

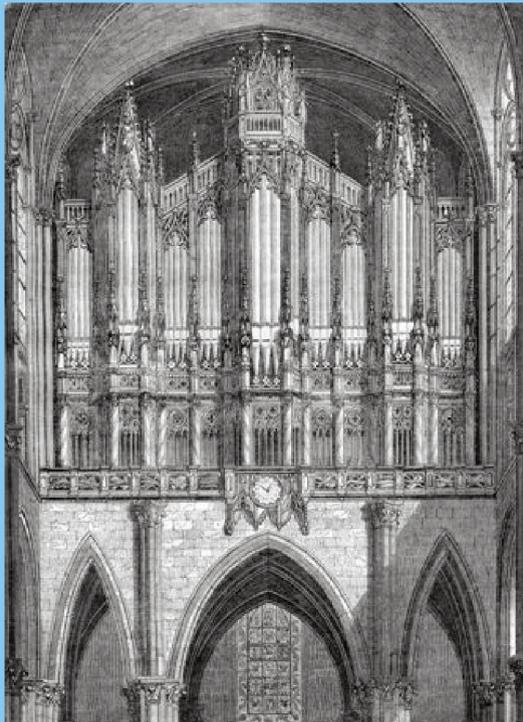
Studien zur Orgelmusik

Band 4

Hermann J. Busch (Hg.)

ZUR FRANZÖSISCHEN
ORGELMUSIK DES
19. UND 20. JAHRHUNDERTS

EIN HANDBUCH



Dr. J. Butz • Musikverlag • Bonn



Inhalt

Vorwort	7
Zum Gebrauch/Verlage	8
Glossar französischer Fachausdrücke	10
I. Die französische Orgelmusik des „symphonischen“ Stils	15
Funktionen und Gattungen.....	16
Die französische symphonische Orgel und ihr Gebrauch	18
Der Neoklassizismus.....	22
Das französische Harmonium	23
Les Amis de l'orgue	25
Die Organistenausbildung	26
Die Pariser Orgelszene im 19. und 20. Jahrhundert	30
II. Komponisten	35
Jehan Alain (GBL)	35
Charles Henri Valentin Alkan	54
Augustin Barié	55
François Benoist	57
Léon Boëllmann	59
Alexandre-Pierre-François Boëly	63
Joseph-Ermend Bonnal	69
Joseph Bonnet.....	72
Alexis Chauvet.....	75
Pierre Cochereau (HJB/MHE)	77
Xavier Darasse (MHR)	80
Jeanne Demessieux	84
Théodore Dubois.....	88
Marcel Dupré	92
Maurice Duruflé	112
Auguste Fauchard (HJB/MHE)	117
André Fleury (HJB/MHE)	120
Jean-Louis Florentz (MHR)	123
Jean Françaix (MHE).....	127
César Franck.....	129
Eugène Gigout	147
Jules Grison	150
Jean Guillou (MGI)	151
Alexandre Guilmant (GBL)	159
Arthur Honegger	213
André Jolivet (MGI).....	215

Jean Langlais	217
Louis-James-Alfred Lefébure-Wely	244
Gaston Litaize (HJB/MHE)	248
Clément Loret	256
Olivier Messiaen	258
Darius Milhaud (MHE)	294
Henri Mulet	296
Gabriel Pierné	298
Jean Roger-Ducasse	300
Samuel Rousseau	301
Camille Saint-Saëns	303
Théodore Salomé	307
Erik Satie (MHE)	309
Déodat de Séverac	311
Charles Tournemire (MGE)	313
Louis Vierne	331
René Vierne	343
Charles-Marie Widor (GBL)	345
Die Autoren	369
Nachwort	371

Auflösung der Namenskürzel der Autoren: Gerhard Blum (GBL); Matthias Geuting (MGE); Matthias Giesen (MGI); Michael Heinemann (MHE); Martin Herchenröder (MHR). Alle nicht gezeichneten Texte: Hermann J. Busch (HJB).

