

## La réforme de l'orgue en Grande-Bretagne

En Grande-Bretagne, le développement de l'orgue au XXe siècle n'a pas suivi le même rythme que sur le continent. Contrairement à l'Allemagne et aux Pays-Bas où dès le XVe siècle on pouvait trouver des instruments importants et très développés, certains orgues ayant jusqu'à quatre manuels ainsi que des pédales entièrement indépendantes, la Grande-Bretagne était très en retard. L'orgue anglais fut beaucoup moins développé jusqu'à l'époque de la Réforme, il n'avait qu'un seul clavier et un maximum de six jeux, reflétant l'accent mis en Grande-Bretagne sur la musique chorale dans la liturgie. À partir de la période de la Restauration, les orgues ont progressivement augmenté en taille et en portée, avec deux ou trois claviers, mais toujours sans pédale. Leur taille et l'aspect global ont considérablement augmenté à l'époque victorienne, reflétant le développement extraordinaire de l'industrie en Grande-Bretagne et dans d'autres pays. Avec l'augmentation de la taille, des problèmes de conception sont apparus (lourdeur de la traction des claviers...), et c'est l'invention des assistances, d'abord la machine Barker, la traction pneumatique, puis électrique, qui a contribué à rendre le jeu à nouveau acceptable. Cependant, avec de telles avancées techniques, on a été incité à construire des instruments toujours plus grands et plus compliqués, éloignant l'orgue, aux yeux de certains commentateurs, de son héritage musical. Cette évolution qui semblait sans fin a été interrompue d'une part par la dépression des années 1920 et 1930 et d'autre part par les ravages de la Seconde Guerre mondiale.

### Le contexte du commencement de la réforme

On trouve dans *The Organ Magazine* un aperçu de l'attitude dominante des organistes envers les mixtures dans les années 1940 en Grande-Bretagne.

Bonavia-Hunt déclarait en 1946 que "de nombreux organistes sont d'avis que les mixtures sont inutiles et que le chœur des anches modernes prennent leur place."

La même année, Percy Dodsworth déclarait que "la doublette [fifteenth] et les mixtures de quatre rangs sont uniquement utilisées avec le tutti du GO [full Great], car trop brillantes pour être utilisées sans les anches."

Stubington en 1948 était enthousiasmé par la large palette tonale de l'église paroissiale de Broadway, malgré l'absence totale de mixtures,

tandis que l'orgue de St Oswald, West Hartlepool, construit en 1948, semblait être conçu en hommage à Hope-Jones, sans aucun jeu plus aigu que le 4 pieds.

Le concept du mouvement de la Réforme de l'orgue a été établi en Grande-Bretagne bien que le terme « néo-classique » (parfois simplement « classique », ou même « néo-baroque ») ait été fréquemment utilisé pour désigner des instruments influencés par des modèles historiques. Entre 1945 et 1970, il y eut principalement deux courants différents dans la conception des orgues, le traditionnel et le classique. Le « son de cathédrale », en particulier avec la combinaison Full Swell (Tutti Récit) et le jeu de tuba en solo, est propre à l'orgue britannique mais étranger aux schémas de l'orgue classique ; ainsi les traditionalistes se sont sentis menacés par les suggestions selon lesquelles ces piliers de l'orgue britannique devraient être supprimés des conceptions tonales. Parmi les personnalités clés prônant l'approche classique figuraient Gilbert Benham, le révérend B.B. Edmonds et Michael Gillingham, mais il est généralement admis que Ralph Downes était la personnalité la plus influente dans le monde de l'orgue d'après-guerre. Au début de sa carrière, Downes a été converti à ce mouvement et a très clairement expliqué sa pensée à propos des instruments remarquables dont il a assuré la conception<sup>1</sup>.

(Voir Ralph Downes dans le dossier et espace réservé)

### **Une évolution lente vers le néoclassicisme – Walker et Downes**

Comme pour toutes les tendances importantes de l'histoire de la musique, les changements se produisent lentement et il n'y a pas eu de conversion soudaine du monde de la facture d'orgues britannique au néoclassicisme. Des exemples isolés de changements radicaux peuvent être observés dès 1937 lorsque Ralph Downes et Reginald Walker (de la firme J.W. Walker) ont établi un projet de conception néo-classique qui avait un nombre inhabituellement élevé de mixtures et de mutations, y compris à la pédale un jeu de 2 pieds et une mixture. Il s'agissait simplement d'une spécification couchée sur le papier, mais une décennie plus tard, la même entreprise Walker a reconstruit l'orgue à St Gabriel Archangel, Cricklewood, qui comprenait de nombreuses

---

<sup>1</sup> L'orgue Willis de la cathédrale de Gloucester a été reconstruit par Hill, Normann & Beard en 1971 sur les plans de Ralph Downes. Depuis 1999 il a été remanié par Nicholson & Co. (Ndlt)

caractéristiques dénotant de forte accointance avec la conception classique (l'orgue a malheureusement disparu).

Ralph Downes est le concepteur de l'orgue du Royal Festival Hall de Londres, construit par Harrison & Harrison. L'orgue a été achevé en 1954, et l'approche radicale de sa conception tonale et de son harmonisation eut une profonde influence pendant de nombreuses années sur la facture, le jeu et la composition des orgues britanniques. Encore aujourd'hui, il reste un instrument controversé, provoquant des sentiments mitigés de la part des grands organistes l'ayant joué en concert. Certains auteurs contemporains ont apprécié les qualités propres de l'instrument, en particulier la cohérence des ensembles de chaque clavier, la composition très complète de la pédale, l'abondance inhabituelle de mixtures et l'absence d'accouplements à l'octave. Il y eut cependant également des réponses franchement hostiles non seulement de facteurs d'orgues établis, mais aussi de personnalités musicales importantes, avec des déclarations publiques comme « des mutations criardes (que) W.T. Best auraient assimilées à du verre brisé » et « une monstruosité affreusement aiguë, hurlante et ... un hommage à son concepteur particulièrement laid et repoussant ».

