

In oktober 2006 begon in *Muziek & Liturgie* een serie artikelen over registratiepraktijk. De vraag staat centraal hoe oorspronkelijke registraties, bijvoorbeeld bij werken uit de barok of romantiek, zijn te 'vertalen' naar orgels die niet voor dat repertoire zijn bedoeld. We maken daarbij deze maand, als opmaat tot de voortzetting van de serie, een klein zijsprietje. Iemand die ruim een eeuw geleden ook met deze materie worstelde, was Alexandre Guilmant. Hij gaf veel Franse barokcomposities uit, maar beseftte dat de oorspronkelijk zeventiende-eeuwse registraties op de negentiende-eeuwse Romantische instrumenten niet mogelijk waren.

Alexandre Guilmants registraties in *Archives des maîtres*

Peter Ouwerkerk

HET IS DUIDELIJK DAT Alexandre Guilmant (1837-1911) een belangrijke rol heeft gespeeld bij de herontdekking van barokmuziek. Dat waren niet alleen Franse componisten: in de reeks *École classique de l'orgue – Morceaux d'Auteurs célèbres* (verschenen tussen 1898 en 1903) komen zelfs slechts twee Fransbarokke componisten voor: Roberay en D'Anglebert. Verder staan er werken in van Buxtehude, Bruhns, Sweelinck, Krebs, Muffat, Scheidt, Frescobaldi en anderen.

Daarvoor al, tussen 1892 en 1897, verscheen de vierdelige serie *Répertoire des Concerts du Trocadéro: Morceaux d'orgue*. Guilmant gaf in deze jaren zogenaamde *Concerts historiques* op het Cavallé-Collorgel in deze concertzaal. In deze uitgave nam Guilmant vooral orgelbewerkingen van populaire muziek op, zoals Händels *Concerto in d-moll*, de *Gavotte in F* van Martini en klavecimbelwerken van Couperin zoals *Sœur Monique*, *Sarabande et Fughette* en *Sarabande grave*. Verder bevat de reeks nog twee cantatedelen van Bach, enkele klavecimbelwerken van Rameau en de *Sinfonia* uit Händels oratorium *Saul*.

In de serie *Archives des maîtres de l'orgue des XVI^{ième}, XVII^{ième} et XVIII^{ième}*

siècles (1898-1914, de serie werd na Guilmants dood nog enkele jaren voortgezet) komen wel uitsluitend originele orgelwerken van Franse componisten aan de orde, zoals van Clérambault, Titelouze, Marchand, Couperin, De Grigny en anderen. Deze uitgaven worden, in de bekende herdrukken van uitgever Schott, nog veel gebruikt. Een interessant detail is dat in vrijwel alle uitgaven van Guilmants eigen composities voor *École classique de l'orgue* wordt geadverteerd. Ik ben echter nergens een dergelijke verwijzing tegengekomen naar *Archives des maîtres de l'orgue*. Wellicht zegt dit iets over de geringe belangstelling van de laatnegentiende-eeuwse organist voor Franse barokmuziek. Tegelijkertijd tekent het ook het pionierschap van Guilmant die desondanks deze uitgaven wilde uitbrengen. Het kan uiteraard ook andersom zijn: adverteren voor *Archives* was, in tegenstelling voor *École*, misschien niet nodig omdat de reeks prima verkocht.

Guilmant als uitgever

Vooraf gezien de periode waarin deze uitgaven verschenen, kan met recht worden gezegd dat Guilmant een van de eerste uitgevers was die zeer zorgvuldig met de notentekst omging. Waar tijdgenoten zoals Tournemire, en later ook Dupré, originele speelaan-

wijzingen vervingen door 'moderne', beperkte Guilmant zich tot het suggereren van alternatieve registratievoorschriften en summiere tempoaanwijzingen, terwijl hij tegelijkertijd de oorspronkelijke aanwijzingen uit de originele druk of het manuscript zorgvuldig in stand hield.