Vorwort

Ein Leitfaden zur französischen Orgelmusik vom Erscheinen der ersten Orgelwerke Alexandre-Pierre-François Boëlys bis zum Orgelschaffen Jean Guillous möchte dieses Handbuch sein, das sich vor allem an die Organistinnen und Organisten richtet. Nicht alle französischen Orgelkomponisten dieser Epoche können und müssen in einem Handbuch für die organistische Praxis enthalten sein. Vielmehr wurden hier nur solche Komponisten aufgenommen, deren Schaffen mit dem Ende des 20. Jahrhunderts als abgeschlossen betrachtet werden kann und deren Orgelwerke im Repertoire der Organistinnen und Organisten des beginnenden 21. Jahrhunderts eine nennenswerte Rolle spielen. Was dieses Kriterium angeht, so liegen hier naturgemäß keine präzisen zahlenmäßigen Erkenntnisse vor.

Das Orgelschaffen Olivier Messiaens ist in zwei Bänden der im selben Verlag erschienenen „Studien zur Orgelmusik“ sehr ausführlich behandelt worden: *Zur Orgelmusik von Olivier Messiaen. Teil 1: Von Le Banquet céleste bis Les Corps glorieux*, St. Augustin 2008 (Studien zur Orgelmusik. Bd. 2); *Zur Orgelmusik Olivier Messiaens. Teil 2. Von der Messe de la Pentecôte bis zum Livre du Saint Sacrement*, Bonn 2008 (Studien zur Orgelmusik. Bd. 3). In diesem Handbuch werden zu den Einzelwerken neben den Kommentaren des Komponisten einige praxisbezogene Daten mitgeteilt, die in den genannten Veröffentlichungen wegen ihrer andersartigen Zielsetzung nicht genannt wurden.

Die Texte zu den Biographien sind möglichst knapp gehalten, und wenn das nicht für die Orgel bestimmte Œuvre der Komponisten nur am Rande Erwähnung findet, so geschah dies aus rein praktischen Erwägungen: Der Umfang des Buches sollte nicht über Gebühr durch Informationen erweitert werden, die jede(r) Beflissene ohne weiteres anderen Nachschlagewerken entnehmen kann.

Einzelne periphere Kompositionen blieben unkommentiert oder unerwähnt. Unberücksichtigt blieben Kompositionen für Orgel mit anderen Instrumenten bzw. Singstimmen ebenso wie in der Regel Orgelbearbeitungen von Werken für andere Besetzungen.

Ein großer Dank des Autors gebührt den fünf Mitautoren sowie Sibylle Schwantag für ihre vielfältige redaktionelle Hilfeleistung.

Siegen, im Dezember 2010

Hermann J. Busch

Die französische Orgelmusik des „symphonischen“ Stils

Die Orgelmusik der Komponisten von César Franck bis zu Louis Vierne und seinen Nachfolgern wird oft als Musik des „symphonischen“ Stils bezeichnet. Dies bezieht sich nicht nur auf die als „Symphonien“ bezeichneten Kompositionen. Vielmehr kommt dieser Musik der Charakter des „Symphonischen“ in zweierlei Hinsicht zu: im Blick auf die klangliche Gestaltung und die verwendeten Formen. Die französische Orgelmusik des 19. und 20. Jahrhunderts ist wie in den vorangehenden Jahrhunderten eng verbunden mit den klanglichen und technischen Möglichkeiten der zeitgenössischen Orgel. Bei den Instrumenten der ersten Hälfte des 19. Jahrhunderts, der Epoche der „Transition“, bahnt sich auf der Basis der klassischen Orgel der Übergang zum symphonischen Stil an. Orchesterliche Klangfarben wie Streicher, Flöten und Oboen treten auf, die Mixturen werden reduziert. Der Umfang des Récit wird unterhalb von c^1 erweitert, das Pedal basiert zunehmend auf dem $16'$.

