

César Franck als orgelleraar

Ewald Kooiman

In het jaar 1872 werd César Franck benoemd tot orgelleraar aan het Parijse Conservatorium. Hij volgde in deze functie zijn leraar François Benoist op, die vanaf 1819 als zodanig werkzaam was geweest. Enkele leerlingen van Benoist (met tussen haakjes het jaar waarin zij hun Premier Prix behaalden) waren: Lefébure-Wély (1835), Saint-Saëns (1851), Joseph Franck, (de broer van César) (1852), George Bizet (1855), Théodore Dubois (1859), Alexis Chauvet (1860). César Franck zelf had alleen een tweede prijs voor orgel behaald, en wel in het jaar 1842.

Het leraarschap aan het Parijse conservatorium was een belangrijke en invloedrijke functie. We moeten daarbij bedenken, dat in het centralistisch geregeerde Frankrijk de belangrijke centra voor onderwijs zich alle in Parijs bevonden, en trouwens vaak nog bevinden. Naast het orgelonderwijs aan het conservatorium, bestond er vanaf 1853 de door Louis Niedermeyer gestichte Ecole de Musique religieuse; hier was het onderwijs speciaal gericht op het kweken van kerkmusici. Aan dit instituut fungeerde de Belg Clément Loret (leerling van Lemmens) als orgeldocent.

Francks benoeming

Over de gang van zaken bij Francks benoeming tot orgelleraar bestaan verschillende versies, die elkaar niet behoeven uit te sluiten.

Cécile en Emmanuel Cavaillé-Coll¹⁾ geven de volgende lezing: toen in 1869 Lefébure-Wély stierf, raakte het grote orgel van de Saint-Sulpice vakant. Bij de oplevering van dit instrument (in 1862) had Cavaillé-Coll graag gezien, dat de Belg Lemmens hier zou worden benoemd. Tot aan de vijftiger jaren van de vorige eeuw was Lefébure-Wély Cavaillé-Colls favoriete organist geweest. Door zijn kennismaking echter met Lemmens (1850), raakte zijn bewondering voor de brilante improvisatiekunst van Lefébure-Wély wat op de achtergrond. Deze voorkeur voor Lemmens, die de klassieke, op Duitse leest geschoeide traditie vertegenwoordigde, leidde zelfs uiteindelijk tot een breuk met Lefébure-Wély.

Het lukte Cavaillé-Coll niet Lemmens in de Saint-Sulpice te doen benoemen. In 1863, toen de titularis George Schmitt stierf, werd Lefébure-Wély benoemd. Nu dan, in 1869, speelde Cavaillé-Coll een belangrijke rol in de opvolging. Er bleken uiteindelijk twee serieuze kandidaten over te blijven: de 47 jarige Franck, organist van de Ste. Clotilde, en de 25 jarige Widor, die op aanraden van Cavaillé-Coll in Brussel bij Lemmens had gestudeerd. Met beide organisten stond Cavaillé-Coll op zeer goede voet (Franck en zijn vrouw waren gasten geweest bij het huwelijksdiner van Cavaillé-Coll in 1854), zo dat we wel kunnen aannemen, dat het voor Cavaillé-Coll geen eenvoudige zaak was te kiezen. De organist die hij prefereerde voor de Saint-Sulpice was Widor; deze werd benoemd. Als 'troostprijs' voor Franck probeerde Cavaillé-Coll nu hem tot leraar compositie aan het conservatorium benoemd te krijgen. Franck werd wel benoemd, maar als leraar orgel. De feitelijke invulling die Franck aan zijn functie gaf, lag overigens veel meer op het vlak van de compositie en de improvisatie dan op dat van de interpretatie, zoals we nog zullen zien.

Naast deze versie van Francks benoeming, zijn er nog andere in omloop. Théodore Dubois (Francks opvolger als maître de chapelle aan de Ste. Clotilde en vanaf 1877 organist van de Madeleine) vertelt het volgende²⁾: "Lorsque la place de professeur d'orgue fut vacante par la mort de Benoist, je vins de suite trouver mon maître Ambroise Thomas, alors directeur, et je lui dis: "Il n'y a qu'un homme vraiment digne d'occuper aujourd'hui ce poste, c'est César Franck"; il me répondit ces seuls mots: "c'est vrai", et le fit nommer."

