

De op pag. 47 van "Het Orgel" van februari 1981, aangekondigde mogelijkheid tot gedachtenwisseling op zaterdag 14 maart a.s. in restaurant "De Oude Tram" te Amersfoort begint om 10.30 uur en duurt tot ca. 13 uur.

De Parijse orgelwereld omstreeks het midden van de 19e eeuw en Adolph Hesse (1844)

Ewald Kooiman

In 1844 vond een gebeurtenis plaats die grote indruk heeft gemaakt op de Parijse orgelwereld en waarvan de gevolgen op het verdere verloop van de Franse orgelgeschiedenis ingrijpend zijn geweest. In genoemd jaar bespeelde de beroemde Duitse organist Adolph Hesse, tezamen met enkele Franse collega's, het nieuwe orgel van de Parijse Saint Eustache. Het optreden van Hesse betekende niet meer of niet minder dan een confrontatie van twee totaal tegengestelde werelden. Tegenover de ernst en de waardigheid van Hesse stond het frivole orgelspel van de Parijse organisten van die dagen, de Batistes, Gueits, Fessys, Lefébure-Wély's, of hoe ze ook heetten. De pianistische speelwijze van de Fransen, geheel en al op uiterlijk effect berekend, contrasteerde scherp met de op een serieuze orgeltechniek gestoelde aanpak van Hesse, die bovendien - wat in Frankrijk vrijwel niet bestond - een even degelijke als virtuose pedaaltechniek bezat.

Om de draagwijdte te beseffen van Hesses optreden, is het goed de situatie in de Franse organistenwereld omstreeks het midden van de 19e eeuw in ogenschouw te nemen.

Het orgelonderwijs in Frankrijk, voor zover geconcentreerd in Parijs, was sinds 1849 in handen van François Benoist (1794-1878); hij zal dit leraarschap aan het Conservatorium bekleden tot aan 1872, het jaar waarin César Franck hem opvolgt. Naar goed centralistisch Franse traditie, was het Parijse Conservatorium het enige muzikale opleidingsinstituut van belang voor heel Frankrijk¹⁾. Enkele organisten die als leerling van Benoist een premier prix voor orgel hebben behaald zijn: Alexandre Fessy (1826); Charles-Victor Alkan (1834); Louis-Alfred-James Lefébure-Wély (1835); Edouard Batiste (1839). 1851: Camille Saint-Saëns; 1852: Joseph Franck (broer van César Franck, die in 1841 een 2e prijs voor orgel behaalde); 1855: Georges Bizet; 1859: Théodore Dubois; 1860: Alexis Chauvet. Maar met deze laatste namen zijn we al bij een andere generatie aangekomen dan die welke ons hier bezighoudt.

Algemeen werden François Benoist en zijn collega-organist Alexandre-Pierre-François Boëly als representanten van een serieuze, in de traditie verankerde vorm van orgelspelen gezien.

De *Revue et Gazette musicale de Paris* van 22 juli 1844 schrijft: „Excepté M. Benoist, qui ne se fait plus entendre depuis longtemps, et M. Boëly, qui se tient satisfait, par modestie ou par misanthropie, de l'opinion d'un cercle musical quelque peu restreint, la plupart de nos organistes n'ont pas étudié suffisamment la fugue et sont fort loin de nos virtuoses du temps passé, tels que les Couperin, les Miroir, les Séjan, les Beck de Bordeaux, etc...”

(Behalve Benoist, die zich al sinds lang niet meer laat horen, en Boëly, die hetzij uit bescheidenheid hetzij uit misanthropie, zich tevreden stelt met de muzikale opinie van een enigszins beperkte kring, hebben de meesten van onze organisten niet voldoende de fuga bestudeerd; ze staan zeer ver af van onze virtuosos uit het verleden, zoals Couperin, Miroir, Séjan, Beck uit Bourdeaux, enz..).

De nadere kennismaking met het orgeloeuvre van Benoist geeft niet het beeld van een componist, die uit de genoemde studie van de fuga ideeën heeft gehaald, waardoor zijn werken zich onderscheiden van de composities van de meeste van zijn tijdgenoten. Dezelfde clichés die we in overvloed bij zijn leerling Lefébure-Wély aantreffen, zijn ook bij Benoist te vinden. Als voorbeeld van Benoist' compositiestijl druk ik hierbij een werkje van zijn hand af²⁾.

Andantino.

ÉLÉVATION.

N° 4.

Jeux doux

Ped.

dim

crce

dim

crce

dim

First system of musical notation, featuring a grand staff with treble and bass clefs. The music consists of several measures with various note values and rests. A dynamic marking of *cresc.* is present in the final measure.

Second system of musical notation, continuing the piece. It includes dynamic markings of *dim.* and *cresc.* across the measures.

Third system of musical notation, featuring a dynamic marking of *p* at the beginning of the system.

Fourth system of musical notation, concluding the piece with dynamic markings of *cresc.* and *dim.*

C. C. 609

Dat Boëly wordt afgezet tegen het gros van zijn tijdgenoten behoeft ons allerminst te verbazen: bij hem vinden we keer op keer de neerslag van zijn studie van de grote meesters uit het verleden. Van hem druk ik hierbij een interessante koraalbewerking af, die duidelijk laat merken hoezeer Boëly zich met Bach en tijdgenoten heeft beziggehouden.

Bin ich gleich von dir gewichen

A. P. F. Boëly
(1785-1858)

The first system of the musical score consists of three staves. The top staff is the vocal line, written in treble clef with a key signature of one sharp (F#) and a common time signature (C). It begins with a treble clef and a sharp sign. The middle and bottom staves are for piano accompaniment, with the middle staff in treble clef and the bottom staff in bass clef. Both are in the same key signature and time signature. The music features a complex texture with many sixteenth and thirty-second notes.

The second system continues the musical score with three staves. It includes a trill ornament (tr) above the vocal line in the first measure. The piano accompaniment continues with intricate rhythmic patterns.

The third system features two first endings, labeled '1.' and '2.', above the vocal staff. The piano accompaniment is highly rhythmic, with frequent sixteenth-note passages.