Dom Bédos

Cavallé-Coll had al in 1859 in een brief aan Guilmants vader de registratiekunst van diens getalenteerde zoon geprezen. Als je zijn registratiesuggesties bestudeert, lijkt het er op het eerste gezicht op dat Guilmants oprechte interesse in de muziek van deze componisten bepaald niet gelijk opging met kennis van de instrumenten waarop deze muziek destijds werd gespeeld. Dat wordt vooral duidelijk door het gebruik van registers als *Voix Celeste*, *Gambe*, *Hautbois*, *Salicional* en *Dulciane*.

Toch is dat een misverstand: Guilmant kende de barokinstrumenten wel degelijk. Ook in Parijs en nabije omgeving waren er nog enkele barokinstrumenten in oorspronkelijke staat. Guilmant stamde daarbij uit een geslacht van organisten, maar ook orgelbouwers, en hij kende *L'Art du Facteur de l'Orgue* (1766-1778) van Dom Bédos. Hierin worden de orgeltypen en registraties uit de barokperiode

besproken. In een voetnoot bij een werk van Marchand citeert Guilmant zelfs letterlijk uit dit standaardwerk. Later stimuleerde hij orgelbouwer Cavaillé-Coll om, geïnspireerd op Dom Bédos, registers als *Cornet*, *Cromorne* en *Tierce* op zijn orgels te disponeren. Ook op zijn huisorgel in Meudon, in 1899 gebouwd door Cavaillé-Colls opvolger Charles Mutin, liet hij op het *Positif* deze registers disponeren (zie de dispositie onderaan deze pagina). Hoe kwam hij dan toch tot de schijnbare willekeurige en soms wel heel wezensvreemde registratieaanwijzingen in zijn uitgaven van de barokmuziek?

Bach

De interesse in Franse barokmuziek ontstond bij Guilmant pas op latere leeftijd, in de negentiger jaren van de negentiende eeuw. In de decennia daarvoor negeerde hij dit repertoire zelfs, en was hij bij het componeren en lesgeven op vooral Johann Sebastian Bach gericht, met name op diens koraalgebonden werken. Zijn interesse voor deze muziek ontstond in de zestiger jaren, tijdens een korte Brusselse studie bij Lemmens. Guilmant componeerde veel polyfone versetten, om in de mis of versper te gebruiken als alternatimmuziek. Zoals bij Bach de koraalmelodie altijd hoorbaar is, vond Guilmant het in zijn liturgische orgelwerken belangrijk dat de gregoriaanse melodie goed herkenbaar was. Dat gold niet alleen voor zijn vroege werken: ook zijn *Strophe et Amen* uit 1898, onder meer gebaseerd op de hymne *Salutis humanae sator*, lijkt zo

uit Bachs *Orgel-Büchlein* te zijn wegge- lopen (zie de afbeelding op pag. 6). Toen hij in de negentiger jaren als organist steeds beroemder werd, binnen en buiten Frankrijk veel concerten ging geven en als componist veel bekendheid kreeg met zijn acht *Sonates* (geschreven tussen 1874 en 1909), bleef hij dus liturgische muziek componeren. Pas in deze periode ontstond zijn interesse in de Franse barokmuziek, uitmondend in de reeks met heruitgaven van oude Franse meesters. Overigens is het niet zo, in tegenstelling tot de Duitse barok, dat hij nu ook deze Frans-barokke stijl in zijn eigen werken integreerde.

