

**DIE INVLOED VAN DIE
DUIITSE ORRELSTYL OP DIE
ORRELSONATES VAN
LEMMENS EN GUILMANT**

L RABIE BMus

**Skripsie voorgelê vir gedeeltelike nakoming van die
vereistes vir die graad Magister Musicae aan die
Potchefstroomse Universiteit vir Christelike Hoër
Onderwys**

Studieleier: Dr D Kruger

**November 2003
Potchefstroom**

THE INFLUENCE OF THE GERMAN ORGAN TRADITION ON THE ORGAN SONATAS OF LEMMENS AND GUILMANT

ABSTRACT

The name Lemmens did not only have significance for his students, but also for several critics. Jaak Nikolaas Lemmens (1823-1881) had an enormous impact on the art of the organ music in France in the nineteenth century. The American public knew him as a result of his three Organ sonatas. The works of Bach and other composers like Mendelssohn mainly influenced his performance. Lemmens was seen as a French organist and in the nineteenth century it was not common for a French organist to include works of German composers in concerts due to the mainstream of playing, which was improvisation. He also taught his students on the model of Bach. Hesse introduced Lemmens to the German organ style.

One of his students, Alexandre Guilmant (1837-1911), carried on with this tradition. He went on to become one of the great organ-composers of the nineteenth century and was also one of the first to compose a sonata. Guilmant often included the works of German composers in his recitals and had insight into the works of Mendelssohn on his many visits to England.

Although both these composers were French, they came under the influence of the German organ tradition. The formal structures, counterpoint and fugues included in their sonatas, are a direct reference to the Trio sonatas of J.S. Bach and the organ sonatas of Mendelssohn.

In this study, a short introduction to the organ tradition in nineteenth-century France will be given as well as some information about Lemmens and Guilmant. The influence of the German organ tradition on the Three Sonatas of Lemmens and the Eight Sonatas of Guilmant will be shown and it will be proven that indeed the German masters had an influence on the French organ music of the nineteenth century.

Keywords:

- Lemmens, J.N.
- Guilmant, A.
- Hesse, A.
- Orrelsonate / *Organ sonata*
- Franse orreltegniek / *French organ technique*
- Franse orrelkuns / *French art of organ playing*

INHOUDSOPGAWE

1. INLEIDING	1
2. OORSIG OOR DIE FRANSE ORRELKUNS VAN DIE NEGENTIENDE EEU	2
2.1 DIE FRANSE REVOLUSIE	2
2.2 DIE INVLOED VAN DIE FRANSE REVOLUSIE OP DIE ORRELBOU	3
2.3 DIE AANVANG VAN DIE ORRELHERLEWING IN FRANKRYK	3
2.4 DIE INVLOED VAN DIE FRANSE REVOLUSIE OP ORRELMUSIEK	4
2.5 ONDERRIG IN FRANKRYK	5
2.5.1 AGTERGROND	5
2.5.2 DIE STIGTING VAN DIE <i>CONSERVATOIRE</i> IN PARYS	6
2.6 DIE FRANSE BEGINSELS VAN ORRELTEGNIK	7
2.6.1 AGTERGROND	7
2.6.2 MANUAALTEGNIK	7
2.6.3 PEDAALTEGNIK	7
2.6.4 IMPROVISASIE EN REPERTORIUM	8
2.6.5 TEGNIESE ASPEKTE	8
2.6.6 NOOTWAARDES EN LEGATOSPEL	8
2.6.7 REGISTRASIEBEGINSELS	8
3. LEMMENS EN DIE DUITSE INVLOED	9
3.1 JEUG EN KONSERVATORIUM-OPLEIDING	9
3.2 LEMMENS AS PROFESSOR AAN DIE BRUSSELSE KONSERVATORIUM	11
3.3 PROFESSOR IN BELGIË EN ENGELAND	11
3.4 JARE IN ENGELAND	11
3.5 LAASTE JARE IN BELGIË	12
3.6 DIE GRONDLEGGING VAN DIE BELGIESE ORRELSKOOL	12
3.6.1 LEMMENS EN FÉTIS	12
3.6.2 LEMMENS EN HESSE	13
3.6.3 LEMMENS EN CAVAILLÉ-COLL	13
3.7 DIE SPEELSTYL VAN LEMMENS	14
3.8 LEMMENS AS KOMPONIS	14
4. GUILMANT EN DIE DUITSE INVLOED	16
4.1 JEUG	16
4.2 VROEË UITVOERINGS	16
4.3 ORRELIS TE <i>LA TRINITÉ</i>, PARYS	17
4.4 SCHOLA CANTORUM	17
4.5 PARYSE KONSERVATORIUM	18
4.6 VILLA GUILMANT EN DIE LAASTE JARE	18
4.7 TOEKENNINGS	18
4.8 GUILMANT: DIE MENS EN SY BYDRAES	19
4.8.1 PERSOONLIKHEID	19
4.8.2 PROFESSIONELE DIVERSITEIT	19
4.8.3 GUILMANT AS KERKORRELIS	19
4.8.4 GUILMANT AS KONSERTORRELIS	19

4.8.5	GUILMANT SE SPEELSTYL	21
4.8.6	GUILMANT AS KOMPONIS	22
4.8.7	GUILMANT AS IMPROVISATOR	22
4.8.8	GUILMANT AS ONDERWYSER	23

5.	ALGEMENE KENMERKE VAN DIE ORRELSONATES VAN LEMMENS EN GUILMANT	24
5.1	DIE SONATE	24
5.1.1	DEFINISIE	24
5.1.2	STRUKTUUR	24
5.2	DIE SIMFONIE	25
5.2.1	DEFINISIE	25
5.2.2	STRUKTUUR	25
5.3	DIE DUITSE ORRELSONATE	25
5.3.1	DEFINISIE VAN DIE DUITSE ORRELSONATE	25
5.3.2	MENDELSSOHN AS EKSPONENT VAN DIE ORRELSONATE	25
5.4	LEMMENS SE <i>TROIS SONATES POUR ORGUE</i>	26
5.4.1	SONATE NR. 1 IN D MINEUR, <i>PONTIFICALE</i>	26
5.4.2	SONATE NR. 2 IN E MINEUR, <i>O FILLI</i>	27
5.4.3	SONATE NR. 3 IN A MINEUR, <i>PASCALE</i>	28
5.5	GUILMANT SE AGT ORRELSONATES	30
5.5.1	SONATE NR. 1 IN D MINEUR, OPUS 42	31
5.5.2	SONATE NR. 2 IN D MAJEUR, OPUS 50	34
5.5.3	SONATE NR. 3 IN C MINEUR, OPUS 56	36
5.5.4	SONATE NR. 4 IN D MINEUR, OPUS 61	38
5.5.5	SONATE NR. 5 IN C MINEUR, OPUS 80	40
5.5.6	SONATE NR. 6 IN B MINEUR, OPUS 86	44
5.5.7	SONATE NR. 7 (SUITE) IN F MAJEUR, OPUS 89	45
5.5.8	SONATE NR. 8 IN A MAJEUR, OPUS 91	47
5.6	DUITSE KENMERKE IN DIE ORRELSONATES VAN LEMMENS EN GUILMANT	49
5.6.1	DIE TERM ORRELSONATE	49
5.6.2	STRUKTUUR	49
5.6.3	REGISTRASIE	50
5.6.4	KONTRAPUNTALE BEWEGING	50
5.6.5	PEDAALVAARDIGHEID	50
6.	SAMEVATTING EN GEVOLGTREKKING	51
	BYLAE A	52
	BYLAE B	54
	BYLAE C	55
	BIBLIOGRAFIE	59

HOOFSTUK 1

INLEIDING

Die naam Lemmens het nie net waarde gehad vir sy studente nie, maar ook vir verskeie kritici. Die Amerikaanse orrelis, Edward Shippen Barnes, beweer dat Lemmens 'n gewigtige bydrae gelewer het tot die kuns van orrelmusiek in Frankryk. Die werke waarvoor Lemmens veral aan die Amerikaanse orreliste bekend was, is sy Drie Orrelsonates. (Archbold *et al*, 1995:52.) Hierdie sonates is gekomponeer tussen 1869 en 1878 terwyl Lemmens in Engeland was. Dit is egter eers in 1876 vir die eerste keer gepubliseer. (Archbold, 1995:57.)

Jaak Nikolaas Lemmens (1823–1881) se kuns is gekenmerk deur 'n styl wat luisteraars getref het as onplooibaar en ernstig. Hierdie styl kon nie net waargeneem word in die repertorium wat hy gespeel het nie, maar ook in sy speelwyse – die uiterlike manifestasie van 'n uitsonderlike tegniek - wat hy benut het vir die daarstelling van sy musikale idees. (Archbold *et al*, 1995:51.)

Lemmens se *style sévère* is beïnvloed deur sy eie vertolkings van J.S.Bach se werke (preludes en fugas), ander ernstige repertorium (werke van Mendelssohn) en die komponering van werke wat verhewe vorme geïnkorporeer het soos fugas en selfs chant temas. Die orrelmusiek van J.S. Bach is aan Lemmens bekend gestel deur François-Joseph Fétis (Direkteur van die Brusselse Konservatorium en 'n historikus) en Adolf Hesse (1802–1863) van Breslau. (Archbold *et al*, 1995:53.)

Dat 'n Franse orrelis Duitse werke in 'n program sou speel, was nie algemeen in die negentiende eeu nie, omdat die Franse speelstyl hoofsaaklik berus het op improvisasie. Op 13 Julie 1845 skryf Abbé Joseph Régnier soos volg in die *Revue et Gazette musicale de Paris*: “*Fast kein einziger (französischer Organist) spielt oder gar kennt die Musik dieses großen Komponisten [Bach]; aber hier haben wir auf der Orgel nur Improvisatoren, die meisten erledigen es Gott weiß wie, und leider wissen wir es auch.*” (Van Oosten, 1997:19).

Alexandré Guilmant (1837–1911) was 'n leerling van Lemmens. Hy was ook die enigste leerling van Lemmens, naas Alphonse Mailly (1833–1918), wat, soos sy leermeester, sonates gekomponeer het (Beckmann, 2001:38). Sy orrelmusiek word verdeel in konsertmusiek (insluitende die agt sonates) en die uitgebreide liturgiese werke vir gebruik in eredienste. 'n Energieke styl is kenmerkend van sy konsertmusiek; 'n kombinasie van 'n ligte aanslag met 'n sensitiewe oor vir populêre smaak, wat dikwels lei tot opwindende werke gebaseer op moderne temas. (Thistlewaite *et al*, 1988:275.) Naas twee onderrigbundels, *Pièces dans différent styles* (25 volumes, 1860 – 1907) en *L'Organiste pratique* (12 volumes, 1870–1881), word die agt orrelsonates (1874–1907) gesien as sy belangrikste bydrae tot die Franse orrelliteratuur.

Lemmens het sy leerlinge onderrig in die speel van Bach en die ou Duitse meesters en ook Guilmant is hierin onderrig. Dit het Guilmant se komposisiestyl veral beïnvloed ten opsigte van sy presiese gevoel vir ritme, gematigde tempi, registrasie veranderings en die vermyding van die gebruik van tongregisters in fugale bewegings. Bogenoemde invloede is eg Duits. (Van Oosten, 1988:32.)

Soos Lemmens, verteenwoordig Guilmant 'n meer klassieke benadering tot orrelkomposisie. Hy was een van die min Franse Romantiese komponiste wat volledig-ontwikkelde sonata-allegro bewegings en fugas vir die orrel gekomponeer het. In 1874 komponeer Guilmant dan ook een van die vroegste voorbeelde van 'n Franse orrelsonate (op 42). (Leupold, 1984:xx.)

Die sonates van Lemmens en Guilmant is uniek in die negentiende eeuse Franse orrelrepertorium en staan teenoor die orrelsimfonie wat algemeen oorheers het. Dit kan waargeneem word in die werke van die tydgenote en onderskeie leerlinge van Lemmens en Guilmant.

Leupold (1984:xx) maak die stelling dat die orrelsimfonie vir Guilmant sinoniem was met die orrelsonates. Na aanleiding van die buitengewone lae standaard van orrelkomposisie en improvisasie wat in Frankryk geheers het, probeer Guilmant om in 'n vaste tradisionele styl en binne vaste klassiek-georiënteerde strukture met gebalanseerde dele te komponeer. Hy word beskryf as 'n dissipel van Bach en het dikwels sy bewondering vir die Barok-meester uitgespreek. (Leupold, 1984:xx.) Dit is heel waarskynlik die rede waarom sy sonates baie sterk deur die Duitse tradisie beïnvloed is.

Na aanleiding van bogenoemde ontstaan die volgende vraag: Tot watter mate het die Duitse orrelstyl die orrelsonates van die Franse komponiste Lemmens en Guilmant beïnvloed en geïnspireer?

Die doelstellings van hierdie studie is as volg:

- Om aan te toon wat die stand van die Franse en Duitse orrelkuns was gedurende die negentiende eeu.
- Om aan te toon wat die aard van die orrelkomposisies en -styl van Lemmens en Guilmant was.
- Om aan te toon wat die invloed was van die Duitse orreltradisie op die orrelsonates van Lemmens en Guilmant.

In hierdie werkstuk word daar van die veronderstelling uitgegaan dat die negentiende-eeuse Franse orrelsonate nie noodwendig sinoniem is met die genre van die orrelsimfonie nie en daar sal geargumenteer word dat die styl van die orrelsonate teruggevoer en herlei kan word na die Duitse orreltradisie en -styl.

HOOFSTUK 2

OORSIG OOR DIE FRANSE ORRELKUNS VAN DIE NEGENTIENDE EEU

Vanaf die Renaissance tot aan die einde van die Barok is die Franse orrelkuns gekenmerk deur 'n uniformiteit en besondere standaard. Vanaf die intense kontrapuntale verwerkings van die gregoriaanse melodieë deur J. Titelouze tot die verfynde Barokkuns in die *Livre d'orgue* van Nicholas De Grigny en die latere orrelboeke van onder andere G. Nivers, N. Le Begue, L. Marchand en N. Clerambault (2 *Suites*) is die Franse orrelmusiek gekenmerk deur verfyndheid en besondere styl. Die meeste oorgelewerde musiek het betrekking op die Rooms Katolieke liturgie in die vorm van die interpolasies vir die Mis. Selfs nog aan die einde van die agtiende eeu word hierdie styl in stand gehou deur F. Couperin in sy twee orrelmisse, naamlik die *Messe pour les Paroisses* en die *Messe pour les convents*. Die Franse Revolusie het ook 'n bydrae gelewer tot die verval van die Franse orrelkuns.

2.1 DIE FRANSE REVOLUSIE

Een van die slagoffers van die Franse Revolusie was die orrel. Die werk van die orrelbouer François-Henri Cliquot (1732-1790) en die musiek van Louis-Nicolas Clérambault (1676-1749) het tot 'n mate 'n klimaks verteenwoordig in die geskiedenis van die orrelkuns in Frankryk maar die Revolusie het die orrel gesien as anti-bourgeois (nie van die burgerstand), iets wat direk verbind was tot die twee grootste vyande van die burgerstand, naamlik die kerk en die aristokrasie. Orrels is vernietig of toegelaat om te verval, en dié wat wel oorleef het, is met min respek behandel. (Anon, 1997:1.)

Die opkoms van Napoleon en sy weermag het komponiste geïnspireer om musiek vir die orrel te komponeer wat die klanke van gewesenskote en die slagveld geïmiteer het terwyl Franse komponiste in hul improvisasies genoodsaak was om die alomteenwoordige draaiorrel, wat algemeen in die strate van Parys was, na te boots. (Anon, 1997:1.)

2.2 DIE INVLOED VAN DIE FRANSE REVOLUSIE OP DIE ORRELBOU

Die beslaglegging op kerklike eiendomme het as direkte gevolg gehad, dat orrels verwaarloos en selfs vernietig is. Sabatier (Ochse, 1994:3) berig dat daar ten tye van die Franse Revolusie ongeveer 2000 orrels in Frankryk was. Hiervan is 522 op veilings verkoop en 418 is vernietig. Die oorblywende 104 is gered deurdat gemeentes die instrumente spotgoedkoop van die staat terug gekoop het. In hierdie tyd is daar geen nuwe orrels gebou nie. (Ochse, 1994:3.)

2.3 DIE AANVANG VAN DIE ORRELHERLEWING IN FRANKRYK

'n Jong orrelbouer het egter die moontlikheid begin insien om al die verskillende effekte te kombineer in een homogene instrument. Aristide Cavaillé-Coll (1811-1899) is van 'n familie orrelbouers wat hulle gevestig het in Montpellier. Met die besoek van G.A. Rossini (1792-1868), een van die mees beroemde Italiaanse operakomponiste, aan die Cavaillé-Coll's se fabriek, stel hy voor dat besigheid moontlik beter sou wees in Parys. In 1833 reis Aristide na Parys, tender vir die orrelkontrak vir 'n nuwe orrel in die Basilica van *St Denis*, kry dit en vir die duur van sy lewe vestig hy hom in Parys. Die voltooide instrument van *St Denis* (Sien Bylae A) in 1841 het die fokuspunt geword vir die herlewing van die orrel in Frankryk en Cavillé-Coll het 'n hele generasie komponiste geïnspireer om musiek te komponeer wat die moeite werd was vir die orrel. (Anon, 1997:1.)