(Toen de post van orgelleraar door de dood van Benoist vakant werd, ging ik onmiddellijk naar mijn vroegere leraar Ambroise Thomas, die toen directeur (van het conservatorium) was en ik zei tegen hem: "Er is maar één man die deze plaats nu echt verdient, en dat is César Franck"; hij antwoordde alleen maar "dat is waar" en liet hem benoemen.)

Het lijkt me heel goed denkbaar, dat beide verhalen op waarheid berusten. De actie van Cavaillé-Coll hoeft de stappen die Théodore Dubois ondernam niet uit te sluiten. Jean Gallois weet nog te melden, dat ook Saint-Saëns een rol heeft gespeeld in Francks benoeming.³⁾ Hoe het ook zij, vanaf 1872 bekleedde Franck een eervolle post.

Het orgelonderwijs (ten tijde) van Franck

Het orgelonderwijs aan het Parijse conservatorium was grotendeels door de traditie bepaald. Doordat bij de jaarlijkse examens een jury van buiten het Conservatorium de prestaties van de leerlingen beoordeelde, waren alle waarborgen geschapen voor een systeem dat jaar in jaar uit vrijwel onveranderd bleef gehandhaafd. Bij de examens en concoursen moesten de leerlingen de volgende opgaven vervullen:

- improvisatie op een gregoriaanse cantus firmus
- het improviseren van een fuga
- de zgn. vrije improvisatie: het improviseren van een hoofdvorm
- het spelen van een orgelwerk.

We verkeren in de gelukkige omstandigheid vrij goed op de hoogte te zijn van de manier waarop Franck zijn onderwijs inrichtte. Drie van zijn laatste leerlingen (Tournemire, Busser en Vierne) hebben meer of minder uitvoerig hun herinneringen te boek gesteld. Charles Tournemire⁴⁾ spreekt vooral over Francks improvisatieonderwijs.

In dit artikel wil ik vooral aandacht richten op de specifiek orgeltechnische aspecten van Francks onderwijs; daarom laat ik de improvisatie - hoe interessant ook - in dit verband buiten beschouwing.

Ook Henri Busser heeft, heel in het kort, een aantal herinneringen aan Francks onderwijs gepubliceerd.⁵⁾ Busser werd in januari 1890 leerling van Francks orgelklas. Op negentigjarige leeftijd heeft hij enkele van zijn ervaringen uit die tijd geboekstaafd. Zo vertelt hij: "À dire vrai, l'enseignement technique était assez négligé, notamment l'étude du pédalier. On préparait pour les examens des œuvres de Bach, de Haendel, mais le meilleur du temps était consacré au **plain chant** que l'on traitait très librement en contrepoint fleuri à quatre parties, et à l'improvisation de la fugue et du thème libre."

(Om eerlijk te zijn werd het technische aspect van de studie, vooral met betrekking tot het pedaalspel, tamelijk verwaarloosd. Voor de examens werden stukken van Bach en Haendel voorbereid, maar het grootste deel van de tijd werd besteed aan het gregoriaans, dat heel vrij werd behandeld in vierstemmig **contrapunctus floridus**, aan de improvisatie van de fuga en aan de vrije improvisatie.)

Ik denk dat Busser vrij goed in staat was zich een oordeel te vormen over de slordigheid waarmee Franck de technische aspecten van het orgelspel behandelde. Busser had nl. zijn vooropleiding genoten aan de Ecole de Musique religieuse van Niedermeyer, en daar was het orgelspel geschoeid op de lijn Lemmens/Hesse, die juist grote aandacht aan de techniek besteedde.

