



**Wolf Kalipp**

## **Alexandre Guilmant – ein reaktionärer Progressiver der Orgel- musik?**

*Die in breiteren Kreisen der Musikinteressierten immer noch nicht genug bekannt gewordenen Orgelkompositionen des Pariser Trinité-Organisten und ersten international tätigen Virtuosen bieten gerade Schülern und nebenberuflich wirkenden Spielern ein reiches Erfahrungsfeld an musikalisch-technischen Grundelementen. Im Gegensatz zu seinen meisten französischen Altersgenossen und Schülern hat Alexandre Guilmant eine Unmenge von Stücken für den gottesdienstlichen Gebrauch geschrieben und auch Bereiche berücksichtigt, welche sonst brachliegen (Bearbeitungen, Duette, Musik für Orgel und Orchester). Es ist wohl nicht ganz falsch, in ihm einen «Johann Gottfried Walther der Romantik» zu sehen, also einen Meister, bei dem man immer eine grosse Zahl gut gemachter und schnell zu erlernender Stücke für mannigfache Gelegenheiten findet. Wenn man seine Musik nur besser kennen würde!*

Guilmant lädt in seinem vielseitig angelegten Orgelœuvre dazu ein, Orgelmusik von einer weniger polyphon-verkopften, sondern mehr von im besten Sinne emotional-«geniesserischer» Seite kennen zu lernen. Gleichzeitig vermittelt er Schulungswege, das Orgelspiel des «anfahenden» (Bach, Vorrede zum Orgelbüchlein) wie des nebenamtlichen Organisten nach klassischen Kriterien auszurichten (1. barocke

Impuls des  
Orgelgerechten  
aus der Vergan-  
genheit

klassischer  
Standard in der  
Kultur des  
Orgelspiels

Polyphonie, 2. formale und gestalterische Qualitäten der Wiener Klassik, an denen jeder Klavierschüler seine Basistechnik ausrichten sollte, und 3. dynamische und agogisch-emotionale Differenzierung im Sinne des romantischen Charakterstücks und des sinfonischen Satzes) und immer wieder zu überprüfen. Der bisweilen geäußerte Vorwurf, seine Orgelmusik sei zu schlicht, zu einfach gesetzt, sei allzu reaktionär in ihrer Attitüde, kann allein schon durch Guilmants orgelpädagogische Bedeutung entkräftet werden. Seine sich in barocken und klassisch-romantischen Bahnen bewegende Tonsprache und Satztechnik nimmt den Impuls des Orgelgerechten aus der Vergangenheit auf, assimiliert diesen mit der Klaviertechnik von Bach, Händel, Beethoven, Mendelssohn, Chopin und Liszt und vollendet ihn in einer weltweit wirkenden Schülergeneration, die wichtige Positionen innerhalb der Musik des 20. Jahrhunderts sowohl als Komponisten als auch als Interpreten besetzt.

Zweifellos hat Guilmant derzeit an Popularität zugunsten seiner orgelsymphonischen Generationsgenossen (wie z. B. *Charles-Marie Widor, Louis Vierne, Marcel Dupré*) und ihrer Folgegeneration (*Alain, Messiaen, Langlais, Litaize, Guillo u. a.*) eingebüßt. Viele seiner Stücke erscheinen heute nicht mehr spektakulär genug, haben durch die Wiederauflage einer Fülle an europäischer Orgelmusik des 19. und frühen 20. Jahrhunderts in den letzten 30 Jahren (scheinbar) an Strahlkraft verloren. Dennoch repräsentieren sie – unabhängig von ihrer Bedeutung für die Entwicklung der französischen Orgelmusik des 19. Jahrhunderts – einen klassischen Standard in der Kultur des Orgelspiels, der nicht nur auf Cavallé-Coll-Organen erfahrbar, sondern auch auf zeittypischen Instrumenten von Walcker, Ladegast, Sauer, Willis und ihren amerikanischen Zeitgenossen und auch auf modernen Organen äusserst vorteilhaft (und unkompliziert!) darstellbar ist. Guilmant ist in bestem Sinne ein kosmopolitischer Orgelkomponist und hat dies durch seine weltweite Ausstrahlung bereits zu Lebzeiten unter Beweis gestellt.

Die französische Orgelschule ist bis heute nicht ohne ihn denkbar, seine Orgelstilistik beruht auf klassischer Ausgewogenheit in Form und Inhalt und, noch wichtiger, auf vornehmer Zurücknahme eines vordergründig-romantischen Dranges nach virtuoser Egozentrik. Guilmant ist jedem Orgelmusikfan eine Art treuer und zuverlässiger «Guide Michelin» auf seinem Wege, Orgelmusik nicht nur puristisch «à la Française», sondern in ihrer gesamten Vielfalt zu erleben.

## Biografisches zu Guilmant

- 1837, 12.3. *Félix-Alexandre Guilmant* wird in Boulogne-sur-Mer (Frankreich) als Sohn von *Jean Baptiste Guilmant* (1793–1890) und *Marie-Thérèse Poulain* (1798–1867) geboren. In der Familie gab es seit Jahrzehnten Organisten und Orgelbauer. Erster Klavier- und Orgelunterricht beim Vater. Studium u. a. der Orgelbaulehre von *Dom Bédos de Celles* (1709–1779) *L'Art du Facteur d'Orgues*.
- 1849 Erster Organistendienst an der Orgel seines Vaters in *St-Nicolas de Boulogne*. Eintritt in das *Collège Communal*. Unterricht in Musiktheorie durch *Gustave Carulli* (1801–1876), Sohn des Gitarrenvirtuosen *Ferdinando Carulli* (1770–1841). Unterricht in Klavier, Violine und Viola.
- 1853 Organist an *St-Joseph de Boulogne*.

