

Emanuele Jannibelli | **Pour orgue ou harmonium**

Leichte französische Orgelmusik im 19./20. Jahrhundert

Französische Orgelmusik fasziniert – heute vielleicht mehr denn je. Die Meisterwerke eines Franck, Widor, Vierne, Tournemire, Duruflé, und wie sie alle heissen, sind von den Konzertprogrammen nicht mehr wegzudenken. Schaut man sich allerdings den gottesdienstlichen Alltag an, so tauchen Kompositionen aus dem französischen Raum viel seltener auf. Das mag verschiedene, zum Teil berechnete Ursachen haben. Als Hauptgrund wird meist aufgeführt, die französischen Stücke des 19. und frühen 20. Jahrhunderts seien einfach zu schwer für nebenberufliche Orgelspielende, zu schwer auch, um innert kurzer Zeit einstudiert zu werden. Das trifft für die grossen Meisterwerke gewiss zu. Nur besteht das französische Repertoire nicht nur aus solchen Stücken. Es ist wahrscheinlich auch schlicht eine Frage der Gewöhnung. Hier zu Lande sind dem durchschnittlichen Orgelspielenden die Namen, mit denen man musikalisch gross geworden ist – Scheidt, Scheidemann, Pachelbel, Walther, Böhm oder Buxtehude –, nun mal viel vertrauter als Dubois, Lefébure-Wély, Boëllmann, Ropartz, Chaminade, Fleury.

Mit diesem Beitrag soll gewissermassen Chancengleichheit zwischen den beiden musikalischen Welten hergestellt werden. Keinenfalls geht es darum, Ihnen, liebe Leserinnen und Leser, die Barockmeister abspenstig zu machen. Nach der Begegnung mit dieser weitläufigen neuen Welt, einem Korpus von mehreren hundert Stücken, ziehe jeder seine eigenen Schlüsse und erkenne seine Vorlieben.

Romantische Musik?

Wenn man sich herumhört, wieso romantische Musik gerade für nebenamtliche Orgelspielende fast immer zweite Wahl ist, sind etwa folgende Argumente zu hören:

- Stücke aus dem 19. Jahrhundert sind im Allgemeinen zu schwer, schwerer jedenfalls als durchschnittliche Barockstücke.
- Romantische Musik tönt auf unseren meist barock orientierten kleinen Orgeln ungünstig.
- Mit romantischer Musik können die meisten Gottesdienstbesucher wenig anfangen.

- Gerade die Franzosen haben doch keine gottesdienstliche Orgelmusik geschrieben.
- Romantische Musik ist zu gefühlsduselig.
- Romantische Musik gefällt mir nicht.

Während man den letzten beiden Argumenten nicht viel entgegensetzen kann («De gustibus non est disputandum»), soll in diesem Beitrag der Versuch gemacht werden, die ersten drei zu entkräften. Beim hörenden Publikum erfreut sich romantische Musik – wie alles zur richtigen Zeit und am richtigen Ort eingesetzt – grosser Beliebtheit, wie unzählige Reaktionen bezeugen. Das Argument drei ist also zumindest zu relativieren. Auch der Einsatz von Barockmusik entbindet nicht von der Pflicht, die jeweilige Gottesdienstsituation als Ausgangspunkt zu nehmen. Dazu kommt, dass unser neues Gesangbuch viel mehr Lieder aus der Romantik enthält. Die entsprechende Musik ist in diesem Rahmen bestimmt nicht deplatziert.

Zum Argument zwei: Tatsächlich erfordert romantische Musik auf «unromantischen» Orgeln (man verzeihe den *unmöglichen* Ausdruck) einen etwas grösseren Anpassungsaufwand. Die Kunst des Übersetzens von Musik auf das jeweilige Instrument ist aber wohl eine der wichtigsten überhaupt. Übersetzen muss man immer, auch bei Barockmusik. Wer hat schon je die «richtige» Orgel unter den Fingern?

Auch mit der technischen Schwierigkeit ist es so eine Sache. Abgesehen vom Umstand, dass es auch in der Barockzeit vieles gibt (nicht nur von Bach), was ausserhalb der Reichweite des durchschnittlichen Nebenberufers liegt, muss festgehalten werden, dass im 19. Jahrhundert sehr rasch eine Zweiteilung der Orgelmusik zu beobachten ist: zum einen in die konzertante Musik mit ihren tatsächlich sehr anspruchsvollen Standardwerken, die sich heute grosser Bekanntheit und Beliebtheit erfreuen, zum anderen in eine unüberblickbare Produktion von weitgehend unbekannter, spezifisch gottesdienstlicher Musik, die in ihren Ansprüchen bewusst auf die Situation nebenamtlicher Orgelspielender Rücksicht nimmt. Um solche Musik aus dem französischen Kulturraum geht es in der nachfolgenden Abhandlung.

Nur etwas muss man zugeben (allerdings betrifft dies den deutschsprachigen Raum): den offensichtlichen Mangel an Manualiter-Orgelmusik im 19. Jahrhundert. Orgelmusik war in Deutschland ganz selbstverständlich Pedaliter-Musik, etwas anderes war nicht denkbar. Ganz im Gegensatz zur (frühen und mittleren) Barockzeit: Hier war wirklich obligates Pedalspiel eigentlich immer Sache von Spezialisten. In Frankreich – und damit nähern wir uns langsam unserem Hauptgebiet – war dies ganz anders. Die Franzosen haben dem Pedal traditionell und bis weit ins 19. Jahrhundert hinein eine wesentlich weniger wichtige Rolle zugewiesen: wohl eine Spätfolge der Tatsache, dass bei den klassischen französischen Orgeln das Pedal ein Tenor- und nicht ein Bassklavier war. Man betrachte einmal nahezu die Gesamtheit der französischen Barockmusik unter diesem Gesichtspunkt. Deshalb schien in Frankreich die Komposition von Manualiter-Orgelmusik weniger abwegig.

Das Argument der fehlenden gottesdienstlichen Musik aus unserem westlichen Nachbarland verdient ebenfalls kurze Betrachtung. Natürlich wurden im weit gehend katholischen Frankreich keine Choralvorspiele über deutsche Kirchenlieder komponiert (mit einigen bemerkenswerten Ausnahmen: Boëly, Guilment, Langlais, Girod), doch wäre es falsch zu behaupten, die Franzosen hätten im Gottesdienst ausschliesslich improvisiert. Dies trifft sicher für die bekannten Meisterorganisten an den grossen Kathedralen zu. Bei dem Heer von mittelmässigen Künstlern an kleineren Stellen bestand aber durchaus ein Bedarf an Kompositionen für die traditionellen fünf Interventionen der Orgel in der grossen Messe (Introitus – Offertorium – Elevation – Kommunion – Ausgang) sowie für die Alternatim-Praxis in der feierlichen Sonntagsvesper (Magnificat-Versetzen), ein Bedarf, der, wie die Folge zeigt, auch von grossen Meistern befriedigt wurde – neben der Schaffung der allseits bekannten Konzertwerke. Die meisten nachfolgend aufgeführten Sammlungen sind ganz direkt auf diese Verwendung hin komponiert worden (am stärksten diejenige von Tournemire, dann aber auch die Stücke von Böellmann, Franck und Ropartz; am wenigsten dachte wohl Vierne an die Liturgie).

Gottesdienstliches Orgelspiel – gestern und heute

Vielleicht ist es angebracht, kurz auf die Unterschiede in der Ausgestaltung der Stücke zwischen der französischen Tradition und unserer (katholischen) Gegenwart hinzuweisen. Einige typische Divergenzen fallen schon auf den ersten Blick auf: etwa, dass die Eingangsspiele erstaunlich kurz und manchmal auch leise sind. Eigenartig ist in unseren Augen auch die grosse Länge (und Lautstärke) der meisten Offertorien sowie die relative Kürze der Kommunions- und Ausgangsspiele im Verhältnis zur heutigen Praxis. Darum kurz einige Bemerkungen zur Orgelspielpraxis in der französischen Messe des 19. Jahrhunderts:

- Eingangsspiel: Es handelt sich meist um ein «Prélude à l'introït», das heisst um ein Kurzvorspiel zum gregorianischen Introitus-Vers des jeweiligen Sonntages.
- Offertorium: Während der Gabenbereitung wurde (und wird in Frankreich sowie auch in manchen Gegenden der Schweiz immer noch) die Kollekte eingezogen. Deshalb dauerte die Zeremonie auch viel länger als im heutigen katholischen Gottesdienst. Der Organist war zu lautem Spiel angehalten, damit das allzu irdische Klingeln der Geldbeutel unhörbar blieb (!).
- Elevation: Dieses leiseste Stück begann nach dem Sanctus und endete vor dem Vaterunser, begleitete also das gesamte Hochgebet; daher die oft beträchtliche Länge.
- Kommunion: Wie beim Eingangsspiel, handelt es sich hier um ein Orgelversetz zum entsprechenden gregorianischen Kommunionsgesang. Es musste daher nicht die ganze Länge des Kommunionsganges umspannen.
- Ausgangsspiel: Hier trifft man grosse Unterschiede in der Länge an. Einige Komponisten trauten den Kollegen in der Provinz offenbar nur kurze und leichte Stücke zu, andere schrieben in der Länge grosser und ausladender Improvisationen.

Versetzen: Erstaunlich viele der nachfolgend besprochenen Stücke (so wahrscheinlich alle leisen Stücke aus «l'organiste I» von Franck) waren für die Alternatim-Praxis beim gregorianischen Magnificat in der feierlichen Sonntagsvesper bestimmt und zwar nicht nur die ausdrücklich so bezeichneten. Dies ist eines der ältesten und traditionsreichsten Einsatzgebiete der (solistischen) Orgel in Frankreich – und nicht nur hier. Man

denke an die bekannten Zyklen von Frescobaldi oder Dandrieu (und beispielsweise an Scheidt im deutsch-evangelischen Raum!). Auch die meisten anderen «Livres d'orgue» der französischen Klassik gehören hierhin. Im 19. Jahrhundert war es längst nicht mehr üblich, sich auf die gregorianische Melodie zu beziehen (allerdings finden sich schon im 18. Jahrhundert nur noch Ansätze hierzu). Hingegen war es notwendig, auf die Tonart der Gesangsteile Rücksicht zu nehmen, freilich nur mit der Wahl des Grundtones. Die Modalität selbst fand in den Kompositionen keine Fortführung.

Für den heutigen katholischen Gottesdienst drängt sich eine Umordnung auf:

So eignen sich viele *Ausgangsspiele* als Eingangsspiele, die *Kommunionsstücke* können als Zwischengesangs- oder Gabenbereitungsstücke Verwendung finden. Die *Elevationen* haben häufig die richtige Länge für das Orgelspiel während der Kommunionausteilung. Viele *Offertorien* wird man bei uns besser zum Ausgang spielen. Die *Magnificat-Versetzen* sind dann sehr nützlich, wenn ganz kurze Stücke gesucht werden oder wenn man durch Aneinanderreihung vieler kurzer Stücke eine gewisse zeitliche Flexibilität wahren will. In diesem Sinne eignen sie sich ausgesprochen gut für das Orgelspiel während des reformierten Abendmahls, für welches oft sogar die Elevationen zu kurz sind. Im reformierten Gottesdienst sind die Verwendungsmöglichkeiten der Stücke generell vielfältiger.

Das Harmonium in Frankreich

Wieso diese Fülle von Harmoniumsmusik gerade in Frankreich, wird man sich fragen. Dies hat viel mit der kirchenmusikalischen Situation in der «France profonde» (der viel zitierten französischen Provinz, zu tun), die sich sehr stark von derjenigen in Deutschland, Österreich und der Schweiz unterschied. Die französische Provinz war eben wirklich «provinziell». Hier hat ja der negative Beigeschmack dieses Adjektivs seinen Ursprung. In durchschnittlichen französischen Landkirchen waren Orgeln (und ausgebildete Spieler) eine Ausnahme. Ganz selbstverständlich begann deshalb das neu erfundene Harmonium in die Lücke zu springen.

Die französische Harmoniumsmusik war während des ganzen 19. Jahrhunderts also fast immer eine Orgelersatz-Musik, die fürs einfache Viereinhalb- oder Fünfeinhalbbregister-Harmonium (von dem noch zu sprechen sein wird) und

nicht fürs so genannte Kunstharmonium (welches eine Abhandlung für sich wert wäre) gedacht war. Von der Ausnutzung aller Möglichkeiten dieser raffinierten Instrumente, wie sie beispielsweise bei Karg-Elert anzutreffen ist, kann keine Rede sein. Die meisten Komponisten, die in der nachfolgenden Liste Erwähnung finden, waren denn auch fast ausschliesslich Organisten. Sie schrieben fürs Harmonium, um eben den Literaturbedarf der französischen Provinzkirchen zu befriedigen. Ihre Beziehung zu dem Instrument war nicht immer sehr tief. Dies kommt aber der Verwendung dieser Stücke als Orgelmusik sehr entgegen. Ganz im Gegensatz wiederum zur Harmoniumsmusik etwa von Karg-Elert, die – wenn überhaupt – nur nach tiefer gehender Bearbeitung auf der Orgel darstellbar ist.

Diese Zeilen verstehen sich keinesfalls als Abhandlung über das *Instrument* Harmonium. Deshalb werden hier keine genaue Beschreibung und auch keine Historie geliefert. Im Zentrum steht hier einzig und allein die *Musik*, also alles, was mit «pour harmonium ou orgue» bezeichnet ist und ihre Verwendungsmöglichkeit in der heutigen organistischen Praxis. Gleichwohl soll kurz auf das französische Harmonium in jener Zeit eingegangen werden. Da viele Komponisten Angaben zur Registrierung auf dem Harmonium machen, muss eine gewisse Kenntnis des Instrumentes vorausgesetzt werden, um bei der Übersetzungsarbeit auf die Orgel keine groben Fehler zu machen. Die weit gehende Standardisierung der Instrumente in Frankreich macht es den Komponisten möglich, die Registrierung mittels simplen Ziffern eindeutig festzulegen; ein Pendant zu den ebenfalls stark standardisierten Orgeldispositionen. Diese Angaben gilt es, richtig zu verstehen.

Voraus noch eine kleine Begriffsklärung: In der Anfangszeit findet sich die Bezeichnung «harmonium» nur selten. Dies war damals nämlich eine (geschützte) Markenbezeichnung des ersten Produzenten (A. F. Debain, patentiert 1840). Der gebräuchliche Name für das Instrument war «orgue expressif», was immer wieder für Missverständnisse sorgt.