The fourth system concludes the piece with three staves. It includes a trill ornament (tr) above the vocal line in the final measure. The piano accompaniment ends with a series of chords and melodic fragments.

26 Juillet 1847

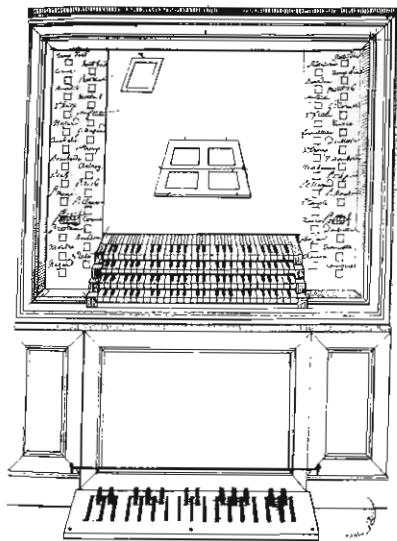
Versailles BM ms. 170

Als Benoist en Boëly dan het groene hout waren, vraagt de bijbelvaste lezer niet zonder enige schrik naar het niveau van het overige hout. De meest beroemde en gevierde organist van deze periode was Lefebure-Wély (1817-1869). Als wonderkind begonnen werd hij in 1847 (op dertig-jarige leeftijd) benoemd tot organist van het toen één jaar oude Cavallé-Coll orgel in de

Madeleine. Hij verwisselde deze post in 1858 voor het organistschap van de Saint-Sulpice. De carrière van Lefébure-Wély is gedurende lange jaren nauw verbonden geweest aan de firma Cavaillé-Coll; veel orgels van Cavaillé-Coll zijn door hem ingespeeld. Als onbetwiste „topstar” van zijn tijd, vermaakte hij het grote publiek met zijn marsen, pastorales, stormen en onweders. Er waren ook orgelliefhebbers die van Lefébures effectbejag weinig gediend waren. Zo schrijft de *Revue et Gazette musicale de Paris* van 13 juli 1845 (p. 232) over een concert van Lefébure-Wély in Toulouse, ter gelegenheid van de inspelng van een door de firma Daublaine-Callinet gebouwd orgel: „Pour jouer avec succès ces instruments puissants, il faut autre chose que des doigts agiles, et des motifs gracieux..... Quand donc les organistes français comprendront-ils que leur instrument ne comporte que des idées majestueuses, un style large, des effets grandioses, des mélodies élevées, une harmonie riche?..... M. Lefébure est très jeune; il peut encore acquérir ce qui manque à son talent; nous l'engageons à étudier, à imiter les deux beaux modèles qu'il a sous les yeux. M. Boëly, organiste de Saint-Germain-l'Auxerrois, M. Benoist, professeur au Conservatoire: ce sont les deux grands artistes qui savent respecter leur art et qui ne prostituent pas nos orgues à la barcarolle, à la contredanse, au galop, à la valse, à la polka.” (Om met succes op deze machtige orgels te spelen is er meer nodig dan vlugge vingers en sierlijke motieven.... Wanneer zullen de Franse organisten inzien, dat hun instrument uitsluitend verheven gedachten, een brede stijl, indrukwekkende effecten, verheven melodieën en een rijke harmonie verdraagt? Lefébure is nog erg jong; hij kan nog wat aan zijn talent ontbreekt zich eigen maken: we wekken hem op de goede voorbeelden die hij onder ogen heeft; Boëly, organist van St. Germain-l'Auxerrois, en Benoist, leraar aan het Conservatorium, te bestuderen en na te volgen; dat zijn twee grote kunstenaars, die hun kunst weten te respecteren, en die onze orgels niet prostitueren met barcarolles, contradansen, galoppen, walsen en polka's).

De orgelwerken van Bach waren in het Frankrijk van het midden der 19e eeuw zo goed als onbekend. En voorzover sommige organisten ze al kenden, dan was er nog het probleem van de uitvoering ervan. Want we moeten niet uit het oog verliezen, dat vrijwel geen één van de Franse organisten uit onze periode over een pedaalvaardigheid beschikte die hem in staat stelde de grote Bachwerken te spelen.

Van oudsher was de rol van het pedaal in de Franse orgelmuziek veel beperkter geweest dan in de Duitse, met name de Noordduitse, literatuur. Vanaf welk moment in Frankrijk de karakteristieke teenpedalen vervangen zijn gaan worden door Duitse pedaalklavieren is niet bekend. De voorplaat van Lasceux' *Essai Théorique et Pratique sur l'Art de l'Orgue* (1809) laat een pedaal zien waarvan de vorm nog vrij dicht staat bij de door Dom Bédos afgebeelde pedaalklavieren.



Het *Nouveau Manuel Complet du Facteur d'Orgues* (Encyclopédie Roret) uit het jaar 1849 laat in het plaatdeel nog teenpedalen zien (plaat 15, naar Dom Bédos). Plaat 36 echter toont ons een orgel met een Duits pedaal (met een overigens zeer beperkte omvang).

Cavaillé-Coll paste vanaf zijn eerste orgels het Duitse pedaal toe, maar met een omvang die bewijst, dat de ontwikkeling van de eisen die de organisten hieraan stelden geleidelijk verliep. Het pedaal van het orgel, in de Notre-Dame-de-Lorette had een omvang van A contra tot f (1838). Het pedaal van St. Denis (1841) liep van F contra tot f. Het pedaal van de St. Jean-St. François (César Francks eerste orgel) liep van C tot g. Zelfs in latere orgels vinden we bij Cavaillé-Coll pedalen tot c¹: Madeleine (1846); Sint-Vincent-de-Paul (1852); Bayeux (1862). In de zestiger jaren begint Cavaillé-Coll 30-tonige pedalen te bouwen. Over het gebrek aan pedaaltechniek bij de Franse organisten schrijft de *Revue et Gazette musicale* van 2.II.1845, dat dit de oorzaak is van het feit dat Bachs orgelwerken, in tegenstelling tot zijn klavierwerken, in Frankrijk vrijwel onbekend zijn; deze werken immers vragen een goede beheersing van het pedaal, en „personne ou à peu près n'est capable de s'en servir” (niemand of bijna niemand is bij machte het te gebruiken). Zou de schrijver van deze regels bij de uitzondering die hij maakte, hebben gedacht aan Boëly, van wie we weten dat hij, al snel na zijn benoeming in de Saint-Germain-l'Auxerrois het teenpedaal heeft laten vervangen door een Duits pedaal? In elk geval kunnen we in dit kader ook de naar men zegt vrij gebrekkige pedaaltechniek van César Franck plaatsen: zijn leerlingen vertellen, dat in zijn onderwijs de techniek in het algemeen en met name de pedaaltechniek nauwelijks aandacht krijgen. Wanneer zijn leerlingen dan worden geconfronteerd met de strenge eisen die Francks opvolger Widor hieraan stelt, komen ze allen tot de conclusie dat ze op dit gebied volstrekt ongeschoold zijn³⁾.

