zich hiervan vergewissen bij het door nemen van de lijst der geklasseerde orgels (Cahiers de l'orgue N° 17), al geven de historische aanwijzingen, hoe schaars ze ook zijn, soms nog een verkeerd beeld. Het principe van het restaureren van een orgel naar zijn identiteit wordt aanvaard; maar men preciseert niet a priori welke toestand moet in eer hersteld worden (wat is origineel, wat is recent, enz... ?) en vaak is het de rekonstruktie die het haalt. Maar, en men moet het ook zó bekijken, men kan hierin zeer ver (te ver ?) gaan : spaanbalgen, Franse pedalen ten koste van minder oude maar niettemin soms zelf historische delen. Men heeft het steeds ontweken om een — al was het maar zeer algemene — doctrine zwart op wit neer te zetten.

De toewijzing der werken geschiedt nog meer als een steun aan het beroep (tenminste voor erkende orgelmakers), eerder dan volgens een keuze onder de restaurateurs die gespecialiseerd zijn voor een orgeltype en werkelijk hun sporen verdiend hebben (grote uitzonderingen).

De angstkomplexen waartoe de garantie-bepalingen dwingen, werken in de hand dat de orgelbouwers al te vlug oude onderdelen als niet meer bruikbaar bestempelen en het nieuwe dat in de plaats geleverd wordt is vaak alleen in theorie een kopie van het oude. Vanzelfsprekend is er geen museum of veilige opslagplaats om de aldus afgewezen stukken met aanduiding van oorsprong in onder te brengen, tenzij dan het orgel zelf of de kerk waar hun bewaring zeer aan het toeval overgelaten is, ofwel in de loodsen van de orgelbouwer. Al bij al vermijdt men dan toch om oude pijpen te smelten of om historische houten delen op te stoken.

☆  
☆ ☆

Ik ben niet in de mogelijkheid en voel me niet geroepen om een kwalitatieve balans te maken van de restauraties uit dit decennium; ik kan enkel voorbeelden geven van de verschillende toegepaste methodes en de bekomen resultaten.

Het gebied der niet-geklasseerde orgels (tenminste vóór hun restauratie) krimpt voortdurend vanwege het groter wordend aantal klasseringen, door de onmogelijkheid uitgaven te trotseren zonder staats hulp, en door de teruggedrongen taak van het orgel in de liturgie. Een niet-geklasseerd historisch orgel dreigt heden vooral dood te kwijnen, ja zelfs het slachtoffer te worden van ongezonde kooplust («diefstallen» of verkopen in het geniep). Nochtans is het op dit domein dat men, als gevolg van een bewustworden van historische waarden, meerdere waardevolle realisaties heeft kunnen het licht doen zien.

Op Corsica werden orgels van het Italiaans type, die door hun geringe omvang gemakkelijker te restaureren waren door gewetensvolle ambachtslui, opnieuw in hun oorspronkelijke staat gesteld, het eerste daarvan in La Porta. Te Roquemaure heeft P. Chéron het XVIIIe eeuwse materiaal kunnen wedersamenstellen en in zijn originele toestand herstellen. Te Houdan waar het orgel nooit werkelijk geklasseerd werd (men heeft nã de feiten hieromtrent een waardeloze lijst uit 1840 opgedolven!), hebben de Boisseau's nauwkeurig (met inbegrip van windvoorziening, pedaalklavier, oude stemming) het orgel van L.A. Clicquot terug in orde gesteld: een van de verst doorgedreven restauraties uit het recente verleden, al heeft men er de voorkeur aan gegeven het Plein-Jeu dat zeer beschadigd was integraal te kopiëren, liever dan de enkele nog bruikbare pijpen erin te behouden (Deze werken uiteraard niet vernietigd). Te St.-Taurin d'Evreux werd een «overgangsgorgel» in ongerepte staat hersteld (op enkele details na), met toevoeging van een Positief en een Pedaal die erbij kunnen passen...

Men moet echter door enkele uitzonderlijke voorbeelden niet gaan geloven dat men overal op die manier tewerk is gegaan. De stad Parijs heeft de kwalijke getuigen staan van de transformaties tot fraaie «Elzassers» van de Barker in de N.D. des Victoires, of van de orgels in St.-Thomas d'Aquin of in St.-Jacques-du-Haut-Pas, waarvoor een restauratie in klassieke of romantische zin tenminste had moeten besproken worden. Wat te zeggen over het meesterwerk der Surets dat misvormd in St.-Elisabeth staat, over die van Cavallé in St.-Ignace, N.D. des Champs, St.-Vincent-de-Paul... die van Merklin in St.-Eustache, in St.-Eugène (die aan zijn lot wordt overgelaten), over het soort hybridische orgels die door lange jaren heen onophoudelijk herknede syntheses zijn geworden, en over het orgel der Invalides dat bij elke werkzaamheid weer een stukje minder historisch wordt? Te St.-Germain-des-Prés daarentegen is het een dergelijke bastaard die tot voorbeeld geworden is van de wijze waarop men in een nieuw orgel oud materiaal kan conserveren dat in oorspronkelijke staat en functie hersteld werd, daar waar het niet belangrijk genoeg was om een volledige reconstructie van het instrument te vereisen. Dit was een eerste teken van mentaliteitsverandering, die bekroond werd door aanduiding van een nieuwe ploeg verantwoordelijken door M. Landowski. De toetssteen zal zijn in de komende jaren: de restauratie naar zijn toestand van 1919 van het orgel in de Basiliek van Montmartre.