2.4 DIE INVLOED VAN DIE FRANSE REVOLUSIE OP ORRELMUSIEK

Die Revolusie het ook nie die orrelmusiek onaangeraak gelaat nie. Baie komponiste en instrumentaliste (ook orreliste) het onder die mag van die revolusionêre idees geswig en toegegee om tydens byeenkomste hymnes en strydliedere te speel waarvan die tekste die idees van die revolusie oorgedra het. "The primary concerns were the transmission of the message of the text and its impact on the crowd, both as verbal and emotional experience ... Music was thus an essential political tool." (Ochse, 1994:4.) Baie kerke is ook tot sogenaamde *Temples of Reason* verklaar en by groot byeenkomste was die orrelis verplig om te speel. 'n Goeie voorbeeld van hierdie verval word aangetref in die werke en improvisasies van die orrelis van die eersydse katedraal in Rouen, Charles Broche (1752-1803). Hy pas homself skynbaar goed aan by die smaak van sy tyd en die voorskrifte van die Revolusie. Die titels van gepubliseerde komposisies soos die *Bataille à grands choeurs* wat 'n *Evocation à la Liberte* en 'n *Hymne à l'egalite*, spreek vanself. (Ochse, 1994:5.)

'n Beskrywing van een van Broche se improvisasies wat die slag van Jemappes herdenk, is ook tekenend van die toenemende verval. Sy improvisasie het "...the noise of the military instruments, the terrible display of the combat, the clash of the troops, the din of the artillery, the moans of the wounded, of the dying, and the triumphant songs of the victors." uitgebeeld. Ironies is dat hierdie tipe orrelspel baie goed ontvang is deur die publiek: "The verve and patriotic fire of his performance thrilled the enthusiastic audience." (Ochse, 1994:5.)

Selfs iemand soos Gervais-Francois Couperin (1759-1826) het in 1793 saam met Nicolas Sèjan (1745-1819), 'n poging aangewend om orrelspel deel te maak van die publieke feeste en die opera. Indien die orrel ingang sou gevind het in die opera, kon dit moontlik die verval ietwat gestuit het, maar dit het nie gebeur nie. Couperin se mees beroemde openbare optrede (buite die liturgie) was in die *St. Sulpice* kerk in Parys. In November 1799, het hy tydens 'n banket vir Napoleon, wat in die middeskip van die kerk gehou is, gespeel. Die kerk is vir die geleentheid omskep in 'n *Temple de la Victoire*. (Ochse, 1994:6.)

Een van die redes waarom die standaard van Franse orrelmusiek so maklik en skynbaar so spoedig gedaal het, is geleë in die feit dat daar in Frankryk altyd 'n baie dun (indien enige) skeidslyn was tussen die sekulêre en geestelike (liturgiese) musiek. Die eerste tekens hiervan is reeds te bespeur in die *Noels* van Louis-Claude Daquin (1694-1772) en later in die werke van Emile Ruppe (1872-1948). Die tendens om meer populêr te speel en die optredes van orreliste tydens publieke konserte, waartydens groot gewag gemaak is van tegniese vertoon, het stelselmatig tot 'n verval gelei wat aan die einde van die agtiende eeu duidelik sigbaar was in die afname van goeie gedrukte musiek. (Ochse, 1994:6.) Alhoewel die Rooms-Katolieke kerk vanaf 1801 tot 1905 as staatskerk geproklameer was, het dit nie 'n verlaging in die standaard van orrelmusiek verhoed nie, intendeel - dit lyk asof dit juis die verval aangehelp en bespoedig het (Ochse, 1994:3).

Die eertydse glorieryke Franse orrelkuns het nog op klein skaal in die improvisasie voortgeleef. Terselfdertyd moet nie vergeet word, dat die Franse orreliste onder groot druk was nie, en soms op geniale maniere gebruik gemaak het van musiek wat tot hulle beskikking was. Hulle was reeds gewoond om programmatiese uitvoerings te lewer. 'n Gewilde onderwerp was die Laaste Oordeel (*Last Judgement*). So 'n werk is reeds voor die revolusie deur Daquin geïmproviseer. (Ochse, 1994:6.)

Die orrelmusiek was wel in tred met die tydsgees en ook 'n weerspieëling daarvan in soverre dit "reflected and responded to popular taste and interests" (Ochse, 1994:6.).

2.5 ONDERRIG IN FRANKRYK

Om die situasie van die Franse orrelmusiek te verstaan, is dit nodig om te kyk wat die stand en standaard van onderrig in Frankryk was gedurende die negentiende eeu.

2.5.1 AGTERGROND

Die totstandkoming van die Romantiese era in Frankryk, kan veral toegeskryf word aan twee uitsonderlike figure, naamlik: die orrelbouer Aristide Cavallé-Coll en die komponis César Franck. Cavallé-Coll wat aktief was vanaf 1840 tot en met sy dood in 1899, het die weg gebaan tot die Romantiese Franse tradisie met die bou van die simfoniese orrel. Franck wat as orrelis van die St. Clotilde in Parys gedien het vanaf 1858 tot en met sy dood in 1890, het 'n hele nuwe rigting ingeslaan met sy *Six Pièces* wat in 1868 verskyn het. Volgens Ritchie en Stauffer (1992:297) het elke belangrike Franse komponis van die negentiende en twintigste eeu daarna "under the spell" van Cavallé-Coll se orrels en Franck se benadering daartoe, gewerk.

Voor die revolusie was musiekonderrig (ook orrelonderrig) grootliks beperk tot private onderrig en onderrig in privaatskole. Die belangrike instellings was egter die sogenaamde *maîtrises*- die koorskole wat verbind was met die katedrale en sommige ingelyfde kerke. Daar het 'n leerling 'n algemene opvoeding ontvang sowel as onderrig in die basiese beginsels van musiek, gelyksang en sang. Die gevorderde leerling kon voortgaan om harmonie, kontrapunt en komposisie te bestudeer. Orrel, en soms ook ander instrumente, was meesal ingesluit by hierdie onderrig. (Ochse, 1994:143.)

Die *Maîtrises* het veral effektief daarin geslaag om die tradisies van die kerkmusiek in stand te hou, en aan seuns deur die hele Frankryk, 'n geleentheid gebied om ten minste 'n basiese opleiding in musiek te ontvang. Die onderrig was egter nie altyd van dieselfde kwaliteit nie en die omvang van die repertorium wat bestudeer is, het aansienlik gevarieer van skool tot skool. (Ochse, 1994:143.)

Die kerkskole het veral op twee gebiede gefaal: eerstens kon hulle nie sangers en instrumentaliste genereer vir die opera en orkes nie; en tweedens was hierdie skole net toeganklik vir seuns. Die dogters moes hul opleiding van privaatonderwysers kry. (Ochse, 1994:143.)

Met die sluiting en verkoop van kerke en katedrale tydens die Revolusie, het die skole vanselfsprekend ook gesluit. Privaatonderrig was dus al wat oorgebly het. Om vir die gebreke van bogenoemde stelsel en die latere afwesigheid van kerkskole te kompenseer, is die *Ecole royale de chant et de déclamation* (Koninklike skool vir sang en spraakleer) in 1784 gestig onder die direksie van François-Joseph Gossec. Die hoofdoel hiervan was die opleiding van sangers vir die koninklike diens, veral die opera. Die *Ecole royale* is egter gou oorskadu en later oorgeneem deur die skool wat vandag bekend staan as die *Conservatoire national supérieur de musique* - die instelling wat vandag algemeen bekend staan as die Paryse Konservatorium. (Ochse, 1994:144.)

2.5.2 DIE STIGTING VAN DIE *CONSERVATOIRE* IN PARYS

Die *Conservatoire National* het sy stigting te danke aan die energieke en ondernemende organiseerder, Bernard Sarrette (1765-1858). Hy het die geleentheid vir die musiek en die musici in diens van die Revolusie raakgesien. In 1789 het Sarrette 'n orkes georganiseer vir die nuutgestigte Nasionale Wag ("National Guard"). Drie jaar later is dit uitgebrei tot 'n *Ecole de musique militaire* met die doel om instrumentaliste op te lei vir die militêre orkes. (Ochse, 1994:144.)

In 1793 slaag Sarrette daarin om toestemming te kry van die Nasionale Konvensie om die skool uit te brei na 'n *Institut national de musique* ten einde die moontlikheid daar te stel om groot getalle musici op te lei vir nasionale feeste. Gossec, Méhul, Le Sueur en Cherubini was in beheer van die musiekstudies en Sarrette steeds die administrateur. (Ochse, 1994:144.)

'n Vriend van Sarrette, Marie-Joseph Chénier (1764-1811), oortuig in 1795 die Konvensie om die *Institut* te transformeer tot 'n *Conservatoire*. Die hoofdoelstelling was steeds om musici op te lei vir militêre instellings en nasionale feeste. Die kurrikulum is uitgebrei om 'n breë spektrum van toegepaste musiekstudies in te sluit. (Ochse, 1994:144.)

Met die herstel van die monargie in 1814 word die voortbestaan van die *Conservatoire* ernstig bedreig as gevolg van die sterk bande met revolusionêre musiek. Die skool is in 1816 geherorganiseer tot die oorspronklike *Ecole royale de musique et de déclamation*. Die primêre doelstelling van die nuwe skool was om sangers op te lei vir die koninklike kapel, dit wil sê, vir die plesier van die aristokrasie. (Ochse, 1994:144.)

Weens die feit dat die doelstelling hoofsaaklik was om sangers op te lei, het orrelonderrig geen voorkeur geniet nie. Orrelstudente moes private onderrig ontvang. Dit het 'n bydrae gelewer tot die verval van die orrelkuns in Frankryk. Iets moes gedoen word om weereens opleiding aan orreliste te verskaf.

In 1831 is die *Conservatoire* weer amptelik heropen. Die administrasie is onder andere waargeneem deur Cherubini (vanaf 1822), Auber (vanaf 1842), Thomas (vanaf 1871) en Dubois (vanaf 1896). Laasgenoemde was die enigste orrelis wat hierdie plig nagekom het. (Ochse, 1994:144.)

Die *Conservatoire* het 'n hele nuwe dimensie aan die Franse musiek verleen. Dit het onderrigmetodes gepubliseer en 'n omvangryke musiekversameling in die biblioteek opgebou om daarmee die nasionale standaard vir musiekonderrig daar te stel. Die hoofdoel was om studente in musiek op te lei en nie meer die voorsiening van militêre instansies se musiek nie. Onder die eerste 115 professore wat aan die konservatorium klas gegee het, was daar een orrelprofessor. Die getal professore het baie gou aansienlik gedaal en in 1802, is ook Nicolas Séjan, die orrelprofessor, se pos geskrap. Na die afdanking van Séjan is orrelonderrig eers weer in 1819 hervat: François Benoist (1819-1872), César Franck (1872-1890), Charles-Marie Widor (1890-1896) en Alexander Guilmant (1896-1911). (Ochse, 1994:145.)

Die tipiese student wat by die konservatorium ingeskryf het, het reeds sy/haar algemene musiekopleiding voltooi en 'n aansienlike vaardigheid op die klavier gehad. Om suksesvol tot die orrelklas toegelaat te word, moes die student ook beskik oor vaardighede in kontrapunt en harmonie, sowel as improvisasie. (Ochse, 1994:145.)

2.6.4 IMPROVISASIE EN REPERTORIUM

Improviasie is voorheen oorbeklemtoon ten koste van uitvoering en repertorium. Daar is dus terug beweeg na die musiek van Bach om die tegniese vaardighede van die orreliste op te skerp en die slordigheid uit te skakel. Intensiewe tegniese opleiding is ontvang deur tegniese studies uit orrelmetodes aan te leer. Aandag word ook geskenk aan netjiese improviasie, gelyksang en repertoriumstudie. Die improviasie moes op 'n ordelike wyse geskied. Repertoriumstudie kry meer aandag as in die verlede en werke van Bach sowel as werke van eietydse komponiste word bestudeer en gespeel ter wille van die tegniese aspekte. 'n Wye verskeidenheid teksture en timbre is gedemonstreer in die eietydse werke. (Ochse, 1994:143-203.)

2.6.5 TEGNIESE ASPEKTE

Daar is veral aandag gegee aan die meer tegniese aspekte van orrelspel. Elke aspek van tegniek, insluitende die sitposisie, moes in detail ingestudeer en bemeester word. Alle onnodige beweging moes uitgeskakel word, kleiner bewegings sowel as groter vertoon. Wanneer daar 'n keuse van vinger- en voetsettings was, moes die een wat die minste beweging vereis het gebruik word. (Ochse, 1994:143-203.)

2.6.6 NOOTWAARDES EN LEGATOSPEL

Soortgelyke behandeling is aan nootwaardes gegee. Akkuraatheid in aanslag en oplig van note was 'n prioriteit. Klem word veral gelê op die ontwikkeling van die *style lié* (legatostyl) en die gebruik van vingersubstitusie om die verlange legato tussen note te verkry. Legatospel word as die enigste manier van orrelspel gesien. Dit is karakteristies van die orrel en substitusie van vingers is veral belangrik in die spel van legato. Dus word legatospel beskou as die normale aanslag van die orrel in die algemeen. Legatonote is presies gebind sonder gapings of oorvleueling. Staccatonote is presies uitgevoer en elkeen moes dieselfde wees. Herhaalde note is geskei deur 'n spesifieke rusteken waarvan die waarde bepaal is deur die lengte van die noot en die tempo van die stuk. 'n Algemene reël was dat die rusteken dieselfde waarde het as die kleinste nootwaarde wat herhaaldelik in die stuk voorkom. (Ochse, 1994:143-203.)

2.6.7 REGISTRASIEBEGINSELS

Registrasie hang saam met die tempo en stemming van die stuk. Stukke is gewoonlik stadig gespeel om die grootse effek duidelik oor te dra aan die luisteraar. Die gebruik van die swelkas word duidelik aangedui en hang saam met die dinamiek. Daar is egter vaste reëls vir die registrasie. Die aanduidings, soos deur die Franse komponiste op die partituur aangedui, word gevolg. (Ochse, 1994:143-203.)

Dit blyk dus uit bogenoemde dat 'n eiesoortige Franse orrelstyl vasgestel is in die negentiende eeu. Vervolgens sal daar gepoog word om aan te dui hoe dit gebeur het dat die Franse orrelstyl beïnvloed is deur die Duitse orrelstyl, veral met verwysing na die werke van Lemmens en Guilment.

HOOFTUK 3

LEMMENS EN DIE DUITSE INVLOED

Alhoewel die algemene opvatting bestaan dat Lemmens 'n Franse komponis was, moet dit duidelik verstaan word dat hy eintlik 'n Belg was en net in Frankryk gewerk het.

3.1 JEUG EN KONSERVATORIUM-OPLEIDING

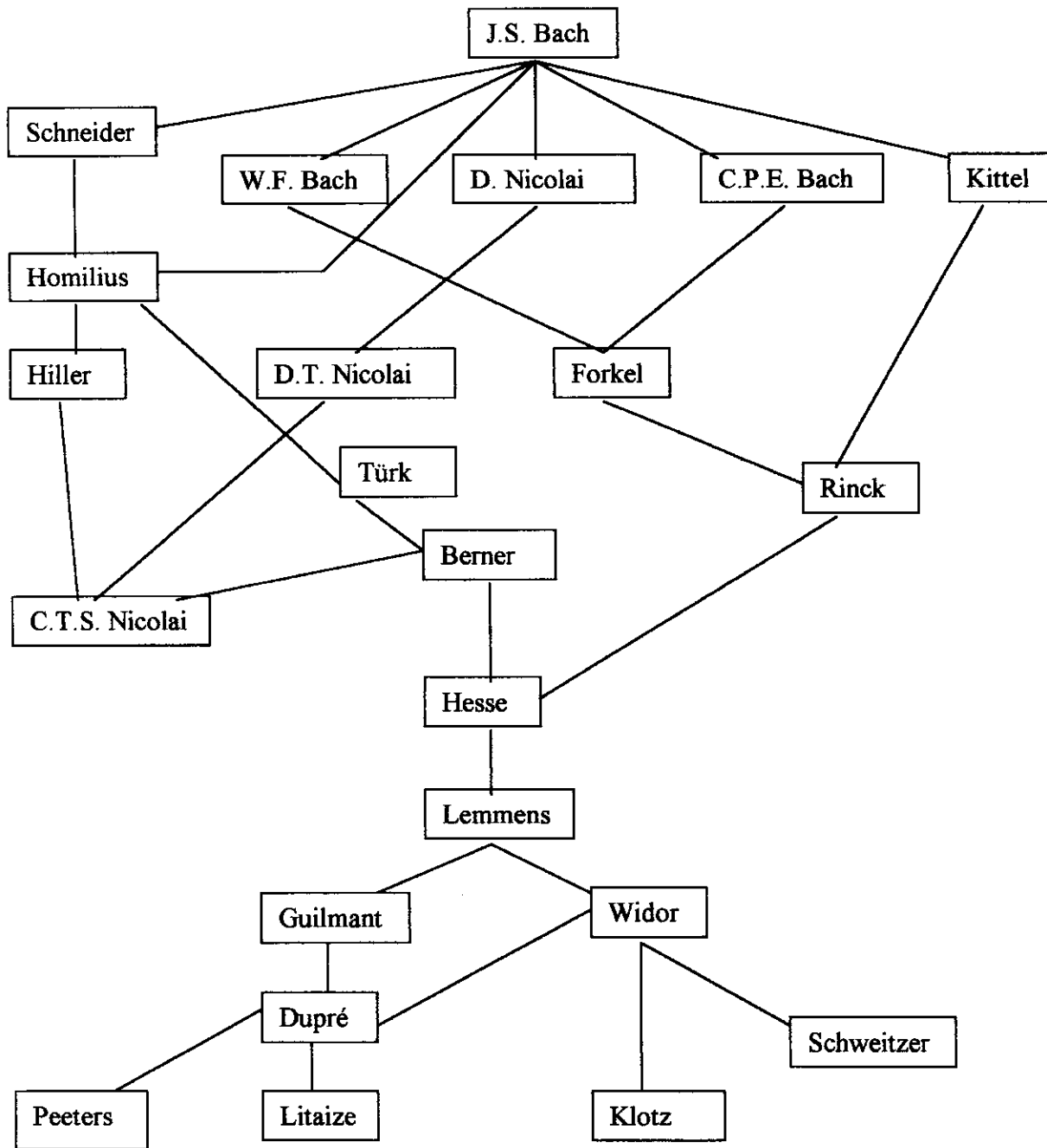
Die Belgiese orrelis, onderwyser en komponis, Jaak Nikolaas Lemmens, is in Paarwijs in Antwerpen gebore op 3 Januarie 1823. Hy begin sy studies onder leiding van sy vader, Jean Baptiste, 'n onderwyser en koster in Zoerle. Op elf-jarige ouderdom gaan Lemmens vir 'n paar maande na Diest om onder die orrelis, Van den Broeck, te studeer. (Sluys, 1992:12.)