Clairement, les passions suscitées par cet orgue furent si fortes que l'habituelle réserve britannique fut abandonnée et, pour certains, la guerre fut déclarée à la fois envers l'instrument et envers Ralph Downes lui-même.

À partir du début des années 1960, il y a eu une augmentation significative du nombre de reconstructions d'orgues avec ce qui était perçu comme des améliorations, et de nombreux organistes, facteurs et consultants considéraient un orgue comme étant de peu d'intérêt s'il ne parlait pas sur une pression basse et s'il n'incluait pas son lot de mixtures et de mutations. Le *Choir Organ*, en particulier, a souvent été modifié. Tous les facteurs d'orgues d'alors n'étaient pas favorables à une reconstruction dans ce style.

Maurice Forsyth Grant, une personnalité de premier plan de la Réforme de l'orgue (ORM) et souvent franc dans ses opinions, considérait l'orgue ancien moyen (c'est-à-dire les instruments de 1850 à 1914 environ) comme « musicalement... sans valeur » et a fustigé les facteurs qui tentèrent de reconstruire ces instruments. Il était particulièrement cinglant envers les facteurs de la région de Londres où « les orgues étaient assemblés pour fabriquer de soi-disant nouveaux instruments ». Forsyth-Grant était d'avis que, dans la plupart des cas, il valait mieux jeter un vieil instrument et en construire un nouveau à partir de zéro, afin de parvenir à un sentiment d'unité musicale ; cette position radicale

serait très probablement considérée de nos jours avec une certaine inquiétude par ceux qui se consacrent à la préservation des instruments historiques, comme le British Institute of Organ Studies (BIOS).

En 1999, John Norman déclarait fièrement que son entreprise familiale (Hill, Norman and Beard) était à l'avant-garde du soi-disant renouveau baroque, citant des exemples des années 1950 dans lesquels des expériences avaient été faites dans l'harmonisation de tuyaux, qui était considérées comme très radicale. Cependant, Norman poursuit en concédant que bon nombre de ces premières tentatives d'harmonisation n'étaient pas éclairées, en particulier lorsque des Positifs neufs ont été ajoutés à des orgues essentiellement victoriens ou édouardiens, sans trop se soucier de la cohésion sonore.

On peut dire que la contribution de J. W. Walker & Sons Ltd au « mouvement de la Réforme de l'orgue » a commencé en 1954, lorsque Ralph Downes a fait construire un nouvel orgue à l'Oratoire de Londres (London Oratory). Des tuyaux sans dents aux biseaux ont été utilisés avec des anches de style français. Beaucoup d'expérimentations, accompagnées d'essais et d'erreurs, ont été réalisées, mais l'effet final était original, passionnant et musical.

### **De beaux exemples néoclassiques**

Cette formule « néo-classique » ou « nouveau style classique » - à la mode au milieu du XXe siècle en particulier en France et en Amérique - visait une fusion idéale des anches romantiques françaises et des fonds classiques, bien que la « greffe » de plans sonores classiques sur un instrument symphonique se soit souvent avérée être une erreur<sup>2</sup>. Il valait mieux partir d'un orgue classique auquel on ajoutait des timbres symphoniques ; mais les instruments néo-classiques ne se sont pas imposés dans l'histoire de l'orgue en Angleterre aussi facilement et aussi tôt qu'en France. Walker produisit une pléthore d'instruments dans les années 1960, qui reflétaient la nouvelle philosophie de la firme et intégraient les nouvelles idées apportées par le mouvement de la Réforme de l'orgue (qui était arrivé en Grande-Bretagne une trentaine d'années plus tard que dans d'autres pays). De nouveaux matériaux étaient disponibles et utilisés pour leur construction. Bien que cela n'ait pas forcément duré très longtemps, le dynamisme et la vision de

---

<sup>2</sup> En France on a fait de très beaux orgues néo-classiques en greffant des jeux classiques sur des orgues romantiques. C'est toute la production de Maurice Puget, de Gloton (puis de Beuchet du début), de Rochesson, etc. Ils ont souvent été éradiqués par la suite...(Ndl)

l'entreprise Walker de Ruislip (banlieue ouest de Londres) étaient louables. Les principaux instruments de cette entreprise, tels que ceux de la cathédrale métropolitaine de Liverpool (1967), de la cathédrale de Blackburn (1969), de l'Oratoire de Londres (1954), de St Peter's Clerkenwell (1959) et de St John the Evangelist, Islington (1963) ont été régulièrement utilisés par la BBC pour des enregistrements et des émissions dans les années 1960. Grâce à ces enregistrements, les amateurs d'orgue et les mélomanes ont pu s'habituer aux sons de l'Organ Reform Movement, ou au son « continental », dans le confort de leur foyer. Cependant, certains instruments que les passionnés et les organistes entendirent à l'époque étaient décevants. Ils pouvaient entendre les compromis faits dans la composition sonore, qui avait tendance à manquer de fondamentale, et mettaient en lumière la divergence fondamentale entre la nouvelle tuyauterie classique et le « corps » de l'instrument essentiellement romantique sur laquelle la partie classique était greffée. Les organistes de paroisses qui voulaient obtenir le son « Continental » tombaient inévitablement dans le piège d'ajouter des Nazards ou des Larigots, sans réaliser les dégâts qu'ils faisaient subir aux instruments romantiques dont ils avaient la garde.

