

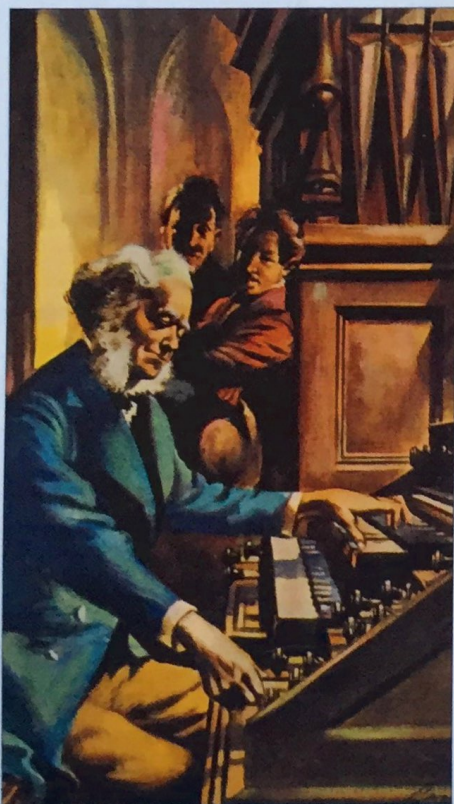
[VOORPLAAT & ACHTERPLAAT]

Orgelmakerij Van Vulpen te Utrecht vierde recentelijk haar zestigjarig bestaan. Peter van Dijk geeft in de rubriek het Instrument een overzicht van de geschiedenis van het bedrijf. Mijlpalen waren restauraties zoals van het Van Deventer-orgel in de Grote Kerk te Nijkerk (1976-1988), en projecten zoals in de Broederkerk te Kampen (1992), waarbij oud en nieuw materiaal tot een drieklaviers instrument werden 'samenge-smeed'. Op de achterplaat staat het orgel van Nijkerk (foto Albert Valstar), op de voorplaat het orgel in Kampen (foto Henk Woning).

[MUZIEK]

5-9 Discussies over César Franck - Joris Verdin

Musicologisch onderzoek, onder leiding van Joël-Marie Fauquet, geeft een ander beeld op de interpretatie van Franck dan enkelen wel wensen. Joris Verdin schetst de achtergronden van de discussie die daarvoor momenteel wordt gevoerd. 'Vadertje Franck? Vergeet het maar!'



10-26 De orgelwerken van Charles Tournemire - Tjeerd van der Ploeg

In het ORGEL 95 (1999) was er uitgebreid aandacht voor Charles Tournemires l'Orgue Mystique. Tjeerd van der Ploeg gaat nu in op de andere orgelmuziek die Tournemire componeerde en pleit voor meer belangstelling.

27-31 Het 'Defect' van Werckmeister - Eddy Mul

Een kort overzicht van de ontwikkelingen van Werckmeisters visie op temperaturen. Mogelijkerwijs moeten er conclusies getrokken worden met betrekking tot Johann Sebastian Bachs theocentrische muziekopvatting.

[HET INSTRUMENT]

32-37 Zestig jaar Orgelmakers Gebr. van Vulpen - Peter van Dijk

Vorig jaar bestond de orgelmakerij Gebr. van Vulpen zestig jaar. Peter van Dijk geeft een overzicht van de geschiedenis van het bedrijf en besteedt aandacht aan het nieuwste Van Vulpen-orgel in het streekziekenhuis te Ede.

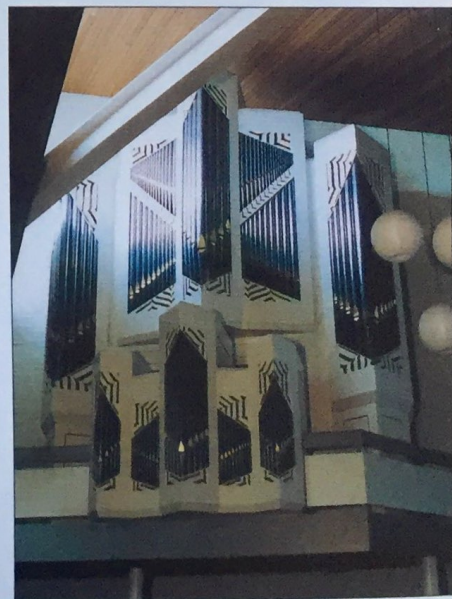
[DE GALERIJ]

38-42 Nieuw lesmateriaal onder de loep - Peter Ouwerkerk

Een kritische beschouwing van uitgaven van Jérôme Faucheur, John Brock, Sandra Soderlund en Sietze de Vries. Ouwerkerk: 'Ik hoop dat we over niet al te lange tijd een vervolg op De Vries' publicatie mogen verwachten!'