In den Orgeln Aristide Cavaillé-Colls finden sich dann die Charakteristika dieses Typs entwickelt: Die wichtigsten Orchesterinstrumente sind vertreten: Flöten, Oboen, Klarinetten und Fagotte werden durch gleichnamige Labial- und Zungenregister repräsentiert, die Blechbläser durch die „Batterien“ der Trompeten $16'$, $8'$, $4'$, die Streicher durch Gamben und Gambenschwebungen. Das Récit mit vollständigem Tonumfang wird in den Schwellkasten gestellt; neben je einem Chor überblasender Flöten und brillanter Trompeten stehen hier die Soloregister Voix céleste, Voix humaine und Hautbois. Die Barkermaschine erlaubt eine pianistische Spielweise auch bei großen Registerzahlen, hohem Winddruck und gekoppelten Manualen.

Aus der zeitgenössischen Klavier-, Kammer- und Orchestermusik werden die symphonischen Formen des Sonatenhauptsatzes und die Variationen-, Lied-, Tanz- und Marsch-Formen übernommen. Aus der Welt der Oper halten Kantilene und Romanze in die Orgelmusik Einzug, auch Spuren der Ballettmusik sind in manchen Orgelkompositionen zu finden. Strukturell ist dieser Prozess nichts Neues, denn solche Wechselbeziehungen finden sich auch schon in der französischen Orgelmusik der klassischen Epoche. Neu aber ist die durch die symphonischen Instrumente wieder gegebene Möglichkeit, diese Stilelemente auf dem „modernsten“ Stand der Profanmusik zu rezipieren.

Der wichtigste Vertreter der ersten französischen Organistengeneration dieses Stils war Louis-James-Alfred Lefébure-Wely. Ab etwa 1860 suchten manche Komponisten die modernen Formen und die Ressour-

cen der symphonischen Orgel mit klassischen kontrapunktischen Techniken und Gattungen zur Synthese zu bringen. Dies geschah nicht nur auf der Ebene der Formen und Gattungen, sondern auch der Satz- und Spieltechnik. Bis nach der Jahrhundertmitte wurde die Orgel vor allem in pianistischer Spielweise behandelt. Durch die Konzerte von Adolph Friedrich Hesse und Jacques-Nicolas Lemmens in den 1840er und 1850er Jahren wurde die gebundene Spielweise deutscher Tradition in Paris bekannt. Das bewog Cavallé-Coll dazu, die Orgeltalente Alexandre Guilmant und Charles-Marie Widor für die Ausbildung durch Lemmens in Brüssel zu empfehlen. Durch sie als kompositorische Vorbilder und ihre pädagogische Tätigkeit wurde der symphonische Orgelstil gegen Ende des Jahrhunderts zur Hochblüte geführt.

Funktionen und Gattungen

Im 19. und frühen 20. Jahrhundert bleibt die Hauptaufgabe des französischen Organisten das Spiel zu den wichtigsten Gottesdiensten: Messe und Vesper. Größere Kirchen verfügen ab etwa 1850 meist über zwei Instrumente mit je einem eigenen Spieler. Die Hauptorgel, „Grand-Orgue“ oder „Orgue de tribune“, befindet sich in der Regel an der dem Altarbereich gegenüberliegenden Seite der Kirche auf einer Empore, die neben Orgel und Organist kaum weiteren Personen Platz bietet. Meist in der Nähe des Altars steht die „Orgue de chœur“ (Chororgel) oder „Orgue d’accompagnement“ (Begleitorgel) mit dem „Organiste de chœur“ oder „Organiste-accompagnateur“. Diese Orgel – in bescheidenen Verhältnissen auch ein Harmonium – begleitet in erster Linie den Gregorianischen Choral und die mehrstimmige Vokalmusik unter der Leitung des „Maître de chapelle“. Oft wird dieses Amt in Personalunion vom „Organiste de chœur“ versehen. Der „Titulaire“ ist im Französischen nicht, wie oft angenommen wird, jemand, der nur einen Titel führt, aber keine auf diesen bezogene Aufgaben wahrnimmt (wie etwa ein „Titularbischof“), sondern der planmäßige Inhaber einer Stelle, der die damit verbundenen Aufgaben regelmäßig und verantwortlich wahrnimmt, gegebenenfalls unterstützt vom „Co-Titulaire“ oder „Suppléant“.