### **L'orgue d'Islington**

Je vais prendre pour exemple mon propre instrument, car je le connais très bien. L'orgue de St John the Evangelist, Duncan Terrace, Islington, 1963, n'est pas une reconstruction. Il a été conçu dans ce qui était considéré à l'époque comme le style nord-européen. Il possède l'un des très rares « Rückpositiv » (« Positif de dos », c'est-à-dire une division secondaire dans son propre buffet, à l'avant de la galerie) construit par Walker, et c'était apparemment leur premier. Traditionnellement en Angleterre, c'était l'emplacement de « l'orgue de chaire » (Chair Organ, nom dérivé plus tard en Choir Organ) destiné à accompagner le chœur. Un excellent exemple d'un tel *Choir Organ* est celui du King's College de Cambridge, qui est si bien adapté à cet usage. Le Positif à Islington est beaucoup trop fort pour accompagner, contenant des registres solistes, un cornet décomposé, une mixture et une anche ; il est utilisé pour mettre en valeur une voix dans les œuvres du répertoire nord-européen. Les autres parties de l'orgue ont été conçues avec un ensemble de fonds équilibrés qui, lorsqu'ils sont accouplés, produisent une pâte sonore magnifique mais translucide et aérée.

Dennis Thurlow, l'harmoniste spécialisé dans les jeux de fonds chez Walker, était le créateur de ce son, pour lequel les cathédrales de

Blackburn et de Liverpool (catholique) et l'Oratoire de Londres (Brompton London Oratory) sont également célèbres. Les autres personnes ayant travaillé sur ce projet étaient Michael Broom, Michael Butler, Keith Bance et Arthur Jones. Dans une certaine mesure, ce son reflétait ce qui pouvait être entendu à l'étranger, en Europe du Nord, lors qu'en fait ils créaient sans le savoir un monde sonore caractéristique des années 1960 que je suis heureux de voir maintenant de plus en plus reconnu et préservé. Les noms des jeux dans ces orgues ne variaient pas beaucoup (bien que le nombre de jeux variait bien sûr), et restaient largement fidèles au modèle reflétant l'orgue de l'Oratoire. Ce son « non forcé » a inspiré une nouvelle musique d'orgue, celles composées par William Matthias, Malcolm Williamson et Kenneth Leighton, pour n'en citer que trois. Leighton, un amoureux de l'orgue Walker de Liverpool Metropolitan cathedral, s'est inspiré de ce dernier pour écrire plusieurs de ses compositions pour orgue. Cet orgue est actuellement en cours de restauration par Harrison et Harrison et sera conservé dans son état de 1967.

Bien qu'il s'agisse d'un excellent exemple de la production de Walker dans les années soixante, après de nombreuses années de service, l'orgue d'Islington avait néanmoins besoin d'une restauration complète. Elle est maintenant terminée. Cela a été un long processus, principalement en raison des travaux de restauration de l'église ; De plus, les progrès ont été entravés par la découverte d'amiante autour des poutres IPN soutenant l'orgue (comme ce fut le cas à la cathédrale métropolitaine de Liverpool et de nombreux autres bâtiments et orgues de cette période). Pendant que le sommier principal était en restauration, il a été possible d'extraire les sept « casseroles » ou stabilisateurs de vent de Walker sous les trois divisions manuelles pour les repeausser. Ces stabilisateurs ne sont pas de la même construction que les schwimmers conventionnels, bien qu'ils aient le même effet, agissant simplement pour stabiliser le vent du réservoir à doubles plis situé dans le soubassement de l'orgue. La plupart des matériaux endommagés ont été remplacés, dont près d'une centaine de mètres de ruban de coton noir pour les supports de tuyaux ! La console a été rénovée en 2012 avec de nouveaux solénoïdes pour les tirant de jeux, plus de niveaux de mémoire pour les combinaisons et plus d'aides à la registration.



**ISLINGTON**, St John the Evangelist, Duncan Terrace (London)

## ISLINGTON - (Walker, 1963, conseils de Ralph Downes)

### Swell

Open Diapason	8	
Chimney Flute	8	
Viola da Gamba	8	
Celeste	8	
Principal	4	
Wald Flute	4	
Nazard	2 2/3	
Octave	2	
Mixture 22-26-29-33	IV	
Bassoon	16	
Trumpet	8	
Vox Humana	8	
Zink	4	
Tremulant		

### Great

Quintaton	16	
Principal	8	
Nachthorn	8	
Spitzflute	8	
Octave	4	
Nason Flute	4	
Twelfth	2 2/3	
Fifteenth	2	
Tertian 19-24	II	
Furniture 19-22-26-29	IV	
Trumpet	8	
Great Sub Octave		
Swell to Great		
Positive to Great		
Gt. & Ped. combinations coupled		

### Ruckpositive

Stopped Diapason	8	
Principal	4	
Koppel Flute	4	
Quint	2 2/3	
Block Flute	2	
Tierce	1 3/5	
Scharf 29-33-36	III	
Crumhorn	8	
Tremulant		
Swell to Positive		
Zimbelstern		

### Pedal

Open Wood	16	
Subbass	16	
Quintaton (Gt)	16	
Octave	8	
Bass Flute	8	
Fifteenth	4	
Nachthorn (Gt)	4	
Mixture 22-26-29	III	
Oliphant	32	
Bombarde	16	
Bassoon (Sw)	16	
Posaune	8	
Schalmei	4	
Swell to Pedal		
Great to Pedal		
Positive to Great		



## London Oratory - (1954 Walker, plans de Ralph Downes)

### Swell

Barpyp		8	
Quintadena	8		
Viola	8		
Celeste		8	
Principal	4		
Gedacktflöte		4	
Nazard		2 2/3	
Octave		2	
Gemshorn	2		
Tierce		1 3/5	
Mixture	22-26-29-33		IV
Cimbel	38-40-43		III
Echo Trumpet		8	
Vox Humana		8	
Tremulant			

### Great

Quintaton	16		
Principal	8		
Rohrflöte	8		
Octave		4	
Gemshorn	4		
Quint		2 2/3	
Superoctave	2		
Tertian	17-19		II
Furniture	19-22-26-29		IV
Trumpet	8		

Great Sub Octave

Choir to Great

Gt. & Ped. combinations coupled

### Choir

Gedackt	8		
Principal	4		
Rohrflöte	4		
Octave		2	
Waldflöte	2		
Larigot			1 1/3
Sesquialtera	II		
Scharf	26-29-33-36		IV
Cromorne	8		
Swell to Choir			
Tremulant			