Wat betreft de orgels die reeds vóór de restauratie geklasseerd werden, hier kan men zich in deze 10 jaren nog aan alle soorten werk verwachten, van het slechtste tot het beste.

Nog enkele voorbeelden van radicale transformaties naar neoklassiek recept: de Invalides te Parijs, Chartres, Troyes en dit jaar nog — na een harde en nutteloze polemiek — Beauvais, waar niets blijft van het orgel zoals het door Hamel gewild was niettegenstaande er een aantal spelen, vooral nog oudere, goed bewaard geblven zijn.

Voor Parijs hadden we het over transformaties in «Elzasser» orgels; hierbij kan men nog het orgel van de kathedraal te Toulouse rekenen. Al deze orgels zijn van goede en soms uitstekende kwaliteit, maar hun historische waarde is fel geslonken door de operatie.

Hier moeten ook nog aan toegevoegd worden, de meer beperkte transformaties of minder als dusdanig bekende, maar toch met hetzelfde resultaat (Eu, Langres). Er is zelfs onder het mom van terugkeer naar het oude, het herbouwen in standaard-klassiek van orgels wiens historische persoonlijkheid anders was: in de Salpêtrière te Parijs heeft men met het oude materiaal een lauwe imitatie van een XVIIIe eeuwse drieklaviers herschapen, in plaats

van de Suret uit 1861 te reconstrueren ofwel het patroon te herstellen dat met het oude deel van het pijpwerk overeenstemde, en dat nogal wat gelijkenis vertoont met dat van Houdan. Daarentegen notere men dat er te St.-Gervais uiteindelijk slechts 4 historische spelen verwijderd werden en dat de rest onaangeroerd bleef, en dat in Petit-Andely enkel de mekaniëk veranderd is (plus toevoeging van een pedaal). Er bestaan ook prijzenswaardige restauraties met uitbreiding zoals de zeer recente in St.-Thomas te Straatsburg: een exacte herbouw van de Silbermann behalve dat het 3de klavier uitgebreid werd zoals Silbermann zelf het elders gedaan had. Te St.-Guilhem-le-désert vindt men een nieuw bijgemaakt Positief dat J.P. Cavallé voorzien had doch niet heeft kunnen uitvoeren... Ook is de tijd aangebroken van het conserveren of precies reconstructies van romantische orgels, van de grote Cavallé van St.-Brieuc (die gedeselectriceerd werd) tot de onaangetaste te Bayeux, daarin het privé-initiatief navolgend dat zorgde voor het behoud van de Cavallé van Long of zelfs de pneumatische Anneessens van La Chapelle St.-Mesmin. Te Lorris heeft men (een waagstuk dat misschien wat buitensporig is) pijpwerk dat waarlijk gemarteld was, en dat soms tot de XVIe eeuw terugging, hersteld, om precies de laatste coherente fase van het instrument (XVIIIe eeuw) te achterhalen, hoe weinig gerieflijk deze ook was: een voorbeeldige restauratie.

Door deze voorbeelden, lukraak genomen uit onze persoonlijke informatie, ziet men, al is het voorbarig blindelings aan optimisme toe te geven, dat men veel mag verwachten van het komend decennium.

Men mag echter niet vergeten dat elk afzonderlijk geval veel gelegenheden inhoudt om terug te vallen in de oude geplogenheden, onderhouden door gewoontesleure en starre werkingsprincipes. Welke beslissingen zullen er uiteindelijk genomen worden aangaande zulke historische orgels als de Dallery van de Sorbonne, de Clicquot van St.-Nicolas en de Cavallé in St.-Sulpice?

Niettemin moet men verwachgend uitzien naar de aan gang zijnde restauraties op basis van goede ontwerpen (St.-Michel en Thiérache, Albi...) en het grote verschil tussen 1960 en 1980 is dat de hoop nu geen ijdele hersenschim meer is; de discussies zijn open (ook al eindigen ze op een compromis), de neigingen bevochten. Het in elk voorgaand decennium zo zwaar verarmde patrimonium zou moeten in evenwicht gebracht worden en zelfs enkele heropstandigen beleven, die door een vroegtijdiger bewustwording zoveel minder onzeker hadden kunnen geweest zijn... en minder duur!

PIERRE HARDOUIN

Lezing gegeven op het Colloquium te Grimbergen (1979)  
en door de auteur bijgewerkt in januari 1980.

Vertaling: R. Deleersnyder en P. Roose.