Het is heel goed mogelijk dat het orgelonderwijs van César Franck de Benoist-traditie weerspiegelde, maar niet was beïnvloed door nieuwere stromingen binnen de Franse orgelspelkunst. Deze nieuwere invloeden, vooral uit België (Lemmens) afkomstig, vinden hier en daar hun invloed in de literatuur. Zo bevat de jaargang 1858/59 van het tijdschrift *LA MAITRISE* een soort pedaalschool van de hand van Clément Loret. Deze Loret was een Belg en had bij Lemmens gestudeerd. Hij werkte als orgelleraar aan het door Niedermeyer gestichte Institut de Musique religieuse. In 1855 had de organist van de Saint-Eustache, Georges Schmitt, in de door hem verzorgde Première partie van het *Nouveau Manuel complet de l'Organiste* een bondige uiteenzetting van de pedaaltechniek, gevolgd door een aantal oefeningen, gegeven. Schmitt kent allereerst het puntspel: „il faut autant que possible employer les deux pieds alternativement” (men moet zo veel mogelijk met afwisselende punten spelen). Daarnaast is er het punt-hakspel: „Il y a une autre manière de se servir des pédales, elle consiste à employer alternativement le talon et le bout du pied. Dans ce cas, le pied gauche sert à l'octave grave, et le pied droit à l'octave haute, cependant, tous les deux peuvent se trouver dans la même octave. Cette manière est peut-être moins bonne pour exécuter une gamme diatonique, mais elle est très-avantageuse dans les gammes chromatiques.” (Er is nog een andere manier van pedaal-spelen, nl. het afwisselend gebruik van de hak en de punt van de voet. Hierbij gebruikt men de linkervoet voor het onderste, de rechtervoet voor het bovenste octaaf. Beide voeten kunnen echter ook in hetzelfde octaaf worden gebruikt. Deze manier is misschien minder goed voor een diatonische toonladder, maar voor chromatische toonladders biedt ze zeer veel voordelen). Verrassend is het te zien, dat Schmitt dezelfde terughoudendheid kent ten aanzien van het hak-gebruik, die we ook tegenkomen bij de Bach-leerling Kittel. Schmitt noemt eveneens het kantelen van de voet: „Une autre méthode consiste à employer à l'occasion le côté droit et le côté gauche du même pied; mais la meilleure méthode est de combiner toutes les manières quand la circonstance le permet”. (Een andere methode bestaat uit het af en toe gebruiken van de rechter- en de linkerkant van dezelfde voet; maar de beste methode is het combineren van de verschillende speelwijzen, wanneer de gelegenheid daartoe zich voordoet.)

Uit de oefeningen voor het pedaalspel die Schmitt geeft, blijkt dat hij de stille voetwisseling kende, maar ook het gebruik van tweemaal achter elkaar de punt van dezelfde voet. Voor dit laatste geeft hij de volgende oefening:



Alles lijkt er op te wijzen, dat Georges Schmitt in zijn pedaaltechniek de invloed van de klassiek Duitse traditie heeft ondergaan.

Hoe was de situatie op het gebied van de orgelbouw in Frankrijk omstreeks het midden van de 19e eeuw? Uiteraard komt de naam van Aristide Cavallé-Coll als eerste boven, maar we moeten niet vergeten dat hij in deze periode zeker niet de alleenheerschappij bezat op dit gebied. Wel had Cavallé-Coll met de oplevering van het orgel in St. Denis in één slag zijn naam gevestigd (1841). Vooral de toepassing op ruime schaal van de Barker-machines werd door de meeste organisten als een geweldige stap vooruit ervaren: voortaan kon alles aan alles gekoppeld worden, en toch speelde het geheel niet zwaarder dan een piano: in deze termen is de lof meestal vervat.

Maar naast Cavallé-Coll werkten er in Parijs, waartoe ik me hier beperk, andere firma's. Allereerst noem ik de Engelsman John Abbey (1785-1859). Deze was door de orgel- en pianobouwer Sébastien Erard (1752-1831) in 1826 naar Parijs gehaald. Samen bouwden ze een orgel voor de Industrie-tentoonstelling van 1827. John Abbey geldt als degene die in Frankrijk de zwelkast en de combinatietreden heeft geïntroduceerd. In Parijs werkte hij o.a. in de volgende kerken: St. Étienne-du-Mont, St. Philippe-du-Roule, St. Germain-l'Auxerrois. In 1850 werd zijn bedrijf wegens faillissement beëindigd.

Ook moet in dit verband de naam van Louis-Paul Dallery (1797-1870) genoemd worden. Zijn vader, Pierre-François Dallery, was de voortzetter geweest van de werkplaats van François-Henri Clicquot (1732-1789). Dallery werkt o.m. aan het orgel van de Notre-Dame (1833, een omvangrijke restauratie).