### Pedal

Principal	16		
Subbass	16		
Quintflöte	10 2/3		
Octave		8	
Gedackt	8		
Rohrquint	5 1/3		
Octave		4	
Mixture	19-22-26-29		IV
Bombarde	16		
Trumpet	8		
Trumpet	2		

Swell to Great

Swell to Pedal

Great to Pedal

Choir to Great



### **London Brompton Oratory**

### **Coventry Cathedral - Harrison and Harrison, 1962 (voir composition jointe)**

Les années 1950 virent un grand bouleversement dans la facture d'orgues [britannique]. Le mouvement de la réforme des orgues prônait un retour aux principes classiques. D'un autre côté, les orgues plus romantiques ou éclectiques, typiques du son des cathédrales anglaises, avaient leurs fervents défenseurs. Il a fallu beaucoup de temps pour parvenir à un accord sur le style de l'instrument de la cathédrale de Coventry et le projet final adopté en 1959 - travail du Dr Sidney Campbell (organiste de la chapelle St. George, château de Windsor) en collaboration avec Cuthbert Harrison - était, intentionnellement, un compromis entre les deux extrêmes, ayant pour résultat ce qui doit sûrement être l'un des plus grands instruments de Harrison and Harrison. L'orgue est donc une sorte de compromis mais, dans une cathédrale animée avec de nombreuses exigences (récitals, offices quotidiens, grands événements avec la congrégation), il remplit admirablement son rôle et nombreux sont ceux qui le tiennent en haute estime.

## COVENTRY CATHEDRAL



The organ was built for the new Cathedral by Harrison & Harrison in 1962. The specification evolved over several years from the advice of a number of musicians, with Dr Sidney Campbell, Organist of St George's Chapel Windsor Castle, as the final consultant.

The console is placed with the choir stalls. The layout of the front pipes was developed by the organ builders from a sketch by the cathedral architect, Sir Basil Spence. The departments are placed as follows (front pipes in brackets).

### *Left hand side*

Solo Organ with Orchestral Trumpets  
(*Pedal Open Metal*)  
Swell Organ  
(*Pedal Dulciana*)  
Choir flutes and Cromorne  
(*Claribel Flute and Harmonic Flute*)  
Pedal flutes  
(*Pedal Spitzflute and Choir Dulciana*)

### *Right hand side*

Pedal heavy reeds and Great reeds  
(*Great Double Diapason*)  
Great flue work  
(*Open Diapason I and II*)  
Choir Diapason chorus  
(*Diapason*)  
Remainder of Pedal Organ  
(*Principal and Twelfth*)

**HARRISON & HARRISON**

**1962**

\*\*

Il est intéressant de lire ce que Lawrence Phelps écrivait en 1967 sur le mouvement de la réforme de l'orgue au Royaume-Uni.

*« En Angleterre, la réforme de l'orgue a été si lente à se développer qu'elle mérite à peine d'être mentionnée. Même aujourd'hui, il y a peu de preuves d'un réel mouvement vers une amélioration générale. Bien que Ralph Downes, l'organiste de l'Oratoire de Brompton à Londres, ait mené une vaillante bataille pour la réforme de l'orgue, ses efforts n'ont en réalité produit que très peu de résultats : l'Oratoire de Brompton et le Royal Festival Hall étant les plus importants. Downes est un réformateur sans convictions claires, son travail manque donc de direction et sert plus à semer la confusion chez ses compatriotes qu'à les diriger. Ce n'est que très récemment qu'on a entendu un son vraiment fondamentalement réformé en Grande-Bretagne, et cela est dû à l'importation d'un orgue Frobenius à Oxford (Queen's College Chapel, 1965), au travail de la petite entreprise Grant, Degens et Rippin, et au travail de Noel Mander, qui est surtout connu en Angleterre pour son travail de restauration de petits instruments anciens. Il y a cependant un intérêt croissant pour la réforme, et on espère que la prochaine décennie verra un développement beaucoup plus rapide qu'il ne l'a été au cours des dernières décennies. Un petit instrument très controversé de Flentrop verra bientôt le jour dans un nouvel auditorium du Royal Festival Hall » (Queen Elizabeth Hall, 1967, plan de Downes. Restauration Mander 2005). LP, 1967.*

C'est peut-être un peu dur avec le recul, mais c'est fondamentalement vrai car l'orgue a toujours été considéré au Royaume-Uni plus comme un moyen d'accompagner les chœurs des cathédrales et pour le chant de la congrégation que comme un instrument soliste.

Je voudrais terminer en utilisant une autre citation de Lawrence Phelps :  
*« Parmi les leçons à tirer du passé, il y en a une qui détient la clé de l'avenir, une qui pourrait faire la différence entre le fait que l'orgue réussisse le test de pertinence si largement appliqué à tout aujourd'hui et survive un autre siècle ou plus, ou échoue au test et devienne obsolète peut-être déjà de notre temps. Tous les instruments anciens vraiment dignes avaient une chose en commun, quelle que soit leur période ou leur localisation - en plus de répondre aux besoins musicaux de leur époque, ils présentaient un défi de taille pour leur époque, un défi qui n'était parfois jamais relevé de manière adéquate, parfois relevé qu'après*

*plusieurs décennies, comme dans le cas des grands instruments de Cavallé-Coll...*

*Si l'orgue doit survivre en tant que médium musical, certains des instruments construits aujourd'hui doivent non seulement être adaptés aux exigences de la littérature existante - une condition préalable à tout instrument - ils doivent également se tourner vers l'avenir. Ils doivent présenter un défi, ils doivent inspirer et ils doivent tenir la promesse de choses encore inconnues, de choses encore à imaginer. L'orgue a maintenant besoin d'une nouvelle littérature pour survivre. Avec le défi toujours présent, toujours attirant, nous pouvons espérer que cet appel trouvera une ou plusieurs réponses. Sans ce défi, il n'y aura pas de réponse, pas de littérature nouvelle, et un jour peut-être plus d'orgues. »*

Larry Phelps, années 1960.