In 1839 word hy toegelaat tot die Brusselse Konservatorium. (Sabatier, 2001:541.) Hier ontvang Lemmens sy professionele opleiding tussen 1839 en 1847. Sy konservatorium-opleiding sluit in onderrig op klavier, orrel onder leiding van Christian F.J. Girschner (1794-1860)² en kontrapunt en fuga onder Fétis. Girschner het sy onderrig in orrel gebaseer op die beginsels van J.S. Bach. Lemmens wen die eerste prys in klavier (1842), tweede prys in komposisie (1844) en eerste pryse in onderskeidelik orrel en komposisie (1845). (Archbold *et al*, 1995:54.)

Lemmens begin sy loopbaan as orrelis in Diest. In 1846 word 'n staatsbeurs aan Lemmens toegeken om sy studies te voltooi onder Adolf Hesse (1809-1863) in Breslau. (Sabatier, 2001:541.) Adolf Hesse was 'n student van Johann Christian Heinrich Rinck (1770-1846), wat op sy beurt 'n leerling was van Johan Christian Kittel (1732-1809), een van Johann Sebastian Bach se laaste studente. Hier het Lemmens 'n dieper insig gekry in die ou Duitse orrelspel-tradisie, veral met betrekking tot die werk van Johann Sebastian Bach en ook kennis gemaak met 'n gevorderde pedaaltegniek. (Sluys, 1992:12.)

² Girschner was Lemmens se onderwyser. In Berlyn skryf hy 'n boek oor musiekonderrig en was ook redakteur van die *Berliner Musikalische Zeitung*, wat sy resensies van orrelmusiek ingesluit het. Hy publiseer ook 'n resensie van Hesse se orrelwerke en orrelmetode. In 1841 gaan Girschner na Brussels waar hy tot in 1848 gebly het. Hier was hy orrelis van die *Temple du Meseé* en is deur Fétis, in 1841, benoem as orrelprofessor aan die Konservatorium. Girschner baseer sy onderrigmetode op die beginsels van Bach. Girschner was ook 'n komponis en tree op in Ghent in die laat 1840s. (Archbold *et al*, 1995:54.)

Die verbintenis met Bach (Duitse invloed) en die Franse komponiste kan as volg opgesom word:



(Kooiman, 1989:7.)

Met sy terugkeer na die Brusselse Konservatorium in 1847, wen Lemmens die tweede prys in die *Prix de Rome* kompetisie vir sy kantate “*Le Roi Lear*”. In April 1849 word Lemmens aangestel as professor in orrel aan die Brusselse Konservatorium. (Archbold *et al*, 1995:55.)

3.2 LEMMENS AS PROFESSOR AAN DIE BRUSSELSE KONSERVATORIUM

In sy vroeë jare as professor (1849-1857) werk Lemmens hoofsaaklik in twee stede, naamlik Brussels en Parys. Hy volg drie benaderings. Eerstens begin hy om homself as professor in orrel in Brussels te vestig. Dit is dan ook in hierdie tyd dat hy werke van Mendelssohn speel by die *Église des Augustins*. Gedurende 1850 tot 1851 publiseer hy sy *Nouveau Journal d'orgue*. Sy metode van orrelspel word in 1852 deur die Brusselse en Paryse Konservatoriums aangeneem en toegepas. (Archbold *et al*, 1995:55.)

Tweedens speel Lemmens programme in Parys waar hy bekend geraak het met die Franse orrelbouer, Aristide Cavallé-Coll, deur Fétis. Briefwisseling tussen Lemmens en Cavallé-Coll dui daarop dat Lemmens se ideaal was dat die Brusselse Konservatorium 'n *orgue modèle* moes bekom wat deur Cavallé-Coll gebou is. (Archbold *et al*, 1995:55.)

Lemmens tree derdens ook gereeld op as orrelis en vestig sy konsertloopbaan. Tydens sy eerste optrede in Parys in 1850 speel Lemmens sy eie komposisies en Fugas van Bach op die Cavallé-Coll orrel in die *Temple Protestant de Panthémont*. (Archbold *et al*, 1995:55.)

Lemmens trou in 1857 met die Engelse sopraan Helen Sherrington en die egpaar het Londen gereeld besoek (Sadie, 2001:541). In 1869 verhuis die egpaar na Londen omdat Lemmens van mening was dat dit ten bate sou wees van beide sy en Sherrington se beroepe (Archbold *et al*, 1995:56).

3.3 PROFESSOR IN BELGIË EN ENGELAND

Lemmens en sy eggenote het die jare 1857 tot 1869 hoofsaaklik in Engeland deurgebring. Alhoewel Lemmens in Engeland gewoon het, was hy nog steeds professor in orrel aan die Brusselse Konservatorium. Lemmens publiseer in 1862 sy orrelmetode wat bekend staan as *École d'orgue*. Twee van sy mees bekende studente, Guilmant en Widor, word volgens hierdie metode opgelei.

As voordraer het Lemmens konserte gegee op die klavier en die harmonium en hy bespeel ook die nuwe vier-manuaal Merklin-Schütze orrel aan die Brusselse *Palas Ducal* vir 'n feeskonsert in 1866. Onder die orrelkonserte wat hy buite Brussels gegee het, was een in die Rouen Katedraal in 1860: die program het 'n concerto van Handel ingesluit, 'n Prelude en Fuga in d mineur van J.S. Bach en Lemmens se eie *Hosannah!* (Archbold *et al*, 1995:57.)

Lemmens bedank finaal van die Brusselse Konservatorium in 1869. In hierdie tyd gee Lemmens meesal konserte op die harmonium. Lemmens skryf nie net oor 'n orrel vir homself aan Cavallé-Coll nie, maar ook oor die bou van harmoniums. (Archbold *et al*, 1995:57.)

3.4 JARE IN ENGELAND

Gedurende 1869 tot 1878 het Lemmens belangrike werke gekomponeer terwyl hy in Engeland woonagtig was. Hy publiseer die *Trois Sonates* vir orrel, wat tot vandag van sy belangrikste werke is. In sy briefwisseling met Cavallé-Coll beskryf Lemmens die eienskappe van die Engelse orrels wat 'n indruk op hom gemaak het. Hy maak ook gereeld melding van die *orgue modèle*. (Archbold *et al*, 1995:57.)

Tydens hierdie tyd lewer Lemmens 'n aantal uitsonderlike konserte. Lemmens en Helen

Sherrington lewer konserte wat hoofsaaklik werke van Mendelssohn bevat het. Helen Lemmens-Sherrington was 'n verneme sangeres in die 1870s, veral in die oratorio repertorium in Engeland. (Archbold *et al*, 1995:57.) Dit is in Engeland waar Lemmens waarskynlik vir die eerste keer met die werke van Mendelssohn in aaraking gekom het.³

In September 1878 gee hy 'n konsert in Parys, in die *Trocadèro*, op die Cavallé-Coll orrel waar hy sy eie komposisies gespeel het, insluitende die *Sonate Pontificale*, Fanfare, *Hosannah!* en die *Grand Fantasia in E Minor (The Storm)*. (Archbold *et al*, 1995:57.) Sien Bylae B.

3.5 LAASTE JARE IN BELGIË

In dieselfde jaar (1878) keer Lemmens terug na België. Hy konsentreer veral op kerk-vernante musikale projekte. Lemmens stig in 1878 die *École de musique religieuse* (wat nou bekend staan as die Lemmens-instituut) in Mechelen om opleiding te gee aan predikante, orreliste en koormeesters vir hul werk in België. (Archbold *et al*, 1995:57.)

Saam met die domheer van Demme stig hy die *Société de Saint-Gregoire* ter bevordering van kerkmusiek. Lemmens sterf in Zemst naby Mechelen op 30 Januarie 1881. (Sabatier, 2001:541.) 'n Doodsberig wat in 1881 in *The Musical Times* gepubliseer is, het die volgende woorde ingesluit:

“His career amongst us is too well known for recapitulation. Enough that, not long before his death, he returned to his native land, which, though almost naturalised in England, he had never ceased to love.” (Archbold *et al*, 1995:58.)

3.6 DIE GRONDLEGGING VAN DIE BELGIESE ORRELSKOOI

3.6.1 LEMMENS EN FÉTIS

Sonder enige twyfel is François-Joseph Fétis die belangrikste figuur met wie Lemmens geassosieer is in sy vormingsjare in België. Fétis was een van die grootse historici van die negentiende eeu en die stigter van die Brusselse Konservatorium, waar hy hoof was vir dertig jaar, van 1833 tot 1871. Sy ideaal was die ontwikkeling van 'n orrelskool in België. Hy beskou Lemmens dan ook as die stigter van die Belgiese orrelskool. Fétis het gesorg dat 'n staatsbeurs aan Lemmens toegeken word sodat hy sy studies kon voltooi en ook met die oog op die stigting van 'n Belgiese orrelskool. (Archbold *et al*, 1995:58.)

In 1829 word daar melding gemaak van 'n verhandeling, deur Fétis, in vier dele, *Le Parfait Organiste ou traité complet de l'art de jouer de l'orgue*. Die vierde deel is 'n versameling wat werke bevat van Italiaanse, Franse en Duitse komponiste van die sestiende tot die agtiende eeu. Hierdie versameling het orreliste in Frankryk bekend gestel aan die styl van orreliste van alle tydperke en skole. (Archbold *et al*, 1995:59.)

³ Die ses orrelsonates, Opus 65, is vir die eerste keer in Engeland gepubliseer in 1845 deur Coventry & Hollier, 'n Engelse firma. Terselfdertyd het Mendelssohn met drie ander uitgewers onderhandel vir die publikasie van sy werke en op 15 September 1845 was die ses sonates vir die eerste keer vir die publiek beskikbaar.

Fétis was veral geïnteresseerd in die kuns van vingerwisseling, 'n tegniek wat hy met J.S. Bach geassosieer het en hierna word verwys as die sogenaamde *Bach fingering*. In België was dit volgens Fétis Lemmens wat die kuns van vingerwisseling aan orreliste bekend gestel het. (Archbold *et al*, 1995:60.) Fétis was ook betrokke by die bou van orrels in 'n raadgewende hoedanigheid. Fétis se belangstelling in die orrel het dus uit meer as een faset bestaan en het 'n groot invloed gehad op die grondlegging van die Belgiese orrelskool in die negentiende eeu.

3.6.2 LEMMENS EN HESSE

Soos reeds aangetoon onder 3.1 word die negentiende-eeuse komponis en orrelis, Adolf Hesse, gesien as die verteenwoordiger van die Bach-tradisie. Fétis het groot respek gehad vir Hesse, wat wel bekend was deur Europa. Hesse was 'n suksesvolle orrelvirtuoos, komponis, onderwyser en outeur van 'n pedaalmetode. Sy verbintenis met Bach kan in twee lyne teruggevoer word: een deur Friedrich Wilhelm Berner van Breslau en een deur Johann Christian Heinrich Rinck. Beide Duitse en Franse skrywers en kritici het Hesse se pedaaltegniek bewonder. Sy klem op die pedaaltegniek het sterk gedui op die Duitse pedaaltegniek wat in kontras was met die Franse pedaaltegniek⁴ wat verwaarloos is. (Archbold *et al*, 1995:61.)

Verskeie belangrike punte kom voor in die negentiende-eeuse pedaal metode van Hesse. Eerstens, is die skoon en gladde verbinding tussen pedaalnote onderrig, deur gebruik te maak van beide die afwisselende toontegniek sowel as die toon-hak tegniek. Tweedens, het die normatiewe metode van pedaalspel staat gemaak op die toon-hak sisteem, soms in passasies ook die afwisselende tone. (Archbold *et al*, 1995:62.)

Lemmens se studie onder Hesse het beslis die jong Belg se speelstyl beïnvloed en sy pedaaltegniek het die model van Hesse se tegniek verteenwoordig. Hesse se smaak in musiek en sy benadering tot konsertprogramme asook sy benadering tot komposisie het Lemmens beïnvloed en dit kan waargeneem word in sy latere keuse van programme. Hesse het konsertprogramme gespeel wat werke van Bach ingesluit het, asook van sy eie komposisies en werke deur ander komponiste. Hy was vir Lemmens 'n voorbeeld van die talentvolle, virtuose orrelis. (Archbold *et al*, 1995:63.)

3.6.3 LEMMENS EN CAVAILLÉ-COLL

Lemmens se benadering tot orrelpedagogie het heelwat aandag geniet in Frankryk. In die lente van 1850 onderneem Lemmens sy eerste reis na Parys, met 'n brief van Fétis aan Cavallé-Coll in sy besit. Die orrelbouer was baie beïndruk met Lemmens se orrelspel en het daarna 'n belangrike rol in die bevordering van Lemmens se loopbaan gespeel. Deur Cavallé-Coll ontmoet en speel Lemmens vir vooraanstaande orreliste, kritici en ander musikante met sy terugkeer na Parys in 1852. Dit was Cavallé-Coll wat aktief betrokke was by die bevordering van die verkope van die *Nouveau Journal* en later ook Lemmens se *Ecole*, nie net in Parys nie, maar ook op besigheidsreise. Die mees oortuigende advertensie vir Lemmens se metode was egter sy eie orrelspel. Selfs diegene wat 'n ligter, meer vermaaklike styl verkies het, was beïndruk met sy virtuose pedaaltegniek en algehele tegniese beheer. (Ochse, 1994:174.)

⁴ Die Franse pedaaltegniek was dikwels beperk tot harmonieuse basnote of *cantus firmus*.

3.7 DIE SPEELSTYL VAN LEMMENS

Fétis skryf in 'n uitgebreide resensie, in die *Nouveau Journal*, oor die Franse orrelspel. Hy verduidelik dat die orrelspel in Frankryk lank ondergeskik was aan dié van Duitsland, waar die tradisies gebloe het sedert die sestende eeu. Bach se werke en speelstyl is oorgedra na generasies van studente. Die Bach-tradisie is nou behou deur Schneider van Dresden, Hesse van Breslau en Haupt⁵ van Berlyn. (Ochse, 1994:174.) Volgens Fétis het die Franse tradisies van die tyd van Titelouze tot Couperin verlore geraak, hoofsaaklik omdat Franse orreliste al hul aandag gewy het aan improvisasie en skaars geskrewe musiek gespeel het. Talentvolle kunstenaars het amper geen musiek vir die toekoms nagelaat nie, en daar was nie 'n vooruitgang in orrelkomposisies of -tegniek nie. (Ochse, 1994:175.)

Fétis beweer dat legatospel die basiese styl vir orrelspel was en dat vingerwisseling essensieel was vir die speel van legato. Hierdie tegnieke, sowel as die gebruik van pedaal, is feitlik deur die Franse orreliste geïgnoreer. Hy pleit vir hervorming in Frankryk en België. Na Lemmens se studie onder Hesse, het Fétis aangeneem dat Lemmens die outentieke Bach-tradisie geken het en dat hierdie tradisie legatospel, vingerwisseling en 'n uitgebreide pedaaltegniek ingesluit het. (Ochse, 1994:175.)

Lemmens het nie onderskeid gemaak tussen die legatostyl en 'n historiese periode, komposisie styl of nasionale skool nie. Vir hom was legato die normale aanslag vir die orrel in die algemeen. Hy beskou legato as karakteristiek van die orrel en beklemtoon ook dat vingerwisseling veral baie belangrik is om legato te kan speel. (Ochse, 1994:176.)

Vingerwisseling en legatospel was nie nuwe idees in 1800 nie, maar gedurende die negentiende eeu is voorkeur verleen aan legatospel, nie net in die orrelmusiek nie, maar in musiek in die algemeen. Lemmens se metode was in tred met die tyd en word vandag gesien as 'n produk van die negentiende eeuse uitvoeringspraktyk. (Ochse, 1994:177.)

Pedaaltegniek het meer aandag geniet as manuaaltegniek in Lemmens se publikasie. Bourges (soos aangehaal deur Ochse, 1994:177) beweer dat dit die mees volledige pedaalmetode van sy tyd was. Lemmens wend die beginsels van virtuose manuaalspel ook aan op die pedaal. (Ochse, 1994:177.)