Hier also der Registerbestand des standardisierten französischen Harmoniums:

- ① Grundstimme 8' (Cor anglais) Bass C–e¹
- ② Grundstimme 16' (Bourdon) Bass C–e¹
- ③ Zunge 4' (Clairon) Bass C–e¹
- ④ Zunge 8' (Basson) Bass C–e¹

Register, die nicht in allen Instrumenten vorhanden sind:

- ⑤ Streicher 2' (Harpe éolienne) Bass C–e¹

- ① Grundstimme 8' (Flûte) Diskant f¹–g³
- ② Grundstimme 16' (Clarinete) Diskant f¹–g³
- ③ Zunge 4' (Fifre o. Flageolet) Diskant f¹–g³
- ④ Zunge 8' (Hautbois) Diskant f¹–g³

- ⑤ Streicher 16' (Musette) Diskant f¹–g³

VC oder ⑥ Schwebung 16'

(Voix céleste) Diskant f¹–g³

E Expression: schaltet den Magazinbalg aus und ermöglicht so direktes Verändern des Winddruckes und somit der Lautstärke mittels unterschiedlich starken Tretens.

G Grand Jeu: das Tutti des Instrumentes, als Knopf oder Kniehebel.

O Ouvert: öffnet ein Loch über den Zungen und lässt so mehr Klang hervortreten; häufig nur für die Register ③ und ④ vorhanden. So lässt sich beispielsweise eine Bassmelodie hervorheben (siehe Franck, «organiste I», Nr. 2 der Stücke in E).

Selbstverständlich sind die Bezeichnungen «Grundstimmen» und «Streicher» nicht wörtlich zu nehmen; beim Harmonium sind natürlich immer (durchschlagende) Zungen im Spiel.

Folgenswerter Eigenart ist die Manualteilung zwischen e¹ und f¹, welche die Möglichkeit eröffnet, auf dem grundsätzlich einmanualigen Harmonium Effekte zweimanualigen Spiels nachzuahmen. Da alle Register geteilt sind, lässt sich mit zwei verschiedenen Klangfarben operieren: mittels 8'-Registrierung in der Basslage und 16'-Registrierung in der Diskantlage nebeneinander liegend, mittels 4'-Registrierung in der Basslage und 16'-Registrierung in der Diskantlage sogar übereinander liegend. Ersteres beispielsweise überall dort, wo eine ① oder ④ unter dem unteren und eine ② oder ⑤ über dem oberen System steht, letzteres bei ③ unten und ② oder ⑤ oben. Der Satz ist also etwas «gespreizt» (größerer Abstand zwischen der rechten und der linken Hand als üblich) und wird durch die Registrierung wieder zusammengezogen. Namentlich Franck macht in «l'organiste I» recht häufig von diesen Möglichkeiten Gebrauch (beispielsweise in der Nr. 1 der Stücke in Fis). Vorsicht also immer dann, wenn oben und unten unterschiedliche Ziffern stehen und die melodische Linie den «Äquator» zwischen e¹ und f¹ nicht überschreitet. Ein kurzer Blick auf die Ziffern ist deshalb unumgänglich, auch wenn man die Harmoniumsregistrierungen nicht als Richtschnur nehmen will.

Eine Bemerkung zur ganz anders gearteten Situation in Deutschland ist zum Schluss vielleicht angebracht. Dies auch, um zu verstehen,

wieso die Suche nach ähnlich gearteten Stücken im deutschen Kulturraum weitgehend vergebens sein wird. In Deutschland (wie auch in Österreich, der Schweiz, der Niederlande und den nordischen Ländern) war die Rolle des Harmoniums als Orgel-Ersatzinstrument nie so ausgeprägt wie in Frankreich. Dies ist sicher auf die «flächendeckende» Versorgung dieser Länder mit Kirchenorgeln zurückzuführen. Das Harmonium, welches übrigens auch längst nicht in einem so weit gehenden Ausmass standardisiert war, erfuhr nicht geringere Berücksichtigung als in Frankreich, konnte sich aber rasch als eigenständiges (Salon-)Instrument mit entsprechender Literatur behaupten. Deshalb existiert wenig liturgische Harmoniumsmusik aus dem germanischen Kulturraum.

Typologie der französischen Musik «pour harmonium ou orgue»

1. «Grosse Musik für das kleine Instrument Harmonium»

Diese findet sich am häufigsten in Francks Stücken, die unter dem Namen «l'organiste II» bekannt sind, ferner bei Vierne, Chaminade und Langlais, zum Teil bei Dubois, Ropartz und Fleury. Sie versuchen, Klang und Ästhetik grosser Orgeln mit bescheidenem technischem Aufwand und meist ohne Beizug des Pedals nachzuahmen.

2. Liturgische Miniaturen bis hin zur Paraphrase gregorianischer Themen

stellen die weitaus grösste Gruppe dar und sind bei Guilmant, Gigout, Boëllmann, Franck, Tournemire und teilweise bei Ropartz und Saint-

Saëns zu finden. Guilmant und Gigout behandeln die Gregorianik noch nach alter Art (Harmonisierung Note-gegen-Note), während bei Tournemire, Langlais und Fleury die neue, freie, von den Erkenntnissen der Mönche von Solesmes beeinflusste Paraphrase anzutreffen ist.

3. Stücke, die ganz spezifisch auf die Möglichkeiten des Harmoniums Bezug nehmen.

Hier ist vor allem die Manualteilung und die Ausnutzung der klanglichen Besonderheiten (gut klingende tiefe Lage!) zu nennen. Die Manualteilung ist bei Franck am meisten ausgenutzt. Die Klanglichkeit des Harmoniums ist bei Tournemire und Berlioz am stärksten hineinkomponiert, doch klingen auch Boëllmanns, Lefébure-Wély's und Gigouts Stücke sehr gut auf dem Harmonium.

Darstellung auf stilfremden Orgeln

Registrieren auf der Orgel ist immer eine Gratwanderung zwischen dem Versuch, das jeweilige Instrument bestmöglich zum Klingen zu bringen und dem Bestreben, einen bestimmten Klang zu imitieren oder, anders gesagt, in die Sprache der eigenen Orgel zu übersetzen. Je nachdem, wie stark die Eigenpersönlichkeit eines Instrumentes ausgeprägt ist, wird das eine oder das andere im Vordergrund stehen. Bei der Umsetzung von Harmoniumsmusik auf die Orgel stellt sich natürlich grundsätzlich die Frage, wie weit man versuchen soll, den spezifischen Harmoniumsklang nachzuahmen. Ob dies überhaupt möglich oder nur schon erwünscht ist, lässt sich nicht generell sagen. Gewisse Orgeln sträuben sich entschieden dagegen. Bei vielen der nachfolgend vorgestellten Stücke ist dies gar nicht nötig, ja nicht einmal wünschbar. Einzelne Registrierungsfragen werden in der Folge direkt bei den behandelten Stücken erörtert. Hier sollen in Kürzestform einige generelle Hinweise gegeben werden, wie beim Vortrag auf stilfremden, meist barock orientierten (Klein-)Orgeln am besten vorgegangen werden kann.

Zunächst ist festzuhalten, dass leise Stücke meist weniger Probleme bieten. Mit einem (oder besser zwei) 8'-Register lässt sich manches Stück ganz passabel darstellen. Auf ganz kleine Orgeln wird dies wahrscheinlich nur durch Koppeln der beiden Manuale zu machen sein, aber kein Mangel ist, im Gegenteil: Häufiges Koppeln kann nur empfohlen werden. Dadurch wird eine Scheinakustik erzeugt, die zusammen mit dem fast automatisch sich einstellenden leicht schwe-

benden Klang schon erstaunlich «romantisch-kathedralesk» klingt. Wünscht man die Imitation von Schwebestimmen (voix céleste) leistet der Tremulant gute Dienste wie auch der uralte Trick, ein Register nur teilweise herauszuziehen (unbedingt vorher ausprobieren, vor allem in der hohen Lage).

Streicherregistrierungen lassen sich mit dem Prinzipal 8' allein verblüffend gut nachahmen, wie überhaupt die Verwendung dieses Registers (meist das schönste in der ganzen Orgel!) als Solist nicht genug empfohlen werden kann. Ist die Orgel so klein, dass sich als erste prinzipalische Stimme der 4'-Prästant findet, nimmt man diesen eine Oktave tiefer, was bei Melodien in hoher Lage keine Schwierigkeiten machen sollte. Wünscht man eine etwas lautere Registrierung, so zieht man mit Vorteil zur Gesamtheit der 8'-Register aus der 4'-Lage zunächst nur die Flöte(n), dies entgegen gängiger barocker Praxis.

Schwieriger wird es, wie angetönt, bei lauten Registrierungen. Viele Orgeln besitzen als einzige kräftige Register 2'-Oktaven, Mixturen und Zimbeln. Diese sind, vor allem in hoher Lage, ausgesprochen ungeeignet zur Darstellung französischer Musik des 19. Jahrhunderts. Mixturklänge allein kommen hier fast nie vor (am ehesten noch bei Guilmant, Ropartz und Tournemire). Was tun? Erste Möglichkeit: Aliquoten statt Mixturen als Klangkronen. Zweite Möglichkeit: alle Grundstimmen und eine (oder mehrere) Zungen (evtl. zusätzlich zu den Aliquoten). Dies ergibt meist eine nicht allzu grosse Lautstärke, was aber kein Nachteil sein muss. Dritte Möglichkeit: Spiel ganzer Stücke oder Abschnitte eine Oktave tiefer. Dieses eigentliche Zaubermittel (wohl neben dem häufigen Koppeln der wichtigste Kniff) kann nicht genug empfohlen werden; es funktioniert bei französischer Musik, die im Manual meist sehr hoch liegt, erstaunlich häufig. Eventuell können einzelne in der grossen Oktave vorkommende Töne umarrangiert werden; eine Vorgehensweise, die sich übrigens immer wieder auch für die Manualpartie von gewöhnlichen Orgelstücken mit Pedal anbietet.

Wo eine Solozunge gefordert ist, gerät man in Schwierigkeiten, wenn das eigene Instrument gar keine oder nur eine sehr barocke (womöglich kurzbechrige) Zunge aufweist. Steht gar keine Zunge zur Verfügung, behilft man sich bei eher lauten Stücken mit einer Aliquotmischung (Cornet oder Sesquialtera), bei leisen mit dem bereits erwähnten Prinzipal 8' allein. Eine kurzbechrige

Zunge kann allerdings bei der Imitation der Voix humaine unschätzbare Dienste leisten. Ist die Zunge sehr grell (Schalmei, Krummhorn, Musette usw.), kann man versuchen, sie durch Zuziehen mehrerer 8'-Register (durchaus auch Prinzipale) zu «zähmen».

Bei Stücken, die mit Registerteilung in Bass und Diskant rechnen, wird man etwas umarrangieren müssen und zweimanualig mit der klingenden Lage als Basis spielen. Also beispielsweise bei Registervorschrift ③ im Bass und ② ⑤ im Diskant (4'-Lage im Bass und 16'-Lage im Diskant) den Bass eine Oktave höher auf 8'-Basis und den Diskant eine Oktave tiefer ebenfalls auf 8'-Basis nehmen. Die wörtliche Nachahmung des Originals ist kaum möglich oder sinnvoll: Unsere Orgeln haben selten geteilte Manuale und wenn, dann liegt die Teilung zwischen h^0 und c^1 . Und im Übrigen sind Manual-16'-Register und 4'-Zungen gerade auf kleinen Orgeln seltene Gäste ...

Nun noch die Frage, was zu tun sei, wenn kein Schweller zur Verfügung steht. Fast alle hier vorgestellten Komponisten gehen vom Harmonium und seinen dynamischen Möglichkeiten oder wenigstens von einer Orgel mit Schwellwerk aus. Banal: Wenn man kein Schwellwerk besitzt, gibt es halt keine dynamischen Schattierungen! Zuziehen oder Wegstossen von Registern ist hier selten machbar oder sinnvoll. Eher halte man sich an den alten (auch von Reger dargestellten) Interpretationsgrundsatz, bei einer Phrase etwas verhalten zu beginnen, auf den Höhepunkt hin zu beschleunigen und dann wieder aufs Phrasenende hin nachzugeben. Dies sollte eigentlich auch dann selbstverständlich sein, wenn ein Schweller vorhanden ist und eingesetzt wird. Es gibt nichts Unmusikalischeres als ein rein mechanisch betätigter Schwelltritt ohne agogische Unterstützung. Wenn wir schon beim Schweller sind, noch eine Bemerkung für die Kollegen, die das Glück haben, auf einer Orgel mit sehr grossem Schwellwerk zu musizieren: Viele einmanualige (Forte-)Stücke kann man ganz auf dem Tutti (evtl. ohne Mixturen) des Schwellwerks spielen. Dies klingt besonders gut, wenn eine 16'-Zunge vorhanden ist. Die Harmoniumsdynamik lässt sich dann praktisch wörtlich nachvollziehen.

Zuletzt sei noch eine Selbstverständlichkeit angefügt, die vielleicht keine ist: Alles ist legato zu spielen! Auch, und erst recht, wenn keine Bögen stehen. Das heisst, in Umkehr von dem, was

für Barockmusik gilt: wo nichts steht, ist legato gemeint. Wünschen die Komponisten etwas anderes, geben sie es auch an. Einzige Ausnahme: Tutti-Akkordblöcke (accords plaqués) werden (evtl. über gebundenem Bass) non legato gespielt; eine schiere Selbstverständlichkeit. Dies kommt in unserem Zusammenhang allerdings fast nie vor (am häufigsten noch in «l'organiste II» von Franck). Zu Missverständnissen Anlass gibt hie und da das Nebeneinander von Stellen mit längeren Bögen und solchen ohne (bei Ropartz recht häufig). Bei solchen Bögen handelt es sich meist um Zusammenhangs- oder Phrasierungsbögen. Dies bedeutet nun nicht, dass die bogenlosen Stellen non legato zu spielen seien. Bei älteren Meistern (aber auch noch bei Boëllmann) trifft man hie und da noch auf Bögen, die von Taktstrich zu Taktstrich führen. Hier hat man es mit Dauerlegatobögen zu tun, die nicht in dem Sinn wörtlich zu nehmen sind, dass man nun vor jeder ersten Note des Taktes eine Artikulationspause machen würde.

Für die vertiefte Beschäftigung mit solchen Fragen sei auf die Orgelschule von Jon Laukvik (Band 2, siehe Literaturverzeichnis) verwiesen.

Zu den Komponisten und ihren Werken

Für einmal soll für die nachfolgende Abhandlung eine Anleihe an die moderne Bike-, Reise- und Gastroführerliteratur gemacht werden: Die Stücke und die Komponisten werden sehr wohl auf herkömmliche Art und Weise mehr oder weniger ausführlich abgehandelt. Voraus geht aber ein kurzes Rating nach den folgenden Kriterien:

1. *musikalische Qualität*
2. *technische Schwierigkeit*
3. *Verwendbarkeit im (reformierten) Gottesdienst*
4. *Verfügbarkeit/Qualität der Edition*
5. *Pedalgebrauch möglich/sinnvoll?*
6. *Eignung für Pedalorgeln*
7. *Eignung für pedallose Orgeln hiesigen Zuschnitts*
8. *Hinweise zu Registrierung, Pedalgebrauch und Mehrmanualigkeit vom Komponisten vorhanden?*
9. *Charakter der Stücke*

Vergeben werden für die ersten vier Kategorien ein bis fünf Sterne; bei den anderen wird die Frage mit ja/nein beantwortet. Die Punkte eins und zwei sind zwangsläufig sehr subjektiv, sollen aber eine erste Orientierung ermöglichen. Der Schreibende übernimmt hierfür die volle Verantwortung. Die Hinweise zu einzelnen Stücken sind exemplarisch gedacht. Eine genaue Bespre-

chung *jedes Stücks* würde den hier gegebenen Rahmen bei weitem sprengen.