Je vous laisse sur ces mots d'un éminent facteur et concepteur d'orgues britannique en des temps plus récents. Extraits d'un livre de Stephen Bicknell, « *The History of the English Organ* » publié en 1996. C'est peut-être une affirmation un peu générale mais qui sonne vrai en partie.

*« La vérité est que le mouvement de la réforme de l'orgue, comme le mouvement de l'architecture moderne et de la musique d'avant-garde, n'a été accepté qu'à contrecœur et de façon limitée en Grande-Bretagne. Autant que certains puissent apprécier les vertus des meilleurs orgues classiques, jusqu'aux œuvres les plus extrêmes de Grant, Degens & Bradbeer (New College, Oxford), force est de constater qu'en dehors d'un cercle de connaisseurs, ils ne sont tout simplement pas très appréciés. »*  
SB, 1996.

*Adrian Gunning, 2021*

### **Références :**

Stephen Bicknell 'The History of the English Organ' 1996

Larry Phelps 'Article from The Organ Reform Movement' 1967

Richard Dunster-Sigtermans 'Developments in British Organ Design' 2015

# Coventry cathedral (composition)

<https://www.npor.org.uk/NPORView.html?RI=N07508>

## Department and Stop list

**Pedal** Key action **EP** Stop action **EP** Compass-low **C** Compass-high **g1** Keys **32**

1	<b>Sub Bourdon</b>		32	20 from Great Bourdon 16'
2	<b>Open Wood</b>		16	
3	<b>Open Metal</b>		16	N side
4	<b>Diapason</b>		16	Great
5	<b>Sub Bass</b>		16	N side
6	<b>Dulciana</b>		16	N side
7	<b>Principal</b>		8	
8	<b>Spitz Flute</b>		8	N side
9	<b>Twelfth</b>		5 1/3	
10	<b>Fifteenth</b>		4	
11	<b>Rohr Flute</b>		4	N side
12	<b>Open Flute</b>		2	N side
13	<b>Mixture</b>		IV	19.22.26.29
14	<b>Bombardon</b>		32	
15	<b>Ophicleide</b>		16	
16	<b>Fagotto</b>		16	Swell
17	<b>Posaune</b>		8	
18	<b>Basson</b>		8	
19	<b>Schalmei</b>		4	
20	<b>Kornet</b>		2	

**Choir** Key action **EP** Stop action **EP** Compass-low **C** Compass-high **c4** Keys **61**

21	<b>Claribel Flute</b>		16	N side
22	<b>Diapason</b>		8	S side
23	<b>Gedackt</b>		8	N side
24	<b>Harmonic Flute</b>		8	N side
25	<b>Dulciana</b>		8	N side
26	<b>Principal</b>		4	S side
27	<b>Rohr Flute</b>		4	N side
28	<b>Nazard</b>		2 2/3	N side
29	<b>Fifteenth</b>		2	S side
30	<b>Block Flute</b>		2	added, N side
31	<b>Tierce</b>		1 3/5	N side
32	<b>Larigot</b>		1 1/3	N side, 1987
33	<b>Mixture</b>		V	S side, 22.26.29.33.36
34	<b>Cromorne</b>		8	N side

**Great** Key action **EP** Stop action **EP** Compass-low **C** Compass-high **c4** Keys **61**

35	<b>Double Diapason</b>	16	
36	<b>Bourdon</b>	16	
37	<b>Open Diapason I</b>	8	
38	<b>Open Diapason II</b>	8	
39	<b>Stopped Diapason</b>	8	
40	<b>Spitz Flute</b>	8	
41	<b>Octave</b>	4	
42	<b>Gemshorn</b>	4	
43	<b>Octave Quint</b>	2 2/3	
44	<b>Super Octave</b>	2	
45	<b>Mixture</b>	IV	19.22.26.29
46	<b>Cornet</b>	II-V	see note
47	<b>Double Trumpet</b>	16	
48	<b>Trumpet</b>	8	
49	<b>Clarion</b>	4	
<b>Swell</b>	<b>Key action EP Stop action EP</b>	<b>Compass-low C</b>	<b>Compass-high c4 Keys 61 Enclosed</b>
50	<b>Quintadena</b>	16	
51	<b>Hohl Flute</b>	8	
52	<b>Viola</b>	8	
53	<b>Celeste</b>	8	from A
54	<b>Principal</b>	4	
55	<b>Spitz Flute</b>	4	
56	<b>Fifteenth</b>	2	
57	<b>Sesquialtra</b>	II	
58	<b>Mixture</b>	IV	26.29.33.36
59	<b>Contra Fagotto</b>	16	
60	<b>Trumpet</b>	8	
61	<b>Oboe</b>	8	
62	<b>Clarion</b>	4	
63	<b>Tremulant</b>		
<b>Solo</b>	<b>Key action EP Stop action EP</b>	<b>Compass-low C</b>	<b>Compass-high c4 Keys 61 Enclosed</b>
64	<b>Diapason</b>	8	
65	<b>Rohr Flute</b>	8	
66	<b>Viole</b>	8	
67	<b>Viole Celeste</b>	8	from A
68	<b>Octave</b>	4	
69	<b>Open Flute</b>	4	
70	<b>Wald Flute</b>	2	
71	<b>Sifflote</b>	1	
72	<b>Mixture</b>	IV	12.15.19.22
73	<b>Corno di Bassetto</b>	16	73 pipes, transposed from 8'
74	<b>Tremulant</b>		
75	<b>Orchestral Trumpet</b>	8	Unenclosed, 2000 revoiced
76	<b>Orchestral Clarion</b>	4	Unenclosed, 2000 revoiced

## Couplers

Swell to Pedal  
Swell to Great  
Swell to Choir  
Swell octave  
Swell suboctave  
Swell unison off  
Choir to Great  
Choir to Pedal  
Great to Pedal  
Solo Octave  
Solo Unison Off  
Solo Sub Octave  
Solo to Pedal  
Solo to Great  
Solo to Swell  
Solo to Choir