- ab 1850 Enge Beziehungen von Orgelbaumeister *Aristide Cavaillé-Coll* (1811–1899) zu *Jacques-Nicolas Lemmens* (1823–1881), belgischer Orgelvirtuose und Brüsseler Konservatoriumsprofessor (Wiedererweckung des Bach-Spiels im frankophonen Bereich).
- 1859 Aristide Cavaillé-Coll hört Guilmants Orgelspiel in seinem Atelier in Paris auf der Orgel für *St-Louis-d'Antin* und lobt in einem Brief an Guilmants Vater dessen Registrierkunst.
- 1860 Fertigstellung einer Hausorgel (4 Register, angehängtes Pedal) zusammen mit seinem Vater, auf der Guilmant später in Paris bzw. in Meudon unterrichtete. Guilmant schliesst vermutlich Bekanntschaft mit Lemmens. Guilmant geht daraufhin zu einem ca. einmonatigen Studium nach Brüssel. Wesentliche Charakteristika von Lemmens' Orgeltechnik, Orgelmethodik und Bach-Spiel werden von Guilmant übernommen. Weitere Schüler von Lemmens waren in diesen Jahren *Charles-Marie Widor* (1844–1937) und *Clément Loret* (1833–1909).
- 1862, 29. 4. Einweihung der Cavaillé-Coll-Orgel in St-Sulpice/Paris durch C. Franck, C. Saint-Saëns, G. Schmitt, A. Bazille und Guilmant. Dieser spielt seine *Méditation op. 20* N° 1 zur Zufriedenheit der Rezensenten.
2. 5. Solokonzert Guilmants in St-Sulpice.
- 1865 Heirat mit *Louise Rosalie Blériot*. Aus der Ehe gingen drei Töchter und zwei Söhne hervor.
- 1865 Erste England-Tournee. Einweihung der neuen Cavaillé-Coll-Orgel in der Karmeliterkirche Kensington zusammen mit Widor. Beginn intensivster internationaler Konzerttätigkeit Guilmants in den folgenden Jahrzehnten mit Schwerpunkt in England.
- 1868, 6. 3. Einweihungskonzert der Cavaillé-Coll-Orgel in *Notre-Dame de Paris*. Guilmant spielt eine seiner berühmtesten Kompositionen *Marche funèbre et Chant séraphique op. 17*. Weitere Teilnehmer: u. a. Franck, Saint-Saëns, Loret, Widor.
- 1871 Nach dem Tode von *Alexis Chauvet* (1837–1871) Titularorganist an der Cavaillé-Coll-Orgel (1869) von *Ste-Trinité de Paris*. Übersiedlung von Boulogne nach Paris in die Rue de Clichy Nr. 62 in unmittelbarer Nähe zu Ste-Trinité. – Zweimaliger sonntäglicher Orgeldienst (Hauptmesse und Vesper). Guilmant versieht dieses Amt bis 1901. Unterricht in der Kirche ist ihm nicht erlaubt. In den folgenden Jahrzehnten unterrichtet er an seiner Hausorgel eine wachsende internationale Schülerschar.
- 1878, 7. 8. Weltausstellung Paris. Einweihungskonzert der Cavaillé-Coll-Orgel in der *Salle des Fêtes du Palais du Trocadéro* durch Guilmant.
- um 1880 Umzug in eine Villa im südlichen Pariser Vorort *Meudon* (Chemin de la Station Nr. 10, heute nicht mehr existent).
- 1879–1898 Guilmant veranstaltet regelmässige *Grands Concerts d'Orgue* im Trocadéro. Schwerpunkte: *Händels Orgelkonzerte* und zeitgenössische Komponisten (u. a. *C. Franck*, *L. Vierne*, *S. Karg-Elert* sowie eigene Werke, auch mit Orchester).
- und 1901–1906 Grosse Spannweite des Repertoires.



- 1886 und 1891 Deutschland-Reisen (Frankfurt, Nürnberg, Würzburg).
- 1886, 1891, 1896 Guilmant besucht Bayreuth.
- 1893 1. Amerika-Tournee (New York, Chicago/Weltausstellung).
- 1894 Gründung des kirchenmusikalischen Instituts *Schola Cantorum* in Paris (zusammen mit *Charles Bordes* und *Vincent d'Indy*).
- 1896–1911 Professor für Orgel am Pariser *Conservatoire* als Nachfolger Widors, dessen Klasse er übernimmt.
- 1897/98 2. Amerika-Tournee (Ostküste der USA, New York).
- 1897–1909 Unter Mitwirkung des Musikwissenschaftlers *André Pirro* (1869–1943) gibt Guilmant die Reihe *Les Archives des Maîtres de l'Orgue des XVI<sup>e</sup>, XVII<sup>e</sup> et XVIII<sup>e</sup> siècles* heraus.
- 1899 Bau einer Hausorgel in Meudon (3 Man./Ped., 28 Register) durch *Charles Mutin*, *Cavaillé Colls* Nachfolger. Regelmässige Hauskonzerte.
- 1902 *Organiste honoraire* an Notre-Dame de Paris auf Betreiben von Louis Vierne nach seinem Ausscheiden aus dem Organistenamt an Ste-Trinité.
- 1904 3. Amerika-Tournee (St. Louis/Weltausstellung – hier gibt Guilmant 40 Konzerte innerhalb von sechs Wochen, zahlreiche weitere Konzerte in New York und an der Ostküste).
- 1908 Tod der Ehefrau.
- 1911, 29. 3. Guilmant stirbt in seinem Haus in Meudon.
1. 4. Trauerfeier in Meudon und in Ste-Trinité und Beisetzung auf dem Friedhof *Montparnasse* in Paris.
- 1925 Erwerb der Hausorgel von 1899 durch Guilmants Schüler *Marcel Dupré*.
- 1926/27 Aufstellung des Instrumentes in der der Villa Guilmant benachbarten *Villa Dupré* in Meudon, wo es heute noch in veränderter Form erhalten ist.

## Guilmant und die Cavaillé-Coll-Orgel

*L'Orgue symphonique*, die französische romantische Orgel, dient Guilmant als Ausgangspunkt für seine Kompositionsästhetik. Den Zeitraum von 1850–1920, in dem sich dieser Orgeltyp entwickelt, hat Guilmant weitgehend mitgestaltet. Durch die Einflussnahme seines Förderers und Freundes *Aristide Cavaillé-Coll* (1811–1899) wurde die Charakteristik seiner Orgelkompositionen mitbestimmt. Die französischen Orgeln dieser Epoche sind – anders als die deutsch-romantischen Instrumente – weitgehend uniform in ihrer Bauweise und geben Komponisten wie Spielern eindeutige Hinweise zur Einrichtung der Kompositionen.

Bei der Interpretation Guilmantscher Orgelmusik sollte man sich an den Eigenschaften von Cavaillé-Colls Instrumenten orientieren, wenngleich man dem Spieler empfehlen kann, die Registrierangaben, die Guilmant fast jedem seiner Stücke voranstellt, auf dem jeweils vorhandenen Orgeltyp modifiziert-kreativ auszuprobieren und darzustellen.

Die Cavaillé-Coll-Orgel enthält drei gleichrangige Manualwerke mit Hauptwerk (*Grand-Orgue*), Positiv (*Positif*, im Unterbau des Hauptgehäuses stehend), dem üppig besetzten Schwellwerk (*Récit expressif*) und dem *Pédale*. Die Dispositionen besitzen eine grosse Anzahl an 8'-Registern mit durchsichtigem und im Plenum niemals erdrückendem Charakter. Die aus dem barocken französischen Orgelbau (*Dom Bédos de Celles*) übernommenen *Cornets* sind Solostimmen mit Verschmelzungseigenschaften im *Grand-Jeu* (Zungenplenum, manchmal ergänzt durch einzelne Principale

und Aliquoten exklusive der Mixturen). Ausgehend von der Mixturbauweise nach Dom Bédos, entwickelt sich diese bei Cavaillé-Coll zu einer Zusammensetzung von Quinten und Oktaven (als *Progression harmonique* bezeichnet) mit einem Anwachsen der Zahl der Chöre im Diskant. Die *Anches* (Zungenstimmen) verstärken und runden ein gesamtharmonisches Tutti ab. Die überblasenden Flöten (*Flûte harmonique*, *Flûte octaviante*) in 8', 4'- und 2'-Lage bilden den Kern der Labialen im *Récit* und sind ein dominantes und auch in der Soloregistrierung originelles Klangcharakteristikum dieses Orgeltyps. Die Koppeltritte (*Tirasses*) zu den einzelnen Werken und Zungen- gruppen (*Anches Péd.*, *Grand-Orgue [G.O.]*, *Pos.*, *Récit*) erlauben ein geschmeidiges, bruchloses Crescendo und Decrescendo in An- und Abkopplung an die G.O. Die Verwendung des *Barkerhebels* (eine pneumatische Vorrichtung zum Ziehen der Abstrakten und zur Reduzierung/Erleichterung des Tastendrucks, insbesondere bei gekoppelten Manualen) ermöglicht – bei beibehaltener mechanischer Traktur – ein elegantes und flüssiges Spiel, orientiert an der Spielmechanik des *Érard*- oder *Pleyel*-Flügels. Beim Spiel französischer Orgelromantik sollte man sich daher unbedingt am klavieristischen Prototyp und dessen *touché* (Anschlag) orientieren (ähnlich wie die Interpretation deutsch-romantischer Orgelmusik jener Zeit das Vertrautsein mit der Spielcharakteristik eines *Bechstein*- oder *Blüthner*-Flügels voraussetzt).