[BESPREKINGEN]

43-44 Aandacht voor de bundel GOArt Research Reports I, Sverker Jullanders proefschrift over de componist Otto Olsson en Birger Olssons boek over de Zweedse orgelmaker Olof Hedlund.



Het Van Vulpen-orgel in De Rank te Zuidhorn
Foto Sietze de Vries

Vadertje Franck? Weg ermee!

De 'juiste' uitvoering van César Franck

Er is nogal wat te doen rond de bladzijden 950 en 951 van Joël-Marie Fauquets boek *César Franck* (Parijs [Fayard] 1999, 1023 bladzijden in totaal). Op deze bladzijden publiceert Fauquet metronoomaanduidingen voor de *Six Pièces*. Tijdens zijn onderzoek vond hij in een privé-verzameling een exemplaar van deze bundel, met daarin naam en adres van Pierre-Joseph-Prosper Lecocq, 110 rue du Bac. De metronoomgetallen zijn door Franck in potlood opgeschreven. Grote opschudding bij de *fine fleur*, groot schandaal in de schemer van Sainte-Clotilde.

Eén ding is zeker: wie Fauquets boek leest, dus niet alleen deze twee halfgevulde bladzijden, is genoeg voorbereid om bij deze tempi niet één krimp te geven. Ze zijn de logica zelve.

Het boek is het resultaat van een jarenlange studie. Het was eigenlijk de bedoeling het uit te brengen bij de honderdste verjaardag van Francks dood in 1990, maar Fauquet vond het belangrijker een relatief afgerond geheel te publiceren dan alleen maar de informatie waarover hij toen beschikte. Uiteraard is het werk niet af, er blijft nog veel te doen, maar eindelijk beschikken we over een wetenschappelijke studie die zich beroept op bronnen in een brede context. De resultaten van dit soort onderzoek laten zich niet inpassen in het gemakkelijke en o zo mooie beeld van de *pater seraphicus*. Vadertje Franck, weg ermee.

Dat is natuurlijk jammer voor al diegenen die zich gedurende jaren, zeg generaties, verdiept hebben in een Franck-beeld en dito-cultuur waar alles ten dienste stond en staat van de hagiografie. Het is erg droevig als je vaststelt dat de traditie, de heilige traditie, gebaseerd is op herinneringen en horen zeggen, op getuigenissen van mensen die het goed uitkwam om de zaken op een bepaalde manier voor te stellen. Wie dus op een ernstige manier wil reageren op pagina 950 en 951, moet het boek eerst lezen. Het is in het Frans, natuurlijk is het in het Frans.

Heiligschennis

Wat is nu de heiligschennis? Wel, het gaat allemaal veel te vlug – die tempi, dat kan toch niet wáár zijn.

Sommigen vinden zelfs dat Fauquet zijn geloofwaardigheid als musicoloog, gewaardeerd musicoloog, met deze tempi teniet doet. Waarom kan hij de privé collectie niet bekend maken? Waarom geeft hij geen fotokopieën van de aanduidingen? Waarom denkt hij niet aan de mogelijkheid dat een grappenmaker het bewuste exemplaar fijntjes van tempi heeft voorzien (*un farceur*, heb ik persoonlijk uit de mond van één van de wereldwijd erkende Franck-interpreten)? Anderen schreeuwen om een echtheidstest, C14 als het effe

kan, van de potloodaanduidingen! Potlood nog wel. Nog anderen lossen het zaakje voor hun persoonlijk geweten op door te stellen dat Franck zijn metronoom verkeerd instelde: weet u wel, niet boven de pendel lezen, maar eronder – dan gaat het wat langzamer, zoals bij Vierne, die kon ook niet goed lezen. (Misschien stond Francks metronoom wel *scheef*, denk ik dan, met die oude planken vloeren.) In elk geval, zestig slagen per minuut zijn er zestig, boven of onder de pendel. Maar misschien was Franck wel zo'n bovenaards wezen dat ie zelfs dat niet wist. Of het mooiste van al: Franck, die kon toch geen orgel spelen, laat staan in deze tempi!