### **Details**

Blowing **Electric, Watkins & Watson Ltd** Pitch **A=440Hz** Bellows **Flues; 3 1/2"-5", Reeds; 5"-12", Action; 9"-12"**

### **Accessories**

8 thumb pistons to each manual with 8 channels  
Cancel piston to each manual  
Thumb pistons for So-Pd, So-Sw, Sw-Pd, So-Gt, Sw-Gt, Ch-Gt, Gt-Pd, So-Ch, Sw-Ch, Ch-Pd.  
8 toe pistons to pedal  
12 general pistons over the top manual with 64 different channels, 8 duplicated by toe pistons  
Thumb and Toe pedals for Gt-Pd, Sw-Gt  
2 general pedals for couplers  
Drawstop for Swell on general foot pistons  
Great & Pedal Combinations coupled  
Toe piston for 32ft Bombardon  
Thumb piston for 32ft Sub Bourdon  
General Cancel  
Piston 'Corno 8ft'  
2 balanced swell pedals





**Coventry**

## **Version anglaise**

### **The Organ Reform Movement in Britain** *by Adrian Gunning*

In Britain the 20<sup>th</sup> century development of the organ did not follow that of the continent. In countries such as Germany and the Netherlands by the fifteenth century there could be found large and highly developed instruments, with some organs having up to four manual divisions, along with fully independent pedal divisions but Britain was very behind. The British organ was for many years much simpler and up to the time of the Reformation British organs would have had no more than one manual and a maximum of six stops, reflecting the focus in Britain on choral music in the liturgy. From the Restoration period onward organs gradually grew in size and scope, with two or even three manuals becoming more common, though even at this point in time pedal divisions were not included. The overall size and scale of organs grew considerably in the Victorian age, reflecting the extraordinary development in industry both in Britain and in other countries. With the increase in size came problems of design, with key actions becoming intolerably heavy, and it was the invention of assisted key actions, firstly Barker Lever, pneumatic, and then electric, that helped make the playing experience become acceptable once again. However, with such technical advances there came further incentives to build ever larger and more complicated instruments, moving the organ, in some commentators' eyes, away from its musical heritage. This seemingly unstoppable march of size and ambition was interrupted firstly by the Depression of the 1920s and 30s and secondly by the ravages of the Second World War.

A flavour of the prevailing attitude in the 1940s in Britain from organists towards mixtures can be found in *The Organ* magazine. Bonavia-Hunt in 1946 stated that 'many organists are of the opinion that Mixtures are unnecessary and that modern chorus Reeds take their place.' In the same year Percy Dodsworth stated that 'the Fifteenth and the four rank Mixture are only used with the full Great, being rather too brilliant for use without the Reeds.' Stubington in 1948 was enthusiastic about the wide tonal pallet of Broadway Parish Church, where there was a complete absence of Mixtures, whilst the organ in St Oswald's, West Hartlepool, built in 1948,

appeared to be designed as homage to Hope-Jones, with no pitch above 4 ft.

The concept of an Organ Reform Movement was established in Britain though the term 'neo-classic' (sometimes just 'Classical', or even 'neo-Baroque') was used frequently when referring to instruments influenced by historical models. In the period c.1945 to c.1970 there were principally two different strands of organ design, the traditional and the classical.

The 'cathedral sound', especially the Full Swell combination and the Tuba stop as a Solo, are peculiar to the British Organ but alien to Classical organ schemes, and the traditionalists felt threatened by suggestions that such sounds be removed from British tonal designs. Key figures advocating the Classical approach included Gilbert Benham, the Rev. B.B. Edmonds and Michael Gillingham, but it is generally agreed that Ralph Downes was the most influential personality in the post-War organ world. Early on in his career Downes underwent a conversion with regard to organ design and was very lucid in explaining his thinking behind the notable instruments he was responsible for designing.

As with all significant trends in musical history, changes occur slowly and there was not an overnight conversion to neo-classicism in the world of British organ building. Isolated examples of radical changes can be found as early as 1937 when Ralph Downes and Reginald Walker (of the firm of J.W. Walkers) discussed a proposed neo-classical design by Walker which had an unusually high number of mixtures and mutations, including on the Pedal a 2ft. stop and a mixture. This was simply a paper specification but a decade later the same firm of organ builders rebuilt the organ in St Gabriel Archangel, Cricklewood, and this instrument included many features that showed more than a passing acquaintance with Classical design (the organ is sadly no longer in existence).

Ralph Downes was the designer of London's Royal Festival Hall organ; the builders were Harrison & Harrison. The organ was completed in 1954, and its radical approach to tonal design and voicing was to have a profound effect for many years on British organ building, playing and composition. Even today, it remains a controversial instrument, producing mixed feelings from major recitalists. Some contemporary writers appreciated the instrument's distinctive qualities, particularly the cohesive choruses in each division, the very complete scheme of the Pedal organ, the unusual abundance of mixtures, and the lack of some octave couplers. Equally, however, there were frankly hostile responses from not just

established organ builders, but also important musical figures, with public declarations including 'screaming mutations (that) W.T. Best likened to broken glass' and 'a hideously shrill, screaming, blaring monstrosity .....a particularly ugly and undesirable monument to the designer.'

Clearly, the passions aroused by this organ were so strong that the usual British reserve was abandoned and, for some, war was declared on both the instrument and Ralph Downes himself. From the early 1960s, there was a significant increase in the rebuilding of organs with what were perceived to be improvements, where many organists, builders and consultants considered the organs to be of limited interest unless they spoke on low wind pressures and included a brace of mixtures and mutations. The Choir Organ, in particular, was targeted. Not all organ builders at the time were in favour of rebuilding in this style. Maurice Forsyth Grant, a leading personality of the Organ Reform Movement (ORM) and frequently forthright in his views, considered the average old organ (i.e. instruments from c.1850 to c.1914) to be 'musically .... worthless' and castigated those builders who attempted to rebuild these instruments. He was particularly scathing about builders in the London area where 'organs have been pieced together to make so-called new instruments.' Forsyth-Grant's view was that, in most cases, it was better to discard an old instrument and build a new one from scratch, in order to achieve a sense of musical unity, a strong view that quite possibly would be viewed nowadays with some concern by those dedicated to preserving historic instruments, such as the British Institute of Organ Studies (BIOS).