Orientierung am klavieristischen Prototyp und dessen *touché*

## Ste-Trinité, Paris

Aristide Cavaillé-Coll, 1869. kursiv: *Jeux de combinaison* («*anches*»)

<b>Grand Orgue (I)</b>		<b>Positif (II)</b>		<b>Récit expressif (III)</b>	
C – g <sup>3</sup>		C – g <sup>3</sup>		C – g <sup>3</sup>	
Montre	16'	Quintaton	16'	Flûte traversière	8'
Bourdon	16'	Flûte harmonique	8'	Bourdon	8'
Montre	8'	Salicional	8'	Gambe	8'
Bourdon	8'	Unda maris	8'	Voix céleste	8'
Flûte harmonique	8'	Prestant	4'	Flûte octaviante	8'
Gambe	8'	Flûte douce	4'	<i>Octavin</i>	2'
Prestant	4'	<i>Doublette</i>	2'	Voix humaine	8'
<i>Quinte</i>	2 2/3'	<i>Piccolo</i>	1'	Basson-Hautbois	8'
<i>Cornet</i>	V (c <sup>1</sup> )	<i>Cornet harmonique</i>	II–V	<i>Trompette</i>	8'
<i>Plein jeu</i>	III–V	<i>Basson</i>	16'	<i>Clairon</i>	4'
<i>Bombarde</i>	16'	<i>Trompette</i>	8'	Tremblant	
<i>Trompette</i>	8'	<i>Clarinette</i>	8'		
<i>Clairon</i>	4'				

(Rep. f<sup>2</sup>)

**Pédale**C – f<sup>1</sup>

Soubasse	32'
Contrebasse	16'
Soubasse	16'
Flûte	8'
Bourdon	8'
Violoncelle	8'
Octave	4'
<i>Bombarde</i>	16'
<i>Trompette</i>	8'
<i>Clairon</i>	4'

**Pédales de combinaison**

Fonds Péd.	Copula Pos./G.O.
Tirasse G.O.	Copula Récit/G.O.
Tirasse Pos.	Copula Récit/Pos.
Tirasse Récit	Octaves graves du Pos.
Octaves graves du G.O.	Tremblant du Récit
<i>Anches Péd.</i>	
<i>Anches G.O.</i>	
<i>Anches Pos.</i>	
<i>Anches Récit</i>	
Expression Récit	
G.O. sur machine	

**Guilmant als Komponist, Solist und Herausgeber**

Ähnlich wie bei den wichtigsten Vertretern der europäischen Komponisten und (Klavier-)Virtuosengeneration um 1810 gehen Komposition und Interpretation bei Guilmant als Vertreter der Nachfolgegeneration ineinander über. Den umfangreichsten Teil seines Schaffens widmet er der Orgel, alternativ dem Harmonium. Die wenigen Werke für Klavier solo werden ergänzt durch Transkriptionen populärer Orgelstücke aus seiner Feder. Kammermusik für *Instruments divers* steht in Verbindung mit Orgel, Klavier oder Harmonium, ebenso sein Vokalschaffen (vgl. auch Lueders, *Catalogue des Compositions*).

Guilmant bleibt in seinen Orgelwerken fast immer dem klassisch-romantischen Ideal eines *Mendelssohn Bartholdy* oder *Schumann* verpflichtet: musikalische substantielle Aussage, satztechnische Klarheit und Überschaubarkeit, kantable Linienführung, zurückgenommener spieltechnischer Schwierigkeitsgrad, ein Hang zu populären Themenbildungen, niemals aufdringliche Verwendung der Registerpalette der Cavallé-Coll-Organ sind die Hauptcharakteristika. Die gegenseitige Beeinflussung der Kompositionstechnik Guilmants (wie auch der seiner wichtigen Zeitgenossen) und der Entwicklung der Orgelbautechnik der französischen romantischen Orgel stehen in direktem, untrennbarem Zusammenhang.

Das Bevorzugen von Originalkompositionen für Orgel gegenüber Transkriptionen von Orchesterstücken zeigt den Komponisten auf der Suche nach damals neuen, für den natürlichen Orgelklang und -bau zurückzugewinnenden Ausdruckswerten (vgl. u.a. die nachfolgende elsässische Orgelreform um *É. Rupp* und *A. Schweitzer*), was sich auch in seinen Editionsreihen *Alter Musik* widerspiegelt, eine Parallele übrigens zu den Bach- und Schütz-Gesamtausgaben im 19. Jahrhundert in Deutschland. Guilmant zitierte daher gerne das Bonmot von *Hector Berlioz*: «Die Orgel ist der Papst, das Orchester der Kaiser.»

Seine triumphalen Erfolge als Orgelvirtuose in der Alten und Neuen Welt gehen auf konsequentes, unerbittliches Arbeiten am Instrument zurück, das bis zum Lebensende – ohne nennenswerte Ferienpausen – anhält. Die unbegrenzte Verehrung

Komposition und  
Interpretation  
gehen ineinander  
über

Bachs, die er mit seinen französischen Zeitgenossen teilt, steht in unmittelbarem Zusammenhang zur Logizität seiner Interpretationen, deren klarer, rhythmischer Fluss und agogische Subtilität, verbunden mit besonderer Registrierkunst, dem Instrument für damalige Verhältnisse neue Dimensionen entlockte. Ungewöhnlich war auch seine innovative, ausgefeilt-thematisierte Programmgestaltung (insbesondere in den *Trocadéro*-Konzerten) und sein überkonfessionelles Eintreten für katholische, am gregorianischen Choral ausgerichtete Orgelliturgik einerseits und seine unermüdlichen Impulse zur Bach-Erweckung in Frankreich andererseits, was sich auch in seinem gesamten Œuvre niederschlägt. Guilmants propädeutisch-universeller Einsatz für das Orgelwesen kann damit als eine der Grundlagen für den heutigen Stand allgemeiner Orgelkultur angesehen werden.

innovative,  
ausgefeilt-  
thematisierte  
Programm-  
gestaltung



Faksimile von Guilmants Notenschrift (Paris, Bibliothèque nationale)

## Musik im 19. Jahrhundert und Guilmants Orgelschaffen

Form und Tonsprache sind bei Guilmant in auffälliger Weise der deutschen Klassik und Romantik verpflichtet. Im Sinne des romantischen Historismus bildet das Werk von *J. S. Bach* und *G. F. Händel* einen weiteren, zentralen Achsenpunkt in Guilmants Schaffen. Ohne diesen barocken und polyphonen Impuls ist Guilmant nicht zu denken. Einziger französischer Vorläufer ist da *A. P. F. Boëly* (1785–1858) mit deutlichen Bach-Einflüssen. Guilmants Lehrmeister Lemmens sorgt ebenfalls für eine Verbindung zum klassisch-romantischen deutschen Stil mit Hinwendung zu Bach und seiner Pedaltechnik, revolutionär im damaligen Frankreich.