Hector Berlioz (1803–1869): *Trois pièces pour orgue ou harmonium* (Orion Music Publications)

1. *musikalische Qualität:* ***
2. *technische Schwierigkeit:* **
3. *Verwendbarkeit im (reformierten) Gottesdienst:* ****
4. *Verfügbarkeit/Qualität der Edition:* ***
5. *Pedalgebrauch möglich/sinnvoll?* teilweise ja
6. *Eignung für Pedalorgeln:* ja
7. *Eignung für pedallose Orgeln hiesigen Zuschnitts:* bedingt
8. *Hinweise zu Registrierung, Pedalgebrauch und Mehrmanualigkeit vom Komponisten vorhanden?* nein
9. *Charakter der Stücke: sehr unterschiedliche aber insgesamt anspruchslose und gefällige Stücke, die eine unbekannte Seite des Komponisten der «Symphonie phantastique» offenbaren.*

Zum Komponist und zum Werk als Ganzes

Die französischen Komponisten des 19. Jahrhunderts lassen sich grob in zwei Gruppen unterteilen: in Organisten und solchen, die nichts mit der Orgel am Hut hatten. Die erste Gruppe ist grösser als man gemeinhin denkt und umfasst auch Namen wie Bizet, Gounod, Delibes, Messager, Chausson, Magnard, Pierné, Fauré (die man – obwohl allesamt praktizierende Organisten – nicht mit der Orgel in Verbindung bringt, weil sie fast nichts für unser Instrument geschrieben haben). Zur zweiten Gruppe gehören etwa Adam, Aubert, Halévy, Lalo, Massenet, Chabrier, Debussy, Ravel. Der gründlichste Nicht-Organist, wenn man so sagen darf, war

aber Hector Berlioz. Von ihm stammt bekanntlich der Ausspruch, zwischen Orgel und Orchester verhalte es sich wie zwischen Kaiser und Papst: unvereinbar! Seine Bemerkungen über die Orgel und das Harmonium (welches hier noch den Markennamen «orgue mélodium» trägt) im «Grand traité d'instrumentation» von 1842/43 sind lesens- und bemerkenswert (in Auszügen im Internet greifbar unter www.hberlioz.com/scores/berlioztraite.html#orgue). Berlioz verabscheute alles, was das Wesen der klassischen Orgel ausmacht. Darum erstaunt es umso mehr, dass es von ihm Kompositionen mit dem erwähnten Titel gibt. Erstaunlich auch, dass es sich nicht einmal um Jugendwerke handelt – sie wurden 1845 komponiert. Berlioz scheint gewisse Kenntnisse des Harmoniums zu besitzen. So ist der Satz zwar etwas primitiv, aber durchaus instrumentengerecht. Auch gibt er genaue Harmoniumregistrierungen an und macht von Pseudozweimanualigkeit sowie 16'–8'-Effekten Gebrauch. Mit der Orgel haben die Stücke freilich trotz des Titels nicht viel zu tun, was aber nicht heisst, dass sie nicht ausführbar wären.

Zu einzelnen Stücken

«Ländliche Serenade an die Madonna»: bearbeitet das bekannte italienische «Lied der Pifferari» in zwei schlichten, eher akkordischen Variationen. Bemerkenswert, weil ausgesprochen harmoniumsgemäss ist das Diminuendo vom *ff* zum *pp* *morendo* am Schluss (Beispiel 1). Das Stück lässt sich gut auf die Orgel übertragen. Eventuell wird die rechte Hand ab *Allegro assai* eine Oktave tiefer gespielt. Die Ausführung des Diminuendos gibt aber auf fast allen Orgeln ohne grosses Schwellwerk Probleme auf.

The image shows a musical score for a piece by Hector Berlioz. It is written for piano and organ/harmonium. The score is in G major and 3/4 time. It consists of two systems of music. The first system shows a piano introduction with a 'dim.' marking. The second system shows the main melody with dynamics 'p', 'dim.', and 'pp morendo'.

Beispiel 1

«Hymne pour l'élévation»: ein recht differenziertes Stück in einem teilweise obligaten vierstimmigen Satz, bei dem die unterste Stimme mit Vorteil vom Pedal ausgeführt wird. Auch hier Dynamik- und Registrierungsprobleme.

«Toccata»: ein reines Manualiter-Stück in durchgehender Achtelbewegung bis auf die akkordischen Schlusstakte; an sich gut auf kleine Orgeln zu übertragen. Will man aber die rechte Hand mit ihrer obligaten Zwei- und Dreistimmigkeit schön legato ausführen, ist ein sehr durchdachter Fingersatz vonnöten.

Louis-James-Alfred Lefébure-Wély (1817–1869): L'office catholique (Regnier-Canaux, vergriffen) und Boléro de concert (Harmonia)

1. *musikalische Qualität: unbestimmt*
2. *technische Schwierigkeit: ****
3. *Verwendbarkeit im (reformierten) Gottesdienst: ***
4. *Verfügbarkeit/Qualität der Edition: *****
5. *Eignung für Pedalorgeln: *****
6. *Hinweise zu Registrierung, Pedalgebrauch und Mehrmanualigkeit vom Komponisten vorhanden? nein*

Zum Komponist und zum Werk als Ganzes

An Lefébure-Wély scheiden sich die Geister; kaum ein Komponist des französischen 19. Jahrhunderts weckt solche Emotionen. Auch überzeugte Apologeten der Epoche geraten da ins Schwitzen! Nun, wenn man seine Musik als das nimmt, was sie sein will, lösen sich alle Probleme in Luft auf: kirchliche Unterhaltungsmusik! Im Übrigen lag dies damals «im Trend», wie man heute sagt: Auch andere pflegten damals den «style pompier» (den zeremoniellen Stil, etwa Edouard Batiste oder auch – der junge Franck!), nur waren nicht alle so brillante Könner wie der «Fürst der Orgel». Auch hier gilt, wie immer: zur richtigen Zeit am richtigen Ort. Niemand würde behaupten wollen, all die Märsche, Polkas usw. stellten Meisterwerke dar. Andererseits gibt es nicht viele Orgelstücke, mit denen man auch beim orgelfremdesten Publikum spontan Beifall ernten kann.

Das Werk Lefébure-Wély's, offizieller Musiker des Second Empire par excellence und erster Organist der 100-registrigen Cavaillé-Coll-Orgel der Pfarrkirche Saint-Sulpice in Paris, ist unüberblickbar. Gross ist auch die Zahl von Werken für Harmonium und für Orgel ohne Pedal, wie letzteres überhaupt in seinen Stücken eine

äusserst bescheidene Rolle spielt. Aus dieser Fülle seien die obgenannten Stücke herausgegriffen. «L'office catholique» enthält 120 Sätze, aufgeteilt in zehn Suiten. Es ist die gleiche Abfolge von Präludien, Offertorien, Elevationen, Märschen und – immer wieder – Versetten. Längst nicht alle Stücke sind im erwähnten Humm-tata-Stil geschrieben. Vieles überrascht durch fast keusche Innerlichkeit und schlichtesten Satz. Immer tritt aber das eminent melodische Genie des Komponisten zu Tage.

Zu einzelnen Stücken

Herausgegriffen sei der Boléro de concert d-moll, neben der Sortie in Es-Dur wohl sein bekanntestes Stück und dank einer Einzelausgabe leicht greifbar (Beispiel 2). Der Perkussionseffekt der Begleitung im Boléro-Rhythmus lässt sich wohl nur mit Zungenregistrierung erzielen. Spielt man zweimanualig, ist also die Umkehrung der üblichen Anordnung angebracht: Zunge in der Begleitung statt für die Melodie. Die Übernahme der tiefen Bassnote mit dem Pedal (angekoppelt, evtl. mit einem 16' und einem leisen 8'-Pedalregister) erleichtert das Ganze beträchtlich. Die Registerangabe des Komponisten ist nicht eindeutig: Was ist mit © gemeint? Ist dies eine andere Bezeichnung für die Diskantenschwebung 16' (voix céleste, üblicherweise mit VC) oder ⑥ angegeben), wie der Herausgeber Ewald Kooiman im Vorwort vermutet? Jedenfalls ist schon mit der ② in der rechten Hand ein 16'-Register gefordert. Im Mittelteil ist, namentlich auf kleinen Orgeln, sogar Tiefoktavieren der Melodie überlegenswert.

Überflüssig anzumerken, dass es sich hier sicher nicht um Gottesdienstmusik im eigentlichen Sinne handelt. Ebenso sicher ist aber, dass jeder in der Praxis einen Ort finden wird, wo genau und nur mit diesem Stück die beabsichtigte Wirkung zu erzielen ist.

César Franck (1822–1890): l'organiste, Bd. I (Enoch, Durand, Kalmus, Universal) und l'organiste, Bd. II (Enoch, Editions du Marais, pro organo, Leduc)

Zum Komponist und zu beiden Sammlungen

Vorbemerkung: Zum 100. Todesjahr Franck's erschien in dieser Zeitschrift (1990 Nr. 6, S. 285–310, allein den hier besprochenen Harmoniumsammlungen sind vier Seiten gewidmet) ein sehr



Beispiel 2

informativer Beitrag über den Komponisten aus der Feder von André Manz.

Es mag auf den ersten Blick erstaunen, dass der Name Franck hier auftaucht, ist der wohl grösste französische Orgelmusikkomponist des 19. Jahrhunderts doch in erster Linie für seine grossformatigen und in jeder Beziehung schwierigen Stücke für grosse Orgel bekannt. Nun wissen aber mittlerweile die meisten, dass das Werk des belgischen Meisters viel mehr umfasst als die zwölf grossen Fresken, auf die es früher reduziert wurde. Interessant sind hier für uns die Sammlungen, die unter der Bezeichnung «l'organiste» im Umlauf sind.

Vorweg gleich eine Klarstellung, da zu den Titeln «l'organiste I» und «l'organiste II» teilweise falsche oder zumindest verwirrende Ansichten im Umlauf sind. Die so betitelten, leider weit verbreiteten Hefte aus dem Enoch-Verlag enthalten in Wahrheit die (Schand-)Tat des Franck-Schülers Charles Tournemire, der sich als impulsiver und vor Fantasie strotzender Meister genötigt fühlte, die Werke seines verehrten Lehrers zu «verbessern» (Registrierungen und Bögen wurden nach eigenem Gutdünken gesetzt, ja ganze Teile ohne Kommentar gestrichen!). Auch die Bezeichnungen «organiste I» und «organiste II» wurden in der dritten Auflage der Enoch-Ausgabe ins Spiel gebracht und stammen nicht etwa von Franck selber. Nur bei den 59 Stücken (eigentlich 63, mehr dazu später) aus seinen letzten Lebenstagen, unvollendet nachgelassen

(«l'organiste, 1^{er} volume» in Tournemires Ausgabe), stammt die Ordnung von Franck. «L'organiste, 2^e volume» ist ein Potpourri verschiedenartigster Stücke aus den frühen Schaffensjahren Francks, deren Zusammenstellung von Franck so nicht gewollt war und im Übrigen, trotz ihres Untertitels, wegen des häufig geforderten Pedals nur bedingt in diesen Zusammenhang gehört. Man lasse also die Finger von den (übrigens miserabel gedruckten) Enoch-Heften und greife am besten zu den Ausgaben bei Kalmus oder Universal (für die 59 Stücke) bzw. bei den Editions du Marais, Collection du Patrimoine (Herausgeber Joris Verdin) für die grösseren der frühen Stücke. Von diesen existiert auch eine kleine aber brauchbare Auswahl bei pro organo (Herausgeber Hermann J. Busch). Die fünf grösseren Stücke von 1863 gab Louis Vierne in einer Fassung für Orgel heraus (Leduc, 1901). Eine unbefriedigende Situation! Sehnsüchtig wartet man deshalb auf den Band VI der neuen Gesamtausgabe im Universal-Verlag (Herausgeber Günther Kaunzinger). Ebenfalls eher nicht zu empfehlen ist die hie und da noch anzutreffende Ausgabe der 59 Stücke in der Revision von Maurice Duruflé (Durand). Wohl geht dieser, seinem ganz anders gearteten Temperament zu Folge, wesentlich pietätvoller mit dem Notentext um, doch schränken die vielen Pedal- und Manualangaben sowie die Vorschläge für Orgelregistrierungen unnötig ein.

Zu den 59 Stücken von 1890 («l'organiste I»)

1. *musikalische Qualität:* *****
2. *technische Schwierigkeit:* **
3. *Verwendbarkeit im (reformierten) Gottesdienst:* ****
4. *Verfügbarkeit/Qualität der Edition:* *****
5. *Pedalgebrauch möglich/sinnvoll? möglich aber selten sinnvoll*
6. *Eignung für Pedalorgeln:* ja
7. *Eignung für pedallose Orgeln hiesigen Zuschnitts:* ja
8. *Hinweise zu Registrierung, Pedalgebrauch und Mehrmanualigkeit vom Komponisten vorhanden?*
nein
9. *Charakter der Stücke: wunderbare, in ihrem äusseren Aufwand geradezu asketische kurze bis kürzeste Stücke, in denen keine Note zuviel steht und die eine stets gewählte Harmonik und Melodik offenbaren.*

Es mag erstaunen, dass Franck in seinem letzten Lebensjahr Zeit und Lust hatte, neben den monumentalen drei Chorälen noch kleinformatige Orgelstücke zu schreiben. Vielleicht ist es deshalb nicht überflüssig, eben dieses letzte Lebensjahr kurz Revue passieren zu lassen, um den Hintergrund der Entstehung dieser Meisterwerke zu erhellen. Ja, diese Bezeichnung ist nicht übertrieben, möchte ich doch behaupten, dass es hier um das Spitzenwerk in dieser ganzen Reihe handelt und vielleicht auch um die einzige Sammlung französischer Orgelmusik überhaupt, die hochwertig *und* leicht ausführbar ist.

Franck ist nicht der einzige Komponist, der in seiner letzten Schaffensphase zu einer Art Neuer Einfachheit zurückgefunden hat. Man denke etwa an die Choralvorspiele von Brahms, die in einer ähnlichen Lebenssituation entstanden sind. Bemerkenswert bei Franck ist allerdings, wie erwähnt, das Nebeneinander (oder besser Ineinander) von Fresko und Miniatur.