Writing in 1999, John Norman proudly stated that his family firm (Hill, Norman and Beard) was in the forefront of the so-called Baroque Revival, citing examples from the 1950s in which experiments were made in the voicing of pipes that were considered very radical. However, Norman follows on from this by conceding that many of these early voicing attempts were uninformed, particularly when complete Positive divisions were added on to essentially Victorian or Edwardian organs, with little regard for tonal cohesion.

The contribution of J. W. Walker & Sons Ltd to the 'organ reform movement' can be said to have begun in 1954, when Ralph Downes had a new organ built at the London Oratory. Un-nicked pipes were used alongside French-style reeds. A great deal of experimentation,

accompanied by trial and error, was involved, but the end-effect was original, exciting and musical.

This 'neo-classical' formula or 'new classical' style—fashionable in the mid twentieth century, particularly in France and America—aimed at an ideal fusion of French romantic reeds and classical flues, though the 'grafting on' of classical divisions to a symphonic instrument often proved a mistake. Better, it was to start with a classical organ and then add symphonic voices; but new-classical instruments had not established themselves as part of our organ history in the UK as easily and as early as in France.

Walker's produced a plethora of instruments in the 1960s, which reflected the firm's new ethos and took on board new ideas brought about by the organ reform movement (which had arrived in Britain some thirty years later than in other countries). New materials were available and used in the building process. Although not all of these proved long lasting, the drive and vision of the Ruislip firm was laudable. Major instruments from this firm, such as those at Liverpool Metropolitan Cathedral, Blackburn Cathedral, The London Oratory, St Peter's Clerkenwell and St John the Evangelist, Islington were regularly used by the BBC for recordings and broadcasts in the 1960s. Through these recordings, organ lovers and music-lovers generally could grow accustomed to the sounds of the Organ Reform Movement, or the 'continental' sound, in the comfort of their own homes. However, some instruments that enthusiasts and organists heard at the time were disappointing. They detected compromise in the sound make-up, which tended to lack foundation-tone, and revealed the tonal discrepancy between new, classical pipework and the essentially Romantic 'main body' onto which it was grafted. Parish-church organists who wanted the new 'Continental' sound inevitably fell into the trap of adding Nazards or Larigots, without appreciating the damage they were doing to the romantic instruments in their care.

I use my own instruments as an example as I know it so well. The organ at **St John the Evangelist, Duncan Terrace, Islington**, dates from 1963, was not a rebuild. It was conceived in what was deemed at that time to be the North European style. It has one of very few *Rückpostiven* (i.e., a secondary division in its own case, at the front of the gallery) made by Walker's, and this apparently was their first.

Traditionally, in England, this was the place for the 'chair' or choir organ intended to accompany the choir. An excellent example of such a choir organ is that at King's College, Cambridge, which does its job so well. The Islington Positive is far too loud for this, containing solo registers, a composable cornet, a chorus mixture and a reed, and is used to solo out lines of music of the north-European repertoire. The rest of the organ was conceived with balanced flue choruses which, when coupled, producing a magnificent but translucent, breathy sound quality.

Dennis Thurlow, flue voicer at Walker's, was the creator of this sound, for which Blackburn and Liverpool (R.C.) Cathedrals and the London Oratory are also famous. Others involved were Michael Broom, Michael Butler, Keith Bance and Arthur Jones. To some extent, this sound reflected what could be heard abroad, in northern Europe, yet in fact, little to their knowledge at the time, formed a characteristic 1960s sound world that I am glad to see is now being recognised and preserved more and more. The stop-names in these organs did not vary a great deal (although of course the number of stops did), but largely kept to a pattern mirroring the Oratory organ. The unforced sound inspired new organ music, written by composers such as William Matthias, Malcolm Williamson and Kenneth Leighton, to name just three. Leighton, a lover of the Liverpool Metropolitan Walker organ, was inspired by it to write many of his organ compositions. This organ is presently being restored by Harrison and Harrison and will be tonally preserved in its 1967 state.

Excellent example though it is of Walker's work of that period, after these many years of service, the organ in Islington, had come to need a comprehensive renovation. This has now been completed. It has been a lengthy process, due mainly to the restoration work on the church's fabric; also, progress was hampered by the discovery of asbestos round the RSJ beams supporting the organ (similar to that at Liverpool Metropolitan RC cathedral and many other buildings and organs from that period).

While the main soundboard was out, it was possible to remove all seven Walker 'pans' or wind stabilisers under the three manual divisions for re-leathering. These stabilisers are not the same construction as the conventional schwimmer, although they have the same effect, merely acting to steady the wind from the double-rise reservoir in the bottom of the organ.

Most perishable materials were replaced, including nearly a hundred metres of black cotton tape for pipe stays! The console was

refurbished in 2012 with new stop solenoids, memory and player aids.