3.8 LEMMENS AS KOMPONIS

Die betekenis van die groot 19de eeuse Belgiese orrelis, Jaak Nikolaas Lemmens, vir vandag se orrelwêreld moet nie onderskat word nie, veral as sy onderrigmetodes in ag geneem word. Die vermenging van Duitse, Franse en Engelse elemente in sy groot orrelwerke is uniek aan die negentiende eeuse orrelwêreld. Dit was Lemmens wat die stap geneem het om die gaping tussen die sluimerende musikale moontlikhede van die nuwe simfoniese orrel en die behoefte van 'n musikale toneel, gedomineer deur liriese drama, te oorbrug. (Lueders, 1980b:3.)

⁵ Carl August Haupt (1810-1891)

Lemmens is dikwels gedurende sy lewe beskryf as “Handelian” (na aanleiding van sy *Hosanna* uit die *Ecole d'orgue*) of as ‘n *mezzo-tendesco* deur Franse kritici. Lemmens het W.T. Best⁶ (1826-1897) se transkripsies van Handel se concerti geken en gespeel lank voordat hy na Engeland verhuis het, maar het andersins gehou by die meer ernstige en erudisiese (*erudite*) vorme van uitdrukking wat hy van Hesse geleer het. Sy konsert in St Vincent de Paul in Parys in 1852 het aan hom die reputasie besorg van ‘n onbetwisbare virtuoos en kontrapuntalis, sowel as die ondersteuning van Aristide Cavaillé-Coll. Tog het kritici dit duidelik gestel dat Lemmens die ou Gotiese artistieke formule moes hernu by wyse van die melodie met ander woorde die fugale styl van die ou meesters. Hierna volg Lemmens hierdie rigting, maar behou die impak van gelyksang in sy komposisie. Daarom sy unieke bydrae as ‘n sintese van die diverse rigtings in Europese orrelstyl van sy tyd, ‘n Katolieke orrelis van formaat. (Lueders, 1980b:3.)

Lemmens is wel deur die Duitse styl beïnvloed en dit het ook deurgekom in die onderrig van sy leerlinge. Die Duitse invloede, ten opsigte van sy drie sonates, word later bespreek. Die Duitse invloede kan ook by leerlinge soos Widor en Guilmant geïdentifiseer word. Vervolgens word daar gekyk na die leerling van Lemmens, Guilmant.

⁶ ‘n Engelse komponis wat werke van die groot komponiste, soos Mendelssohn en Bach vewerk het.

HOOFSTUK 4

GUILMANT EN DIE DUITSE INLOED.

Guilmant word beskou as een van die orrelmeesters van sy tyd, 'n jong virtuoos wat 'n nuwe dimensie aan die Franse orrelkuns verleen het.

4.1 JEUG

Félix-Alexandre Guilmant is op 12 Maart 1837 in Boulogne-sur-Mer in Frankryk gebore. Hy was 'n Franse orrelis, onderwyser, komponis en redakteur en die seun van Jean-Baptiste Guilmant (1793-1890) en Marie-Thérèse Poulain (1798-1867). Sy vader was die orrelis van die *St Nicolas* kerk in Boulogne en het ook soms opgetree as 'n orrelbouer. (Thomson, 2001:539.)

Die Guilmant-familie het uit 'n lang lyn van orreliste en orrelbouers bestaan en deur sy vader en ooms het Guilmant grootgeword met 'n diepgaande kennis van die klassieke Franse orrels. Hy begin sy vroeë studie van die orrel met sy vader as onderwyser en vorder so goed dat hy reeds op twaalfjarige ouderdom vir sy vader kon instaan. Op dieselfde ouderdom tree hy toe tot die *Collège Mariette* in Boulogne, waar hy onderrig ontvang het in harmonie, kontrapunt en fuga van Gustave Carulli. Hy ontvang ook onderrig op klavier, viool en viola. (Leupold, 1984:vii.) Reeds vanaf 'n vroeë ouderdom was Guilmant toegewyd tot die orrel en stel vir homself 'n veeleisende program van oefen, komposisie en studie-metodes. (Thomson, 2001:539.)

In 1850 bou Guilmant en sy vader 'n klein een-manuaal orrel waarop hy in hul huis kon oefen. Die manuaal het vier-en-vyftig note gehad en die pedaalbord dertig. Later in sy lewe het Guilmant hierdie orrel gebruik as 'n onderrig-instrument in sy Paryse woonstel. Die jong Guilmant se belangstelling in die orrel was so groot dat hy elke dag na sy vader se kerk gegaan het en soms tot tien ure per dag geoefen het. Sy vordering was so vinnig dat hy in 1853, op sestienjarige ouderdom, die orrelis van die *St Joseph's* kerk in Boulogne geword het. (Leupold, 1984:vii.) Twee jaar later is sy eerste *Messe solennelle* in F in *St Nicolas* uitgevoer. Gou het sy musikale aktiwiteite uitgebrei om onderrig in solfège aan die *Ecole Communale de Musique*, die speel van die viola in die *Société Philharmonique*, en die vestiging van 'n *Orphéon* wat verskeie pryse gewen het, in te sluit. (Thomson, 2001:539.) In 1857, op die ouderdom van twintig, word Guilmant aangestel as koormeester van die *St Nicolas* Kerk en as onderwyser aan die Boulogne Konservatorium. (Leupold, 1984:vii.)

In 1860 hoor Guilmant 'n orreluitvoering van Lemmens, die Belgiese virtuoos, in die Katedraal van Rouen. In Rouen speel Guilmant vir Lemmens, waarop Lemmens aanbeveel dat Guilmant na Brussels kom om onder sy leiding verder te studeer. Dit is hier waar Guilmant opgelei word in die Bach-tradisie en 'n breër en meer afgeronde speelstyl aanleer, asook improvisasie bestudeer. (Leupold, 1984:viii.)

4.2 VROEË UITVOERINGS

Op 29 April 1862, op die ouderdom van vier-en-twintig, neem Guilmant deel aan die ingebruikneming van die orrel in die *St Sulpice* kerk in Parys, saam met orreliste soos César Franck en Camille Saint-Saëns. Op 2 Mei lewer hy 'n solo-uitvoering in die *St Sulpice* kerk wat onder andere die Toccata en Fuga in D mineur van J.S. Bach, Pastorale van Kullak en verskeie van sy eie werke, insluitend *Marche sur un thème de Händel*, op. 15, no 2, ingesluit het. Die mars is gebaseer op die tema "Lift Up Your Heads" uit die *Messiah*.

Guilmant het alreeds 'n uitvoering gegee by 'n vorige orrelwydingskonsert in die Arras Katedraal (1861), en addisionele konserte het gevolg in onder meer die *Carmelite* Kerk in Kensington, London (1865), die Notre Dame in Parys (1868) en die *St Vivien* kerk in Rouen (1890). Vir die inwydings-seremonie van die orrel in Notre Dame, Parys, in 1868, komponeer Guilmant die *Marche funèbre et Chant seraphique*, op. 17, no. 3, en gee ook sy première van hierdie werk. Hierdie mars het later een van sy mees populêre werke geword. (Leupold, 1984:viii.)

4.3 ORRELIS TE LA TRINITÉ, PARYS

In 1871, na die dood van die orrelis Charles-Alexis Chauvet (1837-1871), is Guilmant aangestel as die orrelis van die *La Trinité* kerk in Parys. Hy verhuis op vier-en-dertigjarige ouderdom van Boulogne na Parys. Hy was vir baie jare woonagtig in die *Rue de Clichy* in 'n woonstel wat 'n musiekkamer gehad het. Die musiekkamer het onder andere 'n Erard vleuelklavier bevat en die klein een-manuaal orrel met vier registers wat deur Guilmant se vader gebou is. Sy woonstel was slegs 'n paar treë van die *La Trinité* kerk en aangesien hy nie toestemming gehad het om op dié orrel onderrig te gee nie, het hy onderrig gegee op die een-manuaal orrel in sy woonstel. Die studente wat hy onderrig het, het van alle uithoeke van die wêreld gekom. (Leupold, 1984:viii.)

Guilmant bly by die *La Trinité* kerk vir dertig jaar (1871-1901). Die orrel in hierdie kerk is in 1869 deur A. Cavaillé-Coll gebou en het vier-en-veertig registers gehad. (Leupold, 1984:viii.)

Guilmant se pligte as orrelis in *La Trinité* het bestaan uit die speel van die *grand orgue* tydens twee dienste elke Sondag: 'n oggend-mis van nege tot tien uur en 'n middag vesperdiens van drie tot vier uur. Vir die mis het hy 'n prelude, 'n offertorium, 'n postlude en bykomstige musiek gespeel. Tydens die vesperdienste het hy baie interludes geïmproviseer, in aanvulling tot gekomponeerde musiek. (Leupold, 1984:ix.)

Met Guilmant se terugkeer van een van sy toere in die Verenigde State, vind hy dat daar op aandrang van die priester veranderinge aan die orrel van *La Trinité* gemaak is deur Merklin. Cavaillé-Coll sou egter hierdie veranderinge aangebring het wanneer Guilmant teruggekeer het van sy toer in 1898. Die resultate van die veranderinge was so power dat Guilmant geweier het om die brief van aanvaarding te teken. Die kerkowerhede het Guilmant boonop beskuldig dat hy persoonlike belang gehad het by Cavaillé-Coll. Die situasie het so onaanvaarbaar geword dat Guilmant in 1901 bedank as orrelis van *La Trinité*. (Leupold, 1984:ix.)

Kort hierna het Louis Vierne (1870-1937), 'n voormalige leerling en assistent van Guilmant, gereël dat Guilmant in 1902 as "honorary" orrelis van die Notre Dame Katedraal in Parys benoem word. Guilmant was baie dankbaar en het per geleentheid in die Katedraal gespeel en ook verskeie kere ingetree as plaasvervanger vir Vierne tydens sy konsert toere en vakansies. Guilmant het ook, in oorleg met Vierne, 'n plan voorgelê vir veranderinge aan die Notre Dame orrel wat gedoen is in 1903-1904 deur Charles Mutin, Cavaillé-Coll se opvolger. (Leupold, 1984:x.)

4.4 SCHOLA CANTORUM

Guilmant stig in 1894 saam met Charles Bordes (1863-1909), die koormeester van *St. Gervais* in Parys, en Vincent d'Indy (1851-1931) die *Schola Cantorum*, 'n skool vir die opleiding van kerkmusikante met 'n intensiewe program gebaseer op Gregoriaanse cantus en kontrapunt. Hier wy hy een dag per week aan onderrig en hy was ook die direkteur van die orrelklas tot en met sy dood in 1911. (Leupold, 1984:x.)

4.5 PARYSE KONSERVATORIUM

Met die dood van César Franck in 1890, is Charles-Marie Widor (1844-1937) aangestel as die onderwyser van die orrelklas van die *Conservatoire Nationale* in Parys. Die fokus van sy klas het eerder geval op uitvoeringskuns as improvisasie en komposisie. Na ses jaar het Widor egter oorgeskuif na die komposisieklas. Hy wou graag sien dat sy opvolger dieselfde doelwitte en filosofie in die klas voorsit. Hy het gevoel dat Guilmant die beste kandidaat sou wees om die orrelklas by hom oor te neem. Daar was egter een voorwaarde: Vierne moes Guilmant se assistent wees sodat Widor in voeling kon bly met dit wat in die klas gebeur het. Guilmant het toegestem tot hierdie voorwaarde en is deur Widor aanbeveel vir die pos. Guilmant is aangestel en het hierna twee dae per week klas gegee aan die konservatorium vir vyftien jaar tot sy dood. Hy was baie suksesvol en daar was meer *premier prix* in sy klasse as in enige van dié van sy voorgangers. (Leupold, 1984:x.)

Vir 'n tydperk van twintig jaar het Widor en Guilmant die rigting van Franse orrelspel permanent en dinamies beïnvloed. Vanweë die lengte en mate van hul invloed, word Widor en Guilmant beskou as die twee stigters van die laat negentiende eeuse Franse Romantiese orrelskool van uitvoerders. (Leupold, 1984:x.)

4.6 VILLA GUILMANT EN DIE LAASTE JARE

Na verskeie jare het Guilmant 'n huis gekoop in Meudon, 'n klein skilderagtige dorpie, naby Parys, wat uitkyk op die Seine Rivier, wat hy die *Villa Guilmant* genoem het. In die musiekkamer was daar twee vleuelklaviere en 'n drie-manuaal orrel met agt-en-twintig registers, wat in 1899 deur Charles Mutin gebou is. Na Guilmant se dood het die orrel in die besit van Marcel Dupré gekom, wat dit verander het en na sy eie huis in Meudon geneem het. (Leupold, 1984:x.)

Die *Villa Guilmant*, omring deur pragtige tuine, het 'n mekka geword vir orreliste van oral oor Europa en Amerika. Guilmant het in die somer uitvoerings gegee vir die familie, studente en uitgesoekte gaste, dikwels tot middernag. Elke keer was dit 'n ander program. (Leupold, 1984:xi.)

Guilmant het hom verheug in sy huislewe. Hy het drie dogters gehad, wat almal getroud was, Cécile, Pauline en Marie Louise, en een seun, Félix, 'n kunstenaar. In 1909 sterf Guilmant se vrou, iets waarvan hy nooit heeltemal herstel het nie. In Januarie 1911 ontwikkel hy uremie en na 'n kort siekbed sterf hy in die Villa op 30 Maart 1911. Tydens die begrafnisdiens is Bach-korale gespeel en Guilmant is ter ruste gelê in Parys. (Leupold, 1984:xi.)

4.7 TOEKENNINGS

Gedurende sy leeftyd het Guilmant verskeie toekennings ontvang: *Chevalier of the Legion Honor (1893)*, *Commander of the Order of St. Gregory (oorhandig deur Pous Leon XIII)*, *corresponding member of the Academy of Stockholm (Royal Swedish Academy)*, *Knight of the Order of St. Sylvester, honorary Doctor of Music from the University of Manchester, England (1910)*, *outside examiner of the Royal College of Music, England, (1890-1894)* and *President of the Guilmant Organ School, New York City (1899)*. Sy Amerikaanse studente stig die *Guilmant Club* ter nagedagtenis aan hom. Die Paryse Konservatorium inisieer 'n prys wat elke jaar gegee is aan die *laureate* van die orrelklas. (Leupold, 1984:xi.)

4.8 GUILMANT: DIE MENS EN SY BYDRAES

4.8.1 PERSOONLIKHEID

Guilmant was kort en oorgewig, met klein voete en hande wat skaars 'n negende kon span. Hy het 'n rooierige gelaat en lang baard gehad wat hom, na die beskrywing van Vierne, "soos 'n priester in die uitvoering van sy pligte" laat lyk het. Deur die gebruik van kort en lewendige gebare het Guilmant 'n ongewone mate van vitaliteit gehad. Die feit dat niks in haas gedoen is nie en alles deeglik beplan is, het hom in sy fleur gehou. (Leupold, 1984:xii.)

Guilmant was 'n energieke en ywerige mens met 'n liefde vir sy werk wat uitgebrei het tot in sy somervakansies. Niks het hom ontgaan nie. Hy was 'n geliefde man, eerlik met absolute integriteit, goeiohartig, eenvoudig, reguit en beskeie, iemand wat bedagsaam was en vriendelik, geduldig en hoflik met beide sy studente en kollegas. Hy het sy studente soos vriende behandel, was toegewyd aan hulle en ook 'n groot inspirasie vir hulle. Sy studente het so 'n hoë agting vir hom gehad, dat hulle na hom verwys het as *pere Guilmant* (vader Guilmant). Hy het studente dikwels versoek om hom nie as meneer aan te spreek nie maar eerder as *cher Maitre* (geliefde Meester). Guilmant was oral gewild, veral in Amerika. (Leupold, 1984:xii.)

4.8.2 PROFESSIONELE DIVERSITEIT

Alexandre Guilmant het sy profesie geken. Sy professionele lewe het sewe kenmerkende areas ingesluit, waarin hy almal uitgeblink het: kerkorrelis, konsertorrelis, onderwyser, redakteur, musikoloog, komponis en uitgewer – 'n buitengewone prestasie. (Leupold, 1984:xii.)

4.8.3 GUILMANT AS KERKORRELIS

In die dienste van *La Trinité* het Guilmant werke gespeel van nie net die Franse komponiste nie, maar ook van Bach, Handel, Mendelssohn, Lemmens, Rheinberger, Merkel en ander buitelandse komponiste. Sy repertorium het alle goeie werke in die orrelliteratuur ingesluit, sonder uitsondering van land, historiese periode of die bron waaruit dit gekom het. Hy het dikwels die naspel geïmproviseer en of dit 'n meesterlike ontwikkelende tema of 'n dubbelfuga was, het hy sy gehoor betower. Sy studente het ywerig opgetree as blaaiers en registrante vir hul meester. Spesiale gaste is genooi om langs hom op die orrelbank te sit en hulle het altyd opgemerk met watter gemak hy sy instrument bespeel het. (Leupold, 1984:xii.)

4.8.4 GUILMANT AS KONSERTORRELIS

Guilmant het stadig maar seker ontwikkel in 'n konsertorrelis. Vroeg in sy loopbaan gee hy reeds, soos genoem onder 1.2, konserte vir die inwyding van orrels. In 1872, slegs 'n jaar nadat hy na Parys verhuis het, speel hy met groot sukses by die Paryse Eksposisie en dit besorg aan hom aanhangers van oral in die wêreld. Na sy sukses in Parys het hy gereeld optredes gegee in Engeland. (Leupold, 1984:xii.)