Wat ik in hier duidelijk wil maken is dat, ook zonder rechtstreeks naar het boek te verwijzen, er enerzijds een logica is waardoor argumenten worden gegeven om aan te tonen dat de heilige traditie vooral heilig is, en anderzijds dat er objectieve criteria zijn om de werken van Franck (en niet alleen de orgelwerken) anders te spelen dan doorgaans het geval is.

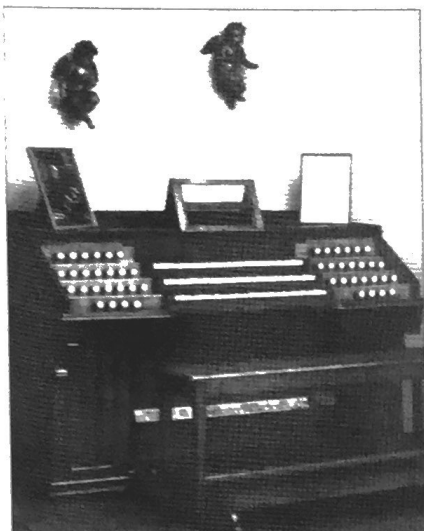
La sainte tradition

La sainte tradition, de bekende namen met betrekking tot de interpretatie van Francks orgelwerken: Dupré, zich beroepend op Guilmant; Tournemire, met zijn herinneringen aan zijn tijd in de orgelklas van Franck; Langlais, met de traditie van Francks studenten uit het *Institution des Jeunes Aveugles*. In deze traditie is er één gemeenschappelijk element: Franck speel je niet zoals andere componisten. Franck is een speciaal geval, en zoals mijn zeer gewaardeerde orgelleraar zei, trouwens zijn orgelleraar had dat tegen hem ook gezegd: 'Je kunt Franck slechts spelen als je de veertig voorbij bent.' (Dat is dan alvast een hele geruststelling.)

In verband met die traditie zijn er toch wel enkele fundamentele problemen. Tournemire publiceert zijn boek veertig jaar na Francks dood: in 1890 was Tournemire twintig. Tijd genoeg dus om deze herinneringen te laten inpassen in het imago van het standbeeld van Rodin.

Hiermee wens ik helemaal niet de eerlijkheid van Tournemire in twijfel te trekken, noch zijn kwaliteiten als musicus op alle gebied. Het was alleen in de geest van zijn tijd om de dingen uit het verleden op een bepaalde manier voor te stellen en toegankelijk te maken. Denk maar aan de vele uitgaven van oude muziek uit die tijd, zoals de Buxtehude-editie van Tournemire.

Louis Vierne is misschien méér te vertrouwen, alleen maar omdat hij niet heel preciese aanduidingen geeft, met uitzondering van de *Grande Pièce Symphonique*. Daarover zegt Vierne in zijn *Souvenirs*: 'Comme l'un de nous faisait observer à Widor que la pièce durant



De originele speeltafel van de Ste.-Clotilde in de studio van Flor Peeters. Let op de parafernalia: rechts op de speeltafel een foto van Tournemire, links een geïdialiseerd schilderij van Franck. Het geheel is compleet met de twee engeltjes boven de speeltafel...

vingt-six minuten dans le mouvement réel' [zoals één van ons heeft kunnen meemaken bij Widor duurde het stuk zesentwintig minuten in het reële tempo]. Zesentwintig is een erg precies getal, men mag dus aannemen dat het gaat over het toen geaccepteerde tempo, met de (bewerkelijke) registratiewisselingen inbegrepen. Vierne zegt ook niet 'in het tempo van Franck', maar 'in het reële tempo', wat dat ook moge betekenen. Het is natuurlijk ook zo dat Vierne zijn Souvenirs in 1934 op papier zet, ook zovele jaren na datum en nog ná Tournemire.

Een belangrijk element in de uitvoering van Francks muziek, en in principe alle muziek uit die periode, is de obligate agogische vrijheid. Dit is een algemeen gegeven: het is dan ook volkomen te accepteren dat Tournemire daar herinneringen aan heeft en aanwijzingen voor geeft. Terecht legt hij de nadruk op de noodzaak om de muziek tot leven te brengen door schommelingen ('fluctuaties') in het tempo, met andere woorden: de noodzaak van zogenaamd 'rubato' of de afwezigheid van een metronomisch spel. Deze soepelheid uit zich op kleine schaal in een muzikale zin, op grote schaal in de temposchommeling in de loop van een stuk. Hiervan vindt men genoeg bewijzen in alle bronnen, van Lefébure-Wely tot Messiaen. Deze regel van Tournemire is zonder meer aanvaardbaar en noodzakelijk.