## IN MEMORIAM JOSE VAN GUCHT

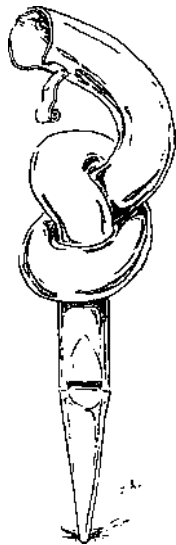
*Op 15 januari 1980 overleed te Draguignan (Zuid-Frankrijk) de 67-jarige kunstschilder José Van Gucht. Dat deze figuur in een orgeltijdschrift herdacht wordt zal slechts oningewijden verwonderen.*

*Bij leven en welzijn was J. Van Gucht de eigenaar van huize «Driekoningen» te Veurne, waar nu galerij H. Godderis en het Documentatiecentrum voor orgel gehuisvest zijn. Zijn muzikale interesse beperkte zich niet tot dit eigenaarschap, wel integendeel: bij menig concert was hij (evenals trouwens de vaak te Veurne verblijvende P. Delvaux) een aandachtig en enthousiast luisteraar. Zijn liefde voor het orgel heeft hij geuit in talrijke akwarellen van orgelfronten, waar hij zijn zin voor architectuur, voor lijn en beweging, ongeremd kon botvieren. Zo mogen menige bezoekers van de Orgelbeurs 1978 te Veurne zich nu verheugen op een kostbaar bezit: de orgelkasten van Veurne (Walburga en St.-Jansgasthuis), Beauvoorde, Houtem, Booits-hoeke e.a. werden in de hem eigen dynamische stijl op papier gezet.*

*Van Gucht was een man van vuur en geestdrift, onvermoeibaar werker, roekeloze reiziger, maar zijn werken stralen in al hun levendigheid een merkwaardige rust uit. Een akwarel (en er zijn er duizenden van de streek Veurne-Ambacht alleen) is bij hem altijd een op zichzelf staand kunstwerk: geen grote theorieën of gewrongen zielsgeladenheid, maar een rustig vakmanschap, begeistert door de liefde voor het schone.*

*Deze mens die zijn hele leven van en voor de kunst leefde, ging heen op het moment dat hij in het Zuiden de rust zocht om zich volledig aan zijn werk te wijden. Wij bieden aan zijn naastbestaanden ons oprecht en diep medeleven aan.*

R. DELEERSNYDER





# Grammofoonplaten

JEAN FERRARD in de Sint-Niklaaskerk te La Hulpe.

Orgel : P. Collon, 1974

Orgelwerken van Johann Ludwig Krebs

Uitgave ALPHA DB 242

*Het mag als belangrijk worden aanzien dat in de orgelplaatproduktie belangstelling ontstaat voor het werk van volgelingen en leerlingen van J.S. Bach, met name in het bijzonder voor een vruchtbaar orgelcomponist als Johann Ludwig Krebs (1713-1780). Belangrijk is ook dat een nog jong organist van bij ons, Jean Ferrard, dit werk ter hand neemt en onder de aandacht brengt.*

*Meer dan wij bij ons gewoon zijn, wordt op de plaathoes een instructieve inleiding van de hand van de vertolker afgedrukt over het leven en werk van J.L. Krebs, de biografische gegevens worden boeiend gestoffeerd met teksten uit de historie die betrekking hebben op de figuur van Krebs. De toelichting bij de gespeelde werken durft bondig maar toch ernstig in te gaan op de eigen aard der werken, met dien verstande dat de tekst leesbaar blijft voor niet-professionelen.*

*Ons stoort echter wel de hier verdedigde opvatting als zouden de composities van J.L. Krebs gekenmerkt zijn door een dualisme tussen strikte polyfonie en de galante stijl. Eerder heeft men naar ons gevoel te doen met een soort overgangsstijl, het verlaten enerzijds van de sterk lineaire contrapuntische schrijfwijze, die J.S. Bach nog tot een laat hoogtepunt heeft ontwikkeld, ten bate van een meer vertikaal harmonisch gedetermineerde contrapuntiek die reeds vóór en tijdens Bach's leven zijn aanhangers had, dit alles doorweven met de expressiemiddelen van de Empfindsamkeit waardoor zich reeds het classicisme aankondigt.*

*Men zou hier evengoed van een nieuwe synthese kunnen gewagen dan van een dualisme. Deze laatste term schijnt meer een oudere opvatting over de geschiedenis van de barokmuziek te vertegenwoordigen, nl. deze die de compositiekunst van de eerste helft van de 18de eeuw graag gaat beoordelen vanuit J.S. Bach als hoogtepunt, en de na-Bachse school bestaande uit vele bewonderaars en leerlingen van de Thomas-Cantor liefst tot epigonen reduceert. Een opvatting die eigenlijk een vruchtbaar orgelcomponist als J.L. Krebs onrecht aandoet.*

*Dat Ferrard's inleiding slechts in twee talen (Frans en Nederlands) wordt afgedrukt en de toelichting betreffende het bespeelde orgel in vier talen (Frans, Nederlands, Engels en Duits), terwijl de nadruk duidelijk op de eerste tekst dient te liggen, komt over als een vreemde lay-out.*

*Is de toelichtingstekst als positief te waarderen, de fotografische verlichting blijkt te nadrukkelijk op het bespeelde Collon-orgel van La Hulpe afgericht en creëert een sfeer die vreemd is aan J.L. Krebs. Een kleine evocatie van het werkmilieu van de componist, of iets dat daarmee in verband staat, wordt hier gemist.*

*Het spel van organist Jean Ferrard is vlot en vaardig, van karakter duidelijk een Franse vertolking van middendeutsche barokmuziek. De reeds enigszins verschrompelde polyfonie van Krebs wordt in de speelwijze eerder gebruikt in galante zin. Het taktusgevoel doorheen vele stukken wankelt vaak, er worden notenwaarden uitgerokken en andere verkort, zodat soms een onevenwichtig aangebrachte agogiek ontstaat, die niet vanuit een retorische behandeling te verklaren is. Hierdoor wordt de voordracht zelfs een enkele keer onnatuurlijk. Dit valt op bij het eerste stuk, de « Fantasia mit Fuge » bij het korraalvoorspel « Zeuch ein zu deinen Thoren » en de fantasie tot het koraal « Wenn mein Stündlein verhanden ist ».*