Ook zijn docentschap aan het Parijse conservatorium, vanaf 1896, lijkt een rol te spelen. Bij Guilmant waren, net als bij zijn docent Lemmens, de oude meesters een belangrijk onderdeel van het curriculum. Tot die tijd bleef de aandacht voor oude muziek beperkt tot Bach, Händel en de bekendste Franse componisten Couperin en Clérambault. Van componisten als Titelouze, Marchand, De Grigny of Guilain hadden slechts enkelen gehoord. Zij die de muziek wel kenden, namen dit repertoire nauwelijks serieus. Guilmants muzikale voorkeur voor oude muziek is te vergelijken met die van een andere organist die een halve eeuw eerder in de 19^e eeuw in Parijs bekendheid genoot. Alexandre Pierre François Boëly speelde al rond 1840 werken van oude meesters als Bach, Couperin en Frescobaldi in zijn kerk St.-Germain l'Auxerrois. Hier staat een orgel dat zich –net als vandaag

de dag– ook in Boëly's tijd in nog redelijk oorspronkelijke staat bevond. De kas stamt uit 1757, terwijl het binnenwerk is gebouwd door Clicquot in 1791. In de dispositie komen registers voor als *Cornet*, twee *Trompettes* op het *Grand-Orgue*, en de *Nasard*, *Tierce*, *Fourniture*, *Cymbale* en *Cromorne* op het *Positif*. Het is duidelijk dat men halverwege de negentiende eeuw minder waardering had voor deze op oude leest geschoeide manier van spelen dan in de tijd van Guilmant. Boëly moest in 1851 zijn aanstelling opgeven wegens zijn 'te strenge en sobere' speelstijl. Net als Boëly integreerde Guilmant in zijn eigen werken diverse stijlen. Invloeden van Beethoven, Mendelssohn, Chopin en Liszt zijn duidelijk herkenbaar, met name in zijn *Sonates*. In zijn liturgische werken nam hij, zoals gezegd, juist een voorbeeld aan meesters uit de barok. Zijn wonderlijke *Variations et Fugue sur le chant du Stabat Mater* (op. 65 nr.13, opgenomen in *L'Organiste liturgiste, 3^{ième} Livraison* uit 1888) is overduidelijk geënt op de Passacaglia's van Bach en Buxtehude. Het werk begint in een historische stijl, maar 'ont-aardt' in de fuga in een weinig doelgerichte improvisatorische stijl. Het componeren in deze stijl was, vooral in de wat langere stukken, duidelijk niet Guilmants sterkste punt. Toch schreef Guilmant vele werken –volgens eigen zeggen– "*dans le style de J.S. Bach*".

Titelouze

Dat juist Guilmant de onderbroken lijn met het verleden weer herstelde en op zoek ging naar vergeten componisten, had te maken met het feit dat zijn vader Jean Baptiste Guilmant het complete *Hymnes de l'Eglise* (1623) van Titelouze had gekopieerd. Dit afschrift was in handen van Guilmant gekomen en wekte, samen met het al genoemde boekwerk van Dom Bédos, diens interesse. Het is dan ook niet toevallig dat Titelouzes orgelwerken als eerste aan de beurt waren in de serie *Archives des maîtres de l'orgue*.

Villa Guilmant, Meudon (Charles Mutin, 1899)

Grand Orgue (C-c⁴)	Récit	Violoncelle 8
Bourdon 16	Diapason 8	Bourdon 8
Montre 8	Flûte traversière 8	Basson 16
Flûte harmonique 8	Dulciane 8	
Salicional 8	Voix céleste 8	Fonds Péd.; Tirasses
<i>Prestant</i> 4	Flûte octaviante 4	G.O., Pos., Récit; <i>Anches Grand Orgue</i> ; Piano G.O.;
Positif	<i>Doublette</i> 2	Forte G.O.; <i>Anches Récit</i> ;
Flûte creuse 8	<i>Plein-jeu</i> III	Expression du Pos.;
Viole de Gambe 8	<i>Basson-Hautbois</i> 8	Expression du Récit;
Cor de nuit 8	<i>Trompette harmonique</i> 8	Fonds G.O.; Octaves
Flûte douce 4	Sostenuto	aigues du G.O.; Copula
Nasard 2 2/3	Pédale (C-g¹)	Pos./G.O., Récit/G.O.;
Quarte de Nasard 2	Soubasse 16	Récit/G.O. à l'octave
Tierce 1 3/5	Contrebasse 16	grave; Récit/Pos.;
Cromorne 8	Flûte 8	Trémolo du Récit

FÊTES DE L'ASCENSION, DE LA TRANSFIGURATION DE N-S. JÉSUS-CHRIST
et DU S^t NOM DE JÉSUS.