Nun also zu diesem schicksalhaften Jahr 1890: Im Mai wurde Franck Opfer eines Verkehrsunfalls (selbstverständlich war nicht etwa ein Auto im Spiel, wie vielerorts zu lesen ist; Franck wurde von einem Pferdegespann angefahren). Zur Erholung reiste er ins Haus eines Verwandten nach Nemours (Seine-et-Marne), wo er einen durchaus glücklichen und arbeitsreichen Sommer verbrachte. Er schlug sich mit mehreren Kompositionsprojekten herum: einer Sonate für Cello und Klavier (die nie komponiert werden sollte), den drei Chorälen für Orgel sowie einem Auftrag des Hauses Enoch für leichte Orgelstücke. Dass Franck, dessen Güte und Selbstlosigkeit legendär war, letzteren trotz sei-

ner beschränkten Kräfte ernst nahm, zeugt die nachfolgende Chronologie, die auf Grund der Angaben in den Manuskripten erstellt wurde:

Choral Nr. 1 in E-Dur: 7. August
L'organiste, Stücke in C: 16. August
L'organiste, Stücke in Des: 21. August
L'organiste, Stücke in D: 24. August
L'organiste, Stücke in Es: 28. August
L'organiste, Stücke in E: undatiert
L'organiste, Stücke in F: 1. September
L'organiste, Stücke in Fis: 5. September
Zurück in Paris, ging es folgendermassen weiter:
Choral Nr. 2 in h-moll: 17. September
L'organiste, Stücke in G: 26. September
L'organiste, Stücke in As*: undatiert
Choral Nr. 3 in a-moll: 30. September

Franck starb am 8. November und hinterliess die Sammlung unvollendet, wie er auch die Druckfahnen der drei Choräle nicht mehr korrigieren konnte. Verwaist blieb auch seine Orgelklasse am Konservatorium mit ihren vielen hoffnungsvollen jungen Talenten (darunter den 20-jährigen Altersgenossen Tournemire und Vierne; letzterer hat in seinen «Souvenirs» ein beredtes Zeugnis ihres Gemütszustandes abgegeben).

*Was die wenigsten wissen: Franck hat die Suite in As durchaus vollendet, die Stücke 4 bis 7 aber nicht mehr zu Händen des Notenstechers abschreiben können. Sie wurden deshalb vom Verleger auch nicht in die Erstaussage von 1892 übernommen; und fast alle modernen Ausgaben sind ihm darin gefolgt. Das (erste) Manuskript aller 63 Stücke ist erhalten (Bibliothèque Nationale, Paris, Cons. Ms. 8606). Im zweiten, ebenfalls erhaltenen (ebenda, Cons. Ms. 8606), finden sich dann eben nur die bekannten 59 Stücke. Die vier fehlenden, durchaus vollendeten und publizierbaren Stücke wurden übrigens später gedruckt und waren bisher nur in einer schwer erhältlichen Sammlung (Pièces romantiques ignorées, Band 17 der Reihe «l'Organiste liturgique», Herausgeber Gaston Litaize und Jean Bonfils, Verlag Schola Cantorum, Paris) veröffentlicht. Seit kurzem sind sie auch in einer modernen Edition greifbar (Anhang des Bandes V der Gesamtausgabe im Universal-Verlag).

Aufbau von «l'organiste I»: Vollendet und herausgegeben wurden, wie erwähnt, 59 Stücke (als letztes das dritte in As-Dur). Geordnet ist die Sammlung nach Tonarten, chromatisch aufsteigend von C aus, wobei Dur- und Moll-Varianten gemischt vorkommen. In jeder Tonart stehen

sechs Stücke, welche alle ungefähr gleich kurz sind und dann jeweils ein viel längeres, welches mit Offertoire oder Sortie überschrieben ist und die Themen der anderen Stücke potpourriartig aufgreift. Es handelt sich, wie der Komponist ausdrücklich vermerkt hat, um Alternatim-Ver-setzen zu den Schola-Versen des Magnificat. Deshalb die lapidare Kürze. Erstaunlich zahlreich sind die Bearbeitungen von regionalen Volks- und Weihnachtsliedmelodien (air béarnais, Noël angevin, chant de la Creuse usw.), dies wohl als Reverenz an die Wirkungsstätten der hauptsächlichlichen Adressaten der Sammlung.

Zu einzelnen Stücken

C-Dur, Nr. 1: Am Anfang eine häufig vorkommende Registrierung: Melodie «Zunge 8'» und «Grundstimme 8'», Begleitung «Grundstimme 8'», Expression. Bei der Reprise im Takt 25 lässt sich der Orgelpunkt ins Pedal nehmen (angehängt, evtl. mit Subbass 16'), damit auch hier die Melodie auf eigenem Manual gespielt werden kann (Beispiel 3).

C-Dur, Nr. 2: Das erste Stück, bei dem die Registrierung (rechte Hand 16', linke Hand 4') einen «Zusammenzug» des Satzes zur Folge hat (Beispiel 4). Das Cellosolo darf nicht zu leise sein (eher Oktave 4' als Flöte 4').

C-Dur, Nr. 3: Ein Stück, das völlig entstellt wird, wenn man die Eigenheiten des Harmoniums nicht berücksichtigt: die ersten vier Takte sind auf einem Manual mit der «Zunge 4'» ③ zu

spielen (sie liegen unterhalb des e¹), die nächsten vier mit der «Grundstimme 16'» ②, dann dasselbe im zweitaktigen Abstand (Beispiel 5). Erst ab Takt 13 spielt man auf zwei Manualen (wie im vorigen Stück).

c-moll, Nr. 5: Hier wie in anderen Stücken dieser Art (d-moll, Nr. 3; Es-Dur, Nr. 2), kann die tiefe Bassnote mit dem Pedal gespielt werden. Um die Schwäche der tiefen Töne bei Labialpfeifen auszugleichen (auf dem Harmonium ist dies anders!), kann man nebst der Koppel noch eigene Pedalregister zuziehen.

d-moll, Nr. 6, Vieux Noël: Es handelt sich um die Melodie, die bei Daquin als «Noël suisse» bezeichnet wird und von Franck schon in einem früheren, wesentlich ausgedehnteren Werk bearbeitet worden war (Grand chœur C-Dur, Teil von «l'organiste II» in Tournemires Ausgabe).

Es-Dur, Nr. 5: Hier heisst die Registrierung für einmal rechte Hand «Grundstimmen 16' und 8'», linke Hand «Grundstimme 8'». Man kann bei Fehlen eines manualen 16' also die rechte Hand mit 8' und 4' eine Oktave tiefer spielen. Die linke Hand ist wohl wieder «quasi Violoncello» gedacht, aber diesmal nicht als Melodie, sodass eher eine Flöte oder ein schwacher Streicher 8' angebracht ist.

e-moll, Nr. 1: ähnlich wie C-Dur, Nr. 1, hier wird aber für die Melodie eigenartigerweise 16' und 8' verlangt. Ob dies auf der Orgel wirklich gut klingt, muss ausprobiert werden.

e-moll, Nr. 2: ähnlich Es-Dur, Nr. 5, rechte Hand aber nur 16', also wohl am besten 8' eine

Beispiel 3: C-Dur, Nr. 1

Beispiel 4: C-Dur, Nr. 2

Beispiel 5: C-Dur, Nr. 3

Oktave tiefer. Die linke Hand muss dominieren: man beachte die Angabe (O), also das Öffnen des Forte-Loches für die Basslage. Es fragt sich allerdings, was mit dem Orgelpunkt im Takt 16 geschehen soll. Hier übernimmt eindeutig der Sopran die Führung. Möglich ist Spiel der ganzen acht Takte im Pedal auf leiser 8'-Basis.

e-moll, Nr. 3, Prière: Eines der schönsten Stücke der Sammlung in choralartigem obligatem vierstimmigem Satz. Der Bass lässt sich, vielleicht mit Ausnahme der Takte 9 bis 12, mit dem Pedal spielen. Allerdings wird man dann wohl auf den Schwellergebrauch verzichten müssen, was auch wieder schade ist.

F-Dur, Nr. 1: Hier gilt dasselbe bezüglich des Pedals. Offensichtlich geht hier Franck von der Lieblingsregistrierung vieler seiner leisen Orgelstücke aus: «Alle Grundstimmen 8' mit Oboe 8'».

F-Dur, Nr. 7, Sortie: Eines der wirkungsvollsten Stücke der Sammlung und wahrscheinlich das zugkräftigste Manualiter-Stück aus dem ganzen französischen Repertoire des 19. Jahrhunderts. Beispiel für die potpourriartigen Schlusstücke, hier, im Gegensatz zu manch anderem Vertreter dieses Typs, von grosser formaler Stringenz (schnell-langsam-schnell). Die vielen Staccato-Doppelgriffe machen es recht anspruchsvoll. Hier ist pianistische Handgelenks-technik verlangt (schwierig auf nicht-mechanischen Trakturen). Tiefoktavieren ist wegen der vielen Töne in der grossen Oktave für einmal leider nicht möglich. Allerdings tönt das carillonartige Stück auch mit (nicht allzu hohen) Mixturen gut. Mittelteil: Hier muss die rechte Hand bei den mit ② ⑤ bezeichneten Stellen unbe-

dingt eine Oktave tiefer und molto legato gespielt werden. Die ①-Stellen sind dann loco. Die günstigste Temporelation zum Hauptteil ist wohl Achtel gleich Viertel. Der Molto-Moderato-Übergang (Des-Dur) kann auf dem geschlossenen Schwellwerk gespielt werden, ab den letzten sieben C-Dur-Sechzehnteln vor der Reprise spielt man dann auf dem Hauptwerk.

g-moll, Nr. 2, Vieux Noël: Auch von diesem Stück (welches die Noël-Melodie «Or, dites-nous Marie» bearbeitet) gibt es einen grossen Bruder in «l'organiste II»: Offertoire pour une messe de minuit.

G-Dur, Nr. 3, Noël angevin: Der Titel hat nichts mit Engeln zu tun: ein Weihnachtslied aus der Region Anjou! Das Motiv taucht in der Sortie wieder auf.

g-moll, Nr. 5: In den letzten zwölf Takten kann für einmal die voix humaine eingeführt werden – so man hat.

g-moll, Nr. 6: fällt mit seinem mendelssohnisch-unruhigen Gestus etwas aus dem Rahmen. Hier ist Zungenklang unumgänglich. Mit dem Spiel der Bässe g-d in den Takten 4 bis 8 (und der entsprechenden Töne in den Parallelstellen) auf dem (angehängten) Pedal kann man sich die Sache wesentlich erleichtern.

G-Dur, Nr. 7, Sortie: Ein weiteres Zugstück! Die Harmoniumsregistrierungen Francks geben einige Rätsel auf: Beginn «Grundstimme und Zunge 8'», dann zwei Mal unvermittelt das volle Werk (G). Wie ist das zu verstehen? Es ist möglich, das Thema in Takt 21 auf einem leiseren Manual zu spielen und dann nur die rechte Hand mit der neuen Noël-Melodie im Takt 26

Beispiel 6: Franck, Sortie G-Dur (59 Stücke)

auf dem Hauptwerk zu führen. Die linke zieht dann erst im Takt 39 nach (Beispiel 6).

Im Mittelteil fällt der übergrosse Abstand zwischen der Melodie im Bass und den Begleitsimmen in der rechten Hand auf, was auf die 16'-8'-Registrierung der letzteren zurückzuführen ist. Es ist fraglich, ob dies auf der Orgel wirklich gut klingt. Jedenfalls darf die rechte Hand keinesfalls höher als achtfüssig genommen werden. Zwei Möglichkeiten für die Praxis:

- alles auf einem Manual mit Grundstimme(n) 8' und einer leisen Zunge 8'. Dann ergibt sich die Hervorhebung des Basses von selbst.
- Ausführung der Bassmelodie mit dem Pedal. Die beiden Begleitsimmen können dann auf die beiden Hände verteilt und perfekt legato gespielt werden.

Achtung: Der ganze Überleitungsteil ab Takt 69 ist schon Allegro zu spielen. Die recht tief

liegenden Einwüfze der rechten Hand über dem Orgelpunkt D klingen auf der Orgel, anders als auf dem Harmonium, kaum gut mit 16'-Registrierung. Ganz am Schluss des Stückes kann man das tiefe D mit dem Pedal verstärken (und vielleicht sogar liegenlassen).

As-Dur, Nr. 3: Das Prélude in h-moll von Chopin lässt grüssen! Leider ist das Cellosolo nicht auf dem Pedal ausführbar, sodass man vor die Aufgabe gestellt wird, den zweistimmigen Diskant mit seiner obligaten Oberstimme «einhändig» in perfektem Legato zu spielen; eines der zauberhaftesten Stücke der Sammlung.

Zu den 30 Stücken von 1858 bis 1866
(«l'organiste II»)

1. musikalische Qualität: ***
2. technische Schwierigkeit: ****
3. Verwendbarkeit im (reformierten) Gottesdienst: ****

4. *Verfügbarkeit/Qualität der Edition: * (unterschiedlich)*
5. *Pedalgebrauch möglich/sinnvoll? in den grösseren Stücken unumgänglich*
6. *Eignung für Pedalorgeln: ja*
7. *Eignung für pedallose Orgeln hiesigen Zuschnitts: nein*
8. *Hinweise zu Registrierung, Pedalgebrauch und Mehrmanualigkeit vom Komponisten vorhanden? nein*
9. *Charakter der Stücke: einige kleinere Stücke im Stile der 59 Stücke von 1890, dann aber einige grossformatige Werke von grossem Schwung und sicherer Wirkung, die freilich nur auf grösseren Orgeln gut klingen.*

Es handelt sich hier also – trotz der Ordnungszahl – um *frühere* Stücke (entstanden zwischen 1858 und 1866, also immerhin genau zur gleichen Zeit wie die «Six pièces pour Grand-orgue» mit den bekannten «Prélude, fugue et variation», «Grande pièce symphonique» oder «Final» – wieder ein erstaunliches Nebeneinander von Gelegenheits- und Meisterwerken!). Die 30 sehr verschiedenartigen Stücke wurden aber erst nach dem Tode Francks von seinem Sohn Georges herausgegeben («Pièces posthumes pour harmonium ou orgue à pédales pour l'office ordinaire», Enoch, Paris, 1905). Im Vorwort bemerkte er, sie verdankten ihre Entstehung dem Wunsch eines Franck-Schülers aus der Provinz, der Meister möge Stücke für seine kirchenmusikalische Praxis schreiben. Dies gilt jedoch kaum für die ganze Sammlung. Soweit, so gut. Nun besorgte aber Charles Tournemire im Jahr 1930 (und nicht 1905, wie André Manz angibt) eine Neuausgabe *beider* Sammlungen: «L'organiste. Recueil de pièces pour orgue ou harmonium. 1^{er} et 2^e volume». Man beachte schon die aufschlussreiche Nuance bei der Bezeichnung der Instrumente! Hielt er sich bei den 59 Stücken von 1890 noch eingermassen nahe am Original, hat er bei den 30 Stücken von 1858 bis 1866 richtiggehend gewütet. Besonders ins Gewicht fällt die Streichung ganzer Abschnitte. 14 Stücke hat er ganz unterschlagen, weil er sie für unecht hielt. Aber auch bei der Registrierung, den Bögen und den Titeln fühlte er sich zu Änderungen genötigt: die sieben grossen Stücke, die bei Franck allesamt die neutrale Funktionsbezeichnung «Offertoire» tragen, sind hier mit «Sortie», «Grand cœur», «Pièce symphonique» usw. übertitelt. Existiert von der ganzen Sammlung bis heute leider keine kritische Gesamtausgabe, so sind wenigstens die-

se gewichtigsten Werke in einer modernen Edition greifbar (die oben erwähnte bei den Editions du Marais).