Wanneer Tournemire evenwel méér in detail gaat, krijgen we problemen. Het imago van Franck, of het respect van

Tournemire voor de echte Franck, is zeer in twijfel te trekken. Enkele zaken hinderen mij om in de juistheid van Tournemires denkbeelden te kunnen geloven. Zo is er de ombouw van het orgel in de Sainte-Clotilde. Op zich is dat niet zo erg, Tournemire wenste een orgel om op 'authentieke' wijze Tournemire te kunnen spelen, naast heel veel andere muziek. Daar is niets verkeerd aan, zeker niet als je er rekening mee houdt dat Tournemire véél meer orgelmuziek geschreven heeft dan Franck; het saldo voor 'authenticiteit' is dus altijd batig. Maar het is wel eigenaardig dat de originele speeltafel van Cavallé-Coll, of moeten we zeggen van Franck, nadien zo'n verre reis onderneemt: die staat nu in het Museum Vleeshuis te Antwerpen, na jaren in de studio van Flor Peeters en na diens dood in de directeurskamer van het Conservatorium van Antwerpen doorgebracht te hebben.

Wat de uitgave van Francks werk betreft, gaat Tournemire een stapje verder. Hierover hebben we al bericht in ons artikel over de harmoniumwerken van Franck (zie het ORGEL 94 (1998), nr. 5). Ter herinnering: Tournemire grijpt ernstig in wat betreft de noten, registraties, fraseringen, bindingen, titels, en dat zowel in zijn uitgave van l'Organiste, voor harmonium, als in de zogenaamde Organiste, deuxième volume, te weten de Pièces Posthumes voor orgel. Zijn manier van doen getuigt wat mij betreft niet van respect voor de muziek van Franck, maar van een streven om die muziek op een bepaalde manier te laten klinken; en vooral te ontdoen van alles wat niet in het prentje past. Om op de cijfers terug te komen, de metronoomgetallen die Tournemire voorstelt zijn in de eerste plaats zeer langzaam en in de tweede plaats niet consequent. Enkele voorbeelden uit 'l'Organiste':

Reeks in Ut (C), deel 1: poco allegretto / kwartnoot 63

Reeks in Ut (C), deel 2: andantino / kwartnoot 69

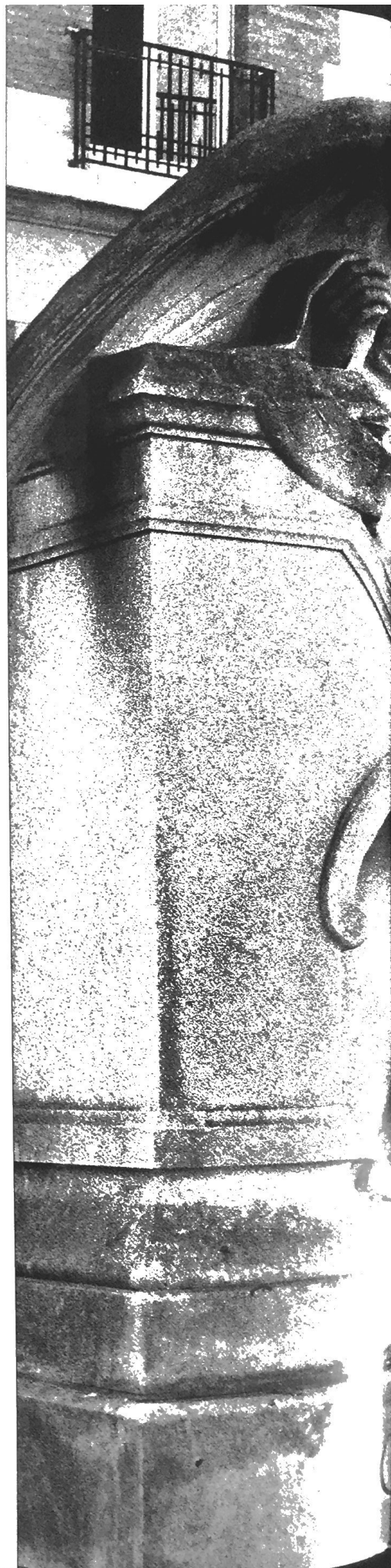
Beide stukken hebben gelijkaardige notenwaarden