De uitvoerigste herinneringen heeft Louis Vierne nagelaten.⁶⁾ Vierne was vanaf 1881 interne leerling op het Institution des Jeunes Aveugles in Parijs, een opleiding die zoveel beroemde organisten heeft afgeleverd. Oudere medeleerlingen van hem waren Albert Mahaut en Adolphe Marty, die bieden een Premier Prix voor orgel behaalden. Marty werd na het behalen van zijn prix (1886) al vrij snel benoemd tot orgelleraar aan het Institution des Jeunes Aveugles; door de omgang met deze oudere medeleerling is Vierne in de Francktraditie gegroeid. Er waren al vroeg contacten tussen Franck en Vierne. Als voorzitter van de jury bij de jaarlijkse concoursen aan het Instituut, heeft Franck de jonge Vierne jaren achtereen horen spelen. Bovendien was een tante van Vierne directrice van de école Monceau, waar Franck enkele jaren 'directeur de musique' was. Vierne vertelt dat hij vanaf 1888 privéles van Franck kreeg, éénmaal per week; bovendien mocht hij als toehoorder de orgellessen van Franck op de het conservatorium bijwonen. De wekelijkse privéles werd geheel besteed aan contrapunt, fuga en compositie. Intussen zette Vierne zijn orgelstudie aan het Institution voort. Op het concours in 1889 speelde hij o.a. Bachs grote D dur fuga; op dat van 1890 het Menuet uit Widors 3e Symfonie. Vierne beschikte in die tijd al over een vrij uitgebreid repertoire, wat hem in staat stelde in augustus 1889 vrijwel onvoorbereid een concert te geven op het Cavaillé-Coll orgel van de wereldtentoonstelling in Parijs. Hij speelde drie werken van Bach, twee van Franck en drie van Marty.

De lessen op het Institution des Jeunes Aveugles werden gegeven op een 3 klaviers Cavaillé-Coll orgel met 36 stemmen. Een heel verschil met het orgel waarop Franck in het conservatorium zijn lessen gaf. Dit was een door Cavaillé-Coll opgelapt instrument, dat afkomstig was uit een orgel dat had gestaan in de Tuileriën. Vierne geeft de volgende dispositie.⁷⁾

Grand orgue 54 tonen	Récit 54 tonen	Pédale
bourdon 8	flûte 8	soubasse 16
flûte 8	gambe 8	flûte 8
dessus de montre 8	voix céleste 8	flûte 4
prestant 4	flûte 4	basson 8
trompette 8	hautbois 8	Manuaalkoppel, twee pedaalkoppels
	trompette 8	

De tongen waren elk voor zich door middel van een pedaal in- en uitschakelbaar.

Het gehele orgel stond in een zwelkast, die bediend werd door een pedaal met twee standen (in het Frans: boîte expressive à cuiller pourvue de deux crans). Dit type zwelpedaal komen we vaker tegen bij Cavaillé-Coll, vóórdat hij overging tot het gebruik van de zweltrede 'à bascule'. Vierne vermeldt nog over dit instrument, dat de montre en de prestant onbruikbaar waren.

Op dit orgel gaf Franck dus zijn onderwijs, dat, naar Franse traditie, klassikaal werd gegeven. Vierne vertelt dat er driemaal per week les was: dinsdag, donderdag en zaterdag, telkens van 8 tot 10 uur 's ochtends. Toen Vierne in oktober 1890 als leerling tot Francks klas werd toegelaten, waren zijn medeleerlingen Tournemire, Bouval, Burgat en Busser. Maar enkele lessen heeft Vierne meegemaakt in zijn kwaliteit van regulier leerling: de eerste les van het jaar 1890 gaf Franck op 4 oktober, en de laatste vóór zijn dood viel op 18 oktober van hetzelfde jaar. Van de in totaal zes uur orgellessen per week, besteedde Franck er minstens vijf aan improvisatie. Wat de orgelliteratuur betreft, werden er alleen concours- en examenstukken voorbereid. Daarbij bediende Franck, volgens Vierne, de zwelkast en de combinatietreden, ook verzorgde hij de registratie voor zijn leerlingen. M.a.w. een aantal zaken die voor de uitvoerend kunstenaar van essentieel belang zijn, betrok Franck niet in zijn onderwijs. Vierne zegt: "L'exécution l'intéressait peu: quand on était admis comme élève, il allait de soi qu'on possédait une technique d'instrumentiste suffisante pour permettre l'interprétation de tout Bach."