Damit ähnelt er *Camille Saint-Saëns* und unterscheidet sich deutlich von *Charles-Marie Widor*, dessen Idiomatik eigene, «modernere» symphonische Wege geht und bisweilen an *Gustav Mahlers* spätnaturalistische, frühexpressionistische Werke erinnert. Einflüsse von *Frédéric Chopin* und *Franz Liszt* und deren Klavierstilistik sind

romantischer  
Historismus

deutlicher  
Unterschied  
zu Widor

von Wagners  
suggestiver  
Tonsprache  
fasziniert

unverkennbar. Von Richard Wagners suggestiver Tonsprache ist er fasziniert, besucht mehrmals die Bayreuther Festspiele und spielt in Hauskonzerten Auszüge aus dessen Opern. Das romantische Charakterstück um Felix Mendelssohn Bartholdy und Robert Schumann bildet dieselbe Basis für Guilmants kleinere liturgische und freie Kompositionen wie die klassische zyklische Sonatenform, die über Beethoven und Schumann ihren Niederschlag in Mendelssohns Orgelsonaten op. 65 von 1839–45 findet.

## Die Orgelsonaten

Mendelssohns Orgelsonaten sind sowohl für Guilmants Sonatenschaffen als auch für dasjenige seiner für die Orgel schreibenden Zeitgenossen prototypisch. Es ist bezeichnend für eine gewisse Vereinheitlichung eines quasi europäischen Orgelsonatenstils, dass Komponisten wie z. B. *Adolph Friedrich Hesse* (1809–1863), *Gustav Adolf Merkel* (1827–1885) und *Joseph Rheinberger* (1839–1901) die klassisch-romantische Klavier-Sonatechnik für die Orgel adaptierten (Guilmant und Rheinberger waren übrigens befreundet, spielten Werke des anderen öffentlich und nahmen diese im Unterricht durch). Oftmals im Beethovenschen Sinne einer *Sonata quasi una fantasia* mit sowohl aus der klassischen Sonate entlehnten Satztypen versehen, wird der vorgegebene viersätzigige Rahmen um hinzugefügte Sätze erweitert oder fantasiemässig durchkomponiert.

Guilmant führt als Erster in Frankreich die Gattung der *Sonate pour orgue* ein, die, wengleich auch für die symphonische Orgel eines Cavallé-Coll komponiert, doch immer eine gewisse kammermusikalische Faktur aufweist und damit den «echten» Orgelsinfonien Widors und Viernes wie auch späteren Zeitgenossen gegenübersteht.

Die **1. Sonate d-Moll op. 42** von 1874 (im Untertitel noch *Symphonie* genannt) steht ganz im Zeichen Beethovenscher Vorlagen: sowohl im 1. Satz (Introduction et Allegro) in ihrer Sonatenhauptsatzanlage, im *Cromorne-Hautbois*-Dialog des 2. Satzes als Pastorale (Andante quasi Allegretto) und im 3. Satz als Sonatensatz-Rondo mit romantischem «Choral» als zweitem Thema (und damit an den 1. Satz von Mendelssohns 5. Orgelsonate op. 65 erinnernd).

Die **2. Sonate D-Dur op. 50** von 1876 bzw. 1883 (alternativ als Harmoniumfassung erschienen) ist ursprünglich für das damals bevorzugte *Mustel*-Harmonium konzipiert und kann als Studienvorlage für die vielgerühmte Guilmantsche Legato-Technik gelten. Der 1. Satz, Allegro moderato, verbindet den strengen Stil Corellischer Basso-continuo-Technik mit romantischer Melodik (Mendelssohn, G-Dur-Orgelsonate op. 65) und modulatorischer Durchführung des Hauptthemas. Ein Sonatensatz-Rondo wie in der 1. Sonate bietet der 3. Satz (Allegro vivace) mit dem im Menuettrhythmus umgeformten Kopfmotiv des Hauptthemas des 1. Satzes. Ein Durchführungs-Fugato und eine aus dem 2. Thema entwickelte Coda weisen auf Schumannsche kammermusikalische Vorbilder hin. In beiden Sätzen kann man sich explizit mit Guilmants autographen Finger- und Fussätzen auseinandersetzen.

Der 2. Satz, Larghetto, ist eine typisch romantische Charakterstück-Idylle. Die zarte Deklamatorik, atmosphärisch verstärkt durch Schwebungsregister der französischen romantischen Orgel, ist ein Charakteristikum Guilmants, noch orientiert

Guilmant führte  
die «Sonate pour  
orgue» in  
Frankreich ein

an *L. J. A. Lefébure-Wély*s (1817–1869) Kantilenen. Dem Spieler präsentiert Guilmant hier ein ideales «Übungsstück» zur Gestaltung ruhiger orgelsinfonischer Klangräume.

Die **3. Sonate c-Moll op. 56** von 1881 (auch in Harmoniumfassung erschienen) zeigt eine interessante Kombination von Beethovens c-Moll-Pathetik, Bachs Präludium-und-Fuge-Technik und Francks harmonischer Alterations-Charakteristik (Guilmant war zu Lebzeiten der einzige französische Organist, der Francksche Werke spielte). *Adagio*, der 2. Satz, ein französisches «Andante religioso» (Mendelssohn, 6. Orgel-sonate), bietet melodisch-verinnerlichte Lyrik im Sinne der vielen musikalischen Idyllen, die einen wesentlichen Teil von Guilmants Popularität ausmachen. Auch dieses Bekenntnisstück (quasi ein Prototyp von *Leon Boëllmans* später berühmt gewordener *Prière à Notre-Dame* aus seiner *Suite Gothique*) existiert in einer Fassung für Harmonium und verlangt differenzierteste Legato-Behandlung.