Andere metronoomwaarden voor andantino en allegretto:

Reeks in Mi (E), deel 1: andantino quasi allegretto / kwartnoot 80

Reeks in Fa (F), deel 1: allegretto / kwartnoot 108

We kunnen deze getallen vergelijken met een origineel van Franck, in Quasi Marcia





Fragment van het Franck-monument op het Ste.-Clotildeplein: Franck en engelen horen bij elkaar. Of toch niet? Foto: Gérard van Betlehem - 2000

voor harmonium, allegretto: 88 voor de halve noot, de notenwaarden zijn kwarten en achtsten. Met andere woorden, twee of drie keer zo snel als de Tournemire-getallen. Ook de andantes van Tournemire kunnen we vergelijken met die van Franck (bijvoorbeeld *Offertoire Breton*), de conclusie is identiek. Enzovoort.

Waarom speelde Tournemire Franck langzaam?

Waarom zijn de metronoomcijfers uit deze traditie langzaam? Daarom: de heilige traditie beschouwt de muziek van Franck als religieuze muziek. Hierbij is één van de belangrijkste criteria het tempo: muziek voor de kerk heeft 'le calme des choses définitives' zoals Widor dat zo mooi gezegd heeft (citaat uit de *L'orchestre moderne*, Parijs/Brussel 1925/3, 188). Deze muziek is a priori langzaam, niet om akoestische redenen, maar om fundamentele redenen. Andere criteria zijn de vorm, de gebruikte ritmiek en harmonie. In dit verband kunnen we veel leren uit het repertoire voor harmonium. Hier stellen we precies hetzelfde vast, namelijk dat er niet alleen in de vorm maar ook in het tempo wezenlijke verschillen zijn tussen kerk- en concertmuziek.

Dit principe stellen we vast bij alle componisten. Guilmant en Lemmens bijvoorbeeld volgen heel nauwgezet de scheidingslijn tussen kerk en concert, tenminste wat het repertoire betreft. De muziek van zowel leraar als leerling is qua stijl totaal verschillend naargelang de functie. Lemmens en Guilmant gaan erg ver in uitbuiting van effecten wanneer ze salon- of concertmuziek schrijven. Ook de voorgeschreven tempi zijn in dat geval levendig tot zeer snel. Dit staat in tegenstelling tot hun kerkelijk repertoire, wat bij Guilmant en Lemmens toch een belangrijk aspect van hun oeuvre uitmaakt. Van Lemmens is algemeen aangenomen dat hij in zijn orgelmuziek een veeleer langzaam, en strak, tempo voorstond. Dat neemt niet weg dat beiden voor het harmonium ook een plaats in de kerk zien. Lemmens heeft geen repertoire gepubliceerd 'voor orgel of harmonium', behalve misschien het eerste deel van zijn *Methode*, Guilmant wel. Zo heb ik me eens bezig gehouden met het vergelijken van de metronoomcijfers van l'Organiste Liturgiste met die van zijn salonstukken: in de kerk gaat het allemaal wat langzamer.

De stijl van het repertoire 'voor orgel of harmonium' is anders dan die van concertmuziek: hij is dan zuiver religieus en komt overeen met de gebruikelijke stijl van Lemmens', respectievelijk Guilmants liturgische orgelmuziek. Dit onderscheid vindt men ook terug in de registratievoorschriften van de respectievelijke composities. Alle kerkmuziek is speelbaar op een kleiner harmonium, zonder de specifieke kleuren van de 'Harpe Eolienne' of de 'Baryton' bijvoorbeeld. Dit stemt dan overigens overeen met het onderscheid dat een harmoniumbouwer als Mustel maakt tussen de instrumenten die voor de ene of de andere functie bedoeld zijn. Daarom vindt men van Guilmant géén arrangementen voor orgel van zijn concert- of salonstukken zoals de Villageoise, de Valse, of zelfs het Scherzo (opus 21).

De scheiding tussen kerk en staat werd al consequent toegepast door de vader van de Franse orgelschool: Lefébure-Wely heeft ook het onderscheid gemaakt tussen liturgie en concert.