Guilmant is uitgenooi om 'n reeks konserte aan te bied tydens die *Exposition Universelle* in 1878 in Parys, op die nuwe Cavallé-Coll orrel, wat in 'n groot nuwe konsertsaal van die *Trocadero* Paleis, *La Salle de Fêtes*, geïnstalleer is. Hierdie reeks konserte het aan die publiek gedemonstreer dat die orrel 'n solo-instrument in eie reg sowel as 'n kerkorrel was. Die oorspronklike plan was om die orrel af te breek na die uitstalling, maar weens die sukses van Guilmant se konserte en sy sterk begeerte, het die orrel behoue gebly.

Hierna het hy elke jaar, vanaf 1879 tot 1897, 'n aantal "historiese" konserte gegee in die Trocadero, waarvan die gevolge ondenkbaar was. Hierdie konserte het die orrel en orrelmusiek van alle historiese tydperke en alle lande populêr gemaak. In al sy programme het Guilmant nooit 'n stuk gekies vir tegniese vertoon nie. Die meeste van die komposisies was moeilik en soms selfs ook baie maklik. Naas solo-uitvoerings gee hy ook programme hier wat werke vir orrel en orkes insluit, soos die concerti van Händel en kantates van Bach, en deur welbekende dirigente soos Colonne, Garcin en Marie gedirigeer is. (Leupold, 1984:xii.)

Jaar na jaar het hierdie konserte groot gehore gelok en 'n sensasie veroorsaak. Duisende het saamgekom om Guilmant se virtuositeit aan te hoor en na die orrelconcerti van Händel, wat deur orkes begelei is, te luister. Guilmant was die eerste om die orrelwerke van J.S. Bach aan die Franse publiek bekend te maak. Elke jaar het Guilmant ook al die orrelwerke van Bach uitgevoer vir die *Count de Chambrun*, 'n welgestelde musikale amateur, wat baie gaste na sy *chateau* genooi het om na die uitvoerings te luister. (Leupold, 1984:xiv.)

Guilmant se bekendheid het buite Frankryk gestrek en hy was die eerste Franse orrelvirtuoos wat uitgebreide toere in ander lande onderneem het. Hy is uitgenooi om in Duitsland, Spanje, Oostenryk, Hongarye, Swede, België, Italië, Rusland en Skotland op te tree. Vir jare het Guilmant semi-amptelike toere in Engeland onderneem en selfs een maal, in 1890, voor Koningin Victoria in die Windsor Kasteel gespeel. Hy is veral goed ontvang in Engeland en het dikwels voor gehore van tot tienduisend gespeel. (Leupold, 1984:xiv.)

Guilmant se grootse oorsese sukses was in Amerika, waarheen hy drie uitgebreide toere onderneem het. Die eerste was in 1893 waar hy opgetree het tydens die *Chicago World's Fair (Columbian Exposition)*. In 'n brief aan Clarence Eddy in Chicago beskryf Guilmant vyf van die programme wat hy tydens sy toer sou speel. Sien Bylae C.

Uit hierdie programme is dit duidelik dat Guilmant nie net werke van homself en van sy Franse tydgenote gespeel het nie, maar ook werke van die "ou meesters" soos die *Toccata in F* van J.S. Bach en die *Fugue in C* van D.Buxtehude (1653-1707). Dus werke wat direk teruggevoer kan word na die Duitse orreltradisie. Verder sluit hy ook die *Canon in B-minor* van R. Schumann (1810-1856), en van die Sonatas (no 1,2,3 en 6) van Mendelssohn (1809-1847) in sy programme in.

In 1898 onderneem Guilmant 'n tweede toer na Amerika en besoek New York en die Oostelike deel van die Verenigde State. In 1904 keer Guilmant vir die derde keer terug om veertig uitvoerings te gee op 'n orrel in die *St. Louis Exposition*, gevolg deur 'n toer met vier-en-twintig uitvoerings vanaf 24 Oktober tot 24 November. Die orrel van die *St. Louis Exposition* was die grootste orrel in die destydse wêreld en het 148 registers gehad. Die veertig uitvoerings wat Guilmant gelewer het, het die hele omvang van die orrelrepetorium gedek en nie een komposisie is herhaal in die reeks programme nie. (Leupold, 1984:xv.)

Die invloed en belangrikheid van Guilmant se besoeke aan Amerika was enorm in die blootstelling, vir die eerste keer, aan so 'n diverse repertorium en so 'n hoë standaard van uitvoering aan die Amerikaanse orreliste en publiek. Vanweë Guilmant se groot aantal uitvoerings en toere, kan hy beskou word as die eerste persoon om populêre belangstelling in die orrel en sy musiek te wek. Al sy Europese toere sowel as sy konserte in die *Villa Guilmant* in Meudon is deur Madame Guilmant georganiseer, sy baie simpatieke en liefdevolle vrou. (Leupold, 1984:xv.)

4.8.5 GUILMANT SE SPEELSTYL

Aanhalings van tydgenote dui daarop dat Guilmant 'n onberispelike tegniek gehad het, ten spyte van sy klein hande wat slegs 'n negende kon strek. Hy het glad nie van gebare asook alle oortollige beweging van die arms of bene gehou nie. Guilmant het met min beweging gespeel, absolute sekerheid en uitsonderlike verfyndheid. Dit was asof sy hande oor die klawers gekruip het, asof hulle in en uit geweef het. Hy het die pedaalspel benader met 'n minimale beweging en met optimale gebruik van die hakke. Dit is met soveel gemak en akkuraatheid gedoen dat Guilmant dieselfde legato vanuit die pedaalbord kon kry as op die manuale. Hierdie benadering tot die manuale en pedale was die middel wat hom instaat gestel het om te speel met 'n wonderlike en uitsonderlike legato wat deur almal bewonder is. (Leupold, 1984:xv.)

Verskeie bronne dui daarop dat Guilmant se basiese benadering tot orrelspel legato was, maar hy het waarskynlik ook effektief van die verskillende artikulasiestyle, soos staccato, gebruik gemaak, aangesien resensente melding maak van die helderheid wat teenwoordig was in sy orrelspel. Een persoon merk dat sy spel nie beperk was tot die uiterse legato wat so eie aan die laat negentiende eeu was nie. (Leupold, 1984:xv.)

Amper al die berigte van die tyd sluit verwysings in na die een uitsonderlike kenmerk van sy spel naamlik "the magnificent underlying pulsation, the steady rhythmic beat, which was always evident" (Leupold, 1984:xv). Dit blyk dat sy beheer van ritme – suiwer, sterk en onbuigbaar – onmiddellik indruk op sy gehoor gemaak het. Selfs tot aan die einde van sy lewe is sy spel gekenmerk deur dieselfde sekerheid en energie. (Leupold, 1984:xv.)

Guilmant se uitvoeringstyl was juis indrukwekkend as gevolg van die eenvoud daarvan. Selfs met so 'n uitstaande tegniek wat 'n briljante virtuositeit kan produseer, het hy nooit die regte tempo oorskry nie een ook nie in 'n uitvoering 'n stuk ingesluit net ter wille van tegniese vertoon nie. Sy spel het beide 'n perfekte legato en 'n uitsonderlike helderheid ingesluit, sodat die mees komplekse polifonie in die binnestemme altyd hoorbaar was. Guilmant het altyd aandag gegee aan detail, al was dit hoe gering. Tydgenote berig dat sy spel altyd afgerond, akkuraat, lewendig en bowenal musikaal was. William C. Carl skryf die volgende aangaande 'n encore wat Guilmant aan die einde van 'n uitvoering gespeel het:

"On one occasion, as an encore, he played one of his smaller pieces, the Melody in A flat. No one had dreamed of hearing it outside a church service. Just the same it proceeded with a rhythm that held his hearers spellbound. The marvel lay in the fact of his playing it on a single stop, an 8-foot flute in the great, not enclosed in a box. Yet with his expressive touch it had a charm which he alone could give, the rhythm never lagging and, with a slight ritenuto, came to a triumphant finish." (Leupold, 1984:xvi.)

Berigte van Guilmant se spel dui op die effektiewe gebruik van rubato. Guilmant het verskeie tegniese vooruitgange (nuwighede) in die orrel gevestig. Een was die "thumbing-down" van die een manueel na die ander met die gevolglike moontlikheid vir die gelyktydige voordrag van verskeie temas op verskillende manuale. Deur dit te doen kon soveel as vier verskillende temas, elk op 'n ander manueel, gelyktydig uitgevoer word (regterhand op die Groot, die ander vier vingers van die regterhand op die Swel, die linkerhand op die Positief (*Choir*) en die vierde tema in die pedaal). Voorbeelde hiervan is die *Cantilène pastorale en si mineur*, op. 15 [no. 3], en die *Allegretto en si mineur*, op. 19 [no. 1]. 'n Ander tegniese nuwigheid was die gebruik van dubbelpedaal in die negentiende eeuse orrelmusiek, soos in die *March funèbre et Chant séraphique*, op. 17 [no. 3]. Hierdie toevoeging kan gesien word as 'n Duitse invloed en kan teruggevoer word na die Duitse Barok, veral in die werke van Bach en Brühns. (Leupold, 1984:xvi.)

4.8.8 GUILMANT AS ONDERWYSER

As onderwyser was Guilmant baie streng en het elke beweging van sy studente dopgehou, niks het hom ontgaan nie. Hy sou 'n student se spel onderbreek vir die geringste detail – tydwaarde van note, ensemble tussen hande en voete, frasering, vingersetting, pedaal, legato en staccato. Wat manuaaltegniek aanbetref het Guilmant gevoel dat wanneer die note aangeslaan word dit vinnig, met volle krag op die noot moes geskied en dat dit solied afgehou moes word tot die oomblik wat die noot gelos is. Hy het glad nie van slordige spel gehou nie. (Leupold, 1984:xvii.)

Guilmant het absolute presiesheid vereis sover dit die ritme betref. Hy het die vereiste aandag aan russtekens veral beklemtoom. In sy onderrig het hy noukeurige uitvoering van sy studente vereis. Elke noot moes sy presiese waarde ontvang: dit was net so belangrik vir die noot om op die presiese tyd opgelig te word as wat dit was om dit op die presiese tyd aan te slaan. Clarence Dickenson, een van Guilmant se studente, beweer dat Guilmant groot vooruitgang gemaak het op die gebied van die drie basiese tegnieke van orrelspel naamlik die kuns van die perfekte legato, die effektiewe gebruik van legato en 'n seker en gemaklike pedaaltegniek. (Leupold, 1984:xvii.)

Wat pedaalspel aanbetref was Guilmant se raad aan sy studente soortgelyk as dié van Lemmens: Gly altyd oor die pedaalbord, moet nooit stamp nie. Knieë moet bymekaar gehou word, tone na aan die kort toetse en wees reg vir aksie sonder onnodige beweging. Wanneer moontlik moet die voete in posisie gehou word vir elke nuwe pedaalintrede. Hy dring daarop aan dat studente so stil as moontlik op die orrelbank sit. Guilmant het sover moontlik klem gelê op die gebruik van die natuurlike posisie van die voet (tone na buite soos wanneer mens loop). Hierdie benadering het gelei tot 'n stiller manier van speel, 'n gladheid in die frasering en die vermoë om teen vinnige tempi te speel. (Leupold, 1984:xviii.)

Guilmant se grootste doel was, om deur sy onderrig, 'n korrekte speelstyl en metode van orrelspel na te laat – om onder sy studente 'n goeie orrelskool te vestig. Sy doel was altyd dat Franse orreliste gesien sal word in dieselfde lig as ander groot meesters van ander lande soos Duitsland. Die geskiedenis dui daarop dat die pogings van Widor en Guilmant om 'n Nasionale orrelskool te vestig, uiters suksesvol was. (Leupold, 1984:xviii.)

Dit is duidelik dat Guilmant sterk onder die invloed van sy onderwyser was sover dit sy eie speelstyl en komposisietegniek aanbetref het. Die vraag ontstaan nou wat die Duitse invloed was op die werke van beide Lemmens en Guilmant. Dit sal ondersoek word aan die hand van die orrelsonates van dié twee komponiste.

HOOFSTUK 5

ALGEMENE KENMERKE VAN DIE ORRELSONATES VAN LEMMENS EN GUILMANT

Alvorens daar gekyk word na die kenmerke van die orrelsonates van Lemmens en Guilmant, is dit belangrik om te weet wat verstaan word onder die orrelsonate en orrelsimfonie van die negentiende eeu.

5.1 DIE SONATE

5.1.1 DEFINISIE

'n Sonate word beskryf as die mees karakteristieke bewegingsvorm in die instrumentale musiek van die Klassieke periode tot en met die Twintigste eeu. Die term is egter misleidend met betrekking tot drie sake. Eerstens verwys dit na die struktuur van 'n enkele beweging en nie net na die vorm van 'n werk, met verskeie bewegings, as geheel nie. Tweedens kom die sonatevorm nie net in solosonates voor nie, maar ook in ander orkestrale en kamermusiek genres soos simfonieë, overtures, strykkwartette en so meer. Derdens word die sonate ook gesien as genre en bestaan uit drie tot vier bewegings. Vanweë die feit dat hierdie vorm algemeen voorkom in stadige en *finales* sowel as opening vir vinnige bewegings, verwys die meer algemene term sonatevorm eerder na sonate-allegro vorm en eerste-beweging vorm. (Randal, 1986:764.)

5.1.2 STRUKTUUR

Sonatevorm word gesien as 'n buigbare en verbeeldingryke interseksie van modulاسie, die tematiese proses en verskeie ander elemente. Die basis vir die sonate-vorm is die oop modulerende plan van binêre vorm, waar 'n aanvanklike modulاسie van die tonika na 'n nuwe toonsoort (gewoonlik die dominant in 'n beweging in 'n majeure) beantwoord word deur 'n komplimentêre modulاسie van die nuwe toonsoort terug na die tonika. Hierdie skema lei tot twee groot seksies. (Randal, 1986:764.)

Die eerste seksie, wat moduleer na die nuwe toonsoort, word tradisioneel die eksposisie genoem. Die tweede seksie is gewoonlik meer uitgebreid as die eerste: dit bestaan uit twee groter seksies naamlik die ontwikkeling en rekapitulاسie. Die kombinasie van tonale onstabieleit en intensiewe tematiese ontwikkeling kan 'n hoë mate van spanning in die middel van die beweging voortbring. Die rekapitulاسie is tematies gebaseer op die eksposisie maar begin en eindig in die tonika. Die tonaliteit en tematiese proses word gekoördineer vir die herintrede van die tonika in ooreenkoms met die terugkeer na die oorspronklike materiaal in die oorspronklike vorm en volgorde. Die materiaal wat in die nuwe toonsoort gehoor is, kom nou ook voor in die tonika-toonsoort. Dit het 'n lang resolu-sie van tonale spanning wat deur die modulاسie in die eksposisie veroorsaak word tot gevolg. (Randal, 1986:764.)

As byvoeging tot die drie standaard-seksies, eksposisie, ontwikkeling en rekapitulاسie, kan 'n beweging in sonate-vorm begin met 'n inleiding en eindig met 'n koda, waarvan die koda weereens terugkeer na die hooftema en terselfdertyd die subdominant beklemtoon. (Randal, 1986:765.)

In die negentiende eeuse orrelsonate word hierdie kenmerke op 'n besondere wyse geassimileer. Dit word later weer bespreek.

5.2 DIE SIMFONIE

5.2.1 DEFINISIE

'n Simfonie word beskryf as 'n werk vir orkes in veelvoudige bewegings of soms een beweging met verskeie bewegings. Die Klassieke simfonie is gewoonlik abstrak ten opsigte van die inhoud, maar dié in die 19de en 20ste eeu het soms bestaan uit programme en word daarom ook programsimfonieë genoem. 'n Simfonie is gewoonlik vir die orkes gekomponeer, maar latere voorbeelde sluit wel partye in vir stem, koor of solo-instrumente. (Randal, 1986:822.)

5.2.2 STRUKTUUR

'n Simfonie bestaan gewoonlik uit vier bewegings: (1) *allegro*, 'n beweging in sonate-vorm, soms met 'n stadige inleiding; (2) 'n stadige, liriese beweging in sonate-vorm; (3) 'n minuet-en-trio, wat soms uitgelaat word; en (4) 'n vinnige, lewendige *finale* in sonate-rondovorm. (Van Blerk, 1994:367.)

5.3 DIE DUITSE ORRELSONATE

5.3.1 DEFINISIE VAN DIE DUITSE ORRELSONATE

Die Duitse orrelsonate is 'n werk vir 'n solo-instrument, gewoonlik in verskeie bewegings, en die vorm is min of meer konstant vanaf die 17de eeu (Randal, 1986:760). Dit begin reeds met die ses Trio Sonates van J.S. Bach wat nog net die genre vinnig-stadig-vinnig, volgens die Italiaanse model, weerspieël. (Van Blerk, 1994:388.) In die ses orrelsonates (1790) van C.P.E. Bach word die oorgang na die Klassieke sonate, met inbegrip van die sonatevorm en struktuur vir 'n beweging, gemaak. Dit is egter eers in die sonates van Mendelssohn dat hierdie genre volledig aangetref word.