**ADAGIO**

INDICATION DES JEUX:	RECIT: Voix celeste et Gambe de 8 P. POSITIF: Dulciana ou Bourdon de 8 P. G'ORGUE: Salicional de 8 P. Récit et Pos. accouplés. PEDALE: Soubasse ou Dulciana de 16 P. Tirasse du Récit. (♩ = 60) Sostenuto	PRE- PARE:	SWELL: Voix Celeste 8 Ft GREAT: Salicional 8 Ft with Sac. & Ch coupled. CHOIR: Dulciana 8 Vox Celestiad (16 Ft) with Sac. coupled. PEDAL: Bourdon or Dulciana 16 Ft Sac. to Ped.
-------------------------	---	---------------	--

  

In der **4. Sonate d-Moll op. 61** von 1884 (ebenfalls als Harmoniumfassung erschienen) trägt der Kopfsatz (*Allegro assai*) unverkennbar Beethovensche Züge (Klaviersonate d-Moll op. 31, Nr. 1. «Der Sturm»). Sie kann als Beispiel dafür dienen, wie folgerichtig Guilmant quasi «nicht komponierte Orgelwerke Beethovens», an der Tonsprache Mendelssohns und Schumanns ausgerichtet, im klassischen Sonatensatzstil nachgestaltet. Als ein an Mendelssohn orientierter Vokalsatz («Lied ohne Worte») im 3/8-Takt präsentiert sich der 2. Satz in F-Dur, Andante. Die mediantische Rückung nach As-Dur im B-Teil ist durch seine satztechnische Glätte ein «echter» Guilmant. Ein ideales *molto legato ed espressivo*-Stück *sub communi*one.

Die **Sonaten V-VIII**, zwischen 1894 und 1906 entstanden, bilden in mehrfacher Hinsicht das geistig-kompositorische Vermächtnis Guilmants. Bei aller ihm eigenen überschaubaren, immer orgelgerechten, im technischen Schwierigkeitsgrad jedoch z. T. erheblich gesteigerten Satztechnik dominiert hier der sinfonische Charakter innerhalb der zyklischen Sonatensatzform. Diese entwickelt sich hier aber zu einer mehr suitenartigen Satzfolge bei gleichzeitiger Ausdehnung der Satzlängen, Merkmale, die zeittypisch auch bei Bruckner und Mahler auftreten. Dabei werden die von Guilmant bevorzugten Formtypen: Sonatenhauptsatz, romantisches Charakterstück,

Sonaten V-VIII  
bilden das geistig-  
kompositorische  
Vermächtnis

Scherzo und Fuge beibehalten und beispielhaft überhöht. Die für seine Melodik typische gesangliche Fassbarkeit wird fortgesetzt, jedoch zunehmend in eine deutlich an César Franck und Richard Wagner orientierte Alterationsharmonik eingebettet, vereinzelt auch impressionistisch (7. Sonate) eingefärbt.

### **Bearbeitungen gregorianischer Cantus firmi und geistliche Charakterstücke**

Die Kompositionen für den katholisch-liturgischen Gebrauch spiegeln die Auseinandersetzung Guilmants mit der liturgischen Erneuerungsbewegung des *Gregorianischen Chorals* im 19. Jahrhundert wider, worauf seine beiden umfangreichen Sammlungen *L'Organiste Liturgiste op. 65* (Der liturgische Organist) und *L'Organiste Pratique op. 39–59* (Der praktische Organist) basieren. Es sind *de-tempore*-Stücke für den praktischen Gebrauch, reduziert im technischen Anspruch, überschaubar in der Form, musikantisch-prägnant, stimmungshaft den Spieler motivierend, in erster Linie also kirchlicher und weniger konzertanter Praxis dienend.

Die Stücke dokumentieren gleichzeitig seine Kompositions- und Improvisationspraxis: Hier erhält man einen Einblick in Guilmants lebendige Vorstellungswelt und Aufführungspraxis, mehr noch als in den auf hohem satztechnischen und solistischen Niveau komponierten, exemplarischen Charakter tragenden Sonaten. Sie vermitteln damit auch das instrumentalpädagogische Anliegen des Komponisten von sensibler Legatotechnik, geschmackvoller Phrasierung, durchdachter Artikulation, wechselnder musikalischer Gestaltung auf engem Raum und improvisatorischer «Momentaufnahme» im gemeinsamen Schnittpunkt barock-klassisch-romantischer Grundstilistika.

Auffällig ist das Stimmungsvoll-Bekennnishaft, das im romantischen Charakterstück seinen Ursprung hat und das Guilmant z. B. mit seinem Zeitgenossen teilt und das auch das Genre bild kleinformatiger Orgelmusik seiner Epoche in Frankreich bestimmt. Typisch für Guilmant ist jedoch die Verwendung aufgelockerter, transparenter Satztechnik auf hohem gesanglich-melodischem Niveau.

Die zweiteilige Weihnachtsidylle «*La Crèche*» (Die Krippe) beschwört den Zauber der Hirten-*Pastorale* und die Anbetung des Kindes (*Adoration*) im Religioso-Charakter des *Prière* als romantisch-orgeltypischem Charakterstück der französischen Romantik. Ein ideales Füll- und «Zugstück» für Weihnachtsgottesdienste und -konzerte und ein inniges Seelenbekenntnis Guilmants, das seine unmittelbar suggestive Wirkung auf den Hörer nicht verfehlt.

Die *Trois Oraisons op. 94* (Drei Gebete) von 1910 sind so etwas wie Guilmants Schwanengesang. Hier formuliert der Komponist in meditativ-improvisatorischer Geste sein spirituelles Anliegen einer abgeklärten Orgelsprache, welche die expressiven Dimensionen des 19. Jahrhunderts in Wagnerscher Tonsprache und Lisztscher Verinnerlichung (man denke an dessen *Harmonies poétiques et religieuses* von 1850 oder die späten Klavierstücke ab 1881) bündelt und zu einem vorläufigen epochalen Abschluss führt. Die von Guilmant hier vertonte Dimension wird in der französischen Orgelkomponistengeneration nach ihm auf eine neue Ausdrucksebene geführt. Der Ausführende wird zu absoluter Kontrolle seiner Legato-Technik und zu agogischer Spannungsintensität «erzogen».

Auseinander-  
setzung mit der  
liturgischen  
Erneuerungs-  
bewegung

stimmungsvoll-  
bekenntnishaft

Die 6 Versetten über ein *Magnificat op. 41/2* sind in der autographen Erstfassung für das *Mustel*-Harmonium (mit Harmonium-typischen Bezifferungen) komponiert. Sie geben einen bereicherten Einblick in Guilmants liturgische Alltags-«Werkstatt» und zeigen darüber hinaus, wie die spezifisch instrumentalpädagogischen Parameter stets mit Gattung und Inhalt eine künstlerische Einheit bilden.

Die vierbändige Sammlung der *Noëls op. 60* (Bearbeitungen von französischen Weihnachtsliedern, als traditionelle Genrekompositionen in französischer Orgelmusik seit dem Frühbarock auftretend) bildet einen besonders populären Schwerpunkt in Guilmants Schaffen. Die 18 Stücke zeigen verschiedene Kompositionstypen (Variationen, Suiten, Offertoriumsstücke, Prä- und Postludien) und basieren auf Weihnachtsliedern aus verschiedenen Regionen Frankreichs und Europas. Sie sind überwiegend für den Manualiter- (auch Harmonium-) Gebrauch mit Pedal ad libitum geschrieben.

Noëls op. 60  
als besonders  
populärer  
Schwerpunkt

**ÉLÉVATION (N<sup>o</sup> 7.)**  
SUR LE NOËL: O JOUX, TON DIVIN FLAMBEAU.

INDICATION DES JOURS: **Récit:** Voix céleste et Viole de gambe de 8 P.  
**Positif ou G<sup>o</sup> Orgue:** Quintaton (ou Bourdon) de 16 P.  
et Flûte harmonique (ou Salicional) de 8 P.