(Hij had weinig belangstelling voor het spelen van stukken; wanneer men eenmaal als leerling was toegelaten, sprak het vanzelf dat men een instrumentale techniek bezat die toereikend was voor het spelen van het hele oeuvre van Bach).

Hij vertelt ook nog dat de leerlingen die afkomstig waren van het Blindeninstituut een vrij groot repertoire hadden, terwijl de anderen slechts enkele werken kenden ("un répertoire plus que restreint").

Francks opvolging

Als serieuze kanshebbers voor Francks opvolging in 1890 kwamen Guilmant, Gigout en Dallier in aanmerking. Geen van hen werd benoemd. De opvolger werd Widor, van wie Vierne zegt: "nous ne le connaissions pas" (we kenden hem niet).

Met de komst van Widor, leerling van Lemmens, ging er een volstrekt andere wind waaien aan het Parijse conservatorium. Voor de leerlingen betekende zijn optreden niet minder dan een diep ingrijpende heroriëntatie op het punt van de speeltechniek.

We zijn in de gelukkige omstandigheid, dat Vierne een gedetailleerde beschrijving geeft van alle gebreken die Widor, dadelijk bij zijn eerste optreden al, constateerde bij zijn nieuwe leerlingen.⁸⁾ Die eerste les van Widor vond plaats op 11 december 1890, en Widor begon met het ontvouwen van een soort beginselprogramma: "En France, on néglige beaucoup trop l'exécution au profit de l'improvisation; c'est plus qu'une erreur, c'est un non-sens." (In Frankrijk verwaarloost men te veel de interpretatie ten gunste van het improviseren; dat is meer dan een dwaling, het is een zinloos iets).

Vervolgens poneert Widor dat hij vastbesloten is "de faire revivre la tradition authentique d'interprétation des oeuvres de Bach. Elle m'a été léguée par mon maître Lemmens, lequel la tenait de Hesse de Breslau, qui l'avait reçue de Forkel, élève et biographe du vieux cantor."

(de authentieke uitvoeringswijze van de Bachwerken te doen herleven. Deze traditie heb ik van mijn leraar Lemmens, die deze had van Hesse uit Breslau, die deze weer van Forkel, leerling en biograaf van de oude cantor, had).

Het valt niet mee een glimlach te onderdrukken, wanneer we hier, in 1890, Widor horen spreken over een authentieke interpretatie van de Bachwerken. De glimlach wordt met recht enigszins sceptisch gekleurd, wanneer we de stamboom die Widor hier opvoert, en die na hem door Dupré ook herhaaldelijk als legitimatie van zijn Bachspel is gebruikt, kritisch bezien. Op zichzelf is het al volkomen onzinnig te menen dat een bepaalde traditie ongeschonden generaties lang overgedragen kan worden in onveranderde vorm; maar, de zwakke schakel is hier bovendien Forkel. Deze wordt geïntroduceerd als leerling van Bach, en ik zou graag willen dat dat waar was. We zouden dan een belangrijk oor- en ooggetuige van Bachs spel bezitten. Maar, helaas, alle informatie die Forkel geeft is informatie uit de tweede hand. Forkel werd in 1749 geboren, en wat hij over Johann Sebastian Bach weet te vertellen is grotendeels afkomstig van diens zonen Carl Philipp en Wilhelm Friedemann. Ondanks deze kritische opmerkingen bij Widor's lapidaire uitspraken (en bedacht dient hierbij ook te worden dat wát men Widor ook zou kunnen verwijten, toch zeker niet dat hij een man met wetenschappelijke belangstelling voor oude muziek is geweest), valt niet te ontkennen, dat Widor, met zijn onderwijs gebaseerd op de Hesse-Lemmens traditie, een sleutelfiguur is geweest in de verdere ontwikkeling van de Franse orgelschool.