Maar belangrijker dan Abbey of Dallery, was de rol die Jean-Louis-Félix Danjou (1812-1866) heeft gespeeld in de Franse orgelbouw. Danjou, musicoloog en organist, heeft op vele terreinen grote activiteiten ontplooid. Hij was achtereenvolgens organist van de Notre-Dame-des-Blancs-Manteaux (1831-34), van de Saint-Eustache (1834-44) en van de Notre-Dame (1840-47). Voor ons onderwerp is vooral van belang, dat hij in 1838 de stoot gaf tot de oprichting van de firma Daublaine-Callinet. Daublaine was binnen dit bedrijf de geldschieter, Callinet de orgelbouwer en Danjou de onvermoeibare inspirator. De Callinet waarover het hier gaat, was Louis Callinet, een neef van de in de Elzas werkzame François Callinet. Allereerst zorgde Danjou voor het aantrekken van gespecialiseerd personeel uit Duitsland, Engeland en Frankrijk. Hij wilde op deze manier de beste Europese orgelbouwtradities in één firma samenbrengen. In 1839 lukte het de firma Charles-Spakmann Barker, de uitvinder van de Barker-machine, aan zich te verbinden. Tot op dat moment had Barker met Cavallé-Coll samengewerkt. Tot aan het jaar 1858 heeft Barker als bedrijfsleider van de firma een grote rol gespeeld, ook toen in 1846 de naam werd gewijzigd in Ducroquet. De firma Daublaine-Callinet, later dus Ducroquet, heeft een hoogst belangrijke rol gespeeld in de Franse orgelbouw gedurende onze periode. Deze rol valt in alle opzichten te vergelijken met die van het huis Cavallé-Coll. In 1855 wordt de firma overgenomen door Merklin.⁴⁾

De relatie tussen het huis Cavallé-Coll en de firma Daublaine-Callinet was bepaald niet warm te noemen. Dit lag aan de openlijke kritiek die Danjou uitte op het ideaal dat Aristide Cavallé-Coll nastreefde. Danjou verweet Cavallé-Coll, dat zijn streven naar steeds grotere klankmassa's en zijn ideaal van een zo goed mogelijk imiteren van de orkestinstrumenten een heilloze weg was. Ook zijn hang naar technische perfectie vóór alles, vond Danjou bedenkelijk. Wanneer Cavallé-Coll op deze weg voortgaat, zal hij zelfs niet het niveau van zijn voorgangers, Clicquot en anderen, halen, zo schreef Danjou in de *Revue de Musique religieuse*, 2e jaargang, 1846.⁵⁾

In de periode dat Danjou organist was van de St. Eustache, bouwde de firma Daublaine-Callinet een groot nieuw orgel voor deze kerk, met gebruikmaking van wat pijpwerk uit het vorige orgel. In 1844 werd dit instrument met veel publiciteit in gebruik genomen. Het was voor deze gelegenheid dat Adolph Hesse naar Parijs kwam. Speciaal vanwege zijn pedaalvaardigheid werd hij uitgenodigd aan het ingebruikname concert, waar ook Benoist, Boëly, Séjan, Fessy en Lefébure-Wély speelden, mee te werken.

Adolph Hesse (1809-1863) was zeker een van de beroemdste orgelspelers en orgelcomponisten van zijn tijd⁶⁾. Hij was afkomstig uit Breslau, waar hij had gestudeerd bij Friedrich Wilhelm Berner (1750-1827) en bij Ernst Köhler (1799-1847). Van oktober 1828 tot begin maart 1829

school, in de persoon van Hesse, organist in Breslau. Deze erfgenaam van de tradities uit de school van Bach, wiens beroemde Toccata in F hij met zoveel verve heeft gespeeld, schittert als executant door het grote gemak waarmee hij de pedaalpartij behandelt, die bij ons zo lang als een onbelangrijke bijzaak is beschouwd. Wat het meeste opvalt bij deze zo zeldzaam voorkomende gave de voeten te gebruiken als vormden ze de derde hand van de organist, is niet het feit dat hier technische moeilijkheden zijn overwonnen: dit laatste aspect verdwijnt bijna geheel achter de goede smaak die Hesse ten toon spreidt bij het gebruik van zijn vaardigheid....).

De pedaalvaardigheid is wat deze schrijver het meeste opvalt, vooral omdat deze vaardigheid gepresenteerd wordt op een manier die niet de jarenlange oefening verraadt.

Maar niet voor ieder was deze indrukwekkende speelwijze van Hesse even acceptabel. Het Duitse blad *Urania* (2e jaargang, 1845), brengt in de rubriek *Journalumschau* een citaat (in Duitse vertaling) uit het blad *La France musicale*, waar het volgende wordt opgemerkt over Hesses orgelspel: „er ist der König des Pedals: seine Hände sind nur Nebensache. Sein Spiel setzt in Erstaunen, aber es spricht nicht zum Herzen. Er scheint stets der Diener eines zornigen Gottes zu sein, der Strafen will.“

Ook hier dus bewondering voor Hesses pedaaltechniek; maar waar de eerste schrijver van mening is, dat deze techniek niet ten koste gaat van andere elementen, vinden we in de laatste tekst een tegenstelling die wel door veel tijdgenoten zo ervaren zal zijn: het is wel knap, maar...

Het eerbiedwaardige blad *Neue Zeitschrift für Musik* bevatte in 1844 een zeer uitvoerig verslag over Hesses optreden in Parijs, onder de titel **Adolph Hesse in Paris**. Het werd geschreven door de vaste Parijse medewerker van het blad, August Gathy. Het is een uitermate belangrijk artikel, doordat het zich niet beperkt tot een verslag van de ingebruikname-plechtigheid alleen, maar ook probeert een verklarende analyse te geven van de slechte situatie waarin de Franse kerkmuziek op dat moment verkeert. Hier volgt het in zijn geheel:

Adolph Hesse in Paris

Unter den zehn bis zwölf Orgelbauern in Paris gehören Cavallé-Coll, Vater und Sohn, und Daublaine u. Callinet zu den bedeutendsten. Erstere hatten die Orgel für die Kirche Notre Dame de Lorette gebaut und durch die Ausführung des grossen Werkes in St. Denis bedeutenden Ruf erworben. Letztere wollten nicht zurückstehen, wussten durch Vermittelung des in ihrem Geschäft beteiligten Organisten von St. Eustache, Hrn. Danjou, sich den Auftrag zu verschaffen, diese Kirche mit einer neuen Orgel zu versehen⁺⁾, und gedachten nach Aufstellung des beendigten Werkes dies Erzeugnis ihrer Fabrik auf eine möglichst glänzende Weise einzuführen. Und da das Pedal von den Verfertigern ausnahmsweise nicht allein nach Gebühr, sondern sogar über Gebühr bedacht worden war, und es bei der hier üblichen Behandlungsweise der Orgel an einem Organisten fehlte, der diesen Theil des Instruments gehörig zu benutzen und durch entschiedene Tüchtigkeit geltend zu machen gewusst hätte, so ward beschlossen, einen anerkannten Meister aus Deutschland zu berufen. Die Wahl fiel auf Hrn. Adolph Hesse. Die Spannung der hiesigen Organisten was gross und die Erwartungen wurden noch gesteigert durch den dem deutschen Künstler vorangehenden, im Kreise seiner französischen Amtsbrüder vielbesprochenen Ruf.