Es sind gesamthaft etwas schwerere und auch längere Stücke bis hin zur «Pièce symphonique, c-moll» (in Tournemires Bezeichnung) – quasi ein kleines Pendant zur bekannten «Grande pièce symphonique». Erstaunlich ist der äusserliche, ja manchmal fast grossprecherische Stil mancher Abschnitte: ein Franck, wie wir ihn nur am Rande kennen und der fast an seine viel geschmähten Zeitgenossen Batiste und Lefébure-Wély erinnert. Nun, dass Franck als Komponist so begonnen hat, ist ein Faktum, dass Überreste davon bis in sein Spätwerk reichen, ebenfalls. Dieser «style pompier» (nach gängigem französischem Sprachgebrauch) findet sich etwa im Gloria der Messe in A-Dur aber auch im Final in B-Dur und Relikte davon sogar in einem Spätwerk wie dem Psalm 150.

Obwohl das Pedal in den fast durchwegs auf zwei Systemen notierten Stücken fast immer nur Noten aufnimmt, die irgendwie schon in der Basslinie der linken Hand vorhanden waren oder dann ganz simple Orgelpunkte ausführt, handelt es sich ihrem ganzen Wesen nach doch um Musik für (grosse) Orgeln. Der Franck der 60er-Jahre hat sich offenkundig viel weniger mit dem Harmonium beschäftigt als der alte, kranke Mann von 1890. Es sind Musterbeispiele für den Typ «grosse Musik fürs kleine Harmonium». Schwierigkeits- und umfangmässig sind sie zwischen den 59 Stücken von 1890 und den zwölf grossen Stücke anzusiedeln. Wo sich jene (mit wenigen Ausnahmen) zum Leidwesen vieler Konzertorganisten energisch gegen jede liturgische Verwendung sperren, ist hier ein Einsatz im Gottesdienst durchaus denkbar.

Zu einzelnen Stücken

Offertoire f-moll (bei Tournemire: Sortie): Es ist von den grösseren Stücken dasjenige, welches sich am ehesten ohne Pedal ausführen lässt. Allerdings rufen die vielen Unisoni und Akkordblöcke gebieterisch nach einem grossen, zungen-durchsetzten Instrument.

Offertoire E-Dur (bei Tournemire: Grand chœur): Ein Stück, über welches man schmunzeln mag! Wenn einmal ein Blasmusikverein im Gottesdienst mitwirkt, ist es genau richtig («zur rechten Zeit am rechten Ort»). Hier kommt man ohne obligates Pedal und ohne freie Kombinationen nicht aus. Der Mittelteil ist ein verkleinertes Gegenstück zum Andantino in g-moll

und atmet denselben herbstlichen Charme. Kein leichtes Stück!

Es folgen 20 kurze bis sehr kurze Stücke, welche nur in Tournemires Ausgabe greifbar sind und den Schwierigkeitsgrad der Sammlung von 1890 nicht überschreiten. Sie sind deshalb sehr gut in der Praxis zu verwenden. Allerdings kann man sich fragen, wieso man sich nicht gleich an die unzweifelhaft besseren späteren Stücke halten soll.

Offertoire in C-Dur (bei Tournemire: Grand chœur; in der Ausgabe von Verdin nicht vorhanden, wohl aber in jener von Busch): Das bereits einmal kurz erwähnte Stück verarbeitet Noël-Melodien in symphonischem Gestus. Der Anfang erinnert bizarrerweise an unser Lied «Ihr Knechte Gottes allzugleich».

Offertoire pour une Messe de minuit, d-moll (idem bei Tournemire): Das ebenfalls schon erwähnte, ziemlich ausgedehnte aber leichte Stück verarbeitet zwei Noël-Melodien, eine in moll, eine in Dur.

Offertoire g-moll (bei Tournemire: Pièce symphonique): Tatsächlich das symphonischste Stück der Sammlung mit grossartigen Tutti-Wirkungen, die ein wenig an die A-Dur-Fantasie von 1878 erinnern. Hier ist nun die Schwelle zur Konzertmusik endgültig überschritten.

Sortie D-Dur (idem bei Tournemire; in der Ausgabe von Verdin nicht vorhanden, wohl aber in jener von Busch): Zusammen mit dem Offertoire in C und demjenigen für die Mitternachtsmesse das zugänglichste und lohnendste der längeren Stücke. Das Thema erinnert an das bekannte französische Adventslied «Venez, divin Messie». Tournemire hat die beiden etwas simplen aber buchstäblich schlagkräftigen Akkordstellen kommentarlos gestrichen! Meiner Meinung nach weist Busch in seiner Ausgabe dem Pedal unnötig viele Noten zu. Die folgende Verteilung dürfte eine wesentliche Erleichterung darstellen (Beispiel 7).

Im Mittelteil Pedal erst bei den Orgelpunkten. Das Stück lässt sich problemlos von A bis Z in derselben (nicht zu grellen) Tutti-Registrierung spielen.

Offertoire fis-moll (bei Tournemire: Grand chœur): Existiert in zwei verschiedenen Versionen (beide von Verdin vorgelegt). Mit seinen vielen punktierten Rhythmen und quasi Posaunensoli demselben Blasmusikstil verpflichtet wie das Es-Dur-Stück, allerdings weniger ausgedehnt und auch technisch einfacher.

Camille Saint-Saëns (1835–1921): Neuf pièces (Das Orgelwerk Bd. 2, Butz-Verlag)

1. *musikalische Qualität:* ***
2. *technische Schwierigkeit:* **
3. *Verwendbarkeit im (reformierten) Gottesdienst:* ****
4. *Verfügbarkeit/Qualität der Edition:* ****
5. *Pedalgebrauch möglich/sinnvoll?:* ja
6. *Eignung für Pedalorgeln:* ja
7. *Eignung für pedallose Orgeln hiesigen Zuschnitts:* ja
8. *Hinweise zu Registrierung, Pedalgebrauch und Mehrmanualigkeit vom Komponisten vorhanden?* nein
9. *Charakter der Stücke:* hübsche, kurze Miniaturen in vorwiegend akkordischem Satz; wohl die leichtesten aller hier besprochenen Stücke.

Zum Komponist und zum Werk als Ganzes

Saint-Saëns ist hier zu Lande als Orgelkomponist wenig bekannt. Es gibt auch anderes von ihm als den kümmerlichen Orgelpart der Symphonie in c-moll! Er war recht lang Titularorganist an der Madeleine-Kirche in Paris und hat mit der Orgel durchaus umzugehen gewusst. Hie und da gespielt wird die Fantasie in Es-Dur, ein Jugendwerk, wogegen seine klassisch anmutenden zwei mal drei Präludien und Fugen op. 99 und op. 109 viel zu wenig bekannt sind. Sein reiches Orgelwerk umfasst auch Werke «pour harmonium ou orgue», die sich hervorragend für kleinere Orgeln eignen. Es handelt sich um Jugendwerke, die später vom Komponisten in Sammlungen herausgegeben wurden. Zwei Stücke (Nr. 2 und 6) sind in dieser Ausgabe in einer vom Komponisten selber stammenden Bearbeitung für Orgel mit Pedal und zwei Manualen dargeboten und lassen sich darum so nicht auf dem Harmonium darstellen.

Zu einzelnen Stücken

I, Marche-Cortège: Hier fällt, wie in vielen Stücken der Sammlung, der pianistische Satz mit Akkorden in der rechten Hand und Oktaven in der linken auf. Man ist in solchen Fällen versucht, das Pedal beizuziehen. Da es nie eindeutig ist, welchen Ton man nun spielen soll und auch klanglich eine ungünstige Situation entsteht, lasse man das lieber.

II, Interlude fugué: Eine veritable Fuge, eine der ganz wenigen in diesem Repertoire (einige weitere finden sich bei Ropartz). Die paar Bass-töne im dritten System lassen sich durchaus mit der linken Hand greifen.

(Allegro un poco maestoso)

$\text{♩} = 92$

First system of the musical score. It consists of a grand staff with a treble clef and a bass clef. The key signature is D major (two sharps) and the time signature is 6/8. The tempo is marked "Allegro un poco maestoso" with a quarter note equal to 92 beats per minute. The dynamics are marked "ff non legato" and "(man.)". The music features a series of chords in the right hand and a more active bass line in the left hand.

Second system of the musical score. It continues the grand staff notation with chords and moving lines in both hands.

Third system of the musical score. It includes a circled "PED" marking above the bass staff, indicating the start of a pedal point. The right hand has a melodic line with slurs, and the left hand has a rhythmic accompaniment.

Fourth system of the musical score. It features a long melodic line in the right hand and a steady accompaniment in the left hand. The dynamic marking "cresce" is present in the right hand.

Fifth system of the musical score. It includes a circled "Ped." marking at the beginning and "(man.)" at the end. The dynamics are marked "ff marcato". The music concludes with a final chord in the right hand and a sustained bass line in the left hand.

Beispiel 7: Franck, Sortie in D-Dur (30 Stücke) in der Ausgabe Tournemires

Beispiel 8: Procession

VI, Procession: Eine Tasteninstrument-Fassung des Schlusschores «Tollite hostias» aus dem berühmten Weihnachtsoratorium (Beispiel 8). Gleiche Bemerkung zum Satz wie unter Nr. I.

Théodore Dubois (1837–1924): 42 pièces pour orgue sans pédale ou harmonium (Butz-Verlag)

1. *musikalische Qualität:* **
2. *technische Schwierigkeit:* **
3. *Verwendbarkeit im (reformierten) Gottesdienst:* ***
4. *Verfügbarkeit/Qualität der Edition:* ****
5. *Pedalgebrauch möglich/sinnvoll?* ja
6. *Eignung für Pedalorgeln:* ja
7. *Eignung für pedallose Orgeln hiesigen Zuschnitts:* ja
8. *Hinweise zu Registrierung, Pedalgebrauch und Mehrmanualigkeit vom Komponisten vorhanden?* ja
9. *Charakter der Stücke: kurze und einfache Stücke mit gefälliger Melodik und recht simpler, eher frühromantischer Harmonik.*

Zum Komponist und zum Werk als Ganzes

Théodore Dubois war ein unglaublich konservativer, stark verspäteter Meister. In seiner Rückständigkeit schlägt er Guilmant um Welten. Auch ist sein Orgelsatz längst nicht so raffiniert, dafür noch einfacher. Sein bekanntestes Stück dürfte die Toccata in G-Dur sein. Auch seine (Pedaliter-)Orgelstücke sind immer ausgesprochen leicht zu lesen und auszuführen, auch auf nicht-französischen Orgeln. Neuerdings sind sie in einer modernen kritischen Gesamtausgabe greifbar (Bärenreiter-Verlag); eine gefällige Musik auf der Linie von Francks «l'organiste I», freilich ohne

dessen Originalität. Dubois hat Orgelregistrierungen angegeben mit Zusatzbemerkungen für die Ausführung auf dem Harmonium.

Aléxandre Guilmant (1837–1911): L'organiste liturgiste op. 65 (Bellwin-Mills)

1. *musikalische Qualität:* **
2. *technische Schwierigkeit:* ***
3. *Verwendbarkeit im (reformierten) Gottesdienst:* **
4. *Verfügbarkeit/Qualität der Edition:* ****
5. *Pedalgebrauch möglich/sinnvoll?* ja
6. *Eignung für Pedalorgeln:* ja
7. *Eignung für pedallose Orgeln hiesigen Zuschnitts:* bedingt
8. *Hinweise zu Registrierung, Pedalgebrauch und Mehrmanualigkeit vom Komponisten vorhanden?* ja
9. *Charakter der Stücke: kleinere, meist homophone Stücke über gregorianische Themen oder zu spezifischen liturgischen Situationen. Bemerkenswert die hochromantische Harmonisierung der Gregorianik.*

Zum Komponist und zum Werk als Ganzes

Guilmants Orgelœuvre ist unüberblickbar. Da können auch Stücke, die in unsere Kategorie fallen, nicht fehlen. Wenngleich Guilmant im Vergleich zu seinen Zeitgenossen ein eher konservativer Komponist war, zeigen seine Werke doch höchste handwerkliche Meisterschaft und gerade in den kleinen Formen grössten Empfindungsreichtum. Als einer der wenigen Franzosen schrieb er Stücke für alle Schwierigkeitsgrade und in allen nur denkbaren Gattungen: vom hochvirtuosen Toccata-Schlussatz der 1. Sym-

phonie bis zum einfachen vierstimmigen Choral, vom süsslichen Charakterstück über die gregorianische Paraphrase bis zur strengen Fuge. Sogar für Klavier-Harmonium-Duett, damals eine Modebesetzung, gibt es eine recht grosse Anzahl Stücke von ihm (die sich bestens für die heute recht ausgefallene aber sehr reizvolle Kombination Klavier–Orgel eignen). Von allen Komponisten der französischen Romantik wartet Guilmant, von Vierne als «Kolorist ersten Ranges» betitelt, mit den raffiniertesten Registrierungen auf. In der Ausnutzung der Mehrmanualigkeit (und sogar des gleichzeitigen Spiels mit einer Hand auf zwei Manualen) geht niemand so weit wie er. Schade, dass ihn die Inspiration immer wieder im Stich lässt: häufig nur gut gemacht, nicht wirklich gut. Auch bei Guilmant ist seit einiger Zeit eine (sehr kostspielige) moderne Gesamtausgabe im Entstehen.

Es erstaunt, welche Bandbreite der Formen der Komponist im op. 65 den unschuldigen gregorianischen Weisen abgewinnt. Die Stücke tragen Bezeichnungen wie Fugue (Sortie) sur l'antienne «Lumen ad revelationem gentium»; Ave Maria, Offertoire pour la fête de l'annonciation; Strophe, Interlude et Amen sur l'hymne «Exsultet orbis gaudiis»; Variations et Fugue sur le chant du Stabat mater; Marche religieuse (Offertoire) sur l'hymne «Iste confessor»; Elévation ou Communion dans le style de J. S. Bach (!). Obwohl es sich also fast durchwegs um Bearbeitungen gregorianischer Cantus firmi handelt, sind die Stücke trotzdem unabhängig von diesen und somit überall zu verwenden. Zum einen sind die meisten Melodien heute kaum mehr bekannt, zum anderen verwendet Guilmant sie in einer rhythmisierten, stark dem lutherischen Choral angeglichenen Form (!), wodurch sie häufig auch von Kennern nicht identifiziert werden können. Man wird auf Tournemire warten müssen, um eine freiere, dem Geist der Gregorianik besser entsprechende Art der Verarbeitung anzutreffen.