Nadat Widor aldus de grote lijnen van zijn toekomstig onderwijs had ontvouwd, moest één van de leerlingen op de orgelbank plaatsnemen. Deze speelde het Allegro uit het Bach-Vivaldi concert in G gr.. Vierne vertelt hoe Widor anderhalf uur lang maat voor maat door dit stuk heenkroop met het ongelukkige slachtoffer, terwijl de overige leerlingen stomverbaasd toelisterden.

"Il lui fit recommencer des dizaines de fois chaque mesure, expliquant tout avec une impitoyable logique..." (Hij liet hem elke maat tientallen keren opnieuw beginnen, waarbij hij alles met een onverbiddelijke logica uitlegde). Wat waren dan wel al die nieuwe dingen, die Widor zijn verbaasde leerlingen moest uitleggen? Vierne noemt de volgende dingen: absoluut legato in alle stemmen, preciese toonherhalingen, het binden van de 'notes communes', punctuatie, ademhaling, frasering. Dat waren kennelijk onderwerpen waaraan Franck bij zijn onderwijs geen enkele aandacht had geschonken; we mogen dan ook wel aannemen, dat in zijn eigen spel hij aan deze zaken weinig belang toegekend heeft. Vierne bevestigt nadrukkelijk hoe ongehoord nieuw dit alles voor hem en zijn medeleerlingen was: "Eh bien! mon vieux, me dit Tournemire, c'est clair, nous ne savons rien."

(Wel, jongen, zei Tournemire tegen me, het is wel duidelijk, we weten niets).

In de volgende lessen pakt Widor de zaken stevig aan: in de eerste plaats wil hij dat zijn leerlingen zich een absolute beheersing van de legatotechniek eigen maken. Een zorgvuldig uitgezochte vingerzetting, waarbij de stomme vingerwisseling een grote rol speelt, is hierbij een eerste vereiste. Widor laat zijn leerlingen alle oefeningen uit de *Ecole d'Orgue* van Lemmens studeren. Kennelijk heeft Franck nooit met dit boek gewerkt. Dat is een merkwaardige constatering voor de hoofdleraar orgel aan het Parijse conservatorium. Franck had Lemmens persoonlijk ontmoet toen laatstgenoemde op het orgel van de Saint-Vincent-de-Paul een recital voor genodigden gaf (1852). De *Ecole d'Orgue* van Lemmens verscheen in 1862. Vanaf 1859 werd de verschijning van het werk al aangekondigd. Cavaillé-Coll maakte ijverig propaganda voor deze orgelschool, al lang voor deze verscheen. Zo vraagt hij Lemmens in een brief dd. 25 mei 1856⁹⁾ drie exemplaren te zenden naar enkele organisten in Zuid-Frankrijk. Zou Franck zó in zijn eigen wereld hebben geleefd, en technische aspecten van het orgelspel zó van secundair belang hebben geacht, dat hij het niet de moeite waard vond zijn leerlingen met het werk van Lemmens in contact te brengen? We kunnen hier alleen maar gissen.

Grote zorg besteedt Widor in zijn onderwijs aan de pedaaltechniek; ook hierbij constateren we, dat hij zijn leerlingen volstrekt nieuwe dingen bijbrengt: een precies vastgestelde plaats voor het klavier, de toetsen aanslaan met de binnenkant van de zool, vóóraan de ondertoetsen spelen, er mag nooit een voet op de ijzeren stang boven het pedaalklavier staan (deze werd dan ook ten spoedigste verwijderd), knieën zoveel mogelijk gesloten; economie van de bewegingen. Het valt ons misschien moeilijk de revolutie na te voelen die Widor met dit alles teweeg bracht. Vierne taxeert heel juist wat het verschil tussen de aanpak van Widor en die van zijn voorganger is: bij Widor is het orgelspel gebaseerd op **rationele** principes, de techniek van het orgelspel moet volgens Widor 'scientifique, rationnelle et non empirique' zijn (wetenschappelijk, rationeel en niet empirisch). Welk een contrast met de speelwijze ten tijde van Francks leraarschap: toen was, zoals Vierne het uitdrukt, het toeval de enige leidsman in technische zaken.