*Wat wij doorheen dit vlotte spel missen is zorgvuldigheid in de behandeling van de motivische details en uiteindelijk een spel dat diep in de toetsen gaat. Vele passages boeten daardoor wat in aan geladenheid en diepte. De speelwijze is weinig polyfoon gericht op plaatsen waar de partituur dit vereist, zoals in de Toccata con Fuga ex A  $\text{!}=\text{|}$  pro organo pleno; het passagewerk vaak te recitativisch opgevat waar samenspel met andere stemmen ontstaat.*

*Veruit de meeste bedenkingen zijn te maken op de registratiekeuze, de registratieprincipes die daarbij worden gehanteerd en uiteindelijk bij de keuze van het instrument.*

*De gebruikte registercombinaties zijn op de achterkant van de hoes klaar aangeduid, alhoewel voor het N° 7 Trio zum Choral « Christ lag in Todesbanden » hetgeen te horen is op de plaat niet overeenstemt met de aanduiding op de hoes. Er vallen nogal wat registercombinaties op die weinig met de laat-barokke registratiepraktijken te maken hebben.*

1. *Vooreerst de op de hoes vier maal aangeduide « Tutti »-registratie voor het pedaal.*

2. *Verder wordt in de beide trio's, nl. de Trio in F en de Trio zum Choral « Christ lag in Todesbanden » nog graag gewerkt met de zgn. Spalt-registratie's, die een klankgat doen ontstaan, waardoor de evenwaardigheid in klankgestalte van beide manuaalstemmen in het gedrang gebracht wordt. Een tegenover elkaar afwegen van overwegend 8-voets stemmen zoals in het barokke instrumentale trio gebruikelijk, zou hier beter op zijn plaats geweest zijn. Op dit punt schiet het instrument te La Hulpe ook tekort, vermits dit neo-barok geaard orgel in de 8-voetstemmen die verzadiging niet vermag te bieden die voor Krebs werken noodzakelijk is.*

3. *De oorspronkelijke betiteling van de werken schijnt niet steeds met de nodige diepgang benaderd te zijn. Zowel voor de Fantasie mit Fuge (N<sup>o</sup> 1 - kant 1) als voor de Toccata con Fuga ex A | = / (N<sup>o</sup> 1 - kant 2) is een pro organo pleno-registratie bij de titel vermeld, dus vanzelfsprekend ook bedoeld voor de Fuga. Wat we horen is een mager prestantengeluid zonder mixturen. Er zijn bovendien enkele opvallende intonatiegebreken waar te nemen in de prestanten. Dit heeft voor gevolg dat de Fuga's niet uit de verf komen, dingen die uiteindelijk in sterke mate de retorische kracht, het tempo en de speelwijze beïnvloeden.*

4. *Hoe in wezen een verkeerd gekozen registratie er oorzaak van kan zijn dat van een polyfoon bedoelde zetting feitelijk nog maar weinig terecht komt, kan men horen in het Koraalvoorspel « Wir glauben All' an einen Gott », 5 stemmig Ped. doppelt. Moge enerzijds de keuze van dit werk, daar het auteurschap van Krebs niet met zekerheid vast staat, wel enigszins gewaagd zijn, anderzijds moet een bezinning op de partituur ons tot de konklusie brengen dat de beide pedaalstemmen met de beide begeleidende manuaalstemmen in de linkerhand een 4-stemmig weefsel uitmaken, dat om als dusdanig begrepen te worden moet uitgevoerd worden met een klankkleur in dezelfde tessituurverhoudingen; bv. met prestant 8-voet in de linkerhand en een prestant 8' op het pedaal. Ferrard kiest zijn registratie zodanig dat een klankgat ontstaat tussen de beide stemmen in de linkerhand en deze van ht pedaal door respectievelijk gebruik van 8' en Fluit 4' in de linkerhand en Subbas 16' en Oktaaf 8' in het pedaal. Van de bedoelde polyfonie komt niets meer terecht en bovendien missen*

*de beide pedaalstemmen elke vorm van duidelijkheid.*

5. *De registerkeuze is vrij uniform, zelfs wat eentonig, en komt uiteindelijk niet verder dan de bekende neo-barokke schema's. Heel dikwijls hoort men een overdadig bezet plenum dat er door het aantal getrokken registers nauwelijks rijker op wordt. Er is weinig afwisseling. Een manuaaltonswerk gecombineerd met een gedekte 8-voetstem of zelfs met een 4-voet fluit erbij, hoort men niet. Evenmin wordt een gelegenheid aangegrepen om bv. het basisregister van het Hoofdwerk, de prestant 8' ten gehore te brengen.*