STROPHE ET AMEN

SUR L'HYMNE: $\left\{ \begin{array}{l} \text{SALUTIS HUMANÆ SATOR.} \\ \text{QUICUMQUE CHRISTUM QUÆRITIS.} \\ \text{JESU DULCIS MEMORIA.} \end{array} \right.$

4^{me} TON,
Transpose
une quarte
plus haut.

Moderato (♩=80)

CHANT.

MANUALE. f G⁴O. Fonds de 8, 4 et 2 P.
avec les anches du Récit.

PEDALE. f Fonds de 16, 8 et 4 P.
Tirasse du G⁴O.

Een tweede reden van Guilmants interesse lag in het verlengde van zijn productiviteit aan liturgische muziek. Immers: de barokke Suites en Hymnen waren, net als veel van zijn eigen werken, voornamelijk bedoeld om te spelen in de liturgie. Guilmant gaf ze mede met dat oogmerk uit: als gebruiksmuziek om gespeeld worden in de zondagse vieringen. Net als in zijn eigen werken waren in veel van de oude composities, met name bij Titelouze, de gregoriaanse melodieën duidelijk aanwezig. Zijn registratievoorschriften waren op die functionaliteit gericht: het waren niet meer –en niet minder– dan zinvolle suggesties voor die organisten die een voor deze muziek totaal ongeschikt instrument bespeelden. De werken moesten worden aangepast aan de klankwereld van het Franse symfonische orgel én hun functie in de liturgie. Guilmant was in dit proces het meest voorzichtig; we zagen al dat tijdgenoten veel drastischer te werk gingen.

Een persoon die bij deze ontdekkingstocht een belangrijke rol speelde, was André Pirro (1869-1943). Deze Franse organist en musicoloog is met name bekend geworden door zijn studies van ondermeer Bach, Schütz, Frescobaldi en Buxtehude en de eerste publicatie van ondermeer enkele cantates van Buxtehude. Hij verzorgde in de reeks *Archives des maîtres de l'orgue* de voorwoorden bij de werken van Titelouze, Raison,

Gigault, Du Mage, Marchand, Clérambault en De Grigny. Officieel schreef hij hiervoor alleen de biografische schetsen van de betreffende componisten, maar het is niet uitgesloten dat hij zich ook met het verzorgen van de notentekst heeft bemoeid.

Registratievoorschriften

Wanneer we de registratievoorschriften in Guilmants eigen werken bekijken, valt het op dat de aanwijzingen in de Sonates veel vooruitstrevender zijn dan in de liturgische muziek. In de liturgische werken zien we een tamelijk conservatieve componist, wiens orgelgebruik niet wezenlijk afweek van dat van vele tijdgenoten. Vaak schrijft Guilmant alleen achtvoets grondstemmen voor, en in luidere werken volgen dan eerst de viervoets grondstemmen en daarna tongwerken en de tweevoets *Fonds*. In zachte registraties zien we hetzelfde, maar dan met fluitregisters of strijkers, dikwijls met de combinatie *Voix céleste* en *Gambe*.

In de Sonates registreert Guilmant beduidend avontuurlijker en kleurrijker, en wisselt hij veelvuldig van klankkleur. We zien ook vaker de *Nasard*, *Octavin* en tongwerken ingezet als kleurende registers, terwijl in het pedaal 32-voets grondstemmen regelmatig voorkomen.