Het blijkt uit Vierne's beschrijvingen, dat, na aanvankelijke aarzeling, de leerlingen zich gretig de door Widor onvouwde rationale principes eigen maakten. Dat betekent dus in concreto dat Tournemire, Vierne en zovelen na hen, orgel speelden volgens de uitgangspunten van de school Hesse-Lemmens; we hebben ook gezien, dat Franck's onderwijs bepaald niet op deze richting was gebaseerd.

De uitvoering van Cesar Franck's orgelwerken

Ik geloof dat voor de uitvoering van de orgelwerken van Franck hier een cruciaal moment ligt. Tournemire, maar ook Vierne, beschouwden zich als 'Franckistes'. Vierne vertelt, dat Franck in zijn klas aanwijzingen gaf voor de uitvoering van zijn eigen werken. "C'est ainsi que je lui entendais indiquer les mouvements, nuances, ponctuations, phrasés des six pièces de 1860 et des trois pièces de 1878. Quant aux "Chorals", il nous les joua lui-même au piano, avec Lekeu faisant la basse, le jeudi 2 octobre 1890, lors de la visite que nous lui fîmes avant sa première classe de samedi 4." (En zo hoorde ik hem aanwijzingen geven voor de tempi, nuanceringen, interpunctie en frasering van de Six pièces uit 1860 en de Trois pièces uit 1878. Wat de Koralen betreft, die speelde hij ons zelf op de piano voor (waarbij Lekeu de bas speelde), toen we hem op donderdag 2 oktober 1890 opzochten, voor de eerste les op zaterdag de 4e).

Deze herinneringen aan Franck's voorschriften deelde Vierne met diverse andere Franck-leerlingen. Maar, door de grote invloed van Widor zijn Vierne en Tournemire overgegaan op een totaal andere wijze van orgelspelen. En ik heb sterk de indruk, dat zij de Hesse-Lemmens speelwijze óók op de werken van Franck hebben toegepast. Ik stel me voor, dat zij de inzichten van Widor hebben geaccepteerd als een betere wijze van orgelspelen dan ze bij Franck hadden geleerd, en dat ze dat **betere** zonder veel scrupules algemene geldigheid hebben gegeven.

We moeten niet vergeten, dat de principes die Widor verbreidde, geacht werden algemene geldigheid te hebben. En trouwens, de tijd ligt nog maar heel kort achter ons waarin er gedacht werd dat er universele regels voor het orgelspel zouden bestaan. Het zijn de beroemde regels die we bij Guilment, Dupré, Germani, Flor Peeters, en in ons land bij Hennie Schouten tegenkomen. De *Regels voor het orgelspel* die Hennie Schouten in zijn *Techniek van het Orgelspel* ten beste geeft komen uit dezelfde bron. In de *Orgelmethodiek* van Jacob Bijster (Goes 1959) komen dezelfde regels ook weer aan bod. Al deze auteurs hebben dit gemeen, dat ze hun regels formuleren als een soort goddelijke wetten, eens op de Sinai afgekondigd en sindsdien algemeen geldig. Zoals de 19e eeuwse taalkundigen in klankwetten, geloofden de 20e eeuwse orgelpedagogen nog altijd in hun regels. Gelukkig is dit geloof sterk aan het wankelen gebracht, of, nog beter, geheel verdwenen.

Deze zijsprong is bedoeld om aannemelijk te maken, dat mensen als Vierne en Tournemire de werken van Franck speelden met een duidelijk andere techniek dan die welke Franck gebruikte, terwijl zij volstrekt geloofden Franck's bedoelingen recht te doen wedervaren.