6. *Tenslotte is er het bespeelde P. Collon-orgel van La Hulpe dat niet in staat is een goede historische benadering van het orgelwerk van J.L. Krebs te representeren. Wat voor een kleurrijk, menigvuldig van 8-voets en zelfs 16-voetstemmen voorzien middenduits barokorgel Krebs ter beschikking stond tijdens de laatste 24 jaar van zijn leven, is ons uit geschriften voldoende bekend. Vanuit die wetenschap kan bezwaarlijk begrepen worden dat dan de keuze voor de vertolking van Krebs werk valt op een instrument dat klein van volume, spichtig van toongeving en in een neo-barokke geest van de zestiger jaren is opgebouwd. Vanuit het gemis aan diepte en warmte in de klankgeving van het instrument reeds wordt de interpretator gedreven naar een vertolking die de ware zeggingskracht van deze composities niet kan representeren.*

*De keuze van het instrument en de daaraan verbonden registratieverwarring komen aldus over als betreurenswaardige tekorten van deze plaatopname, zij het dat dit werk met behoorlijk talent is gespeeld. Een vrijpostigheid die echter op een plaatopname niet betaamt is het feit dat een manualiter stuk als « Christ lag in Todesbanden » uit Krebs Klavierübung, hier als trio voor twee klavieren en pedaal wordt gebracht.*

*Een plaatopname met orgelwerken van J.L. Krebs houdt vele verwachtingen in, die door organist Jean Ferrard op het muzikale vlak wel in zekere mate zijn ingelost maar jammer genoeg heel wat minder op het historische vlak.*

*Wat dit laatste betreft hebben wij nog steeds het wachten naar betere pogingen.*

A. FAUCONNIER

HUGO DISTLER aan het orgel te Kiedrich -  
10 jaar Pape Verlag -  
Pape Verlag Berlin — Prinz-Handjery-Str. 26a — 1000 Berlin 37

*De jubileumcassette van deze integrale bevat bijgaand een toondokument opgenomen op een deel van een plaat, gespeeld door H. Distler op het historisch orgel van Kiedrich. Een brochure met teksten van Prof. Oskar Söhngen, Dr. Bruno Grusnik e.a. met daarbij talrijke historische foto's verhogen de waarde van deze uitgave die in beperkte oplage verschijnt.*

## ZUIDNEDERLANDSE ORGELCONCOURS VOOR AMATEURS 1980 TE BOXTEL

De Stichting Kerkconcerten Boxtel organiseert om de twee jaar een Zuidnederlands orgelconcours, — gegroeid uit het Brabants orgelconcours — voor amateur-organisten, die woonachtig zijn in de Nederlandse provincies Zeeland, Noord-Brabant en Limburg, en in de Belgische provincies Antwerpen en Limburg. Men dient amateur te zijn op het moment van de inschrijving.

Onder amateur dient verstaan iemand die geen muzikale vakstudie maakt of gemaakt heeft, maar die het orgelspel louter als liefhebberij naast een andere dagtaak in zijn vrije uren beoefent.

Het concours bestaat uit : een eerste voorselectie, een tweede voorselectie en de Finale.

De jury blijft onkundig omtrent de namen van de deelnemers en kiest uit de tweede voorselectie de finalisten.

De deelnemers aan de Finale ontvangen een oorkonde. De winnaar zal eventueel in de gelegenheid worden gesteld om op het Smits-orgel van de Sint-Petruskerk een concert te geven.

Dit concours wordt omlijst door een reeks orgelmanifestaties en gaat door op 11, 12 en 13 april.

Het secretariaat : R. van Nooijen, Händelstraat 27 - Boxtel - Nederland - Tel. 04116-3973.

Dit jaar zijn in totaal 22 kandidaten ingeschreven. Hiervan komen er vijf uit België, vier uit Zeeland, drie uit Limburg en tien uit Noord-Brabant. De K.R.O. komt opnamen maken van de finale.

Op donderdag 10 april wordt het concours geopend met een concert, te verzorgen door het Brabants Kamerorkest en Herman Krebbers, violist. Zaterdagavond, 12 april vangt om 20.15u. het juryledenconcert aan.

De juryleden van de voorselectie zijn : Jo van Eetvelde, Jan Verhoeven en Kees van Houten.

E. Kooiman, J. Jongepier en K. D'Hooghe zijn de juryleden voor de Finale.

## Orgelconcerten

- 7-3 : Luik, Saint-Remacle-au-Pont, 20.30u. : Gh. Zeevaert, m.m.v. Ph. Blanche (hobo)
- 21-3 : Elewijt, Kamiel D'Hooghe.
- 10-4 : Veurne, St.-Walburgakerk, 20u.30, Orgelconcert « In Memoriam José Van Gucht » door R. Deleersnyder.
- 11-4 : Boxtel (NL), Sint-Petruskerk, 10.00-17.00 u. : 2de selectie kandidaten Zuidnederlands orgelconcours voor amateurs.
- 12-4 : Nieuwendijk (NL), Ger. Kerk, 20.00 u. : Henk van Anel.
- 12-4 : Boxtel (NL), Sint-Petruskerk, 20.15 u. : concert door de juryleden Zuidnederlands orgelconcours voor amateurs (K. D'Hooghe, J. Jongepier, E. Kooiman).
- 13-4 : Eersel (NL), Sint-Willibroduskerk, 19.00 u. : Piet Kee.
- 13-4 : Boxtel (NL), Sint-Petruskerk, 14.30 u. : concert door de finalisten Zuidnederlands orgelconcours voor amateurs.
- 8-5 : Sint-Niklaas, Sint-Jozefskerk (Tereken) : Kamiel D'Hooghe.
- 9-5 : Belsele, St.-Andreas en Ghislenukerk, 20u., S. De Riemaecker m.m.v. Trees Coppieters (voordracht).
- 10-5 : Strombeek-Bever, Sint-Amandskerk, inhuldigingsconcert nieuw orgel J.P. Draps, organist : K. D'Hooghe.
- 26-5 : Beauvoorde, O.L. Vrouwekerk, 15.00 u. : A. Froidebise, m.m.v. E. en J.P. Pirard (fluit).
- 30-5 : Hulst (NL) : René Saorgin.
- 13-6 : Hulst (NL) : Albert de Klerk.
- 27-6 : Hulst (NL) : Louis Toebosch.
- 4-7 : Hulst (NL) : Jo Ivens.