Lefébure-Wely

De orgelmuziek van Lefébure is in de eerste plaats religieuze muziek: de titels verwijzen naar de liturgie. Het is voor ons soms moeilijk om de orgelmuziek van Lefébure als zodanig te appreciëren; inderdaad associëren wij haar vaak met slechte smaak of in het beste geval met lichte muziek. Dit is een gevolg van ons verkeerd of gewijzigd perspectief. De melodische inspiratie, de harmonie, de typerende begeleidingsfiguren, de sequensen, de retoriek van de muziek van Lefébure zijn blijven bestaan in wat men vandaag kent als lichte of populaire muziek. Dat maakt het vaak moeilijk om het ene van het andere te onderscheiden. De melodieën van Lefébure, in zijn liturgische muziek, zijn nog altijd zeer verschillend van wat hij in zijn concertmuziek aanwendt. Ze zijn ook verschillend van wat toentertijd als populaire muziek gold, ook al hebben wij vandaag moeilijkheden om deze genres uit elkaar te houden. (Zie bijvoorbeeld *La Clé du Caveau, à l'Usage de tous les Chansonniers Français, des Amateurs, Auteurs, Acteurs du Vaudeville, et de tous les Amis de la Chanson*, Parijs (Janet et Cotelte), zonder jaar van uitgave. Daarin meer dan 2 000 melodieën. Er zijn verschillende herdrukken. De eerste uitgave verscheen in 1807, de vierde in 1872).

Het onderscheid tussen harmonium- en orgelrepertoire, of met andere woorden tussen wereldlijke muziek en religieuze muziek, is van essentieel belang voor een goed begrip van de Lefébure-Wely- en de

hele Franse orgelcultuur uit de 19de eeuw. Van de noodzaak hiervan geven ons Lefébure's Suites pour Harmonicorde een mooi voorbeeld. Het stuk Roma werd volgens de begeleidende voetnoot door Lefébure gespeeld tijdens de hoogmis van 17 mei 1857, op het orgel. Dit is dus een uitzondering in de reeks van harmoniumstukken, waar alle titels overigens buiten de credienst blijven. Maar ook qua schrijftuur verschilt dit stuk van alle andere: het zijn gebonden akkoorden, vele halve noten zonder speciale harmonicorde-effecten - het gaat zelfs zover dat Lefébure toelaat 'à volonté sans expression, en ayant soin de souffler modérément dans les endroits indiqués par un P' ['naar believen zonder gebruik te maken van het register Expression, terwijl men er zorg moet voor dragen om zachtjes te trappen op die plaatsen die met een P aangeduid zijn'].

Hieruit volgt dat de kleinere en kortere nuances niet hoeven te worden uitgevoerd wanneer het stuk als liturgische muziek dienst zou doen.

Vandaag is het nogal een mode om bij orgelconcerten een stuk van Lefébure-Wely als uitsmijter of bisnummer ten gehore te brengen. Soit. Het is evenwel onaanvaardbaar dat in de meeste gevallen van deze gelegenheid gebruik gemaakt wordt om aan de hand van Lefébure een demonstratie te geven van slechte smaak: deze 'toegiften' worden meestal als een karikatuur van zichzelf opgevoerd. In het slechtste, en jammer genoeg nog vaak voorkomend geval, wordt de Boléro de Concert uit het orgel geperst. Lefébure-Wely is wel de laatste die dit ooit zou gedaan hebben. De Boléro de Concert is een harmoniumstuk, bestemd voor het salon of concert; dit stuk heeft op het orgel of in de kerk geen plaats.

Bij César Franck ligt de situatie anders. Met uitzondering van Quasi Marcia en Prélude, Fugue et Variation hebben zijn harmoniumcomposities een godsdienstige functie: de Cinq Pièces, het Offertoire, l'Organiste, allemaal stukken voor liturgisch gebruik. Dit staat in groot contrast met zijn orgelwerk: de Six Pièces, de Trois Pièces zijn concertmuziek. De Trois Chorals zijn ook concertmuziek: een choral heeft geen functie in de katholieke liturgie. Choral is een genre, een compositiewijze. Daarom komt een choral ook voor in orgelsymfonieën, zoals die van Widor en Vierne, maar niet in het verloop van een dienst.

Paradox

Bij Franck is de toestand paradoxaal: hij is één van de eersten om liturgische muziek voor harmonium te schrijven, terwijl hij daar technieken toepast die normaliter in salonmuziek thuishoren. Langs de andere kant nemen salonstukken als Quasi Marcia en Prélude, Fugue et Variation, voor harmonium en piano, een speciale plaats in: ze zijn zeker niet minder 'ernstig' dan zijn liturgische harmoniummuziek. Eigenlijk is deze situatie typerend voor het hele oeuvre van Franck: de grenzen zijn op het eerste gezicht niet erg duidelijk zichtbaar.