Eugène Gigout (1844–1925): L'orgue d'église (Enoch)

1. *musikalische Qualität:* **
2. *technische Schwierigkeit:* ****
3. *Verwendbarkeit im (reformierten) Gottesdienst:* **
4. *Verfügbarkeit/Qualität der Edition:* *
5. *Pedalgebrauch möglich/sinnvoll? möglich ja, nicht unbedingt sinnvoll*
6. *Eignung für Pedalorgeln:* ja
7. *Eignung für pedallose Orgeln hiesigen Zuschnitts:* ja

8. *Hinweise zu Registrierung, Pedalgebrauch und Mehrmanualigkeit vom Komponisten vorhanden? nein*
9. *Charakter der Stücke: leichte und anspruchslöse Stücke im Stile von Dubois' Sammlung.*

Zum Komponist und zum Werk als Ganzes

Eugène Gigout ist, wie Léon Böellmann, bei uns ein «Ein-Werk-Komponist», wobei seiner Toccata in h-moll schon wesentlich seltener die Ehre erwiesen wird als dem gleichnamigen c-moll-Stück seines elsässischen Schwiegersohnes. Gigout ist wie Dubois ein unglaublich konservativer und verspäteter Komponist. Die 52 Stücke mit dem Untertitel «deux volumes d'interludes» wurden 1902 herausgegeben. Man bedenke: Zu jener Zeit lagen bereits einige Standardwerke von Debussy und Ravel vor! Und doch folgte 1911 er nun nicht etwa Louis Vierne dem verstorbenen Alexandre Guilmant als Professor am Conservatoire de Paris nach, was einen groben Rückschritt oder mindestens einen Stillstand bedeutete. Organisten wie Marchal und Duruflé bedauerten es jedenfalls lebhaft, dass sie gezwungen waren, zumindest den offiziellen Teil ihrer Ausbildung bei dem lebenswürdigen aber völlig rückständigen lothringischen Meister absolvieren zu müssen.

Seine sehr zahlreichen Orgelwerke stehen stilistisch und schwierigkeitsmässig ungefähr zwischen Dubois und Guilmant. Sie glänzen nicht gerade durch besondere Originalität, überzeugen aber in Form und Satztechnik. Dies gilt auch für die Stücke «pour orgue et harmonium» mit dem bezeichnenden Titel «L'orgue d'église» (dies war also die Kirchenmusik jener Zeit, sicher nicht die brillante Toccata), welche in seinem weit gespannten Œuvre natürlich nicht fehlen konnten. Befremdend hier, wie auch in anderen Stücken (Cent pièces brèves grégoriennes), der völlig stilwidrige Umgang mit der Gregorianik. Damit teilte er allerdings die Irrtümer seiner Zeit. Auch etliche Jahre nach Guilmant war man offensichtlich noch nicht weiter ...

Cécile Chaminade (1857–1944): La nef sacrée, op. 171 (Combre)

1. *musikalische Qualität:* **
2. *technische Schwierigkeit:* ****
3. *Verwendbarkeit im (reformierten) Gottesdienst:* *
4. *Verfügbarkeit/Qualität der Edition:* *
5. *Pedalgebrauch möglich/sinnvoll? möglich und unbedingt nötig*
6. *Eignung für Pedalorgeln:* ja
7. *Eignung für pedallose Orgeln hiesigen Zuschnitts:* nein

8. Hinweise zu Registrierung, Pedalgebrauch und Mehrmanualigkeit vom Komponisten vorhanden? Registrierung sehr detailliert, überall kleine Noten fürs Pedal
9. Charakter der Stücke: ziemlich bis sehr lange, mehrteilige Stücke in einem recht unorganistischen, wenn auch nicht schlecht klingenden Satz und ausgesprochen süsslicher Melodik und Harmonik.

Zur Komponistin und zum Werk als Ganzes

Cécile Chaminade ist eine der wenigen Komponistinnen auf dem Gebiet der Orgelmusik, die es zu einer gewissen Bekanntheit gebracht haben. Neben ihren französischen Kolleginnen Louise Farrenc, Mélanie Bonis (eine Franck-Schülerin), Lili Boulanger und Jeanne Demessieux, die noch hie und da auf Konzertprogrammen auftauchen, fällt sie mit ihrem offen zu Tage tretenden Hang zur Sentimentalität, ja zum Kitsch, etwas ab. Überwältigend allerdings ihre melodische Erfindungsgabe: Das hie und da zu hörende Concertino für Flöte und Orchester ist ein Hit, der einem noch lange nachläuft. In ihrem riesigen Œuvre, welches zu Beginn des 20. Jahrhunderts sehr in Mode war, sind auch Orgelwerke zu finden und sogar solche «pour orgue ou harmoni-

um». Von allen hier besprochenen Stücken handelt es sich um die ausgedehntesten (zusammen mit den Sortie-Stücken aus Francks «l'organiste I» und den Offertorien aus «l'organiste II») und un-harmoniumsmässigsten. Sie sind wohl manualiter ausführbar, wirken aber durch den (in kleinen Noten angedeuteten) Pedalgebrauch um ein mehrfaches besser.

Zu einzelnen Stücken

Offertoire au Christ-Roi (zum Christkönigsfest), d-moll: gleich das leichteste (wenig Vorzeichen) und handfesteste der Sammlung, wohl auch das unsentimentalste; relativ viele Registermanipulationen und dynamische Übergänge sind vorgeschrieben.

Offertoire in G-Dur («la Madone»): ein Fest für alle Voix-céleste-Freunde (leicht zu lesen und zu spielen), an Süßlichkeit fast nicht zu überbieten.

Offertoire pour la Toussaint (zu Allerheiligen), es-moll: kein schlechtes Stück, darf auf keinen Fall zu langsam gespielt werden (Metronomangabe an der unteren Grenze). Ein dicker Klang ergibt sich durch die Schreibweise fast von selbst (Beispiel 9). Achtung: trotz der Forte-An-

Beispiel 9: Chaminade, Offertoire es-moll

gabe sicher keine 2'-Register oder Mixturen ziehen. Temporelation am Schluss: wohl drei Achtel gleich zwei Achtel.

Vier Pastorale für die Mitternachtsmesse: wohl die schwächsten Stücke der Sammlung. Sie wollen anspruchslos und naiv sein, kommen aber reichlich spannungslos daher.

Cortège nuptial, B-Dur: wohl das beste Stück, freilich auch das ausgedehnteste und schwierigste. Zwar verdoppelt das Pedal nur die Bassstimme der linken Hand oder führt Orgelpunkte aus, doch ist das Ganze nur auf grossen Pedalorgeln und mit dickem, pathetischem Klang vorstellbar.

**Leon Böellmann (1862–1897):
Heures mystiques, op. 29 (Auswahl:
Kalmus in 2 Bänden, Harmonia
in 3 Heften; Gesamtausgabe:
Bärenreiter, 3 Bände)**

1. *musikalische Qualität:* ***
2. *technische Schwierigkeit:* **
3. *Verwendbarkeit im (reformierten) Gottesdienst:* ****
4. *Verfügbarkeit/Qualität der Edition:* *****
5. *Pedalgebrauch möglich/sinnvoll?: selten sinnvoll*
6. *Eignung für Pedalorgeln:* ja
7. *Eignung für pedallose Orgeln hiesigen Zuschnitts:* ja
8. *Hinweise zu Registrierung, Pedalgebrauch und Mehrmanualigkeit vom Komponisten vorhanden:* nein (nur Dynamik und spärliche 8'/16'-Angaben)
9. *Charakter der Stücke: unterschiedlich lange, meist leichtere Stücke von ekstatischer Harmonik und der für den Komponisten typischen mal schmissigen mal eingängig-sentimentalen Melodik.*

Zum Komponist und zum Werk als Ganzes

Léon Böellmann war bei uns lange Zeit ein «Ein-Werk-Komponist». Er schrieb aber beileibe nicht nur die etwas effekthascherische «Suite gothique»! Seit einiger Zeit ist eine Gesamtausgabe im Bärenreiter-Verlag am Entstehen, welche diese wichtige Gestalt der französischen Hochromantik vielleicht ins rechte Licht zu rücken hilft. Böellmann war ein exakter Zeitgenosse von Debussy. Unglaublich, liegt doch seine Musik ganz auf der Linie der viel älteren Meister Widor, Guilmant und Gigout (seinem Schwiegervater). Allerdings starb Böellmann sehr jung, sodass niemand sagen kann, wohin ihn sein grosses Talent wohl eher nicht zu geführt hätte.

Schon lange sind Teile der Sammlung «Heures mystiques» in praktischen Ausgaben greifbar. Nun liegt auch eine Gesamtausgabe vor. Es han-

delt sich hier um etwas vom besten und brauchbarsten, was es auf diesem Gebiet gibt. Wer die «Suite gothique» liebt, sie aber nicht spielen kann und es gerne tun würde oder ganz einfach mehr Musik in dieser Art haben möchte, stürze sich sofort auf die Hefte: derselbe melodische Charme, dieselbe harmonische Verzückung. Einige Stücke sind von überwältigendem Schwung bei sehr mässigen technischen Ansprüchen: Wo findet man das sonst? Als Ganzes erinnert die Sammlung an «l'organiste I» von Franck, ist aber noch schlichter in der Anlage gehalten, technisch noch einfacher, musikalisch allerdings längst nicht so vielgestaltig. Der Komponist macht keinerlei Angaben zur Harmoniumsregistrierung, auch keine für die Ausführung auf der Orgel. Pedalgebrauch drängt sich nicht auf und ist auch musikalisch fast nirgends nötig. Hier sind die Stücke nach Funktion im Gottesdienst geordnet: Eingangsstücke, Offertorien, Elevationen, Kommunionen, Ausgangsspiele sowie Versetzen.

Zu den einzelnen Stücken

Entrée I, C-Dur: klassischer Fall eines Stückes, welches unbedingt eine Oktave tiefer zu spielen ist (durchaus mit 8'-Zunge).

Offertoire III, F-Dur: Die f- und p- bzw. mf-Angaben lassen sich hier mit Manualwechsel umsetzen. Die mit 16' bezeichneten Abschnitte gegen Schluss kann man eine Oktave tiefer spielen. Eventuell zieht man dann eine hohe Mixtur hinzu.

Offertoire V, d-moll: ist ein Menuett («gothique» en miniature!) und darf keinesfalls zu langsam gespielt werden; auch hier Manualwechsel und Tiefoktavieren der 16'-Partien.

Sortie in F-Dur: Die mit 16' bezeichneten Abschnitte lassen sich eine Oktave tiefer spielen. Eventuell zieht man hier eine hohe Mixtur hinzu.

Sortie II, fis-moll: Ein Grand-chœur-Stück, das einen dunklen, lauten Zungenklang erfordert (nicht leicht zu realisieren). Welch Pathos für ein Manualiter-Stück! Die Punktierungen können nicht scharf genug gespielt werden.

Sortie IV, d-moll: eine Art Kurz- oder Manualiter-Version der Toccata in G-Dur von Dubois, gut liegend und wirkungsvoll klingend. Wohl eher nicht zu dunkel zu registrieren.

Sortie V, B-Dur: Hier lassen sich die dynamischen Angaben mittels Manualwechsel realisieren. Sogar gleichzeitiges Spiel auf zwei Manualen

Beispiel 10: Boëllmann, Sortie B-Dur

ist zur Hervorhebung des Bassthemas möglich (Beispiel 10).

Versetzen: Erstaunlich vielgestaltig und längst nicht alle kurz und leise. Unter IV findet sich beispielsweise ein Menuett, unter VI ein huschendes Stück, unter XXII eine Art Trauermarsch mit responsorialen Effekten.

Joseph-Guy Ropartz (1864–1955): Au pied de l'autel (Salabert)

1. musikalische Qualität: ****
2. technische Schwierigkeit: **
3. Verwendbarkeit im (reformierten) Gottesdienst:

4. Verfügbarkeit/Qualität der Edition: ****
5. Pedalgebrauch möglich/sinnvoll: möglich aber selten
sinnvoll
6. Eignung für Pedalorgeln: ja

7. Eignung für pedallose Orgeln hiesigen Zuschnitts: ja
8. Hinweise zu Registrierung, Pedalgebrauch und Mehrmanualigkeit vom Komponisten vorhanden?
nein, nur dynamische Angaben
9. Charakter der Stücke: zwei Serien von je 40
Stücken, die hier besprochene zweite stammt von
1940. Eine subtile Weiterentwicklung des «organiste»,
alles etwas langfädiger, modal, volksmusikhafter,
manchmal handfester und von geringerer melodi-
scher Erfindungskraft.

Zum Komponist und zum Werk als Ganzes

Der Franck-Schüler Ropartz war Bretone. Zusammen mit Namen wie Déodat de Séverac, Vincent d'Indy und später Ermend Bonnal, Jean Langlais und Eugène Reuchsel steht er für die Strömung der französischen Regionalisten, welche der ganz von folkloristischen Traditionen

losgelösten Orgelwelt der Hauptstadt etwas Neues entgegensetzen versuchten. Für Spieler wie Hörer eine sehr zugängliche Musik, die gewissermassen abstrakt daherkommt und auch auf kleinen und nichtfranzösischen Orgeln adäquat realisierbar ist. Stilistisch steht Ropartz irgendwo zwischen Franck und Langlais. Es ist eine Musik, die nicht auf Anhub verzaubert, deren Wirkung aber lange anhält. Auffällig ist die fast durchgehend kontrapunktische Schreibweise, was in diesem Stilbereich doch eine Seltenheit darstellt. Obwohl sich Ropartz mit dieser 1942 herausgegebenen Sammlung als stark verspäteter Meister ausweist und die Romantik seiner Studienzeit allenthalben durchschimmert, ist ein romantisch-dunkler Orgelklang à la Franck fast nirgends mehr angebracht. Diese kernige Musik ruft fast immer nach helleren Klangfarben (und eher nach Mixturen statt Zungen).

Zu einzelnen Stücken

I, C-Dur: schlicht und kernig, wohl für Mixturen gedacht. Die Dynamik lässt sich mit Manualwechseln darstellen. Die breiten Akkorde im forte ohne Bögen sind wohl non legato gedacht. III, C-Dur: Das Stück lässt sich bestens mittels Manualwechsel «orchestrieren». Auf diese Weise ist die Dynamik auch auf schwellerlosen Orgeln

realisierbar. Sogar zweimanualiges Spiel kann angebracht sein (Beispiel 11). Ausnahmsweise lässt sich auch das Pedal beziehen (Oktaven der linken Hand am Schluss).