### NEDERLAND :

Haarlem : 4-20 juli 1980 : Internationale Zomeracademie.  
Docenten : P. Kee (J.S. Bach), L. Toebosch (improvisatie), H. Vogel (J.P. Sweelinck en tijdgenoten), E. Kooiman (klassieke Franse orgelliteratuur), G. Schneider (Reger, Liszt, Reda e.a.), K. Gilbert (klavecimbel : Froberger, Rameau, J.S. Bach).

Inlichtingen en aanmelding : Stichting Internationaal Orgelconcours, Stadhuis, NL-2011 RC Haarlem, Nederland.

Voor het Internationaal Orgelcompositie Concours « Schnitgerprijs Zwolle 1980 », wordt een compositie voor orgelsolo gevraagd met een tijdsduur van ongeveer 10 minuten. De compositie moet nieuw zijn en mag nog niet zijn uitgevoerd. Ze moet rekening houden met het karakter van het Schnitgerorgel te Zwolle.

*De composities dienen in drievoud ingezonden te worden.  
De prijs bedraagt fr. 3.000,- en is ondeelbaar.  
De juryleden zijn A. De Klerk (Haarlem), E. Vermeulen (Utrecht)  
en Ch. De Wolff (Vierhouten)  
Secretariaat : Stichting Schnitgerprijs Zwolle p/a Stadhuis, Grote  
Kerkplein 15, Zwolle, Nederland.*

#### FRANKRIJK :

*Comminges : 7-27 juli 1980 ; Internationale Muziekacademie, dis-  
ciplines orgel, o.l.v. M. Chapuis, klavecimbel o.l.v. J.P. Brosse, en  
blokfluit o.l.v. M. Stütz.*

*De orgelcursus wordt gegeven op het historisch orgel van de  
kathedraal van Saint-Bertrand de Comminges en op het orgel van  
Saint-Just te Valcabrière.*

*De inschrijvingekosten bedragen 200,- FF.*

*De deelnemingskosten bedragen 300,-FF voor stagiairs en 100,-FF  
voor toehoorders.*

*Inschrijvingen en inlichtingen : Festival de Comminges, B.P. 5  
Mazères-sur-Salat, 31260 Salies-du-Salat, France.*

*Saint-Dié : 13-26 juli 1980 ; « Académie de l'Orgue de Saint-Dié.*

*Programma (in verschillende niveaus) : S. Scheidt, D. Buxtehude,  
G. Amy, oude Franse muziek.*

*Lesgevers : B. Lagacé, M.L. Girod, L. Thiry, J.P. Legay, M. Moer-  
len, G. Letellier, A. Mabit, J. Wallet, N. Petry, C.L. Koehlhoeffer.*

*Inlichtingen en inschrijving : 16, rue Maréchal Foch, F-88100  
Saint-Dié, France.*

#### SPANJE :

*Torredembarra : 14-19 juli 1980. Internationale Interpretatiecursus.  
Lesgever : Josep M. Mas I Bonet (Barcelona-Bazel).*

*Programma : A. de Cabezon, F. Correa de Arauzo, J.B. Cabanilles.*

*Inschrijvingen (vóór 15 mei) : Secretariat del Curs d'Orge, Ajun-  
tament de Torredembarra, Tarradona. España.*

## Orgeltijdschriften

L'ORGANISTE, organe de l'Union Wallone des Organistes, p/a E.  
De Vos, 25a, rue Romainville, 5228 Bas-Oha (Wanze) 11de jaargang  
1979 nr. 4.

- J.P. Félix : *A. Tubise, un maître amateur d'orgues (1734-1798)*
- J.P. Félix : *Une activité inconnue de Jean-Baptiste Le Picard,  
l'orgue de l'ancien couvent des Ursulines à Louvain (1734).*
- E. De Vos : *Les orgues de la collégiale Notre-Dame à Huy au  
XXe siècle.*
- G.M.I. Quaedvlieg : *Les facteurs d'orgues Pereboom & Leyser  
à Maastricht.*
- P. Dupont : *recensies van orgel-grammofoonplaten.*

ARS ORGANI, Zeitschrift für das Orgelwesen, Verlag Merseburger,  
Kassel, B.R.D., Heft 61, 27. Jahrgang, Dezember 1979.