Dat neemt niet weg dat zijn twaalf stukken voor orgel concertmuziek zijn: extravert, briljant, fris, virtuoos, energiek. Het speelt hierbij geen rol dat sommige muziekcritici uit die tijd Franck als 'ernstig' bestempelen. Dat was hij ook; hij schreef solide en vaak fugatisch, om maar iets te zeggen. De titels zeggen ook genoeg. Fantaisie, Pastorale, Final, Pièce Héroïque: géén religieuze titels. Ook Prière niet, dat is een genre zowel uit de concertmuziek als de functionele kerkmuziek. Eigenlijk kan men *grosso modo* veronderstellen dat Franck zich misschien minder dan de anderen hield aan het onderscheid tussen kerk- en concertmuziek. In elk geval is in dit verband ook belangrijk dat Franck in de diensten vooral improviseerde. (De hierbij horende metronoomcijfers zullen wel langer een raadsel blijven!) Opvallend is wel dat in zijn Mis gelijkaardige tempi terug te vinden zijn. Een bijkomend aspect nog in de notatie van de Six Pièces: bepaalde delen, of een heel stuk zoals de Final, zijn op de oude manier genoteerd - de halve noot is de tel, niet de kwartnoot. Vergelijk in dit verband ook de hoekdelen van de Grande Pièce Symphonique met het middendeel.

Binnen het oeuvre van Franck is er overigens een overeenstemming tussen de metronoomcijfers, hoewel ze in aantal relatief beperkt zijn. Zo kan men vergelijkingen maken tussen de fameuze nieuwe tempi van de zes Pièces en Prélude, Aria et Final voor piano bijvoorbeeld.

Wat dan met aanduidingen als Allegro maestoso? Hoe moeten we dit begrijpen? Een manier die klopt met de bekende metronoomcijfers is de volgende: bij het bedoelde tempo wordt in voorkomende gevallen ook het karakter aangegeven. Bijvoorbeeld 'andantino serioso' voor het begin van de Grande Pièce Symphonique. Het tempo is vlot, gaande, het karakter is ernstig. Dat wil wellicht onder andere zeg-

gen, eerder legato dan staccato of zeker geen galante articulaties met afwisseling van boogjes en stipjes. 'Allegro non troppo e maestoso': niet té snel, maar wel snel; 'maestoso' heeft op dit basistempo geen invloed, het duidt op de speelwijze.

De orgeltechniek van César Franck

Dan is er nog het verhaaltje dat Franck geen 'orgeltechniek' had. Waarom werd hij dan bij de meest prestigieuze inspelingen gevraagd? Samen met de meest virtuoze organisten? Waarom was Liszt dan zo onder de indruk? Waarom was hij in staat om Bachwerken van ingewikkelde voetzettingen te voorzien? Waarom wenste hij per se een pedaalpiano? Waarom voorzag hij stukken uit het Wohltemperierte Clavier van optionele pedaalpartijen? Wanneer men in 1846 over Franck schrijft dat 'zijn voeten over het pedaal vlogen alsof ze vleugels hadden,' dan weten we natuurlijk allemaal hoe dergelijke zaken indruk maken op de aanwezigen. Alleen is het eigenaardig dat men dergelijke uitspraken in het geval van Bach accepteert en bij Franck niet.

Het is absoluut uit de lucht gegrepen dat Franck geen pedaaltechniek had. De pedaalpartij van zijn grote orgelwerken is helemaal evenwaardig aan die van andere organisten uit die tijd. Het pedaal is alleen dan relatief simpel, wanneer men langzaam speelt. De manuaalpartij is dan zo mogelijk nog simpeler.