NOËL.  
Adagio. (♩ = 63)

ORGANO.

La 1<sup>re</sup> fois sur le Positif.  
La 2<sup>de</sup> fois sur le Récit.

Ped.

S. Ped.

## Bearbeitungen nach evangelischen Chorälen, geistliche Charakterstücke und Stücke im Stil von Bach und Händel

Die Kompositionen für den gottesdienstlichen Gebrauch zeigen auch Guilmants intensive Beziehung zum protestantischen Choral und zu Bach und Händel, die einen zentralen Orientierungsmassstab für sein Schaffen bilden. Es handelt sich ebenfalls um Stücke, die weitgehend den Charakter aufgeschriebener und überarbeiteter Improvisationen tragen. Die evangelischen Choralbearbeitungen sind die einzigen ihrer Art im Werkverzeichnis Guilmants.

Die 3 *Préludes-Chorals o. Op.-Zahl* (1. *Allein Gott in der Höh sei Ehr*, 2. *Valet will ich dir geben* [Sur un thème de l'ouverture de Saül, de Händel], 3. *Aus tiefer Noth schrei ich zu dir*) sind Beispiele liturgischer Unterrichtspraxis Guilmants: Durchführung des c. f. in verschiedenen Stimmen (No. 1, 2), kontrapunktisch-konzertanter

Satz mit verarbeitetem Händel-Thema als Kontrapunkt (No. 2), Choralfughette in motettisch-vokaler Anlage (No. 3).

Seine letzte bedeutende Sammlung, die *Chorals et Noëls op. 93*, mutet wie ein bekennnishaftes Vermächtnis des Konservatoriumsprofessors an vier ausgewählte Meisterschüler (*Bonnet, Fauchet, Cellier, Dupré*) an. Zwischen 1886 und 1908 entstanden, dokumentiert sie, zusammen mit den *Trois Oraisons op. 94*, eine Komprimierung Guilmantscher Orgelstilistik.

Choral, Variationen und Fuge über *Was Gott thut, das ist wohlgethan op. 93,1* mit dem auskomponierten Lamento über den Tod seiner Ehefrau sind in der Verschmelzung von souveränem polyphonem Zugriff und melodischem *Espressivo* wohl eine seiner reifsten Schöpfungen. Sie bieten dem Ausführenden eine umfangreiche Palette an Klangfarben-, Phrasierungs- und Legato-Techniken an.

aus der Fuge über Was Gott tut, das ist wohlgethan op. 93,1

Der Vertonung des 103. Psalms *Nun lob mein Seel, den Herren* (als weltliche Melodie spätgotischen Ursprungs und als Lobgesang der Reformation eines der bis heute zentralen protestantischen Gesangbuchlieder) fügt Guilmant sowohl den englischen als auch den französischen Choraltitel bei, was zweifellos auf die Internationalität Guilmantschen Wirkens hinweisen soll. Das ebenfalls *in stile antico* gearbeitete Stück mit seiner ausladenden 4–5-stimmigen Schlussfuge betritt ab Takt 80 (in der Schlussapotheose des Chorals) auch für Guilmant harmonisches Neuland und lässt erkennen, dass ihm die Idiomatik Max Regers und insbesondere die von Sigfrid Karg-Elert über alle nationalen Grenzen hinweg vertraut gewesen ist (Karg-Elert widmete Guilmant seine *Choralimprovisationen op. 65* aus dem Jahre 1909).

Das elsässische Noël *Schlaf wohl, du Himmelsknebe*, du (auch in anderen Regionen Deutschlands im musikalischen Volksgut verankert) reiht sich in die stimmungshaften Pastoralkompositionen deutsch-romantischer Komponisten wie *Peter Cornelius* (Weihnachtslieder) und die des Guilmant-Freundes *Joseph Rheinberger* ein.

Die beiden Stücke *dans le style de J. S. Bach* über gregorianische cantus firmi reflektieren einerseits Guilmants Verhältnis zu dessen Orgelmystik (kolorierter, quasi meditativ ausgeformter c.f. [Tonart: Ges-Dur!] in: *Elévation ou communion... sur l'Hymne: Adoro te devote op. 65, No. 43* [Thomas v. Aquin] / Orgelbüchlein: *O Mensch, beweine deine Sünde gross* – Leipziger Choräle: *Schmücke dich, o liebe Seele*) als auch zur Welt der konzertierenden Motten- und Kantatentechnik des Thomaskantors (*Sortie... sur l'Antienne: Cantantibus organis op. 65, No. 38*). Hier sei nochmals auf die «ökumenische» Attitüde Guilmants hingewiesen.

Die *Marche sur un Thème de Handel op. 15, No. 2* vereinigt Stilmerkmale der beiden Barockmeister, die essenzielle Leitlinien für Guilmants Kompositionstechnik freigesetzt haben: Programmatik und plakative Ouvertüren-Gestik in der Themenverwendung des Messias-Chorsatzes *Lift Up Your Heads* einerseits, Bach-Reminiszenz an das dritte Thema des Es-Dur-Präludiums BWV 544 aus der «Orgelmesse» andererseits sowie die Kombination beider Elemente vor Schluss des Stückes. Dieses huldigt damit sowohl dem Zeitgeist des 19. Jahrhunderts mit seinen vielfältigen Charakterstücken *alla Marchia* als auch dem barocken Impuls der Nachtgestaltung einer dreiteiligen französischen Ouvertüre.

Programmatik  
und plakative  
Ouvertüren-Gestik

Anfang der Fuge von op. 15 No. 2

Die in wesentlich aufgelockerterer Satztechnik komponierte *Paraphrase sur un chœur de Judas Macchabée, de Händel op. 90, Nr. 16* spiegelt den populären Charakter der Guilmant-Konzerte anlässlich seiner 3. USA-Tournee 1904 einschliesslich der Konzertserie auf der Weltausstellung in St. Louis wider. Die 18 liturgischen

18 Stücke des  
Sammelbandes  
als «The best of  
Guilmant»

und freien Stücke des Sammelbandes wurden damals vielleicht im Sinne eines «*The best of Guilmant*» auch zu Werbezwecken für diese umfangreichste seiner USA-Konzertreihen zusammengestellt. Die vierstimmige Schlussfuge stellt einen Idealtypus Guilmantscher Improvisation dar und eignet sich vorzüglich als adventliches oder weihnachtliches *Sortie*.

## Konzert- und Charakterstücke

Wie schon in den Bearbeitungen nach gregorianischen Cantus firmi, geistlichen Charakterstücken, Chorälen des deutschen Evangelischen Gesangbuchs und Werken im Stil von Bach und Händel präsentieren die Konzert- und Charakterstücke (im Laufe von Guilmants Karriere als international tätiger Virtuose entstanden) aus der schier unüberschaubaren Fülle seines Schaffens weitgehend populär gewordene Stücke. Sie sind ebenfalls reduziert im technischen Anspruch, überschaubar in der Form, musikalisch-prägnant, stimmungshaft den Spieler motivierend, gleichzeitig kirchlicher und konzertanter Praxis dienend.