5.3.2 MENDELSSOHN AS EKSPONENT VAN DIE ORRELSONATE

Mendelssohn se ses orrelsonates (Opus 65), is gekomponeer tussen 1844 en 1845. Hy gebruik die term *sonata* vir werke wat bestaan uit twee tot vier bewegings. In teenstelling met die Klassieke konsep, is nie een van sy sonates presies in die sonate- (of 'eerste beweging') vorm nie, maar eerder in 'n aangepaste sonatevorm. Hy maak gebruik van variasievorm, klein rondo en drieledige vorm. Sommige bewegings toon tekens van die styl van 'song-without-words' (Sonate I: beweging ii; II: i; III: ii; IV: ii,iii; VI: iii) en die gondellied (*barcarolle*) (Sonata V, beweging ii). As byvoeging tot die korter bewegings wat algemeen voorgekom het in die sonates van verskillende periodes, sluit Mendelssohn ander vorms met duidelike kenmerke van die Barok in soos fugas en koraalverwerkings. Sommige bewegings verteenwoordig vaagweg die styl van die Franse Overture deurdat hulle begin met 'n inleiding wat lei tot 'n *fugato*-seksie. In hierdie vrye opeenvolging van bewegings, baseer Mendelssohn sy orrelsonates op die raamwerk van vroeër tipes soos in die toccates en sonates van Georg Muffat, Maichelbeck, Pasquini, J.S. Bach en ander. (Johnson, 1981:28.)

5.4 LEMMENS SE *TROIS SONATES POUR ORGUE*

Die *Trois Sonates* verteenwoordig die mees volwasse stadium van Lemmens se orreldenke, veral in vergelyking met die werke wat opgeneem is in die *Ecole d'Orgue*. Die sonates reflekteer eerder die konsertvirtuoos in Lemmens as die alledaagse komponis van liturgiese *Gebrauchsmusik*, waarmee hy 'n groot bydrae gelewer het, soos in die *Ecole d'Orgue*. Lemmens verwys na hierdie werke as "colossal", om 'n onderskeid te tref met sy stemmige utilitaristiese werke. (Lueders, 1980:3.)

Die *Trois Sonates* is die eerste keer in 1874 gepubliseer. Al drie die sonates is gedurende 1876 in Engeland heruitgegee deur Rob. Forberg van Bonn-Bad Godesberg. (Lueders, 1980a:3).

5.4.1 SONATE NR. 1 IN D MINEUR, *PONTIFICALE*

Die eerste sonate bestaan uit vier bewegings: *Allegro moderato* in d mineur, *Adagio* in B-mol majeur, *Marche Pontificale* in D majeur (*maestoso*) en Fuga in D majeur (*Fanfare*). Lemmens volg in hierdie sonate nie altyd die tradisionele sonatevorm nie. Die eerste twee bewegings is taamlik tradisioneel en behou die klassieke struktuur, maar die laaste twee is meer beskrywend van aard en die derde beweging, *Marche Pontificale*, gee aan die sonate sy naam. Die laaste beweging is 'n fuga met die subtitel *Fanfare*. (Sluys, 1992:13.)

Soos by Mendelssohn, maak Lemmens gebruik van die koraalmelodie en wissel dit dan af met 'n sagte tussenspel:

VOORBEELD 1A: LEMMENS, SONATE I: BEWEGING I, MATE 51-55:

The image shows a musical score for the first movement of Sonata No. 1 in D minor, Pontificale, by Louis Lemmens. The score is for Grand Flute No. 8 and is marked pp (pianissimo). It shows five measures of music with various dynamics and articulations. The first measure is marked pp. The second measure is marked poco cresc. The third measure is marked poco cresc. The fourth measure is marked poco cresc. The fifth measure is marked poco cresc. The score is written in D minor and 4/4 time.

VOORBEELD 1B: MENDELSSOHN, SONATE I: BEWEGING I, MATE 40- 46:

5.4.2 SONATE NR. 2 IN E MINEUR, *O FILLI*

Die tweede sonate bestaan uit drie bewegings: Prelude in e mineur (*Allegro non troppo*), *Cantabile* in G majeur (*Andante*) en Fuga in e mineur (*Allegro con fuoco*). Die struktuur is baie naby aan dié van 'n romantiese orrelsonate. Die oorspronklikheid van hierdie sonate lê in die integrasie van geïmproviseerde passasies met fugale styl. (Sluys, 1992:13.) Dit is die mees sonate-agtige werk van die drie sonates. Alhoewel die tradisionele Paastema, *O filii et filiae*, nie ontwikkel word nie maar eerder aangebied word in eenvoudige harmonisasie (*cantus firmus* is ook die *finalé* van die Sonate) is dit oortuigend ingewerk in die musikale struktuur op 'n sentrale punt en werk organies in die konteks van die sonate as 'n geheel. Die fuga-tema van die eerste beweging verwys na die tema (*O Filii*). (Lueders, 1980a:3.)

Die sonate is gebaseer op 'n tradisionele Paastema uit die Rooms Katolieke liturgiese musiek. Mendelssohn baseer egter sy werke op Duitse korale:

VOORBEELD 2A: LEMMENS, SONATE II: BEWEGING II, *O FILLI*, MATE 26-33:

VOORBEELD 2B: MENDELSSOHN, SONATE VI: BEWEGING I, MATE 1-4:



Hierdie komposisie wys daarop dat Lemmens in die hoofstroom van die stilistiese tradisies van sy tyd was: hy bemeester 'n moeilike balans tussen 'n vry, dinamiese en 'n streng fugale styl. Sy vermenging van beide style is baie geslaagd terwyl ander elemente dui op die unieke oorspronklikheid van hierdie volle kontrapuntale en terselfdertyd volle simfoniese gees. Alhoewel die verwantskap met Widor duidelik is, is daar geen gebrek aan die verwantskap met die groot Franse simfoniese komponiste soos Franck, Vierne en Duprè nie. (Lueders, 1980a:3).

5.4.3 SONATE NR. 3 IN A MINEUR, *PASCALE*

Alhoewel hierdie werk bekend is as 'n sonate, is die term *Sonata* misleidend aangesien Lemmens ongeliksoortige elemente saamgevoeg het wat, alhoewel dit 'n bevredigende eenheid vorm, dikwels nie kompositories verwant is nie. Die sonates van Mendelssohn is op dieselfde konsep gebaseer en Lemmens het waarskynlik dié sonates as raamwerk gebruik tydens sy lang verblyf in Engeland. (Lueders, 1980b:3)

Die sonate bestaan uit drie dele: *Allegro* in a mineur, *Adoration* in F majeur (*Andante sostenuto*) en die *Finale-Alleluja* in A majeur (*Maestoso recitando*). Die werk bestaan uit stukke wat verskil in karakter, met min verwantskap tot mekaar en wat reeds voorheen gepubliseer is. (Sluys, 1992:13.) Die openingsbeweging van die *Sonata Pascale* is die eerste keer gehoor in 1866 as 'n *Fantasia in a minor*. Dit reflekteer die styl van Hesse met betrekking tot die melodieuze imitatiewe kontrapunt van die eerste eksposisie en die kontrasterende stil pedaaltussenspele, maar bevat ook 'n tikkie van *Händel à la 19ème* in die indrukwekkende deklamatoriese middelseksie.

VOORBEELD 3: LEMMENS, SONATE III: BEWEGING I, VERWANTSAP MET HESSE EN HANDEL, MATE 1-17:

Allegro $\text{♩} = \text{ca. } 138$ (Original: 160) J. LEMMENS
Hrsg. Kurt Lueders

Die middelbeweging, wat presies op die model van Mendelssohn gebaseer is, dra die subtitel *Adoration* omdat dit oorspronklik deel was van 'n semi-programmatiese *Christmas Offertorium* wat gepubliseer is in dieselfde versameling as die *Fantasia*. (Lueders, 1980b:3.)

Die *Finale*, miskien die mees imposante beweging van die *Trois Sonates* en 'n Paasstuk, is 'n kulminasie van al die basiese fasette van Lemmens se lewenswerk: tegniese vaardigheid in 'n outentieke orrelistiese styl; fugale bemeestering in die hoogste graad; diepsinnige assimilasie van gelyksang met terugvoering na die metriese en harmoniese beginsels wat voortgesit is in sy *Du chant grégorian* (1866); en die kompositoriese vernuf bewys deur die foutlose opbouing van die finale seksie tot 'n klimaks net voor die ewe indrukwekkende koda. (Leupold, 1980b:3.)

VOORBEELD 4A: LEMMENS, SONATE III: BEWEGING III, FINALE SEKSIE, MATE 220-230:

220 3 5 3 4 3 4 etc. 2-2 1 2 1 2

230 oder Ann

VOORBEELD 4B: MENDELSSOHN, SONATE II: BEWEGING III, MATE 22-25:

22

5.5.1 SONATE NR.1 IN D MINEUR, OPUS 42

Hierdie sonate is in November 1874 in Parys gekomponeer en is opgedra aan Koning Léopold II van België.

Introduction et Allegro

Die Klassieke sonatevorm open met 'n kragtige inleiding in gepunteerde ritme.

VOORBEELD 5: GUILMANT, SONATE I: BEWEGING I, GEPUNTEERDE RITME, MATE 0-2:

The image shows a musical score for the beginning of the first movement of Guilmant's Sonata I. It is divided into three parts: SOLO (ad libitum), Manuale, and Pedale. The SOLO part is in 7/8 time and starts with a forte (f) dynamic. The Manuale and Pedale parts are in 6/8 time and start with a fortissimo (ff) dynamic. The tempo is marked 'Largo e maestoso' with a quarter note equal to 78 beats per minute. The score shows the first few measures of the piece, with the SOLO part playing a melodic line and the Manuale and Pedale parts providing a rhythmic accompaniment.

Die treffende hooftema word bekendgestel in die pedaal.

VOORBLEED 6: GUILMANT, SONATE I: BEWEGING I, HOOFTEMA, MATE 20-34:

The image shows a musical score for the main theme of the first movement of Guilmant's Sonata I, measures 20-34. The tempo is marked 'Allegro' with a quarter note equal to 86 beats per minute. The score is in 6/8 time and shows the main theme in the pedale part, which is a rhythmic pattern of eighth notes. The main theme is also present in the manuale part, which is a melodic line. The score shows the first few measures of the main theme, with the pedale part playing a rhythmic pattern and the manuale part playing a melodic line.

Die kontrasterende subtema in die verwante toonsoort van F majeur (*Récit*) herinner aan die melodië van Franck en die verlengde nootwaardes het 'n oomblik van kalmte tot gevolg. Die rekapitulاسie van die tweede tema in die tonikamajeur ontwikkel in die styl van Beethoven met versigtige kanons en vertikale beweging wat lei tot 'n briljante koda.

Pastorale (Andante quasi Allegretto)

Hierdie beweging word beskryf as 'n klassieke musette in fugale vorm wat afgewissel word deur 'n sagte koraal. (Van Oosten, 1988:46.) Dit is egter eerder 'n Pastorale, omdat die dreuntoon in die bas ontbreek. Die afwisseling met die koraal is soos in die sonates van Mendelssohn.

VOORBEELD 7A: GUILMANT, SONATE I: BEWEGING II, FUGALE VORM, MATE 1-10:

Andante quasi Allegretto ($\text{♩} = 80$)

Manuale

Pedale

Récit. Bolle ouverte Sw.

Récit. Sw.

VOORBEELD 7B: GUILMANT, SONATE I: BEWEGING II, KORAAAL, MATE 38-40:

71

Add Gamba to G!

pp

Récit. Sw. Ajoutez Bourdon de 32 P.

pp

VOORBEELD 7C: MENDELSSOHN, SONATE I: BEWEGING I, MATE 50-56:

A musical score for Mendelssohn's Sonata I, Movement I, measures 50-56. The score is written for piano and consists of three systems of staves. The first system has a treble clef and a dynamic marking of *mp*. The second system has a bass clef and a dynamic marking of *ff*. The third system has a bass clef and a dynamic marking of *ff*. The music features a mix of eighth and sixteenth notes, with some slurs and accents.

Final (Allegro assai)

Hierdie beweging is 'n lewendige toccata in d mineur.

VOORBEELD 8A: GUILMANT, SONATE I: BEWEGING III, TOCCATA, MATE 1-4:

A musical score for Guillemant's Sonata I, Movement III, measures 1-4. The score is written for piano and consists of three systems of staves. The first system has a treble clef and a dynamic marking of *ff*. The second system has a bass clef and a dynamic marking of *ff*. The third system has a bass clef and a dynamic marking of *ff*. The music is marked *Allegro assai* with a tempo of $\text{♩} = 120$ and includes the instruction *brillante*. The score features a mix of eighth and sixteenth notes, with some slurs and accents.

VOORBEELD 8B: MENDELSSOHN, SONATE IV: BEWEGING I, TOCCATA-AGTIGE TEMA, MATE 1-2:

A musical score for Mendelssohn's Sonata IV, Movement I, measures 1-2. The score is written for piano and consists of three systems of staves. The first system has a treble clef and a dynamic marking of *f*. The second system has a bass clef and a dynamic marking of *f*. The third system has a bass clef and a dynamic marking of *f*. The music is marked *Allegro con brio* with a tempo of $\text{♩} = 100$. The score features a mix of eighth and sixteenth notes, with some slurs and accents.

Die jukstaposisie van 'n koraalagtige tema keer terug na D majeur aan die einde met die pedaal, bestaande uit twee tot drie stemme, in die *Grand Choeur* registrasie. Die beweging sluit af met 'n kort aanhaling van die hooftema van die toccata in D majeur.

VOORBEELD 9A GUILMANT, SONATE I: BEWEGING III, AANHALING VAN DIE HOOFTEMA, MATE 289-299:

Andante maestoso ($\text{♩} = 92$)

fff Bombarde da 0^a O. *Full*

VOORBEELD 9B: MENDELSSOHN, SONATE IV: BEWEGING I, AKKORDALE TWEDE TEMA, MATE 21-26:

5.5.2 SONATE NR.2 IN D MAJEUR, OPUS 50

Die eerste beweging is in November 1876 in Parys gekomponeer, die tweede en die derde in 1883 in Meudon. Dit is opgedra aan *Lady Harriet M.C. Carbey*.

Allegro moderato

Hierdie beweging is in sonatevorm. Die hooftema word begelei deur 'n basso continuo in die styl van Händel en 'n registrasie wat herinner aan Franck met 16', 8', 4' grondstemme en 'n Hautbois.

VOORBEELD 10: GUILMANT, SONATE II: BEWEGING I, HOOFTEMA, MATE 1-8:

Allegro moderato ($\text{♩} = 96$)

legato

Manuale

Pedale

Die tweede sterk ekspressiewe tema (in die dominant A majeur) word gevolg deur 'n ontwikkeling van die hooftema in verskillende toonaarde (F majeur, d mineur, A majeur, e mineur, b mineur en f-kruis mineur).

VOORBEELD 11: GUILMANT, SONATE II: BEWEGING I, TWEDE TEMA, MATE 23-27:

The image shows two systems of musical notation for piano. The first system consists of three staves (treble, bass, and a lower bass staff) with a key signature of one sharp (F#) and a 3/4 time signature. It is marked with 'cresc.' and 'dim. e rit.'. The second system is a smaller excerpt, also in the same key and time, marked with 'Ch.' and 'a tempo'.

Die rekapitulatie is in die tonika en dan volg die koda.

Larghetto

Hierdie beweging is in B-mol majeur en het 'n A-B-A struktuur.

Allegro vivace

Hierdie beweging is in drieslagmaat en verteenwoordig 'n vinnige minuet. Die deurlopende baslyn wat hier voorkom, kom ook in die sonates van Mendelssohn voor.

VOORBEELD 12A: GUILMANT, SONATE II: BEWEGING III, DEURLOPENDE BASLYN, MATE 1-4:

The image shows a musical score for piano, marked 'Allegro vivace (♩ = 168)'. It features a key signature of one sharp (F#) and a 3/4 time signature. The score is marked with 'ff' and 'Tirasse du Gd. 0.'. The notation includes a treble staff, a bass staff, and a lower bass staff.

VOORBEELD 12B: MENDELSSOHN, SONATE I: BEWEGING III, MATE 118-121:

118

Dit is in sonatevorm gekombineer met 'n fugale styl. Die eksposisie bevat temas wat vaag herinner aan die eerste beweging, 'n fugato gevolg deur 'n sangerige homofoniese seksie in die dominant, ontwikkeling van hierdie drie elemente, rekapitulاسie en 'n luisterryke koda.

5.5.3 SONATE NR.3 IN C MINEUR, OPUS 56

Hierdie sonate is in Oktober 1881 in Parys gekomponeer. Dit is opgedra aan sy vriend Théodore Dubois. Hierdie sonate is in werklikheid 'n prelude en fuga met 'n invoeging van 'n *adagio*, 'n tipiese Duitse kombinasie soos by Mendelssohn.

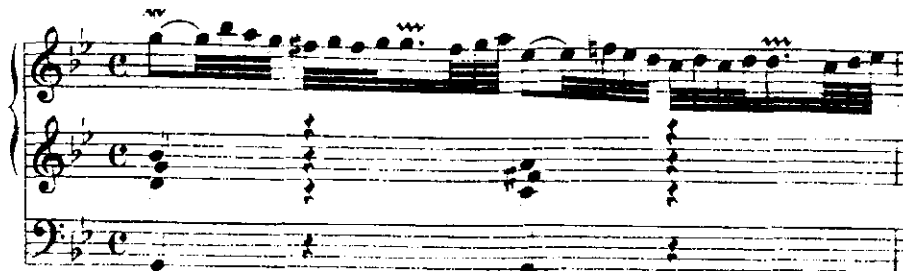
Preludio (*Allegro maestoso e con fuoco*)

Die prelude begin met 'n lopende passasie in 'n *quasi* barokstyl en vry vorm soos 'n groot resitatief, met toonlere wat afwissel met kordale fondasies. Dit is verteenwoordigend van Buxtehude, Bach (Fantasia in g mineur) en die eerste Sonate van Mendelssohn.