In dit verband is de dubieuze rol van Widor niet te onderschatten. Binnen 24 uur na de dood van Franck solliciteert hij naar de open gekomen betrekking in het Conservatorium. Dit feit is genoegzaam bekend. Ondertussen heeft Ben van Oosten de zaak nog meer gedocumenteerd. Het blijkt dat er nog meer manipulaties door Widor werden opgezet, ook al heeft hij later gesuggereerd dat hij voor de functie van orgelleraar 'gevraagd' zou zijn. Nu weten we ook dat het altijd moeilijk is om de taak van een buitengewone persoonlijkheid, zoals Franck, voort te zetten. Het is veel tactischer om een nieuwe koers te varen en derhalve de verworvenheden of geplogenheden van de voorganger naar de prullenmand te verwijzen. Widor kwam een revolutie beter uit dan een opvolging. Zich beroepend op zijn leertijd bij Lemmens kon Widor de nadruk leggen op uitvoering in plaats van improvisatie, en op de fameuze 'techniek' van Lemmens. Had Widor in Saint-Sulpice met Lefébure-Wely niet hetzelfde gedaan? Nu doen deze toestanden absoluut niets af van mijn waardering voor de organist Widor, maar ze hebben wel hun belang bij het interpreteren van bepaalde uitspraken of gangbare

ideeën. En als Widor consequent is met zichzelf en zijn leermeester Lemmens, dan zal hij een 'snelle' Franck zeker niet geduld hebben.

Al met al voor mij genoeg reden om aan de heilige traditie te twijfelen.

Een bijkomend maar *a posteriori* doorslaggevend argument is nog de grotere overtuigingskracht van Francks muziek voor een breder publiek; hiermee bedoel ik niet Jan Modaal maar een breed publiek van muzikliefhebbers en kenners dat niet in de geheimen van de heilige traditie ingewijd is. Het sombere, pseudo-mysterieuze, of pseudo-mystieke, het zwaar-op-de-handse is weg en maakt plaats voor een muziek die de perfecte schakel vormt tussen Lefébure-Wely en Widor.

Voor de organist is een belangrijk gegeven nog dat een aantal geliefkoosde problemen gewoonweg verdwijnen. De 'note commune' bijvoorbeeld. Legato wordt een bijkomstigheid, vooral in het pedaal als je ook nog rekening houdt met de dynamische aanduidingen in de partituur. (Inmiddels verneem ik dat er in deze context ook al legato-apostelen zijn opgestaan, die prediken dat de dynamische tekens in werkelijkheid door agogiek moeten weergegeven worden. 'Anders kun je niet mooi legato spelen...')

Besluit

Ik maak van de gelegenheid gebruik om hevig te protesteren tegen de manier waarop in de recente literatuur met het orgelwerk van Franck omgegaan wordt. Men verdiept zich uitentreuren in disposities, van Cavaillé-Coll natuurlijk, en liefst dan nog in de veranderingen van disposities, in samenstellingen van mixtures zowaar, in de afmetingen van de speeltafel van Sainte-Clotilde, in het aantal pijpen van dit heilige orgel. Men vergelijkt het aantal Octave Graves in deze of gene dispositie, men maakt schetsen van zweltredes, bespreekt alle mogelijke implicaties van Tirasses... om te komen tot een 'authentieke interpretatie van de orgelwerken van Franck'. Alleen: over de muziek geen woord. Misschien is het precies daarom dat Fauquets boek choqueert, géén maten en gewichten, wel de muziek. En die metronoomgetallen dan? Wel, ten eerste beslaan ze nog geen vijfthonderdste deel van het boek, ten tweede maken ze geen deel uit van het corpus, ze zijn als 'annexe' toegevoegd, en ten derde gaat het niet over die cijfers op zich, ze bevestigen alleen wat uit de gehele context moet blijken.

Het gaat hem niet om die cijfers: het gaat erom dat César Franck géén apart geval is, dat zijn orgelwerk slechts een klein gedeelte is van zijn oeuvre, en dat er geen redenen zijn om aan te nemen dat zijn orgelwerk van zijn ander werk zou moeten verschillen. Wie het ander werk probeert te leren kennen, hoeft die cijfers sowieso niet.

Dit artikel werd voorbereid binnen het kader van het onderzoeksproject 'Veranderingsprocessen in Noord-Europese orgelkunst tussen 1600 en 1970' aan het Gotenburgs Orgelkunstcentrum GoArt (Universiteit Gotenburg en Chalmers Technische Universiteit), met financiële steun van Stichting Zweden 300 jaar.

Discussions on César Franck – Joris Verdin

The discussions on the 'correct' interpretation of Franck's organ works are mainly a result of the difference between a certain *a priori* concept of Franck and musicological investigation. Whereas this concept is patently based on unverifiable 'testimonies', the musicological investigation, led by Joël-Marie Fauquet, results in a coherent whole. A very important aspect is the difference between church and concert music. Interpreting Franck's organ works as religious music requires accepting some assumptions that are contradictory to the entire context of organ playing in France, as well as to the objective indications of Franck himself.