- R. Rensch : *Etwas über den Orgelpreis.*
- D. Schneider : *Ueberlegungen zur Disposition einer kleinen zwei-  
manualigen Hausorgel.*
- W. Supper : *Arnold Strebel und die ehemalige Stuttgarter Stifts-  
kirchen-orgel.*
- K. Lueders : *Internationale Orgeltagung des Gesellschaft der  
Orgelfreunde vom 29.Juli bis 4.August 1979 in Frankfurt/M.*
- W. Plodek : *Bewegungen an der Basis. Weiteres zur Frankfurter  
Orgelszene.*
- *Neue Orgeln — Orgelrestaurierungen.*
- M. Führer : *Zwei Schleifladen-Organen vom Ende des 19.Jahr-  
hunderts (Schwerfen & Floisdorf).*

HET ORGEL, Uitgave van de Nederlandse Organistenvereniging,  
Juliëttestraat 41, NL-3816 RB Amersfoort, Nederland —  
nr. 1 januari 1980 (76ste jg.)

- C. Verburg : *Laus Leo, Salus Populo (II).*
- J. Brink : *Vulstemmen.*
- P. van Dijk : *Het orgel in de Jacobikerk te Utrecht.  
nr. 2 februari 1980*
- P. van Dijk : *Het orgel in de Ned. Herv. kerk te Joure.*
- K. Bolt : *Reactie op reacties (i.v.m. een artikel over gemeente-  
zang).*
- J. Brink : *De Windvoorziening.*
- E. Kooiman : *Inegaliteit in de Klassieke Franse Muziek.*
- C. Verburg : *Laus Deo, Salus Populo (III).  
nr. 3 maart 1980*
- X : *De Omgang met het liedboek.*
- Bernard Huybers : *Bij het liedboek voor de Kerken.*
- Wim Kloppenburg : *Bij het Liedboek voor de Kerken.*
- Peter van Dijk : *Het orgel in de N.H. kerk te Vierpolders (bij  
Brielle).*
- J. Brink : *Het pijpenmateriaal en metalurgie.*
- *De orgelcommissie van de N.H. kerk te Fijnaart : Het orgel in  
de Nederlands Hervormde kerk te Fijnaart.*

CONNAISSANCE DE L'ORGUE, Revue de l'Association Française  
pour la Sauvegarde de l'Orgue Ancien, p/a P. Hardouin,  
25, rue de Coulmiers, F-75014 Paris, France.  
Numéro 33 - Hiver 1980.

- P. Hardouin : *Visite au « Cavaillé-Coll » du Sacré-Cœur.*
- P. Hardouin : *Régistrations préclassiques en France.*
- R. Dépoutot : *Le grand orgue de Saint Epvre, Nancy.*
- B. Salles : *L'orgue Puget de Saint Laurent de la Salanque.*
- E. Peterschmitt : *Le Silbermann-Kern de St.-Thomas de Stras-  
bourg.*
- P. Hardouin : *Facteurs d'orgues du XVIIIe siècle : Pierre Fran-  
çois Deslandes.*

De juryleden zijn A. De Klerk (Haarlem), E. Vermeulen (Utrecht) en Ch. De Wolff (Vierhouten)

Secretariaat : Stichting Schnitgerprijs Zwolle p/a Stadhuis, Grote Kerkplein 15, Zwolle, Nederland.

#### FRANKRIJK :

Comminges : 7-27 juli 1980 ; Internationale Muziekacademie, disciplines orgel, o.l.v. M. Chapuis, klavecimbel o.l.v. J.P. Brosse, en blokfluit o.l.v. M. Stütz.

De orgelcursus wordt gegeven op het historisch orgel van de kathedraal van Saint-Bertrand de Comminges en op het orgel van Saint-Just te Valcabrière.

De inschrijvingekosten bedragen 200,- FF.

De deelnemingskosten bedragen 300,-FF voor stagiairs en 100,-FF voor toehoorders.

Inschrijvingen en inlichtingen : Festival de Comminges, B.P. 5 Mazères-sur-Salat, 31260 Salies-du-Salat, France.

Saint-Dié : 13-26 juli 1980 ; « Académie de l'Orgue de Saint-Dié.

Programma (in verschillende niveaus) : S. Scheidt, D. Buxtehude, G. Amy, oude Franse muziek.

Lesgevers : B. Lagacé, M.L. Girod, L. Thiry, J.P. Legay, M. Moeren, G. Letellier, A. Mabit, J. Wallet, N. Petry, C.L. Koehlhoeffer.

Inlichtingen en inschrijving : 16, rue Maréchal Foch, F-88100 Saint-Dié, France.

#### SPANJE :

Torredembarra : 14-19 juli 1980. Internationale Interpretatiecursus.

Lesgever : Josep M. Mas I Bonet (Barcelona-Bazel).

Programma : A. de Cabazon, F. Correa de Arauzo, J.B. Cabanilles.

Inschrijvingen (vóór 15 mei) : Secretariat del Curs d'Orgue, Ajuntament de Torredembarra, Tarradona. España.

## Orgeltijdschriften

L'ORGANISTE, organe de l'Union Wallone des Organistes, p/a E. De Vos, 25a, rue Romainville, 5228 Bas-Oha (Wanze) 11de jaargang 1979 nr. 4.

- J.P. Félix : A. Tubise, un maître amateur d'orgues (1784-1798)
- J.P. Félix : Une activité inconnue de Jean-Baptiste Le Picard, l'orgue de l'ancien couvent des Ursulines à Louvain (1784).
- E. De Vos : Les orgues de la collégiale Notre-Dame à Huy au XXe siècle.
- G.M.I. Quaadvlieg : Les facteurs d'orgues Pereboom & Leyser à Maastricht.
- P. Dupont : recensies van orgel-grammofoonplaten.