### **ISLINGTON - (Walker, 1963, Ralph Downes)**

#### **Swell**

Open Diapason	8	
Chimney Flute	8	
Viola da Gamba	8	
Celeste	8	
Principal	4	
Wald Flute	4	
Nazard	2 2/3	
Octave	2	
Mixture 22-26-29-33	IV	
Bassoon	16	
Trumpet	8	
Vox Humana	8	
Zink	4	
Tremulant		

#### **Great**

Quintaton	16	
Principal	8	
Nachthorn	8	
Spitzflute	8	
Octave	4	
Nason Flute	4	
Twelfth	2 2/3	
Fifteenth	2	
Tertian 19-24	II	
Furniture 19-22-26-29	IV	
Trumpet	8	
Great Sub Octave		
Swell to Great		
Positive to Great		
Gt. & Ped. combinations coupled		

#### **Ruckpositive**

Stopped Diapason	8	
Principal	4	
Koppel Flute	4	
Quint	2 2/3	
Block Flute	2	
Tierce	1 3/5	
Scharf 29-33-36	III	
Crumhorn	8	
Tremulant		
Swell to Positive		
Zimbelstern		

#### **Pedal**

Open Wood	16	
Subbass	16	
Quintaton (Gt)	16	
Octave	8	
Bass Flute	8	
Fifteenth	4	
Nachthorn (Gt)	4	
Mixture 22-26-29	III	
Oliphant	32	
Bombarde	16	
Bassoon (Sw)	16	
Posaune	8	
Schalmei	4	
Swell to Pedal		
Great to Pedal		
Positive to Great		

## London Oratory - (1954 Walker, Ralph Downes)

### Swell

Barpyp		8
Quintadena	8	
Viola	8	
Celeste		8
Principal	4	
Gedacktflöte		4
Nazard		2 2/3
Octave		2
Gemshorn	2	
Tierce		1 3/5
Mixture 22-26-29-33	IV	
Cimbel 38-40-43	III	
Echo Trumpet		8
Vox Humana		8
Tremulant		

### Great

Quintaton	16	
Principal	8	
Rohrflöte	8	
Octave		4
Gemshorn	4	
Quint	2 2/3	
Superoctave		2
Tertian 17-19		II
Furniture 19-22-26-29	IV	
Trumpet	8	

Great Sub Octave

Choir to Great

Gt. & Ped. combinations coupled

### Choir

Gedackt		8
Principal		4
Rohrflöte		4
Octave		2
Waldflöte		2
Larigot		1 1/3
Sesquialtera		II
Scharf 26-29-33-36	IV	
Cromorne		8
Swell to Choir		
Tremulant		

### Pedal

Principal		16
Subbass		16
Quintflöte		10 2/3
Octave		8
Gedackt		8
Rohrquint		5 1/3
Octave		4
Mixture 19-22-26-29	IV	
Bombarde		16
Trumpet		8
Trumpet		2

Swell to Great

Swell to Pedal

Great to Pedal

Choir to Great



## **Coventry Cathedral - Harrison and Harrison 1962**

The 1950s saw great upheaval in organ building. The organ reform movement advocated a return to classical principles. On the other hand, more Romantic or eclectic organs, typifying the English cathedral sound, had their staunch defenders. It took a long time to reach agreement on the styling of the Coventry Cathedral instrument and the eventual scheme agreed in 1959 – the work of Dr. Sidney Campbell (organist of St. George's Chapel, Windsor Castle) in conjunction with Cuthbert Harrison – was, intentionally, a compromise between the two extremes, resulting in what must surely be one of Harrison and Harrison's greatest instruments. The organ is therefore something of a compromise but, in a busy cathedral where many demands are placed upon it (recitals, daily services, major events with capacity congregation), it fulfils its role admirably and there are many who hold it in high regard.

It is interesting to read what Lawrence Phelps wrote in 1967 about the organ reform movement in the UK.

“In England organ reform has been so slow in developing as to hardly be worth mentioning. Even today, there is little evidence of a real movement toward general improvement. Although Ralph Downes, the organist of the Brompton Oratory, has fought a valiant battle for organ reform, his efforts have actually produced very little, the work at the Brompton Oratory and Royal Festival Hall being the most significant. Downes is a reformer without clear convictions, thus his work lacks direction and serves more to confuse his countrymen than to lead them. Only very recently has anything like really fundamentally reformed sound been heard in Britain, and this is due to the importation of a Frobenius organ at Oxford University, the work of the small firm of Grant, Degens and Rippin, and the work of Noel Mander, who is known in England especially for his work in restoring small old tracker instruments. There is a growing interest in reform, however, and it is hoped that the next decade will see much more rapid development than has been evident in the past several decades. A much-debated little instrument by Flentrop is soon to appear in a new auditorium at the Royal Festival Hall” (actually The Queen Elizabeth Hall).

Perhaps a little harsh in hindsight now, but basically true as the organ was always seen in the UK as a means to accompany the cathedral choir and for congregational singing and not so much as a recital instrument.

I would like to finish by using another quote by Lawrence Phelps:  
“Among the lessons to be learned from the past is one that holds the key to the future, one that could make the difference between the organ's passing the test of relevancy so freely applied to everything today and surviving another century or so, or failing the test and becoming obsolete perhaps within our time. All of the truly worthy instruments of the past had one thing in common regardless of their period or location - in addition to meeting the musical needs of their time, they presented a substantial challenge to their time, a challenge that was sometimes never adequately met, sometimes met after only a decade or two, as in the case of the large instruments of Cavallé-Coll..

If the organ is to survive as a musical medium, at least some of the instruments being built today must not only be adequate to tasks outlined by an existing literature - a prerequisite of any instrument - they must also look to the future. They must present a challenge, they must inspire, and they must hold the promise of things yet untried, of things yet to be imagined. The organ now needs new literature to survive. With the challenge ever present, ever beckoning, we can hope that the call will be answered, perhaps many times. Without the challenge, there will be no answer, no new literature, and one day, perhaps, no organs.”

Larry Phelps. 1960s.

I leave you in the hands of the eminent British organ builder and designer from more recent times. A book by Stephen Bicknell, “The History of the English Organ” published in 1996. It is perhaps a rather conjectural statement but rings true for some.

“The truth is that the Organ Reform Movement, like Modern Movement architecture and avant-garde music, has only received grudging and limited acceptance in Britain. However much one may appreciate the virtues of the best classical organs, right up to the

most extreme works of Grant, Degens & Bradbeer (New College Oxford), it must be admitted that, outside a circle of *cognoscenti*, they are simply not much liked.” SB

*Adrian Gunning 2021*

**Références :**

Stephen Bicknell ‘The History of the English Organ’1996

Larry Phelps ‘Article from The Organ Reform Movement’ 1967

Richard Dunster-Sigtermans ‘Developments in British Organ Design’  
2015