Unter den auf der diesjährigen Industrie-Ausstellung befindlichen sieben Orgeln galt als die bedeutendste eine für Toulouse bestimmtes, gleichfalls aus der Fabrik der HH. Daublaine u. Callinet hervorgegangenes Werk, an welchem die seit einigen Jahren benutzten Vervollkommnungen im Fache des Orgelbaues dem Publicum gewissermassen ad oculos demonstriert wurden. Diese Verbesserungen, die wir hier anzudeuten für zweckmässig halten, betreffen 1) die Windbälge, 2) die Windlade, 3) den Fall der Tasten, uns bestehen hauptsächlich in Folgenden:

Die nach englischer Methode verfertigten Bälge bestehen, wie die früheren, aus zwei zusammenfügten Platten, die aber nicht, wie das bei diesen der Fall, an dem einen Ende fest

^{+) Eigentlich die vorhandene zu reparieren; eine Reparatur aber so gründlich und durchgreifend, dass sie einem völligen Neubau gleichgestellt werden darf.}

aufliegen, sondern durch gleichmässige Hebung und Senkung der obern Platte sich an beiden Enden gleich, das heisst, in horizontaler Lage auf- und niederbewegen: woraus einerseits der Vortheil der Raumersparniss entspringt, andererseits aber der einer gewonnen doppelten Windmasse. Die Bälge sind nicht abgesondert, sondern stehen untereinander in Verbindung, und da die ganze Orgel sich nähren kann, sobald überhaupt nur Wind vorhanden ist, so entsteht dadurch auch eine gleichmässige Windströmung. - Die in der Windlade angebrachten, uns aber unbekannt gebliebenen neuern Einrichtungen bezwecken einen unter die verschiedenen Stimmen getheilten, denselben angemessenern Winddruck, wodurch letztere den zur Ansprache erforderlichen Wind sowohl der Quantität als der Qualität nach in gehörigem Verhältniss zugeführt erhalten. - Die sogenannte Barker'sche Vorrichtung, eine wesentliche Verbesserung, auf deren Erfindung Hr. Barker, ein hier ansässiger englischer Orgelbauer ein Patent genommen, und die sowohl in der Orgel in St. Denis, als auch in der an St. Eustache ihre Anwendung erhielt, beruht auf der Idee, den Fingern durch Winddruck neue Kraft zu geben. Jede einzelne Taste des Hauptmanuals ist mit einem kleinen Blasbalg von der Grösse etwa einer grossen Manneshand versehen, der, sobald die Taste niedergedrückt wird, durch den in denselben eintretenden Wind das weitere Registerwerk in Bewegung setzt und das Ventil öffnet, also dass der gewonnene Winddruck die Kraft des Fingerdrucks ersetzt und die Handhabung des Manuals in dem Grade erleichtert, dass diese in Kraftanwendung der des Pianofortespiels gleichkommt. Selbst bei angekoppelten Manualen bleibt dieser Mechanismus wirksam, indem durch denselben stets ein der Koppelung angemessen verstärkter Winddruck erzeugt wird.

Mit diesen Verbesserungen und andern unwesentlichern Vorrichtungen, als Thürschwellen usw. versehen, unter besserer Disposition angeordnet als die frühern französischen Orgeln, und mit so grossem Fleiss als Geschicklichkeit gearbeitet, gehört die Orgel in St. Eustache unstreitig zu den besten, die aus französischen Fabriken hervorgingen und macht dem Hause Daublaine u. Callinet und namentlich dem Organisten Hrn. Danjou, unter dessen Leitung und Angaben die Disposition sich der vorzüglichern deutschen Art näherte, in jeder Hinsicht die grösste Ehre. Sie enthält 78 klingende Stimmen ^{*)}, 4 Manuale und ein Pedal, abweichend von allen übrigen hiesigen Werken, die nicht mit C, sondern mit F beginnen, noch drei Halbtöne A, B und H unter dem 16 füssigen C. Die Koppeln werden mit den Füssen regirt. Lässt auch die Vorzüglichkeit des Werkes den Mangel 32 füssiger Register bedauern, so zeichnet es sich dagegen vor andern hiesigen durch hinreichende Gambaenwerke vortheilhaft aus. Die Ausbildung der Gambaenwerke, welche erst seit wenigen Jahren von deutschen Arbeitern in Frankreich eingeführt wurden, liegt überhaupt hier noch in der Kindheit. In den meisten Orgeln spielen die Schnarrwerke eine Hauptrolle und nehmen fast die Hälfte des ganzen Werkes ein, während die Flötenstimmen auf einer ganz untergeordneten Stufe stehen, so dass, wenn z.B. in St. Denis die Orgel den Fremden in ihrem Glanze vorgeführt werden soll, die Benutzung der letztern gänzlich verschmäht wird und, ihres grossen Eclats wegen, ausschliesslich nur die Schnarrwerke, die nebenbei bemerkt, auch vorzüglich sind, zu Gehör gebracht werden.