Als we vervolgens de registratiesuggesties in de *Archives*-serie onder de loep nemen, herkennen we de behoudende trend die in Guilmants eigen liturgische werken aanwezig is. Registraties zijn voornamelijk op achtvoets

Bachs inspiratie bij Guilmant

basis, grondstemmen of fluiten en zwevende stemmen als *Voix céleste* en *Unda maris*. Wel is er een verschuiving merkbaar. Bij Titelouze, in 1898 uitgegeven, staan nog veel typisch romantische registratieaanwijzingen en voegde Guilmant dynamische tekens en tempoaanduidingen toe, zonder dit duidelijk te maken door deze bijvoorbeeld tussen haakjes te zetten. In de latere uitgaven deed hij dat laatste wel, en met name bij het uitgeven van de werken van Marchand (1904-5) en De Grigny (1905) was Guilmant veel terughoudender. Registraties met zwevende registers komen bijvoorbeeld in de uitgave van De Grigny niet meer voor, en bij Marchand in nog slechts twee van de 53 delen.

Het is aardig, ten einde wat meer inzicht in Guilmants 'vertaalkunst' te krijgen, aan de hand van een regelmatig voorkomende compositievorm een proef op de som te nemen. De *Tierce en taille* is een vorm die bij uitstek is toegesneden op het Fransbarokke orgel. Toen de doorlopende terts als register uit het orgel verdween, verdween ook deze compositievorm. Het is interessant hoe Guilmant ruim anderhalve eeuw na dato dit probleem in de diverse gevallen oploste. Ik geef een paar voorbeelden, in volgorde van uitgave, van hoe de solostem in de linkerhand volgens Guilmant kon worden geregistreerd:

Du Mage:

Montre et Bourdon de 8.

Boyvin:

- 1) Récit: Cor de nuit, Gambe de 8, Octavin doux de 2, Fl. douce de 4.
- 2) Recit: Basson et Bourdon de 8, gekoppeld aan Flûte harmonique van het G.-O.
- 3) Recit: Flûte harm. de 8 et 4.

De Grigny:

Cor de nuit, Gambe de 8 et Octavin de 2.

Marchand:

- 1) Jeux doux de 8 et 4, Nasard, Tierce – à défaut de ces deux derniers jeux, mettre le Cromorne (ou la Clarinette) et la Flûte de 4.
- 2) Mêmes jeux qu'à la page 72 – A défaut de Tierce, on pourra la main gauche sur le Récit avec le Basson ou la Trompette.
- 3) GO: Montre, Bourdon, Flûte harm., Salicional de 8.

Het is allereerst opvallend dat Guil- mant in deze gevallen steeds een andere registercombinatie suggereert, en geen ‘standaardregistratie’ geeft. Daarbij zoekt hij telkens, behalve in de vroege uitgave van Du Mage, naar een boventoonrijke registratie, zoals de *Flûte harmonique* 8 en 4 of de toevoeging van de *Octavin* 2. De *Flûte harmonique* heeft een duidelijker boventoonspectrum dan gedekte registers zoals de *Bourdon*. Ook eng gemeensureerde registers als de *Gambe* en *Salicional* voegen boventonen toe aan de basisklank. In latere edities suggereert Guil- mant een boventoonrijke tongwerk, eerst (zoals bij Boyvin) de *Basson* 8. Bij Marchand geeft hij de voorkeur aan de slankere klank van de *Cromorne* of *Clarinet*. Slechts één keer, eveneens bij Marchand, lijkt hij het voor een *Tierce en taille* type- rende milde karakter gewild aan te doen door te kiezen voor de *Trompette* – weliswaar *harmonique* en in een *boîte expressif*. Ook bij Marchand ver- meldt hij voor het eerst in zijn uitga- ven ook de oorspronkelijke registratie, en verwijst daarmee, net als met zijn registratie bij het *Quator*, naar het standaardwerk van Dom Bédos.