Nr. V, a-moll: eine hübsche Allegretto-Fuge «en demi teintes».

Nr. XII, D-Dur: ein sehr schwungvolles Stück mit auffällig vielen Quintsprüngen, eines der längsten der Sammlung, mit elegischem Mittelteil; gibt ein sehr geeignetes Ausgangsspiel zu Liedern wie «Lobe den Herren» oder «Komm, Herr, segne uns» ab.

XXXIII, Es-Dur: ein moderneres Gegenstück zur Prière in e-moll von Franck, das mit exquisiten harmonischen Feinheiten aufwartet.

XXXVI, c-moll: eines der wenigen pathetischen Forte-Stücke, Bearbeitung «einer typischen drehenden» bretonischen Volksmelodie. Mit seinen Unisoni- und Chant-lié-Passagen erinnert es an grosse Orgelwerke (Beispiel 12). Wohl das wirkungsvollste Stück der Sammlung: viel Musik bei geringem technischem Aufwand. Hier ist wohl für einmal der dunkle Zungenutiklang à la Franck angebracht. Die Dynamik kann bei Fehlen eines Schwellers mit Manualwechseln nachgezeichnet werden, freilich dann unter Verzicht auf die zahlreichen Übergänge.

The image shows a musical score for 'Au pied de l'autel, III, C-Dur' by Ropartz. The tempo is marked 'Allegro moderato'. The score is written for two manuals: the right hand (R.) and the left hand (G.O.). The right hand part begins with a rest, followed by a series of chords and melodic lines. The left hand part starts with a series of chords and a melodic line. The score includes various musical notations such as dynamics (e.g., *f*), articulation (e.g., accents), and fingering (e.g., 1, 2, 3, 4, 5). The piece concludes with a final chord in the right hand and a rest in the left hand.

Beispiel 11: Ropartz, *Au pied de l'autel*, III, C-Dur



Beispiel 12: Ropartz, *Au pied de l'autel*, XXXVI, c-moll

Charles Tournemire (1870–1939): Petites fleurs musicales, op. 66 (Universal Edition)

1. musikalische Qualität: *****
2. technische Schwierigkeit: **
3. Verwendbarkeit im (reformierten) Gottesdienst: *
4. Verfügbarkeit/Qualität der Edition: *****
5. Pedalgebrauch möglich/sinnvoll? nicht möglich und nicht sinnvoll
6. Eignung für Pedalorgeln: bedingt
7. Eignung für pedallose Orgeln hiesigen Zuschnitts: bedingt
8. Hinweise zu Registrierung, Pedalgebrauch und Mehrmanualigkeit vom Komponisten vorhanden? nur Registrierung
9. Charakter der Stücke: musikalische Aquarell- und Pastellmalerei, meist sehr kurze, luftige Stücke mit den für den Komponisten so typischen Arabesken.

Zum Komponist und zum Werk als Ganzes

Ein ausgezeichneter Blumenstrauß eines der am meisten unterschätzten Komponisten der Spätromantik und Frühmoderne. An Modernität und Experimentierlust übertrifft Tournemire sogar seinen gewiss nicht konservativen Altersgenossen Vierne. Er kann als unmittelbarster Vorläufer Olivier Messiaens gelten, der ihn übrigens in hohen Ehren hielt. Dass seine Musik nie besonders populär war (übrigens auch in Frankreich nicht), hat mehrere Gründe: So hat er nie der Wirkung halber komponiert, das effektvolle Kon-

zertstück fehlt in seinem Werk ganz. Es schrieb fast ausschliesslich für die katholische Liturgie und «zur höheren Ehre Gottes». So stellte er mehrmals apodiktisch fest, jegliche nichtreligiöse Musik sei wertlos. Die Bindung an die Liturgie geht bei ihm viel weiter als bei Messiaen, der (mit Ausnahme der «Messe de la Pentecôte») kaum je wirklich liturgische Musik schrieb. Mit letzterer kann auch der monumentale Zyklus «L'orgue mystique» (eine Reihe von je fünf Orgelstücken für alle Sonn- und Festtage des Kirchenjahres) formal und von der Anlage her am ehesten verglichen werden. Mit dem Zusammenbruch der Kirchenmusik in Frankreich nach dem Zweiten Vatikanischen Konzil wurde seiner Kunst der Boden vollends entzogen. Zudem schreibt er formal unübersichtlich (wiewohl sehr kunstvoll), harmonisch nicht leicht fassbar und auch technisch und in der Umsetzung auf die Orgel sehr diffizil (obwohl kaum je wirklich virtuos). In reformierten Predigträumen mit Sprechakustik, ja im reformierten Gottesdienst überhaupt wirken seine grossen Orgelwerke fast immer richtiggehend deplatziert. Nicht so die Sammlung «Petites fleurs musicales», welche uns hier interessiert. Es handelt sich um eine Art «orgue mystique ad usum delfini». Die Qualität ist dieselbe, aber welcher Unterschied im Aufwand!

Die Bindung an die Liturgie ist hier von allen besprochenen Komponisten am stärksten ausgeprägt. Die Gregorianik steht fast überall Pate,

auch dort, wo nicht direkt gregorianische Themen zitiert werden. Viele Stücke sind sehr leicht zu spielen und auch leicht zu lesen. Anderes setzt eine gewisse Entzifferungsarbeit voraus. Tournemires Musik wirkt oft reichlich verstrickt (Arabesken!), liegt aber fast immer sehr gut. Das meiste ist leise und dünn gesetzt, eine richtige Aquarellmusik, wie sie für Orgel nur selten komponiert wurde. Eigenartigerweise verlangt der Komponist bei den Registrierungen fast nie Zungen. Die Stücke müssen mit Bedacht eingesetzt werden: das Gegenteil von Passepartout-Musik! Schon ihre kurze Dauer macht die Verwendung nicht leicht.

Zu einzelnen Stücken

Das meiste erklärt sich von selbst – genaue Beachtung des Notentextes und der Registrierungs-hinweise vorausgesetzt. Grundsätzlich muss die Note-commune-Regel angewendet werden (vom Komponisten allerdings häufig sogar mit Bögen angezeichnet).

Epiphania Domini (Erscheinung des Herrn), Nr. 2, Offertoire: für einmal leise, eine wunderbare Melodie. Die Punktierungen natürlich nicht an die Triolen angleichen. Statt umzuregistrieren sind auch Manualwechsel möglich.

Beim Voix-céleste-Teil kann man dann koppeln und den Tremulanten zuziehen.

Dominica Resurrectionis (Ostersonntag), Nr. 2, Offertoire: Ein sehr attraktives Stück mit gewaltigen rhetorischen Pausen. Vorsicht bei der Registrierung: «Petites Mixtures» heisst wohl Mixtur auf 8'-Basis, nicht unbedingt Scharf oder Zimbel in unserem Sinn. Bei allem Bestreben, quasi improvisatorisch zu spielen, ist es wichtig, zunächst alles genau rhythmisch darzustellen. Die viel beschworene Freiheit darf sich nur auf einzelne Details beziehen (Spitzentöne, Dehnung von Pausen). Vieles ist bereits in den Notentext hineingelegt.

Nr. 5, Toccata: kurz und relativ leicht, trotz des Titels; eine sehr schöne Manualiter-Invention. Liturgisch nicht leicht zu verwenden: eventuell mit etwas leiserer Registrierung (nur Flöten 8', 4', 2½', 2') als kurzer Zwischeneinwurf?

In festo Pentecostes (Pfingstfest), Nr. 5, Fantaisie: eine musikalisch beredete Umsetzung des Zungenredens. In Räumen mit grosser Akustik von ganz toller Wirkung (Tonwiederholungen!). In Assumptione Beatae Virignis Mariae (Mariä Empfängnis), Nr. 2, Offertoire: ein zauberhaftes Stück, wohl das poetischste der Reihe. Die Triolen müssen absolut regelmässig gespielt werden.

Beispiel 13: Tournemire, *In Assumptione B.V.M.*, Nr. 2

Die angegebenen Registerwechsel sind meiner Ansicht nach nicht unumgänglich (und sollten niemanden davon abhalten, das Stück zu spielen), hingegen ist es möglich, die einstimmigen Themeneinwürfe der linken Hand auf einem eigenen, etwas lauter registrierten Manual zu spielen; dies vor allem dann, wenn keine Dulciana und Gambe zur Verfügung stehen (Beispiel 13).

Louis Vierne (1870–1937): 24 pièces en style libre, 2 Bände (Master Music Publications oder Leduc)

1. *musikalische Qualität:* *****
2. *technische Schwierigkeit:* *****
3. *Verwendbarkeit im (reformierten) Gottesdienst:* ***
4. *Verfügbarkeit/Qualität der Edition:* *****
5. *Pedalgebrauch möglich/sinnvoll: möglich und manchmal auch sinnvoll*
6. *Eignung für Pedalorgeln:* ja
7. *Eignung für pedallose Orgeln hiesigen Zuschnitts:* nein
8. *Hinweise zu Registrierung, Pedalgebrauch und Mehrmanualigkeit vom Komponisten vorhanden?* ja
9. *Charakter der Stücke: grandiose, vielgestaltige Charakterstücke mit entsprechenden Titeln, die sich nur in Länge und Schwierigkeitsgrad von den bekannten 24 Phantasiestücken für Orgel mit Pedal unterscheiden.*

Zum Komponist und zum Werk als Ganzes

Der zweite absolute Gipfelpunkt der ganzen Reihe; Vierne's Stücke sind von überwältigender musikalischer Qualität und grosser Vielgestaltigkeit. Der Einfluss des verehrten Lehrers Franck ist hier weniger spürbar als in anderen Werken des blinden Notre-Dame-Organisten. Eher kann man als von einer Miniversion der berühmten «24 pièces de fantaisie» sprechen, mit denen sie leider häufig verwechselt werden (wobei sich «mini» hier nur auf die Ausdehnung und die technischen Schwierigkeiten bezieht, keinesfalls auf die Qualität). Da die Verkleinerung von etwas Riesigem immer noch gross ist, haben wir es hier weder mit besonders kurzen noch mit besonders leichten Stücken zu tun. Hier wie dort ist jede Dur- und Moll-Tonart mit einem Stück vertreten, chromatisch aufsteigend geordnet von C aus. Man kann sie als Vorstudien betrachten, nicht aber als Jugendwerke, denn Vierne war immerhin 43 Jahre alt, als er sie 1913 komponierte (nach der dritten und vor der vierten Symphonie). Es sind die einzigen Stücke des überragenden Virtuosen, welche von einem avancierten

Laien bewältigt werden und auch im Gottesdienst ihren Platz finden können. Ein direkter Bezug zur katholischen Liturgie ist aber praktisch nicht vorhanden; es handelt sich um Charakterstücke mit entsprechenden Titeln (Berceuse, Elégie, Carillon usw.). Nicht alle sind schwer; einige sind ausgesprochen zugänglich (siehe unten). Allen gemeinsam ist ihre ausgesprochene Orgelgemässheit. Wohl fügt Vierne Harmoniumsregistrierungen hinzu und ist alles mit den Händen zu greifen, der Klang der (grossen) Orgel ist aber bei fast jedem Stück unüberhörbar hineinkomponiert. Dies ist auch nicht verwunderlich, da Vierne, der Kathedralkomponist par excellence, kaum je selber mit dem Harmonium in Berührung gekommen ist. Er gibt von allen hier besprochenen Komponisten die genauesten Orgelregistrierungen an, die sich in nichts von denjenigen seiner reinen Orgelwerke unterscheiden (ausser der Beschränkung auf zwei Manuale). Das Pedal ist allerdings eigentlich fast immer entbehrlich. Würde man die entsprechenden Angaben Vierne's realisieren, wären die Stücke viel schwieriger – ohne entscheidenden Gewinn an Wirkung. Dann wäre häufiger Schwellergebrauch stark erschwert, womit ein wesentlich grösserer Schaden entstünde. Einzelne Töne können aber durchaus dem Pedal zugewiesen werden, sei es zur Erleichterung, sei es, um mehr Gravität zu erzielen. Wie bei den meisten französischen Komponisten müssen die typisierten Angaben zu Manualverteilung und Koppeln richtig verstanden werden:

G. (manchmal G.O.): Spiel auf dem ungekoppelten Hauptwerk

P. (manchmal Pos.): Spiel auf dem ungekoppelten Positiv (kommt hier nicht vor)

R. (manchmal Réc.): Spiel auf dem Schwellwerk

G.R.: Spiel auf dem Hauptwerk mit angekoppeltem Schwellwerk

G.P.R.: Spiel auf dem Hauptwerk mit angekoppeltem Positiv und Schwellwerk (kommt hier nicht vor)

Péd. (manchmal Péd. solo): Spiel auf dem ungekoppelten Pedal

Péd.G.: Spiel auf dem Pedal mit angekoppeltem Hauptwerk

Péd.R.: Spiel auf dem Pedal mit angekoppeltem Schwellwerk

Péd.G.P.R.: alle Pedalkoppeln

Vierne fügt zu jedem Stück eine Metronomangabe bei. Die meisten sind auffällig langsam. Dies hat verschiedene Gründe. Der nahe lie-

gendste: grösste Verständlichkeit in einer Kathedralakustik; höchst nötig, angesichts seiner komplizierten Harmonik. In trockeneren Räumen aber dürfen vor allem die leisen Stücke nicht zu langsam gespielt werden, weil sonst der Sinnzusammenhang für die meist symmetrisch aufgebauten Phrasen verloren ginge.

Die schon fast ungesund heftige Orgel-Frankophilie in Deutschland hat uns nicht nur einige höchst willkommene moderne Ausgaben beschert (von denen die Rede war), sondern auch die deutsche Übersetzung der «Souvenirs» von Vierne sowie eine eingehende Analyse seiner Musik (siehe Literaturverzeichnis und, für letztere, zufälligerweise die Besprechung in diesem Heft auf Seite 45).

Zu einzelnen Stücken

Besprochen sind nachfolgend, mit einer Ausnahme, nur die leichteren Stücke.

Nr. 2, Cortège c-moll: unbedingt ohne Pedal, vielleicht mit Ausnahme der letzten sechs Takte. Nr. 3, Complainte Des-Dur: Das Stück über ellenlange liegende Stimmen ist wohl das leichteste der ganzen Sammlung. Die Registrierangabe «Fonds doux, Nazard» ist mit Vorsicht zu behandeln: Der Nazard darf den Prinzipal nur leicht färben, auf keinen Fall ist eine starke (prinzipalische) Quinte gemeint. Ausführung der Bassstimme mit Pedal in den Grand-orgue-Teilen möglich. In den letzten zwölf Takten dann aber kein Pedal oder höchstens angehängt zur Erzielung eines schöneren Legatos.