Diese an sich zwar ungenügenden Notizen, aber doch das Vollständigste und Zuverlässigste, was bis jetzt darüber veröffentlicht worden ist, werden wenigstens hinreichen, um die Meinung über dies für Frankreich allerdings einen Fortschritt bezeichnende Werk festzustellen, dessen Vorzüglichkeit auch von einem der urtheilsfähigsten Männer Deutschlands unverholen anerkannt worden ist. Mit welchem Recht es aber (nach der Neuen Zeitschrift) von französischen Blättern als das bedeutendste in Europa gepriesen wird, lässt sich aus obigen Angaben genugsam ermesen. Wir haben diese Behauptung zwar nicht in französischen Blättern gelesen, glauben aber ohne grosse Schwierigkeit daran, indem für viele der Pariser Zeitungsschreiber (das b ist zu streichen) Europa nur innerhalb des Weichbildes ihres Wohnorts liegt, und hier zu Lande die Unkenntniss fremder Zustände, Thatsachen und Verhältnisse sich leicht zu den unsinnigsten Behauptungen verleiten lässt. Bei ungewöhnlichen Veranlassungen den Mund ein bischen voll zu nehmen, ist, bei beschränktem Geschäftskreis, natürlich, und da zu einer Orgel doch nun einmal Wind gehört, so kommt es auf ein bischen mehr oder weniger nicht an. Die Einweihung des neuen Werkes in St. Eustache fand bekanntlich am 18ten Juni statt, und zwar bei voller Kirche. Das Kirchenconcert begann um 2 Uhr und dauerte dritthalb Stunden.

^{*)} Nach Andern in Wirklichkeit nur 72; zur Untersuchung wird man so leicht nicht gelassen.

Da ein ausführlicher Bericht über diese Feierlichkeit bereits in die „Neue Zeitschrift“ übergegangen sein dürfte, so möge hier nur Einzelnes hervorgehoben werden. Zunächst das von dem Moskowa'schen Proben und Concerten her uns so wohlbekannte und liebgewordene prachtvolle Adoramus von Palestrina. das in völliger Uebereinstimmung mit diesen herrlichen Räumen unter den himmelanstrebenden schlanken Pfeilern und Spitzbögen wie ein heiliger Chor der Engel sich erhob und zu einiger Andacht anregte. In hohem Grade interessant, aber weniger andächtig, war die Vergleichung der verschiedenen nach einander auftretenden Organisten, deren Instrumentalsätze mit Gesang abwechselten. Von nun an machte die Feier mehr den Eindruck eines angeordneten Concerts, und selbst die später eintretenden Gesangstücke, das Ave Maria, ein Pilgergesang aus dem 14ten Jahrhundert, und die schöne Motette: O vos omnes von Vittoria vermochten nicht in dem durch die vielerlei Leistungen betäubten Gemüth die ursprüngliche Stimmung wieder hervorzubringen. Die französischen Organisten wetteiferten mit einander, und hatten zusammen wieder gemeinschaftlichen Kampf zu bestehen gegen den berufenen deutschen Meister. „Sie üben sich in Hrn. Hesse's Styl ein“ hiess es einige Tage zuvor in St. Eustache, als ich dort Hrn. Hesse aufsuchte, „da darf er nicht hier sein“. Aber sie hatten ihm von seinem Styl nicht viel abgewonnen. Glanz, Eleganz, Geschmack sind die Vorzüge, die den meisten nicht abgesprochen werden können; eben so wenig eine gewisse Phantasie und vortheilhafte Registrirung. Im Ganzen genommen aber ist es bei ihnen mehr auf frappante Instrumentaleffecte im galanten Styl abgesehen, als auf Orgelspiel in der eigentlichen Bedeutung dieses Wortes. Das bewährte sich auch wieder an diesem Tage. Die tüchtigsten unter ihnen, unstreitig Hr. Benoist, Professor am Conservatoire, früher Organist an der königl. Capelle, und Boely (an St. Germain l'Auxerrois), spielten Fugen, letzterer von Albrechtsberger, und dürften überhaupt wohl als die einzigen Repräsentanten der guten Schule angeführt werden, wenn es überall noch eine Orgelschule in Frankreich giebt. Ihnen reicht sich Hr. Séjan an, Organist an St. Sulpice, worauf der talentvolle, junge Lefébure-Wély (an St. Roche) genannt werden muss, der es heute bei manchem Schönen und Angemessenen leider auch an modernem Tand nicht fehlen liess, und sonst auch beim Gottesdienst nicht selten durch grobe Missgriffe an seinen nun folgenden Amtsbruder erinnert. Besagter Bruder, der nicht der beste genannt werden kann, Hr. Fessy (an der Madeleine) ist nämlich ein Meister absonderlicher Art, der die Orgel als flinker Claviervirtuos zu behandeln liebt, und nicht allein in schnellsten Tonleitern, concertirenden Passagen und Arpeggien mit Pralltrillern, Vorschlägen usw. auf- und abwärts zu präladiren versteht, sondern auch ab und zu, wenn der Geist über ihn kommt, dem Gottesdienst in seinen Nachspielen die anmuthigsten Tanzrhythmen aufzusetzen nicht verschmäht.

Während man nun aber über die bewunderswürdige Leichtigkeit und Raschheit staunen muss, mit welcher vermöge des vervollkommenen Mechanismus die Pfeifen ansprechen und solche Passagen rund und deutlich erfolgen, stellt sich auch hier die so oft und in vielen Dingen sich geltend machende Betrachtung ein, wie so jeder Fortschritt zugleich einen Rückschritt wo nicht bedingt, doch näher bringt, und jede Verbesserung unmittelbar ihren Nachtheil nach sich zieht, also, dass eine an sich unleugbare Vervollkommnung wie die Barker'sche schon jetzt durch Missbrauch den Grund legen könnte zur gänzlichen Entartung des Orgelspiels. Unter dem Titel **Musette** brachte Hr. Fessy an diesem Tage mit entsprechendem Registrern eine kleine Idylle naivsten Charakters zum Vorschein, die sich durch Lieblichkeit beim Publicum gar wohl einzuschmeicheln wusste; ein kleines Gewitterchen, welches in den Bassen ein paar mal losbrechen zu wollen drohte, verzog sich glücklicherweise noch zu rechter Zeit, hatte vielleicht aber doch den Regenguss zur Folge, der nach beendigter Feier die Heimkehrenden beim Austritt aus der Kirche ereilte. Dass bei den meisten der genannten Herren von einem eigentlichen Orgelspiel in streng gebundener Vielstimmigkeit an diesem Tage nicht die Rede war, lässt sich denken, und auch entschuldigen, durch den Zweck in concertartiger Feier die Vorzüge des eingeweihten Instruments ins Licht zu stellen. Dass aber in den gottesdienstlichen Vorträgen meistentheils alle Würde fehlt, ist Thatsache, und diese Ausartung gereicht weniger den Künstlern zum Vorwurf, als der Geistlichkeit und ihrer Carikatur des Heiligen. Wie in der Poesie und Malerei, wie in der tragischen Kunst, in der Politik und in allen Dingen bei den Franzosen mehr oder minder das Theatralische und Rhetorische vorherrscht und sich der beabsichtigte Effect geltend macht; so auch in ihren gottesdienstlichen Handlungen und in ihrer Kanzelberedsamkeit. Bei dem jetzigen Zustande des Katholicismus in Frankreich kommt es vor lauter Aeusserlichkeit gar nicht zur Innerlichkeit, noch zu einer wahren Andacht. Bei dem eifrigen Bestreben der Geistlichkeit, ihre Kirchen zu füllen, lässt sie es an äussern