Ein virtuoses «Kabinettstück» ist die *Caprice B-Dur op. 20, 3* mit rasch wechselnder Manualartistik im Sinne von Konzentrationsschärfung und entspannter Körperhaltung des Spielers.

A Monsieur G. Greflan  
**Caprice**  
op. 20, No. 3 (Pièces dans différents styles, 6<sup>me</sup> Livraison/6<sup>th</sup> Book)

Indication des Jeux { <ul style="list-style-type: none"> <li>Clavier III: (Sélect) Bourdon de 8 et Trompette (ou Basson-Hautbois)</li> <li>Clavier II: Salicoral de 8 F.</li> <li>Clavier I: Bourdon et Flûte harmonique de 8 F.</li> <li>Pédale: Bourdon de 16 et 8, Flûte de 8 F.</li> </ul>	Prepare { <ul style="list-style-type: none"> <li>Manual III: (Sust) Stop, Drop and Crescendos (or Obse)</li> <li>Manual II: Salicoral</li> <li>Manual I: Flute 8 F.</li> <li>Pedal: Soft 16 and 8 F.</li> </ul>
--	---

(N.B.: Les jeux des Claviers I et II doivent être d'égale force) (N.B.: Stops of Manuals I and II should be of equal strength)  
(Man. I und II sollten gleich stark registriert werden)

Allegretto (♩ = 104)

BA 9253

*Prière et Berceuse op. 27, 5* ist eines der berühmtesten Konzertstücke Guilmants mit Schwebungsstimmen (*Voix céleste/Gambe*) im Religioso-Beginn und Solo-Zungenstimme (*Clarinete ou Hautbois*) im sich anschließenden Wiegenlied, dessen Cantilene-Melodie später figurativ und fast als Reminiszenz an Chopins Nocturne-Sequenzen ausgeweitet wird. Artikulation, Phrasierung und Dynamik sind besonders zu beachten und werden – nach motettisch-kammermusikalischem Beginn – im 2. Teil des Stückes (auch durch Doppelpedal) quasi sinfonisch aufgefächert.

62

Ôtez la Gambe  
Gambe in

dim. e rit. molto

Ôtez l'accoup<sup>2</sup> du Pos.  
CH. and Ped. unaccompl<sup>2</sup>

65

*f* tempo

ppp

ppp

Beginn der Reprise von *Prière et Berceuse* As-Dur op. 27, 5

Weitere repräsentative Stücke sind (in Auswahl):

1. *Morceau de Concert (Prélude, Thème, Variations et Final)* G-Dur op. 24
2. *Marche* D-Dur op. 39
3. *Marche nuptiale* G-Dur op. 77
4. *Grand Chœur en forme de Marche* g-Moll op. 84
5. *Grand Chœur* D-Dur op. 18, R 1
6. *Marche aux Flambeaux* F-Dur op. 77
7. *Première Méditation* A-Dur opus 20, 1
9. *Madrigal* Es-Dur op. 52, 3
10. *Prière* F-Dur op. 16, 2 (in der Reprise *ad libitum* Spiel auf drei Manualen gleichzeitig)
11. *Verset* F-Dur op. 19, 5
13. *Pastorale* A-Dur [op. 26] op. 72, 3
14. *Fantaisie sur deux Mélodies Anglaises* D-Dur op. 43

Andantino (♩=66)

MANUALE.

legato

1<sup>o</sup> Clave

2<sup>o</sup> Key-board.

PEDALE.

pp

*Prière en fa majeur*, op. 16,2

## Guilmant als Pädagoge

«*Toujours clair*» lautet Guilmants Devise, wie in der gesamten Darstellungs- und Wirkungsbreite seiner Persönlichkeit so auch auf seine umfassende Unterrichtstätigkeit als Orgellehrer bezogen. Zusammen mit Widor legt er Grund für eine nationale französische Orgelschule, deren Auswirkungen auch heute noch in der internationalen Organistenwelt präsent sind. Beider Ehrgeiz war die Vorrangstellung des französischen Organisten gegenüber dem anderer Länder. Guilmant galt zu Lebzeiten weltweit als der Repräsentant für Orgelspiel überhaupt. Seine Unterrichtsmethode, die mit Lemmens *École d'Orgue* begann und immer Bach-Werke, insbesondere Choralbearbeitungen, einschloss, lässt sich wie folgt zusammenfassen:

1. Ruhige Körperhaltung, Ökonomie in allen Bewegungen.
2. Gesangliches, stets musikalisch orientiertes Spiel.
3. Manualspiel: absolutes Legato (vgl. seine Fingersätze in der 2. Orgelsonate, 1. Satz), stets geatmetes Spiel, konsequente, gut durchdachte Artikulation (staccato) und Phrasierung, Unabhängigkeit der Hände und Füße, transparentes Fugenspiel.
4. Pedalspiel: sicheres, gleitendes und im Bewegungsablauf ökonomisches Spiel (vgl. seine Fussätze in den Sonaten), das Geläufigkeit und Geschwindigkeit fördert.
5. Rhythmische Schulung: konsequente Detailtreue und Kontrolle in allen Parametern.
6. Improvisation: harmonische Anreicherung des gregorianischen Chorals, handwerklich solide Fugentechnik, traditionelle Satztechniken.
7. Repertoire: europäischer Barock, Romantik, eigene Werke, zeitgenössische Werke, Kompositionen seiner Schüler.

## Die wichtigsten Werkgruppen im Überblick

### a) Freie Orgelwerke

8 Sonaten (1874–1906)

- *Pièces dans différents styles* (Stücke in verschiedenen Stilen, 1861–1892): 18 Bände in 3 Ausgaben mit insgesamt 66 Stücken.
- *L'Organiste pratique* (Der praktische Organist, 1872–1883): 12 Bände, insgesamt 51 Stücke.
- *Dix-huit Pièces Nouvelles* op. 90 (Achtzehn neue Stücke, 1899–1904).
- *Sept Morceaux* op. 77 (Sieben Stücke, 1894–1899).
- 29 Transkriptionen für Orgel, u. a. von: Berlioz, Schumann, Bizet, Lalo, Saint-Saëns, d'Indy.
- *Chorals et Noëls* op. 93 (Vier Stücke).

### b) Orgelwerke für den liturgischen Gebrauch

- *L'Organiste liturgiste* op. 65 (Der liturgische Organist, 1865–1899): 10 Bände über gregorianische Choralthemen für den katholischen Gottesdienst, je Band auf einen Festtag des Kirchenjahres bezogen.
- *Soixante Interludes dans la tonalité grégorienne* op. 68 (Sechzig Zwischenspiele in Kirchentonarten, 1884–1911).
- *Noëls* op. 60 (Bearbeitungen von französischen und europäischen Weihnachtsliedern, 1883–1886): 4 Bände mit insgesamt Achtzehn Stücken.