- R. Rensch : Etwas über den Orgelpreis.
- D. Schneider : Ueberlegungen zur Disposition einer kleinen zwei-manualigen Hausorgel.
- W. Supper : Arnold Strebel und die ehemalige Stuttgarter Stiftskirchen-orgel.
- K. Lueders : Internationale Orgeltagung des Gesellschaft der Orgelfreunde vom 29.Juli bis 4.August 1979 in Frankfurt/M.
- W. Plodek : Bewegungen an der Basis. Weiteres zur Frankfurter Orgelszene.
- Neue Orgeln — Orgelrestaurierungen.
- M. Führer : Zwei Schleifladen-Organen vom Ende des 19.Jahrhunderts (Schwerfen & Floisdorf).

HET ORGEL, Uitgave van de Nederlandse Organistenvereniging, Juliëttestraat 41, NL-3816 RB Amersfoort, Nederland — nr. 1 januari 1980 (76ste jg.)

- C. Verburg : Laus Leo, Salus Populo (II).
- J. Brink : Vulstemmen.
- P. van Dijk : Het orgel in de Jacobikerk te Utrecht. nr. 2 februari 1980
- P. van Dijk : Het orgel in de Ned. Herv. kerk te Joure.
- K. Bolt : Reactie op reacties (i.v.m. een artikel over gemeentezang).
- J. Brink : De Windvoorziening.
- E. Kooiman : Inegaliteit in de Klassieke Franse Muziek.
- C. Verburg : Laus Deo, Salus Populo (III). nr. 3 maart 1980
- X : De Omgang met het liedboek.
- Bernard Huybers : Bij het liedboek voor de Kerken.
- Wim Kloppenburg : Bij het Liedboek voor de Kerken.
- Peter van Dijk : Het orgel in de N.H. kerk te Vierpolders (bij Brielle).
- J. Brink : Het pijpenmateriaal en metalurgie.
- De orgelcommissie van de N.H. kerk te Fijnaart : Het orgel in de Nederlands Hervormde kerk te Fijnaart.

CONNAISSANCE DE L'ORGUE, Revue de l'Association Française pour la Sauvegarde de l'Orgue Ancien, p/a P. Hardouin, 25, rue de Coulmiers, F-75014 Paris, France. Numéro 33 - Hiver 1980.

- P. Hardouin : Visite au « Cavallé-Coll » du Sacré-Cœur.
- P. Hardouin : Régistrations préclassiques en France.
- R. Dépoutot : Le grand orgue de Saint Epvre, Nancy.
- B. Salles : L'orgue Puget de Saint Laurent de la Salanque.
- E. Peterschmitt : Le Silbermann-Kern de St-Thomas de Strasbourg.
- P. Hardouin : Facteurs d'orgues du XVIIIe siècle : Pierre François Deslandes.

## PRULLARIA

Een pijnstillend bericht voor die orgelmakers die nog steeds in de waan verkeren dat hun meest baarlijke konkurrent Mister Electronium heet.

In het land van onze zuiderburen heeft één van deze vermeende konkurrenten zijn ziel teruggegeven in de handen van de Hemelse Vader en mét hem is meteen zijn electronium-fabriekje dit aards tranendal ontstegen. Van zohaast de Brusselse verdeler van deze apparaten kennis kreeg van de ontijding heeft hij maar uit arren moede zijn specialist-technicus in Dereux-toestanden naar het stempellokaal verwezen : er staat immers een niet zeer aantrekkelijke erfenis te wachten in zovele van onze Vlaamse parochiekerken, en een moderne firma die het moet hebben van rendabiliteit weet zoiets galant op te lossen, nietwaar? Het is bovendien bekend dat dit (overigens duur) speelgoed slechts een 10-tal jaren standhoudt, wat geen prettig vooruitzicht is nu er geen wisselstukken meer voorhanden zullen komen. Wie er voortaan zal instaan voor de veelvuldige reparaties die door dit soort speeltuig vereist worden zal ons nu maar eens geen zorg wezen : wij kunnen enkel onze gevoelens van waarlijk medeleven aanbieden aan alle gedupeerden ; want, wanneer 1 toets het laat afweten is het soms nog geen ramp, maar als illustratie van wat het daarna al niet kan worden geven we dit knipseltje (komt naar 't schijnt uit een parochieblad) :

Xr is nixts vxrkxxrds mxt dxzx machin...,  
bxhalvx xxn toxts.  
Dx andxrx 45 wxrkxn zxxr goxd.  
Maar dix xnx dix hxt nixt doxt  
maakt xxn hxxl vxrschil, vind jx ok nixt?  
Zxg dus nixt tx vlug : mij kunnxn zx misxsn.  
Wx hxbbxn jx xcht nodig.  
Want stxl jx xxns v§§r  
dat twxx t§xtnxn nixt z§udxn wxrkxn...  
§m §§g \$ixt va\$ drix tx sprxkx\$.

P. R.



- Verantwoordelijke uitgever : Kamiel D'Hooghe
- Voor de inhoud van de ondertekende artikels zijn alleen de auteurs verantwoordelijk.
- Drukkerij Van Geertruyen — Asse