Reitzmitteln nicht fehlen, zu deren mächtigsten allerdings die jetzt grassirende Musik gehört, und giebt, statt Gottesdienst, Vorstellungen. Doch ist dies ein Punct, der hier nur beiläufig angedeutet werden kann, in einem spätern Artikel aber ausführlicher zur Sprache kommen soll. Dies, nur um den Stand der Musik in der Kirche zu bezeichnen und auf die Richtung, die sie unter solchen Umständen zu nehmen gezwungen wird, aufmerksam zu machen. Eine Fuge ist allerdings, wenn ein auch noch so vorzügliches Kunstwerk, deshalb noch immer nicht eine religiöse; aber charakterisch bleibt es, nebenher bemerkt, doch, dass einem Organisten nach beendigter musikalischer Kirchenfeier von seinem kirchlichen Obern mit Absetzung gedroht wird, wie es hier geschah, weil er, statt einer gefälligen, einschmeichelnden Musik ein solches Tonstück gespielt, das dem Publicum unmöglich gefallen könne. So hat sich der Stand der Dinge gewendet, dass die Musik, die einst von der Kirche ausging, von ihr gepflegt, in ihrer Reinheit und Würde erhalten würde, dem Gotteshause jetzt durch ihre Weltlichkeit dienen muss, und von ihrer frühern ehrwürdigen Pflegerin gezwungen wird, mit sinnlichem Reiz entarteter Kunst die gleichgiltigen, lauen Menschenkinder herbeizulocken. So weit ist es gekommen, und wie viel weiter es noch kommen kann, ist bei den vielseitigen Schwierigkeiten auf die eine vorzunehmende Reform, die wohl nur mit einer durchgreifenden religiösen zusammenfallen könnte, für's Erste gar nicht abzusehen. Wie es mit dem Orgelspiel beschaffen, lässt sich aus der allgemeinen Richtung der Kunst entnehmen. Eine mehr oder minder anmuthige Cantilene im modern italienischen Styl mit Begleitung von Pizzicato-Bässen, - denn so klingen meist die Pedaltöne, die ohne geschulte Applicatur vom hin- und herfahrenden rechten Fuss kurz angetreten werden, während der linke auf einer eigens zu diesem Behuf bequem angebrachten Stange ruht, - das ist's, worauf alles hinausläuft. Von der genannten Couperin'schen Schule, die selbst einem Sebastian Bach Bewunderung einflösste, ist auch nicht mehr die geringste Spur vorhanden.

Um so grössere Sensation erregte denn auch bei diesen Herren das Erscheinen Hesse's mit seinen verschlungenen Harmonieen und seiner mächtigen Behandlung des Pedals. Sie stutzten über seinen Styl, über seine 'gelehrten' Compositionen, über seine pompöse Ausführung der Bach'sen Toccata (F-dur), und nannten ihn witzig, aber mit voller Ueberzeugung, „von Kopf bis zu den Füßen ein grosser Organist“.....

Am 30sten Juni reiste Hr. Hesse nach etwa sechswöchentlichem Aufenthalte in Paris nach Deutschland zurück. Einige Tage zuvor hatte er einigen Freunden noch in der Kirche St. Eustache eine Abschiedssitzung gewidmet, in der wir über seine Kraft und Ausdauer bei so Mächtiger Behandlung des Rieseninstruments staunen mussten. Er spielte:

- 1) Seine Einleitung und Fuge in G-moll, Op. 63, worin auch das bei der Feier vorgetragene Trio
- 2) Bach's grosse Fuge in a-moll mit obligatem Pedal (aus den 6 grossen Fugen)
- 3) Hesse, Phantasie im Symphoniestyle, Op. 20 (Introduction für volles Werk, Mittelsatz (Andante) für sanfte Stimmen, und Fuge für volles Werk
- 4) Hesse, Variationen über **God save the King**, As-dur, Op. 67, und
- 5) Noch einmal Bach's grosse Toccata in F-dur.

Het met zoveel vlagvertoon ingespeelde orgel was geen lang leven beschoren. Door een onvoorzichtigheid van Barker, werd het nog in het jaar van de ingebruikname een prooi van de vlammen (16 december 1844). Het duurde 10 jaar voor er weer een groot nieuw orgel stond in de St. Eustache: op 26 mei 1854 werd het nieuwe, door Ducroquet gebouwde orgel (Ducroquet had in 1846 de firma Daublaine-Callinet overgenomen, met nog steeds Barker als hoofd van de Parijse vestiging) ingebruikgenomen. Het openingsconcert werd gegeven door Lemmens, Cavallo, organist van de St. Vincent-de-Paul, Basille, organist van de Ste. Elisabeth, en Franck, organist van de St. Jean-St. François.⁹⁾

Waarom Hesse voor deze gelegenheid niet is uitgenodigd, is mij niet bekend. Zou zijn oud-leerling Lemmens de herinnering aan de Breslause meester enigszins hebben doen verbleken? In elk géval vond ik in de *Revue et Gazette musicale* van 4 aug. 1859 nog een herinnering aan Hesses optreden uit 1844. Henri Blanchard kondigt daarin het *Journal d'Orgue* van Lemmens aan, en schrijft:

„Le petit nombre des amateurs de la musique religieuse en style sacré que renferme Paris se souvient encore, nous en sommes certain, de l'organiste de Breslau qui vint se faire entendre à l'une des expositions de notre industrie. Ce virtuose en style sévère ne s'en montra pas moins un enfant du progrès dans sa manière de toucher de l'orgue, autant avec les pieds qu'avec les mains. Nos organistes français n'en jouent guère plus avec les pieds qu'avec des idées; ils

n'émettent sur ce noble, et puissant, et solennel instrument que des pensées mondaines et dramatiques, encouragés, poussés qu'ils sont dans cette voie par notre clergé, qui, à très-peu d'exception près, n'est pas doué d'un sentiment musical exquis."