Nr. 4, Epitaphe cis-moll: Den langen Orgelpunkt ab Takt 41 nehme man ins Pedal. Durch

die tiefe Lage tönt das Stück auch auf kleinen Orgeln sehr gut.

Nr. 7, Méditation Es-Dur: eines der leichtesten Stücke. Eigenartigerweise verlangt Vierne für die tiefe Bassmelodie ab Takt 24 Manualspiel. Auf kleinen Orgeln ist aber Pedalgebrauch sinnvoll, dies vor allem, wenn im Manual kein Prinzipal 8' vorhanden ist. Schlussorgelpunkt E ebenfalls besser im Pedal.

Nr. 10, Rêverie e-moll: Das Stück darf nicht zu langsam genommen werden (Metronomanzeige des Komponisten wohl an der unteren Grenze). Pedal eher entbehrlich (sonst handelt man sich Zuziehen und Wegstossen der Koppeln ein).

Nr. 17, Lied As-Dur: eines der schönsten und eingängigsten Stücke, eine wunderbar getragene Melodie, die zunächst in einer grossen Bassdurchführung vorgestellt wird. Hier ist ein starker Grundstimmenklang gefordert. Die Ausführung dieser Stelle (wie auch der Reprise) auf dem Pedal zur Erzielung der entsprechenden Gravität ist möglich, stellt aber heikle Applikaturprobleme. Es ist nicht einfach, die vielen vierstimmigen Partien wie es sich gehört schön legato zu spielen. Eventuell behelfe man sich mit dem angekoppelten Pedal (so in den Takten 20 bis 24; hier muss die Bass-Gegenstimme wirklich sehr gebunden gespielt werden).

Nr. 19, Berceuse A-Dur: Ein typisch viernisches Weltschmerz-Stück, in dem kein einziger konsonanter Dreiklang vorkommt. Obwohl Andantino bei Vierne (anders als bei Mozart!) sicher eine Verlangsamung des Andantes bedeutet, darf das Tempo nicht zu langsam genommen werden. Wenn man wegen kleiner Hände nicht in der



Beispiel 14

Beispiel 15

Lage ist, die vierstimmigen Partien durchwegs legato zu spielen, versuche man, wenigstens die Randstimmen zu binden.

Nr. 20, Pastorale a-moll: Eines der attraktivsten Stücke, freilich nicht ganz leicht. Das Pedal ist durchwegs entbehrlich, es würde das Stück beträchtlich erschweren. Fürs Umregistrieren im Mittelteil muss man sich eventuell in der Generalpause davor und danach etwas mehr Zeit lassen.

Nr. 21, Carillon de Longpont B-Dur: ganz anders als das bekannte «Carillon de Westminster» (auch viel leichter), ein sehr wirkungsvolles Stück, allerdings sicher das schwerste der hier besprochenen. Es fragt sich, ob man das Ostinato tatsächlich auf dem Pedal spielen soll. Vielleicht spart man sich dies lieber für die Reprise auf. Pedalgebrauch ist dann angebracht, wenn die Orgel über wenig Gravität im Manual verfügt. Die Frage bleibt allerdings, was man dann mit der letzten Seite macht. Eventuell spielt man hier nur die langen Noten pedaler (Beispiel 14). Im Mittelteil lässt sich das Quasi-Thema im Tenor auf einem gesonderten Manual spielen. Das Pedal übernimmt dann den Pizzicato-Bass (Beispiel 15). Pedalgebrauch ist ebenfalls in der Steigerung vor der Reprise möglich.

Jean Langlais (1907–1991): Vingt-quatre pièces pour orgue ou harmonium, Heft I–II (Editions Combre)

1. musikalische Qualität: ***
2. technische Schwierigkeit: **** (grosse Unterschiede)
3. Verwendbarkeit im (reformierten) Gottesdienst: ***
4. Verfügbarkeit/Qualität der Edition: ****
5. Pedalgebrauch möglich/sinnvoll: möglich, häufig unbedeutend nötig
6. Eignung für Pedalorgeln: ja

7. Eignung für pedallose Orgeln hiesigen Zuschnitts: eher nicht

8. Hinweise zu Registrierung, Pedalgebrauch und Mehrmanualigkeit vom Komponisten vorhanden: ja

9. Charakter der Stücke: sehr vielgestaltige Stücke von grosser Eigenart, vielleicht die uneinheitlichste aller hier vorgestellten Sammlungen.

Zum Komponist und zum Werk als Ganzes

Die 24 Stücke von Langlais sind gewissermassen eine moderne Fortsetzung der Reihe Heures mystiques-L'organiste-Petites fleurs musicales. Ihr Schöpfer war ja auch als Titularorganist in der Basilika Ste-Clothilde in Paris Nachfolger der beiden Meister Franck und Tournemire. Bei letzterem hat er Improvisation studiert. Gleichwohl ist Langlais' Werk alles andere als epigonal. Es unterscheidet sich inhaltlich ziemlich stark von allem bisherigen. Der blinde Meister war für die Niederschrift seiner Stücke auf die Hilfe anderer angewiesen. Dies erklärt die vielen Fehler, Unklarheiten und Inkonsistenzen seiner Notation. Vielleicht hat er auch, vor allem in seiner letzten Schaffensphase, allzu kritiklos komponiert und veröffentlicht. In Langlais' riesigem Orgelwerk, das sich über einen Zeitraum von rund 60 Jahren erstreckt, repräsentieren die 24 Stücke aber den ersten Zeitabschnitt, der noch spürbar von der Romantik beeinflusst ist. Die immer wieder zu Tage tretende, wohl auf seine bretonische Herkunft zurückzuführende Kernigkeit der Tonsprache ist ein Hauptmerkmal seiner Musik. Gross ist hier, wie häufig bei ihm, die Bandbreite der Schwierigkeit und leider auch der Qualität. Stilistisch und gattungsmässig handelt es sich ebenfalls wohl um die vielgestaltigste der hier besprochenen Sammlungen. Die Ordnung ist dieselbe wie bei Vierne: chromatisch aufsteigend von C aus, wobei sich Dur- und Moll-Vari-

anten abwechseln. Auch hier sollen nur die leichteren Stücke Erwähnung finden.

Zu einzelnen Stücken

I, Prélude modal: stilistisch noch sehr im Geist der berühmten Vorläufer; alles kann gut ohne Pedal gespielt werden.

II, Hommage: an sich ein attraktives Stück (Gegensätze!). Die recht zahlreichen Registermanipulationen sind auf rein mechanischen Orgeln nicht einfach zu realisieren. Die Takte 31 bis 38 müssen unbedingt mit dem Pedal gespielt werden, damit die Oberstimmen bequem auf die beiden Hände verteilt werden können (Beispiel 16).

V, Paraphrase sur «Salve Regina»: eines der liturgischen Stücke über das Lieblingsthema des Komponisten; sehr kurz und schlicht.

VI, Noël avec variations: ein sehr hübsches Stück, welches harmonisch schrittweise avancierter wird. Für die zweite Variation gibt der Komponist eine triomässige Variante für Ausführung auf der Orgel an.

X, Toccata: ein Zeugnis von Langlais' bretonischem Humor: 16 Takte zwei- und dreistimmiger Akkorde – das ist alles (!)

XV, Prière: das attraktivste Stück; eine sehr schöne Melodie, unterbrochen von gesättigten Akkorden.

XVI, Choral orné: ein schlichtes Récit de cornet.

XIX, Prélude und XX. Fuguette: von den schnellen Stücken die zugänglichsten. Die Pedalangaben im Prélude können wohl nicht ernst gemeint sein.

XXI, Fantaisie: findet hier nur Erwähnung als Beispiel für den Versuch, das Harmonium als Cathedralorgel daherkommen zu lassen. Wenn schon, spiele man auf der Orgel lieber die «Fantaisie» aus «Hommage à Frescobaldi».

XXII, Chant élégiaque: ein sehr schönes Stück mit der von Langlais geliebten Verdopplung der Melodie im Tenor; dadurch nicht sehr leicht zu spielen aber lohnend.

XXIII, Point d'orgue: Es gilt dasselbe wie bei XXI; höchstens als Pedaletüde zu gebrauchen.

The image shows a musical score for 'Hommage' by Jean Langlais, measures 31-38. The score is in G major and 3/4 time. It features a complex texture with multiple voices and registers. Annotations include: '+ anches G.O.' at the top; 'à l'harm. doubler la basse G.O. anches ped.' in the first system; 'R.' above the second system; 'Harm. ne plus doubler la basse Rall. ôtez anches Ped.' in the third system; and 'Man.' at the bottom.

Beispiel 16: Langlais, Hommage

André Fleury (1903–1995): Noëls et pièces diverses pour orgue ou harmonium (Editions de l'organiste, Nantes)

1. musikalische Qualität: **
2. technische Schwierigkeit: ** (ohne die letzten drei)
3. Verwendbarkeit im (reformierten) Gottesdienst: **** (ohne die letzten drei)
4. Verfügbarkeit/Qualität der Edition: * (vergriffen?)
5. Pedalgebrauch möglich/sinnvoll? ja
6. Eignung für Pedalorgeln: ja
7. Eignung für pedallose Orgeln hiesigen Zuschnitts: ja
8. Hinweise zu Registrierung, Pedalgebrauch und Mehrmanualigkeit vom Komponisten vorhanden: ja
9. Charakter der Stücke: eine etwas heterogene Sammlung anspruchsloser, mehrheitlich rein tonaler, ja konsonanter Stücke «aus der Praxis – für die Praxis».

Zum Komponist und zum Werk als Ganzes
 Fleury gehörte der Generation der Duruflé, Langlais und Litaize an. Er war Schüler von Vierne und später einer der ersten Diplomanden von Dupré. Bei der Durchsicht dieser anspruchslosen Sammlung fällt es nicht leicht, dies zu glauben. Immerhin hat der virtuose Orgelspieler auch avanciertere Stücke geschrieben (zwei Or-

gelsymphonien und einen sehr schönen Marsch für Trompete und Orgel). Da Fleury von schwacher Gesundheit war, konnte er sich keine ausgedehnten Konzerttourneen leisten und musste auch für längere Zeit die Hauptstadt verlassen. Deshalb stand er etwas weniger im Rampenlicht als die eingangs erwähnten Zeitgenossen.

Zu einzelnen Stücken

Sortie sur un vieux Noël, g-moll: über weite Strecken ein Bicinium, dann leichte Drei- und Mehrstimmigkeit, zuletzt Akkorde; ein Stück, das sehr gut auf Kleinorgel und Positiven auszuführen ist. Keine Orgelregistrierungen vom Komponisten vorhanden; Harmoniumsregistrierung: ① ③ ④ in beiden Händen, also Grundstimmen 8', Zungen 8' und 4' (letztere wohl entbehrlich). Das Stück gewinnt an Wirkung, wenn man es auf zwei Manualen spielt.

Variations sur «Adeste fideles», G-Dur: Da das Lied «Herbei, o ihr Gläub'gen» nicht gerade üppig mit Bearbeitungen gesegnet ist, stellt das Stück eine willkommene Entdeckung dar. Das dreistimmige Thema und die ersten drei Variationen (zwei Bicinien und ein vierstimmiger Chorsatz) sind auch sehr leicht zu spielen. Die

Beispiel 17: Fleury, Adeste fideles, Variation 5

Variation vier und vor allem die ausgedehnte fünfte sind dann etwas schwerer (Beispiel 17). Man kann letztere auch auslassen und direkt zum Piano-Epilog auf der *voix céleste* (!) springen. Das ganze Stück lässt sich durchaus ohne Pedal und auf kleinen Orgeln darstellen, macht sich aber sehr gut mit etwas frecheren Klangfarben auf grossen Instrumenten. Die genauen Registrierungangaben des Komponisten können als Hinweis dienen.

Versets sur l'hymne «Lucis creator»; Offertoire pour une Messe de la Sainte Vierge; Pour le Magnificat du 8^e ton: drei grössere gregorianische Paraphrasen in etwas modernem Gewand. Sie gehen allesamt in Richtung «grosse Musik für kleine Orgeln», bei welcher der Verzicht aufs Pedal nicht zwingend wirkt. Weit weniger absolute Musik als die entsprechenden Stücke von Guilmant und Tournemire und deshalb auch weniger gut im reformierten Gottesdienst zu verwenden.

Literatur

Klaus Beckmann: Repertorium Orgelmusik I. Schott, Mainz 2001.

Hector Berlioz: Grand traité d'instrumentation et d'orchestration modernes. Band 24 der Gesamtausg. neu herausgegeben von Peter Bloom. Bärenreiter, Kassel 2003 (BVK 1586).

Frédéric Blanc (Hrsg.): Maurice Duruflé. Souvenirs et autres écrits. Séguier, Biarritz 2005.

Hermann J. Busch (Hrsg.): Zur Interpretation der französischen Orgelmusik. Merseburger, Kassel 1986.

Cécile und Emmanuel Cavaillé-Coll: Aristide Cavaillé-Coll. Fischbacher, Paris 1929.

Xavier Darasse et al.: Guide de la musique d'orgue, Librairie Arthème Fayard, Paris 1991.

Michel Davaille: La messe d'orgue. Association des Amis de l'orgue de Versailles, Versailles 1996.

Norbert Dufourcq (Hrsg.): César Franck. L'orgue, cahiers et mémoires, 1990 Nr. 2. Association des Amis de l'orgue, Paris 1990 (vergriffen).

Norbert Dufourcq: La musique d'orgue française de Jehan Titelouze à Jehan Alain. Floury, Paris 1941 (vergriffen).

Jean Guillou: L'orgue – Souvenir et Avenir. Buchet/Chastel, Paris 1978.

Hans Uwe Hielscher: Alexandre Guilmant, Leben und Werk. Robert Beschauf, Bielefeld 1991.

Markus Frank Hollingshaus: Die Orgelwerke von Louis Vierne. Dohr, Köln 2005.

Theo Hirsbrunner: Die Musik in Frankreich im 20. Jahrhundert. Laaber Verlag, Laaber 1995.

Marie-Louise Jaquet-Langlais: Jean Langlais. Ombre et lumière. Editions Combre, Paris 1995.

Jon Laukvik: Orgelschule zur historischen Auführungspraxis, Teil 2, Romantik. Carus, Stuttgart 2001.

Marie-Claire Mussat: Trajectoires de la musique au XX^e siècle. Klincksieck, Paris 1995.

Félix Raugel: Les organistes. Henri Laurens, Paris 1923 (vergriffen).

Louis Vierne: Mes Souvenirs et Journal (Fragments). Nachdruck von: L'orgue, cahiers et mémoires, 1970 Nr. 3 und 4. Ars Musicae, Chateaufort-Malabry, 1995.

Louis Vierne: Meine Erinnerungen, nebst ergänzenden Auszügen aus dem Tagebuch, übersetzt und kommentiert von Hans Steinhaus. Dohr, Köln 2004.