VOORBEELD 13A: GUILMANT, SONATE III: BEWEGING I, LOPENDE PASSASIE, MATE 1-3:

Allegro maestoso e con fuoco (♩=88)

VOORBEELD 13B: BACH, FANTASIA IN G MINEUR, MAAT 1:



VOORBEELD 13C: MENDELSSOHN, PRELUDE III, MATE 1-6:



Adagio

Hierdie is 'n monotematiese romanse in A-mol majeur.

Fuga (Allegro moderato)

Die beweging bestaan uit drie dele: eksposisie ('n luisteryke tema met sinkopasie en dalende sewendes), ontwikkeling met episodes (fragmente van die hooftema) en 'n afsluiting met stretto.

VOORBEELD 14: GUILMANT, SONATE III: BEWEGING III, FUGATEMA, MATE 1-15:



Dit herinner aan die eerste beweging in 'n intensifiserende koda.

VOORBEELD 15: GUILMANT, SONATE III: BEWEGING III, TEMATIESE MATERIAAL SOOS IN EERSTE BEWEGING, MAAT 136:



5.5.4 SONATE NR.4 IN D MINEUR, OPUS 61

Die sonate is in Februarie 1884 in Meudon gekomponeer. Dit is opgedra aan sy vriend Emile Bernard. Vir die eerste keer komponeer Guilmant 'n sonate met vier bewegings.

Allegro assai

Hierdie beweging is in sonatevorm: die hooftema, wat uit twee dele bestaan, is eers in unisoon in die basstemme.

VOORBEELD 16: GUILMANT, SONATE IV: BEWEGING I, HOOFTEMA, MATE 1-8:



'n Tweede tema in F majeur volg; die ontwikkeling van hierdie tema is in verskillende verwante toonaarde; dan volg die rekapitulاسie en 'n akkordale koda saam met 'n chromatiese pedaalparty.

VOORBEELD 17: GUILMANT, SONATE IV: BEWEGING I, CHROMATIESE PEDAALLYN, MATE 221-224:

Andante

Dit is in 3/8 maatslag, in F majeur en word gerigistreeer met 8' grondstemme en *Unda Maris* (*Positif*). Dit is in A-B-A vorm. Hierdie is 'n sangerige en hoogs ekspressiewe beweging met 'n akkordale koda (*più lento*).

Menuetto (Allegretto)

Hierdie beweging is 'n jukstaposisie van die refrein (*Grand-Choeur*), met twee trio's in F majeur en D majeur.

Finale

Die beweging begin met 'n kort *Adagio* met 'n klarinet solo register; dan volg die *Allegro vivace con fuoco* in sonatevorm.

VOORBEELD 18A: GUILMANT, SONATE IV: BEWEGING IV, KLARINETSOLO, MATE 1-8:

VOORBEELD 18B: MENDELSSOHN, SONATE VI: VARIASIE III, MATE 72-74:

♩ = 63
Cl. II 8¹
p
Cl. I 8¹
p
Ped: 16¹ and 8¹

Die hoofteema (*Grand-Choeur*) van die eksposisie, toon ooreenkomste met die stygende hoofteema van die eerste beweging; 'n bykomende tema (*Récit*) in F Majeur; ontwikkeling van die gesang oor 'n pizzicato pedaal (Sousbasse 32') en verskeie ander elemente; rekapitulاسie en koda in D majeure.

5.5.5 SONATE NR. 5 IN C MINEUR, OPUS 80

Die sonate is in September 1894 in Meudon gekomponeer. Dit is opgedra aan sy vriend Clarence Eddy en is meer simfonies van aard.

Allegro appassionato

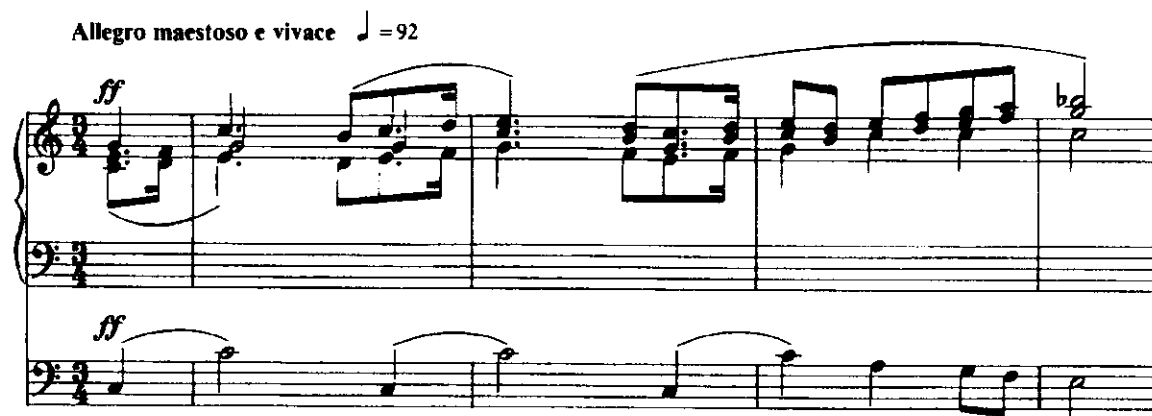
Die sonatevorm bevat 'n bruisende, opwindende hoofteema (Franse overture in *Grand-Choeur* registrasie), wat gevolg word deur 'n fugato.

VOORBEELD 19A: GUILMANT, SONATE V: BEWEGING I, HOOFTHEMA, MATE 1-4:

Allegro appassionato. (♩ = 132.)
ff G.O.
ff

VOORBEELD 19B: MENDELSSOHN, SONATE II: BEWEGING III, MATE 0-4:

Allegro maestoso e vivace ♩ = 92



Die tweede tema, in E-mol majeure, is kalm en ekspressief. Die ontwikkeling bevat 'n fugato maar die rekapitulاسie is sonder fugato. Die beweging sluit af met 'n koda met 'n chromatiese pedaallyn.

Adagio (Adagio con molt' espressione)

A-mol majeure word gebruik as toonaard. Daar is momente van groot kalmte sowel as spanningsvolle melodiese ontwikkeling in die eerste deel. Die middeldeel, in c-kruis mineur, is meer opgewek en 'n hoogs ekspressiewe tenoorsolo kom in hierdie deel voor.

VOORBEELD 20A: GUILMANT, SONATE V: BEWEGING II, TENOORSOLO, MATE 44-50:

Piu mosso. (♩ = 72)
mf 8.0.



aj. C-B. et Fl 8.



aj. la Tromp. du Récit et Fonds 8.
add Str. Cornopran & Diap. 8 F!



VOORBEELD 20B: MENDELSSOHN, SONATE II: BEWEGING II, TENOORSOLO, MATE 38-43:



Beide temas word gekombineer in die derde deel. 'n Hemelse en ekstatiiese koda volg in drie verskillende 8' toonkleure.

Scherzo (Allegro)

Hierdie beweging is in c mineur met twee trio's soos die Klaviersonates van Beethoven.

Recitativo

Guilmant hou by die modelle van Beethoven en Franck. Die drie hoofemas van die eerste, tweede en derde bewegings word aangehaal en vorm 'n oorgang tot die *finale*.

Choral et Fugue (Allegro)

Dit is 'n finale in die tonika majeur (C) met die volgende struktuur:

- koraalvorm bestaande uit vier tot ses stemme met 'n vierstemmige, vry cantus in die gees van die Lutheraanse korale (Bach);

VOORBEELD 21: GUILMANT, SONATE V: BEWEGING V, KORAAL, MATE 1-4:

- eksposisie en ontwikkeling van die fuga;

VOORBEELD 22: GUILMANT, SONATE V: BEWEGING V, FUGATEMA, MATE 18-23:

- vier- tot sesstemmige koraalvorm in F majeur;

VOORBEELD 23: GUILMANT, SONATE V: BEWEGING V, KORAAL, MATE 98-101:

VOORBEELD 23B: MENDELSSOHN, SONATE V: BEWEGING I, MATE 0-4:

- kombinasie van beide temas (van die koraal en fuga, soos in Mendelssohn se derde sonate) met 'n nuwe kontrapunt in drieledige ritme en stretto;
- koda wat beide hoof temas kombineer met lopies, en 'n monumentale, plagale finale kadens. Hierdie kombinasie van die koraal en fuga is 'n deur Franck se voorbeelde beïnvloed.

5.5.6 SONATE NR.6 IN B MINEUR, OPUS 86

Hierdie sonate is in September 1897 in Meudon gekomponeer. Dit is opgedra aan sy vriend Charles-Marie Widor.

Allegro con fuoco

Hierdie beweging is in sonatevorm, met die gewone struktuur en 'n fugato in die middel van die ontwikkeling.

Méditation (Andante quasi Adagio)

'n Idilliese karakterstuk in D majeur wat gespeel word op sangerige 8' grondstemme.

Fugue et Adagio

Dit is 'n fuga met gepunteerderitmes en 'n dalende fuga tema in b mineur met chromatiese kontrapunt. In teenstelling met alle verwagtinge, lei die fuga na die eksposisie, ontwikkeling en verskillende stretti, en 'n samevattende terughoudende *Adagio* struktuur in B majeur met *Voix Célestes* registrasie. Dit herroep die *finale* van Mendelssohn se sesde sonate.

VOORBEELD 24A: GUILMANT, SONATE VI: BEWEGING III, TEMA, MATE 0-4:

Allegro (♩ = 64)

pp

Récit: Voix céleste
Sic. Voix angelica

pp

VOORBEELD 24B: MENDELSSOHN, SONATE VI: BEWEGING III, MATE 0-4:

Finale

Andante ♩ = 100

piano e dolce

piano e dolce

Die vier hoofemas van hierdie sonate is verwant aan mekaar deur die gemeenskaplike motief bestaande uit vyf dalende note.

VOORBEELD 25: GUILMANT, SONATE VI, GEMEENSKAPLIKE MOTIEF:



5.5.7 SONATE NO. 7 (SUITE) IN F MAJEUR, OPUS 89

Die sonate is in September 1902 in Meudon gekomponeer. Dit is opgedra aan sy leerling en vriend, Charles Galloway.

Entrée (Tempo di Marcia, maestoso)

'n Mars in *Grand-Choeur* styl wat afgewissel (alternating) word as 'n refrein met episodes soos 'n rondo.

Lento assai (Dreams)

Dit is 'n *rêverie* in A majeur in A-B-A vorm. Harmonies is dit een van die mees ongewone bewegings in al Guilmant se werke. 'n Reeks akkoorde in sewendes dui op die invloed van Debussy.

VOORBEELD 24: GUILMANT, SONATE VII: BEWEGING II, AKKOORDE IN SEWENDES, MATE 1-5:

Intermezzo (Allegretto)

Hierdie beweging bestaan uit arpeggio's in rondovorm wat dui op die styl van Schumann; die refrein word afgewissel met episodes (chromatiese, sinkoperende deel en as 'n homofoniese koraal). 'n Soortgelyke styl kom in die sesde sonate van Mendelssohn voor, in die toccata van die variasies.

VOORBEELD 25A: GUILMANT, SONATE VII: BEWEGING III, ARPEGGIO, MATE 1-3:

VOORBEELD 25B: MENDELSSOHN, SONATE IV: BEWEGING I, MATE 1-2:

Grand Choeur (Allegro con brio)

Hierdie beweging word aangedui as *Tempo di Minuetto* en is in fugato styl.

VOORBEELD 26: GUILMANT, SONATE VII: BEWEGING IV, FUGATOSTYL, MATE 0-12:

Cantabile (Andante)

Die beweging is in A-B-A vorm. Die registrasie bestaan uit solo fluite Hautbois (*Récit*) en Cromorne (*Positif*). Die middeldeel (Voix Céleste) is weereens in 'n impressionistiese en chromatiese styl (soos in die tweede beweging) wat weer herroep word in die konklusie.

VOORBEELD 27: GUILMANT, SONATE VII: BEWEGING V, IMPRESSIONISTIESE EN CHROMATIESE STYL, MATE 44-47:

Prenez le Basson Hautbois et le Bourdon du Récit.)
V. (Due and Ged in)

Legatissimo.
RECIT: Voix célestes.
SIV.

Prenez la Subasse 16 et la Flûte 8.
Ped. Bourdon 16 in.

pp

Final (Allegro)

Dit is gebaseer op drie verskillende motiewe: dit begin in F mineur; dan volg die ontwikkeling en rekapitulاسie en terugkeer na die langverwagte majeurtoonsoort.

5.5.8 SONATE NR.8 IN A MAJEUR, OPUS 91

Hierdie sonate is in September 1906 in Meudon gekomponeer. Dit is opgedra aan die raadslid *Monsieur Louis Herbette*.

Introduction et Allegro risoluto

Die inleiding bestaan uit 'n tema in die pedaal saam met arpeggio-agtige akkoorde, eers op die toe *Récit*, dan die *Positif* en *Grand-Orgue* met die *Grand-Choeur* registrasie.

VOORBEELD 28A: GULMANT, SOANTE VIII: BEWEGING I, MATE 5-6:

VOORBEELD 28B: MENDELSSOHN, SONATE IV: BEWEGING I, MATE 9-11:



Allegro risoluto met 'n opwaarts strewende hooftema en 'n subtema (tema van die inleiding). Die ontwikkeling is 'n dominerende drieledige beweging en bevat 'n omkering van die hooftema; die rekapitulاسie en koda bevat die tweede tema (Bombarde 32' in die pedaal).

Adagio con affetto

Hierdie beweging is in f-kruis mineur en in A-B-A vorm.

Scherzo (Vivace)

Die *Scherzo* is A majeur, met twee trio's in F en D-mol majeur.

Andante sostenuto

Die toonaard is E majeur met 16', 8' en 4' grondstemme en die latere byvoeging van die *Trompette (Récit) à la Franck*. Dit lei direk tot die *finale*.

Intermède et Allegro con brio

Die *Intermède (Lento molto)* is in die styl van 'n resitatief.

VOORBEELD 29A: GUILMANT, SONATE VIII: BEWEGING V, RESITATIEF, MATE 13-15:





Die *Allegro con brio* is 'n groot, dubbel fuga (soos by Mendelssohn in sy derde sonate); eksposisie van die eerste tema en ontwikkeling, eksposisie van die tweede tema, beide temas, stretto van die eerste tema en 'n briljante koda.

5.6 DUITSE KENMERKE IN DIE ORRELSONATES VAN LEMMENS EN GUILMANT

Uit bogenoemde blyk dit dat die orrelsonates van Lemmens en Guilmant sterk deur die Duitse Baroktradisie beïnvloed is. Dit is veral die werke van Bach en sy tydgenote wat beide Lemmens en Guilmant tegnies beïnvloed het tydens die komposisie van hul orrelsonates. Lemmens en Guilmant het die sonates van Mendelssohn gebruik as raamwerk vir idees en strukture.

5.6.1 DIE TERM ORRELSONATE

In die Duitse orrelstyl word die orrelsonate gesien as 'n werktipe bestaande uit twee of meer bewegings, soos reeds verduidelik onder 5.3.1. Lemmens en Guilmant het hierdie formaat behou. Die sonates bestaan gewoonlik uit drie tot vier bewegings. Guilmant brei soms die werktipe uit tot so veel as ses bewegings (sien 5.5.7), maar behou nog steeds die raamwerk van die Duitse orrelsonate.

5.6.2 STRUKTUUR

Die Duitse orrelsonates was gewoonlik in drie bewegings (vinnig-stadig-vinnig). Soos Mendelssohn voeg Lemmens en Guilmant ook ander vorms by in die sonates soos sonates soos fugas en koraalverwerkings. (Sien 5.4 en 5.5) Die struktuur wat deur Bach, met sy Triosonates, gestel is, word dus uitgebrei deur die Franse sowel as die Duitse komponiste van die 19de eeu.

Mendelssohn baseer van sy sonates op koraal (Sonate III, V en VI). Dit is ook die geval met Lemmens en Guilmant. Dikwels word 'n koraalmelodie geneem en 'n volledig-ontwikkelde sonate word geskryf met die Gregoriaanse koraalmelodie as tema. (Sien 5.4.1, 5.5.3 en 5.5.5)

5.6.3 REGISTRASIE

Reeds in die Franse Barok is registrasieaanduidings deur die komponiste, in die titels, by hul werke aangedui. Die komponiste was baie presies oor die registrasie wat gebruik moes word om die werke tot hul volle reg te laat kom. Die registrasie was eg Frans en het goed op die Frans orrels gewerk. Lemmens en Guilmant neem hierdie gebruik oor in hul sonates. Beide gee spesifieke registrasie-aanduidings wat gevolg behoort te word. Die registrasies was eg Franse. Guilmant maak veral gebruik van die registers wat op die orrel van Cavaillé-Coll was omdat dit aan hom bekend was en hy ook meesal op hierdie orrels gespeel het. (Sien 5.5) Hier het die Duitse registrasiekuns skynbaar geen invloed gehad op die orrelsonates van Lemmens en Guilmant nie. Dit is eerder die Franse orrelbou, veral die orrels van Cavaillé-Coll, wat die registrasiekuns beïnvloed het.