(De paar liefhebbers van religieuze muziek in de gewijde stijl die er in Parijs zijn te vinden, herinneren zich nog, we zijn er zeker van, de organist uit Breslau, die zich bij één van onze Industrietoonstellingen liet horen. (In 1844 had Hesse nl. ook het Daublaine-Callinet orgel van de Industrietoonstelling gespeeld, E. K.). Deze virtuoos van de strenge stijl betoonde zich evenzeer een kind van de vooruitgang in de wijze waarop hij orgelspeelde, en dat evenzeer met zijn voeten als met zijn handen. Onze franse organisten spelen desondanks nauwelijks meer met de voeten als met ideeën: op dit edele, machtige en plechtige instrument laten zij alleen maar mondaine, dramatische gedachten horen, waarbij ze door onze geestelijkheid, die op een heel klein aantal uitzonderingen na niet met een verfijnde muzikaliteit is begiftigd, deze richting op worden gestuwd).

Uit de verdere loop van de Parijse orgelgeschiedenis blijkt dat Lemmens, zeer gepousseerd door Cavallé-Coll, in elk opzicht een grotere invloed heeft gehad dan Hesse. In de door Cécile en Emmanuel Cavallé-Coll gepubliceerde biografie van hun vader, staat over de opvatting van Cavallé-Coll ten aanzien van het orgelspel van Hesse een onthullende opmerking. In 1862 was Hesse weer in Parijs, hij hoorde toen het bijna voltooid orgel van de Saint-Sulpice. Gevraagd om een bespeling te geven in Parijs, prefereerde Hesse het Cavallé-Coll orgel van de Ste. Clotilde boven het monumentale orgel van de St. Sulpice. De bouwer van de beide orgels vertelt hierover, in een brief die hij aan Lemmens schreef: „Le fameux Hesse de Breslau est venu voir notre orgue; il l'a trouvé je crois trop grand pour lui et il a préféré se faire entendre à Sainte-Clotilde. Ce n'est pas encore là le véritable organiste moderne. Et vous, quand venez-vous essayer notre orgue?"¹⁰⁾ (De beroemde Hesse uit Breslau is ons orgel komen bekijken; hij vond het geloof ik te groot voor hem, en hij gaf er de voorkeur aan zich te laten horen in de Ste. Clotilde; dat is nog niet de echte moderne organist. En wanneer komt U ons orgel proberen?).

De echte moderne organist, in de zin waarin Cavallé-Coll dat bedoelt was Lemmens, leerling van Hesse, en leraar van drie organisten die schoolvormend hebben gewerkt in de Franse traditie: Widor, en na hem Guilmant, aan het Parijse conservatorium; Loret aan de Ecole de musique religieuse van Niedermeyer.

1) Met de oprichting door Louis Niedermeyer (1802-1861) van de *Ecole de musique religieuse* (1853) komt er in Parijs een instituut dat zich speciaal toelegt op de vorming van kerkmusici.

2) Het is afkomstig uit de 4e Suite van Benoist *Bibliothèque de l'Organiste ou Suites de Pièces pour l'Orgue*. Paris, Canaux. De door F. Raugel (*Les Maîtres français de l'orgue aux XVIIe et XVIIIe siècles*, vol. II) afgedrukte versetten van Benoist laten zien dat hij in elk geval wel contrapuntische vaardigheden bezat. Vgl. N. Dufourcq, *César Franck et la genèse des premières oeuvres d'orgue*. Cahiers et Mémoires de l'Orgue (10). II 1973, p. 6, note 4.

3) Vgl. Louis Vierne, *Mes Souvenirs*. Cahiers et Mémoires de l'Orgue III. 1970, p. 29 e.v. Louis Vierne, *Journal*. Cahiers et Mémoires de l'Orgue, IV. 1970, p. 164 e.v. Vgl. ook de herinneringen van Henri Busser *La Classe d'Orgue de César Franck en 1888-1890* in L'ORGUE no. 102, avril-juin 1962: „A vrai dire, l'enseignement technique était assez négligé, notamment l'étude du pédalier." (p. 33).

4) Vgl. G. Schmitt, *Nouveau manuel complet de l'organiste*, nouvelle édition revue, corrigée et augmentée par J. Guédon. Paris 1905. Vooral de pp. 114 e.v.

5) Cavallé-Coll bleef het antwoord niet schuldig. Voor deze interessante controverse, vgl. M. Vanmachkelberg, *L'esthétique d'Aristide Cavallé-Coll*, in L'ORGUE no 218, juillet, août, sept. 1968, pp. 81-85.

6) Vgl. Hans Jürgen Seyfried, *Adolph Friedrich Hesse als Orgelvirtuose und Orgelkomponist*. Regensburg 1965.

7) Vgl. abbé H.-J. Ply, *La facture moderne étudiée à l'orgue de St. Eustache*. Lyon 1878. Dit werk bevat veel interessant materiaal over de verschillende orgels van St. Eustache.

8) Vgl. *Revue et Gazette musicale* 7 juli 1844.

9) C. en E. Cavallé-Coll vermelden in hun werk *Aristide Cavallé-Coll. Ses Origines-Sa Vie-Ses Oeuvres* (Paris 1929), p. 92, noot 1, dat Adolph Hesse de inspelingsverzorgde. Dit moet op een vergissing berusten.

10) C. en E. Cavallé-Coll, *o.c.*, p. 90. De laatste zin van dit citaat ontbreekt hier. De volledige tekst van de brief is te vinden in L'ORGUE, no. 58-59, janvier-mars-avril-juin 1951, p. 58.