In het notenvoorbeeld (dat om opmaaktechnische redenen op pag. 172 afgedrukt staat) heeft Tournemire door middel van bogen de 'notes communes' verbonden. We weten dat dit een kenmerk was van de Hesse-Lemmens richting, maar niet van Franck, althans niet als *principe*. Toch ben ik ervan overtuigd, dat Tournemire dacht Franck's muziek een dienst te bewijzen door zijn toevoeging. Een historischer denkende generatie ziet hierin alleen maar ingrijpen in de oorspronkelijke tekst, en dus een verwerpelijke activiteit.

Voetnoten

- 1) Cécile en Emmanuel Cavaillé-Coll *Aristide Cavaillé-Coll Ses Origines-Sa Vie-Ses Oeuvres*. Paris 1929
- 2) Geciteerd naar Fenner Douglass *Cavaillé-Coll and the Musicians*. Raleigh: At the Sunbury 1980, dl.I, p. 174
- 3) Jean Gallois *Franck*. Paris 1966, p. 97
- 4) Vooral in zijn *Précis d'exécution, de registration et d'improvisation à l'orgue*, Paris 1936
- 5) In L'ORGUE, no 102, avril-juin 1962, pp 33/34
- 6) Het meest gedetailleerd in *Mes souvenirs*. Cahiers et Mémoires de l'Orgue, III 1970; zie ook zijn *Journal* (fragments) in Cahiers et Mémoires l'Orgue IV 1970
- 7) Zie ook Norbert Dufourcq *Autour des Orgues du Conservatoire National et de la Chapelle des Tuileries*, in L'ORGUE no 60, juillet-sept. 1951, pp. 115-124
- 8) *Mes souvenirs*, p. 28 e.v.
- 9) Gepubliceerd door Norbert Dufourcq, in L'ORGUE no 55, avril-juin 1950, p. 44

3. ondanks de soms grote verschillen tussen amateurs en vakorganisten waar het de maatschappelijke uitoefening van het vak betreft, wordt geen enkel onderscheid gemaakt bij de belangenbehartiging.

En voor het overige geldt dat voor amateur én vakman een eerste vereiste is dat zij hun werk verrichten in dienst aan de gemeente.

Speurend naar dieper liggende oorzaken van "de verontruste amateur" zoals deze oprijst uit Meijers artikel, meen ik ontdekt te hebben dat amateurs kampen met het idee minder waard te zijn dan vakmensen.

Naar mijn vaste overtuiging is dit gevoel misplaatst, zeker wanneer de amateurorganist zijn plaats kent!

Jaap de Haan

ALLEGRETTO

(Allegretto) ♩ = 69

II Bourdon *
Gamba *

Flûtes et Bouteaux de 8 Pieds

César Franck, *L'Organiste*, ed. Tournemire, vol. 2, p. 28.
Notenvoorbeeld behorende bij pag. 163.

Agenda

Mei

1 Linschoten	„t Kruispunt”, 19.30 u.	Gijsbert Lekkerkerker; R.K. kerkkoor (ingebruikneming)
1 Rotterdam	Doopsgez. kerk, 20.30 u.	Martine van der Meyden
1 Zeerijp	Jacobuskerk, 20 u.	Stef Tuinstra; Harry Geraerts, tenor
2 Goes	Grote kerk, 20 u.	Jos van der Kooy
2 Haarlem	R.K. St. Bavo, 15 u.	Albert de Klerk
2 Kampen	Burgwalkerk, 19 u.	Gijs van Schoonhoven
2 Midwolda	N.H. kerk, 20 u.	Willem Hendrik Zwart
2 Uithuizermeeden	N.H. kerk, 19.30 u.	Johan Beeftink; Cantorij Gron. Studentenpastoraat o.l.v. Gerrit Jan Niemeyer
2 Utrecht	Domkerk, 15.30 u.	Kees van Eersel; Domcantorij o.l.v. Maarten Kooy (Mendelssohn)
3 Breda	Zandbergkerk, 15 u.	Eveline M. Jansen; Oud-Kath. Vrouwenkoor Utrecht; Leus Derogée, fluit