5.6.4 KONTRAPUNTALE BEWEGING

Die kontrapunt van die Barok word gekenmerk deur spesifieke vorms van komposisie. Die kontrapuntale tegnieke word veral gekenmerk deur variasie, wat tot sy volle reg gekom het in die koraalpreludes. In die fugas is 'n enkele tema (soms meer as een) herhaaldelik ontwikkel en geïmiteer in al die stemme. In die 19de eeu het die evolusie van chromatiek 'n groot rol gespeel in die kontrapuntale benaderings. Lemmens en Guilmant baseer egter hul gebruik van kontrapunt op die model van Bach. Beide maak gebruik van chromatiek, veral in die pedaaltemas. (Sien 5.5.4 en 5.5.5)

5.6.5 PEDAALVAARDIGHEID

Dit is algemeen bekend dat nie een van die Franse orreliste van die tyd, oor 'n gevorderde pedaaltegniek, soos dié van die Duitsers, beskik het nie. Dit is eers met die koms van Cavaillé-Coll wat die omvang van die Franse orrels se pedaalbord uitgebrei is. Dit het die Franse komponiste instaatgestel om meer virtuose en omvangryke pedaalpartye te komponeer. Hierdie pedaalpartye is op die model van die Duitse orrelskool, veral die pedaaltegniek van Bach, gebaseer. Waar die pedaaltegniek voorheen ondergeskik was in Frankryk, het dit nou meer aandag geniet. (Kooiman, 1981:75.)

Soos gesien kan word uit die programme (Sien Bylae B en C) wat Lemmens en Guilmant gespeel het, is dit duidelik dat beide hierdie orreliste toegang gehad het tot die werke van die Barokmeesters soos Bach en Buxtehude asook die werke van Beethoven en Mendelssohn. Hierdie werke is waarskynlik bestudeer en ontleed om sodoende Lemmens en sy leerling instaat te stel om 'n vaster struktuur in hul werke te gebruik in plaas van improvisasie, soos die gebruik in hierdie tyd was. Dit is veral die ses sonates van Mendelssohn wat Lemmens en Guilmant sterk beïnvloed het.

HOOFSTUK 6

SAMEVATTING EN GEVOLGTREKKING

Met die einde van Franse Revolusie in 1815, het die standaard van orrelspel, wat eens so 'n bloeiende kuns in Frankryk was, tot 'n laagtepunt gedaal en verskeie orrels is vernietig. Die musiek wat gespeel is, is hoofsaaklik geïmproviseer en die standaard van die musiek was die laagste wat dit nog ooit in Frankryk was.

Die orrelbouer, Aristide Cavaillé-Coll (1811 – 1899), se aankoms in Parys in 1833 was die begin van die herlewing van die Franse orrelboukuns en daarmee saam ook die orrelmusiek. Die interaksie tussen orrelbou, orrelspel en komposisie het 'n groot invloed gehad op die nuwe Franse simfoniese styl vir orrel. Die eerste verteenwoordiger hiervan was Lemmens en sy leerlinge, Guilmant en Widor. Daar is terug beweeg na die ou vorms van die Barok wat 'n duidelike struktuur gehad het.

Lemmens was 'n Belgiese orrelis, maar het in Frankryk gewerk. Deurdat Lemmens toegang gehad het tot die werke van Bach het hy die kennis, wat hy tydens sy studie onder Hesse en Fétis opgedoen het, aan sy leerlinge oorgedra. Die musiek van Bach is in Frankryk gespeel en deur Lemmens aan die konsertpubliek bekend gemaak. Lemmens het begin om die pedaaltegniek in Frankryk uit te brei en het sy pedaalonderrig gebaseer op die modelle van Bach en Hesse. Die uitgebreide pedaalbord van Cavaillé-Coll het meegebring dat die pedaalpassasies wat gekomponeer is meer virtuoos en opwindend kon wees.

Guilmant brei die Franse pedaaltegniek verder uit en baseer sy pedaalskool veral op dié van Hesse. Die orrelsimfonie was vir Guilmant sinoniem met orrelsonates. Hy onderneem verskeie toere na die VSA en verkry ook so toegang tot die werke van Mendelssohn, wat sterk onder die invloed was van die werke van Bach. Guilmant het waarskynlik hierdie werke bestudeer en dit aan sy leerlinge oorgedra.

Die registrasies van die sonates van Lemmens en Guilmant, is eg Frans en daar is duidelike aanduidings van wat die komponiste verwag. Dit stem ooreen met die Franse Baroktradisie, waar die titel 'n aanduiding was van die registrasie.

Die sonates is dikwels nie presies in die Klassieke sonatevorm nie, maar eerder aangepaste soantevorme soos in die sonates van Mendelssohn. Daar is tog ook ooreenkomste met die werke van Bach en sy tydgenote. Die sonates van Lemmens en Guilmant is veral sterk deur die Duitse orrelstyl beïnvloed met betrekking tot struktuur, kontrapunt, vorm en pedaaltegniek. Dit blyk asof beide hierdie komponiste veral onder die invloed was van Mendelssohn se ses orrelsonates, Opus 65.

Uit bogenoemde blyk dit dat daar wel 'n sterk Duitse invloed op die orrelsonates van Lemmens en Guilmant was. Hierdie invloed was egter tweeledig ten opsigte van die pedaaltegniek en die struktuur van die komposisies. Die fugale skryfwyse kan teruggevoer word na die vroeë Duitse Barokmeesters soos Bach en Buxtehude, terwyl die basiese konsepte vir die bewegings in die sonates (bv. die resitatief-agtige dele en die gebruik van *cantus firmus*) duidelike ooreenkomste toon met die sonates van Mendelssohn.

Ander aspekte wat nog ondersoek kan word, is ook die gebruik van die prelude en fuga, sowel as die fugale skryfwyse, die ontwikkeling ten opsigte van die pedaaltegniek en die Duitse invloed ten opsigte van die simfoniese styl.

BYLAE A

ST. DENIS, PARYS
ARISTIDE CAVAILLÉ-COLL, 1841



St Denis, Paris, Cavallé-Coll, 1841

Grand Orgue (C-f³, second manual)

Montre (from 2nd oct.)	32'
Montre	16'
Bourdon	16'
Montre	8'
Bourdon	8'
Viole	8'
Flûte traversière	8'
Prestant	4'
Flûte traversière	4'

Positif (C-f³, first manual)

Bourdon	16'
Bourdon	8'
Salicional	8'
Flûte	8'
Prestant	4'
Flûte	4'
Prestant	4'
Doublette	2'
Flageolet	2'

Grand Orgue (continued)

Nasard ou Quinte	2 ² / ₃ '
Doublette	2'
Grande Fourniture	IV
Petite Fourniture	IV
Grande Cymbale	IV
Petite Cymbale	IV
Cornet à Pavillon	V
Trompette	8'
Trompette	8'
Basson	8' (bass)
Cor Anglais	8' (treble)
Clairon	4'

Récit (C-f³, third manual)

Bourdon	8'
Flûte	8'
Flûte	4'
Quinte	2 ² / ₃ '
Octavin	2'
Trompette	8'
Voix Humaine	8'
Clairon	4'

Pédale (FF-f, i.e. 16' stops effectively 24')

Flûte ouverte	32' (from CC)
Flûte	16'
Flûte	8'
Nasard	5 ¹ / ₃ '
Flûte	4'
Basse-contre	16'
Bombarde	16'
Basson	8'
Trompette	8'
Trompette	8'
Clairon	4'
Clairon	4'

Combination pedals and accessories:

Swell pedal

Récit/Grand Orgue

Bombarde on Grand Orgue

Grand Orgue on/off

Positif/Grand Orgue fonds

Positif/Grand Orgue reeds treble

Positif/Grand Orgue reeds bass

manuals to pedal

sub-octave to all manuals

Positif (continued)

Tierce	1 ³ / ₅ '
Fourniture	IV
Cymbale	IV
Trompette	8'
Cor d'Harmonie	8'
Hautboy	8'
Cromorne	8'
Clairon	4'
Tremblant	

Bombarde (C-f³, played from the second manual)

Bourdon	16'
Bourdon	8'
Flûte	8'
Prestant	4'
Nasard ou Quinte	2 ² / ₃ '
Doublette	2'
Cornet	VII
Bombarde	16'
Trompette	8'
Trompette	8'
Clairon	4'
Clairon	4'

BYLAE B

Program gelewer deur Lemmens en Helen Lemmens-Sherrington in September 1878 in die *Trocadéro* in Parys:

Sonate pontificale

Lemmens

"*Grand Dieu! Quel art humain*"

(*Ode to Saint Cecilia; organ accompaniment*)

Handel

"*Air du Rossignol*"

(*L'Allegro, il Penseroso*)

Mme Lemmens, soprano
Paul Tagganel, flute
Alexandre Guilmant, piano

Fanfare

Lemmens

Hosannah!

Grand Fantasia in E Minor ("The Storm")

M Lemmens, organ

(Archbold *et al*, 1995:292.)

BYLAE C

Vyf programme wat Guilmant tydens sy toer in 1893 na Amerika sou speel soos vervat in 'n brief aan Clarence Eddy:

PROGRAMME NO. 1

1. *Toccata in F* J.S. Bach (1685-1750)
2. *Offertoire in D-Flat (Op. 8)* Th. Salomé
3. *Sonate Pontificale* Lemmens (1823-1881)
 - I. *Allegro Moderato*
 - II. *Adagio*
 - III. *Marche Pontificale*
 - IV. *Fugue*
 - Fanfare*
4. a. *Invocation in E-flat*
 - b. *Finale in A-Flat* Alex. Guilmant
5. *Cantabile in A-Flat* Samuel Rosseau
6. *3d Sonata in A* Mendelssohn (1809-1847)
 - I. *Con Moto Maestoso*
 - II. *Andante Tranquilo*
7. *Funeral March and Hymn of Seraphs* Alex. Guilmant
8. *Canon in B-minor* R. Schumann (1810-1856)
9. *Toccata in G* Th. Dubois
10. *Improvisation on a theme to be given.*
11. *March for a Church Festival* W. T. Best

PROGRAMME NO. 2

1. *2d Sonata in C-minor* Mendelssohn (1809-1847)
I. Grave. Adagio II. Allegro Maestoso, Vivace III. Fuga
2. *Meditation in A-flat* Alo[ys] Klein
3. *4th Sonata* Guilmant
I. Allegro II. Andante III. Menuetto IV. Finale
4. *Piece in F#-minor* S.S. Wesley (1810-1876)
5. *a. Pastorale in F* Lemmens (1823-1881)
b Andantino in D-Flat [Transcribed by Guilmant] A. Chauvet (1837-1871)
6. *Prelude and Fugue in A-minor* J.S. Bach (1685-1750)
7. *L'Adieu der Bergères [transcribed by Guilmant]..[H]Berlioz (1803-1869)*
8. *a. Fugue in C* D. Buxtehude (1653-1707)
b. Communion in A Eug. Gigout
c. Gavotte in F Padre Martini (1706-1784)
9. *Improvisation on a theme to be given*
10. *Fugue in D* Alex. Guilmant

PROGRAMME NO. 3

1. *1st Sonata* Th. Salomé
I. Andante, Maestoso, Allegro risoluo II. Andante
III. Andante Con Moto. Fuga
2. *Ciaconne in Ab-minor* D. Buxtehude (1635-1707)
3. *a. Elevation in Ab*
b. Nuptial March Guilmant
4. *1st Sonata in F. Allegro Moderato II. Adagio III. Andante*
Recit IV. Allegro vivace Mendelssohn (1809-1847)
5. *Adagio in Db* F. Liszt (1811-1886)
6. *Toccata et Fuga in D-minor* J.S. Bach (1685-1750)
7. *Caprice in Bb* Alex. Guilmant
8. *Pilgrims' Chorus (Arranged by Liszt) R. Wagner (1810-1856)*
9. *Improvisation in a theme to be given.*
10. *Finale in D* Lemmens (1823-1883)

Gedurende sy toer van Amerika in 1893, speel hy die volgende programme:

New York Avenue Church, Brooklyn, 18 Oktober 1893

Fantasia and Fugue in G-minor Bach
Adagio (Second Symphony) Widor
Sonata no. 1 Guilmant
Third Rhapsodie Saint-Saëns
Funeral March and Hymn of Seraphs Guilmant
Meditation in A-flat Klein
Marche Pontificale Lemmens
Canon in B-minor Schumann
Improvisation on a given theme
Morceau de Concert Guilmant

(Leupold, 1984:xiv.)

South Church, Medison Avenue, New York City, 13 October 1893

Fantasia and Fugue in G-minor Bach
Cantabile in A-flat Rosseau
Sonata no. 6 Mendelssohn
Cantilene Pastorale, Fugue in D,
Allegro in F-sharp minor Guilmant
Funeral March and Hymn of Seraphs,
Theme, Variations, and Sarabande (Opus 149)..Rheinberger
(Organ, Violin and 'Cello)
Adagio and Allegro (Tenth Concerto) Handel
Improvisation on a given theme
Grand Choeur in D Guilmant

First Presbyterian Church, New York City, 13 October 1893, Evening

First Sonata *Alex. Guilmant*
Andantino in D-flat *Ch. Chauvet*
Gavotte in F *Padre Martini*
Passacaglia in C-minor *J.S. Bach*
Aria, "Ce que dit le Silence" *Alex. Guilmant*
Miss Kate Perry Douglas
Caprice in B-flat, Elevation in A-flat *Alex. Guilmant*
Nuptial March in E, First Sonata [sic]..... *F. Mendelssohn*
Recita[tive] and Aria "In Vain Thy Doom,"
"Belthazar" *Alex. Guilmant*
Mr. Wm. H. Rieger
Improvisation on a given theme
Finale in D *Jacques Lemmens*

(Leupold, 1984: xv.)

BIBLIOGRAFIE

- ANON. 1997. *Triumphal Music for Organ & Orchestra*. CD-Opsname.
- ARCHBOLD, L. & PETERSON, W.J. 1995. *French Organ Music from the Revolution to Franck and Widor*. New York : University of Rochester Press. 323 p.
- BACH, J.S. 1844. *Orgelwerke II*. Edited by C.F. Peeters. London : C.F. Peeters Corporation. 96 p.
- BECKMANN, K. 2001. *Repertorium Orgelmusik 1150 – 2000, Catalogue bio-bibliographique de Musique d'Orgue*. Band I. Mainz : Schott Musik International. 1062 p.
- GUILMANT, A. 1898. *Organ music and organ playing*. *Lumen Foundation*. 25 : 83-89, Maart.
- GUILMANT, A. 1902. *Sonates pour Orgue, No. 1-8*. Nouvelle Edition par A. Eaglefield Hull. 8 vols. New York : Associated Music Publishers Inc.
- JOHNSON, B. R. 1981. *The Church Music of Felix Mendelssohn-Bartholdy: An insight into formal and stylistic aspects of his organ and sacred choral works*. Grahamstown : Rhodes University Press. 155 p.
- KOOIMAN, E. 1981. *De Parijse orgelwereld omstreeks het midden van de 19e eeuw en Adolph Hesse (1844)*. *Het Orgel*, 77(3):69-82, Maart.
- KOOIMAN, E. 1989. *Jacques Lemmens, Charles-Marie Widor und die französische "Bach-Tradition"*. Deel 1. *Ars Organi*, 37(4) : 198-206.
- KOOIMAN, E. 1990. *Jacques Lemmens, Charles-Marie Widor und die französische "Bach-Tradition"*. Deel 2. *Ars Organi*, 38(1) : 3-14.
- LEUPOLD, W. 1984. *The organ music of Alexandre Guilmant*. Florida : Belwin Mills. 226 p.
- LUEDERS, K. 1980a. *N.J. Lemmens, Trois Sonates Pour Orgue, No. 1 Pontificale*. Forberg Musikverlag : Bonn-Bad Godesberg. 19 p.
- LUEDERS, K. 1980b. *N.J. Lemmens, Trois Sonates Pour Orgue, No. 2 O Filii*. Forberg Musikverlag : Bonn-Bad Godesberg. 23 p.
- LUEDERS, K. 1980c. *N.J. Lemmens, Trois Sonates Pour Orgue, No. 3 Pascale*. Forberg Musikverlag : Bonn-Bad Godesberg. 24 p.
- MENDELSSOHN, F. 1993. *Six Sonates, Opus 65*. Edited by W.A. Little. London : Novello Publishers Limited. 108 p.
- OCHSE, O. 1994. *Organists and Organ Playing in Nineteenth-Century France and Belgium*. Bloomington : Indiana University Press. 271 p.
- OTTERMAN, R. & SMIT, M. 2000. *Suid-Afrikaanse Musiekwoordeboek*. Kaapstad : Pharos. 296 p.

RANDAL, D.M. 1986. *The New Harvard Dictionary of Music*. London : The Belknap Press of Harvard University Press. 942 p.

RITCHIE, G. & STAUFFER, G. 1992. *Organ technique: modern and early*. New Jersey : Prentice Hall. 382 p.

SABATIER, F. 2001. Lemmens, Jaak Nikolaas. (*In Sadie, S., ed. The New Grove Dictionary of Music and Musicians. Volume 10. London : Macmillan Publishers Limited. p. 541-542.*)

SLUYS, J. 1992. Jacques – Nicolas Lemmens Orgelwerke. CD-Opname. Covernotes by J. Sluys.

THISTLETHWAITE, N. & WEBBER, G. 1998. *The Cambridge Companion to the Organ*. Cambridge : Cambridge University Press. 340 p.

THOMSON, A. 2001. Guilmant, (Félix) Alexandre. (*In Sadie, S., ed. The New Grove Dictionary of Music and Musicians. Volume 14. London : Macmillan Publishers Limited. p. 539-540.*)

VAN BLERK, M. E. 1994. *Afrikaanse Verklarende Musiekwoordeboek*. Kaapstad : Vlaeberg Uitgewers. 531 p.

VAN OOSTEN, B. 1988. *Guilmant: Sämtliche Orgelsonaten. Ben van Oosten, Orgel. Vol I-III. CD-opnames. Covernotes by Ben van Oosten.*

VAN OOSTEN, B. 1997. *Charles-Marie Widor: Vater der Orgelsymphonie*. Paderborn : Verlag Peter Ewers. 634 p.