### c) Sammlungen von Werken Alter Meister

- Répertoire des Concerts du Trocadéro (Auswahl aus den Programmen der Trocadéro-Konzerte, 1892–1897): 4 Hefte mit insgesamt 14 Stücken von Corelli, Marcello, Couperin, Rameau, Bach, Händel u. a.
- École Classique de l'Orgue (Klassische Orgelschule, 1893–1903): 29 Stücke überwiegend aus Frühbarock und Barock.
- Archives des Maîtres de l'Orgue des XVI<sup>ème</sup>, XVII<sup>ème</sup> et XVIII<sup>ème</sup> Siècles (Anthologie mit Werken überwiegend französischer Orgelmeister des 16.–18. Jahrhunderts [Ausnahmen: Band 8 = Scherer, Band 10 = italienische, englische und holländische Komponisten], 1898-1910): 10 Bände mit liturgischen Stücken (Orgelmessen, Magnificats etc.) von Titelouze bis Marchand mit biografischen Notizen von André Pirro.

### d) Werke für Orgel und Orchester

- 1<sup>ère</sup> Symphonie op. 42 (nach der 1. Sonate op. 42)
- 2<sup>ème</sup> Symphonie op. 91 (nach der 8. Sonate op. 91)
- Hier sind sie: die stets vermissten «grossen» romantischen Orgelkonzerte!
- Final à la Schumann op. 83
- u. a.

The image shows a page of a musical score for the first symphony in D minor by Alexandre Guilmant. The score is in 2/4 time and includes staves for Flute, Clarinet, Bassoon, Trumpet, Trombone, Violin, Viola, Cello, and Double Bass. The organ part is written on a grand staff. The score is marked 'Più animato' and 'ff'.

aus der Partitur der (1.) Sinfonie in d-Moll für Orgel und Orchester

**e) Harmonium, Klavier**

- Diverse Stücke und Transkriptionen aus Barock, Klassik und Romantik.

**f) Harmonium-Klavier-Duett**

- eine grössere Anzahl Werke, zumeist Bearbeitungen eigener Orgelstücke, so Prière F-Dur op. 16, 2; Pastorale A-Dur, op. 26; u. a.

**Derzeit lieferbare Ausgaben der Orgelwerke von Guilmant (Auswahl):**

1. Schott Music International Mainz: *8 Orgelsonaten* (Einrichtung des Guilmant-Schülers Eaglefield-Hull, 8 Einzelhefte ED 1861–1868, Reprint der Ausgabe von 1911), Noëls op. 60 (2 Hefte, Reprints), *Dix-huit Pièces Nouvelles* op. 90 (Reprint der *Erstausgabe*, Hg.: H. J. Busch), diverse Einzelditionen.
2. McAfee Music Publication/Belwin-Mills Publishing Corp., Melville, N.Y. 11747–4288: *Gesamtausgabe* in bislang 9 Bänden (Reprints der Erst- bzw. Folgeausgaben der Verlage Schott und Durand mit ausführlichen Vorworten des Herausgebers Wayne Leupold).
3. Bärenreiter-Verlag Kassel: *Ausgewählte Orgelwerke* in 6 Bänden (neue Urtextausgabe mit ausführlichen Vorworten frz., engl., dt., kritischem Bericht, Quellenangaben und Glossar, herausgegeben von Wolf Kalipp): Band 1: Sonaten 1-4 BA 8407, Band 2: Sonaten 5-8 BA 8408 (Preis des deutschen Musikverlegerverbandes als «Best Edition» auf der Internationalen Musikmesse Frankfurt/Main 2002), Band 3: Katholisch-liturgische Stücke BA 8409, Band 4: Evangelisch-liturgische Stücke/Stücke im Stil von Bach- und Händel BA 8410, Band 5: Konzert- und Charakterstücke I BA 9252, Band 6: Konzert- und Charakterstücke II BA 9253 (siehe auch die Besprechung in *Musik und Gottesdienst* 5/2008, S. 218/9 und 3/2009, S. 127).
4. Diverse Einzelausgaben in den Verlagen: Bornemann, Butz, Forberg, Harmonia, Schott, Willemsen u. a. (Herausgeber: Busch, Kooiman, Lueders, Wisgerhof u. a.)

**Literatur über Guilmant (Auswahl):**

- Lueders, Kurt, *Alexandre Guilmant, Sa vie et son œuvre/Leben und Werk*, darin: *Catalogue des compositions*. (Dissertation) – Erhältlich über: UFR de Musique et Musicologie, Université de Paris IV, 1, rue Victor Cousin, F-75230 Paris Cédex 05
- Armstrong, Agnes, *Alexandre Guilmant: American Tours and American Organs*, in: *The Tracker* XXXII/3 (1989), S. 15–23.
- Busch, Hermann J. (editor), *Zur Interpretation der französischen Orgelmusik*, Kassel 1986.
- Delahaye, Etienne, «Sur les pas d'Alexandre Guilmant», *Plein-Nord* XIV (avril 1988), p. 5–8.
- Dupré, Marcel, *Alexandre Guilmant 1837–1911*, *La Revue Musicale* XVIII No. 172 (février–mars 1937), S. 73–81.
- Frotscher, Gotthold, *Geschichte des Orgelspiels und der Orgelkomposition*, Bd. II, Berlin 1959.
- Hielscher, Hans Uwe, *Alexandre Guilmant (1837–1911). Leben und Werk*, Bielefeld 1987 (= 122. Veröffentlichung der Gesellschaft der Orgelfreunde).

- Kwasnik, Walter, *Alexandre Guilmant. Dem französischen Orgelmeister zum Gedächtnis*; in: Instrumentenzeitschrift XVII (1962), S. 89–90.
- Leupold, Wayne, *The Organ Music of Alexandre Guilmant. Foreword and Preface*, in: MGG (alt und neu), Artikel Guilmant.
- Romantic Organ Repertoire, Wayne Leupold Editions (s.o.).
- Pougin, Arthur, Art. *Guilmant (Félix-Alexandre)*, in: *F.-J. Fétis, Biographie Universelle des Musiciens (supplément et complément), vol. I*, p. 433–435, Paris 1881.
- Sabatier, François, *Pour une approche d'Alexandre Guilmant*, Sonderausgabe von *L'Orgue*, Reihe *Cahiers et Mémoires no 35*, 1986.
- Smith, Rollin: *Alexandre Guilmant. Commemorating the 150<sup>th</sup> Anniversary of His Birth*, in: *The American Organist XXI/3* (March 1987), p. 50–58.

## 14. Internetquellen mit umfassenden Informationen zu Leben und Werk

[www.guilmant.nl](http://www.guilmant.nl)

[www.praestant.de/felix-alexandre\\_guilmant.html](http://www.praestant.de/felix-alexandre_guilmant.html)

[www.klassika.info/.../Guilmant/wv\\_gattung.html](http://www.klassika.info/.../Guilmant/wv_gattung.html)

*Dr. Wolf Kalipp, Musik- und Kulturwissenschaftler, vielseitiges künstlerisches (Klavier, Orgel, Dirigieren) und editorisches Wirken (Schwerpunkte: Orgelwissenschaft, Urtext-Ausgaben für Orgel, Aufsätze zur allgemeinen Musikwissenschaft, Albert-Schweitzer-Forschung, Mitherausgeber eines Lexikons über Orgelbau). Dozent für Musikpädagogik an der Hochschule für Musik und Theater Hannover.*