Liturgie en educatie

Het is duidelijk dat Guil- mant met de alternatieve registraties probeerde de organist zoveel mogelijk mogelijkhe- den aan te reiken om deze muziek in het bijbehorende karakter te kunnen spelen. Het is dan ook te verdedigen dat zijn uitgaven, naast het bieden van repertoire voor de liturgie en wellicht concerten, ook een educatieve functie hadden. Het is daarbij interessant in beeld te krijgen hoe Guil- mant zich rond de eeuwwisseling in enkele jaren tijd ontwikkelde van een typisch ne- gentiende-eeuws organist, die vooral kiest voor achtoets registers, tot een modernere twintigste-eeuwer, met interesse voor de oorspronkelijke acht- tiende-eeuwse registratie. Naast registraties geeft Guil- mant ook andere speelaanwijzingen. In alle uit- gaven vermeldt hij tempo-indicaties en ritenuti, steeds (behalve, zoals gezegd, in het eerste deel bij de werken van Ti- telouze) tussen haakjes. Behalve bij De Grigny en Du Mage geeft Guil- mant ook in alle delen dynamische tekens. Bij Titelouze treffen we zelfs nog een enkel verdwaald crescendoteken aan, maar na dit eerste deel laat hij deze in latere uitgaven achterwege.

Bruikbaarheid

Volgens nogal wat organisten zijn de door Guil- mant verzorgde uitgaven van oude meesters vanwege de sub- jectieve en “stijlviandige” toevoegin- gen nauwelijks bruikbaar. Tegenover die toevoegingen staat echter dat de notentekst voorbeeldig is – veel twintigste-eeuwse heruitgevers had- den daar een voorbeeld aan kunnen nemen.

De aanwijzingen van Guil- mant zijn nauwelijks storend; meestal zijn ze als voetnoot opgenomen of duidelijk tussen haakjes geplaatst. Slechts het toevoegen van een kritisch bericht zou voldoende zijn deze uitgave op verantwoorde wijze en nog lange tijd te kunnen gebruiken. Het is jammer dat tot nu toe geen musicoloog deze handschoen heeft opgepakt, zodat we als organisten moeten kiezen tussen moderne maar dure uitgaven mét een musicologische verantwoording, en deze betaalbare zonder kritisch bericht.

Voor dat geld krijg je wel als extraatje een interessant kijkje in de praktijk van de laatnegentiende-eeuwse orga- nist die voor vergelijkbare registratie- problemen stond als wij. •

Advertenties

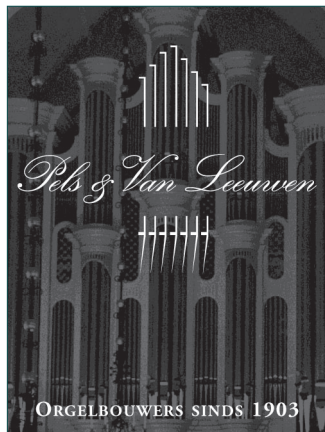
fa. A. Nijssen & zoon



orgelmakers

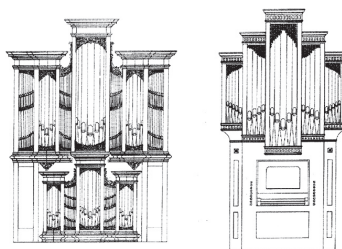
VOOR BETAALBAAR VAKWERK

Ring 5
4471 PS Oud Sabbinge
Tel. 0113 - 581175
renenijssen@hetnet.nl



NIEUWBOUW
RESTAURATIE
ONDERHOUD

Platinalaan 10
5234 GH 's-Hertogenbosch
Tel 073 641 29 51
Fax 073 642 50 55
www.pelsenvanleeuwen.nl
info@pelsenvanleeuwen.nl



Gebr. Van Vulpen BV
Tennesseeedreef 16, 3565 CJ Utrecht
Tel. 030 2313541 • fax 030 2315476
www.vulpen-orgel.nl • vulpen@proximedia.nl