Wie in den vorangehenden Jahrhunderten ist der Organist der großen Orgel zuständig für das Alternatim-Spiel zum Gregorianischen Choral und für den Vortrag von selbständigen Kompositionen insbesondere an den dafür vorgesehenen Stellen in der Messe. Allerdings stehen Versetten zum Alternatim-Gebrauch in den Orgelmusikdrucken des 19. Jahrhunderts im Gegensatz zur klassischen Epoche nicht mehr gleichberechtigt neben den freien Werken. Solche Versetten werden zu-

nehmend von der Chororgel bzw. dem Harmonium übernommen. Deshalb haben sich erstrangige Komponisten diesem Genre nur noch selten gewidmet, so etwa César Franck (*L'Organiste*) und Léon Boëllmann (*Heures mystiques*).

Die Tradition der „Livres d'orgue“ findet eine gewisse Fortsetzung in den Sammlungen von Orgelstücken, die ab der Jahrhundertmitte von vielen Komponisten veröffentlicht wurden. Diese Stücke sind in erster Linie für den Vortrag an fünf Stellen in der Messe bestimmt: Die *Entrée* (Einzug) wird während des Einzugs des Zelebranten und seiner Assistenz gespielt. Das *Offertoire* kann das gesungene Offertorium ersetzen und durch die feierliche Weihrauchzeremonie eine längere Zeitspanne beanspruchen. Diese kann je nach den Umständen unterschiedlich ausfallen, deshalb sind *Offertoires* meist reich gegliedert und können an verschiedenen Stellen vorzeitig beendet werden. Es können als *Offertoire* sowohl ausdrücklich als solche bezeichnete Stücke gespielt werden als auch andere Kompositionen, vorzugsweise solche, die den separaten Vortrag einzelner Abschnitte zulassen (Variationen, Liedformen). Die *Élévation* erklingt während der Wandlung und ist wie die zur Kommunionausteilung gespielte *Communion* ein meditatives Charakterstück in zarten Farben. Häufig werden an diesen liturgischen Stellen auch als solche nicht bezeichnete Charakterstücke (*Prière, Méditation*) oder langsame Sätze aus zyklischen Werken gespielt. Den orgelmusikalischen Abschluss der Messe bildet die *Sortie*, die Auszugsmusik, während der das liturgische Personal und die Gemeinde die Kirche verlassen. Als *Sortie* können sowohl ausdrücklich so bezeichnete Stücke dargeboten werden, aber auch Charakterstücke oder Sonaten- bzw. Symphoniesätze entsprechenden Genres (*Toccata, Final, Grand Chœur, Marche*).

Die bis in die 1960er Jahre übliche „Messe basse“ (Stille Messe) wurde musikalisch ausschließlich von der Orgel bestritten. Gaston Litaize hat sie so beschrieben:

„[...] die Stille Messe, in welcher der Organist ein veritables Konzert spielen konnte. Da alles mit gedämpfter Stimme gesprochen wurde, spielte sich Folgendes ab: Der Priester kam aus der Sakristei, der Organist spielte auf der Orgel ein Einzugsstück, das bis zur Verlesung des Evangeliums dauerte, dann folgte die Predigt. Der Organist spielte dann, bis niemand mehr in der Kirche war. Man konnte deshalb ohne weiteres einen ganzen Choral von César Franck spielen.“

Bis in die 1870er Jahre bildeten Orgeleinweihungen für die französischen Organisten die einzigen Gelegenheiten, öffentlich zu konzertieren. Eine profane Orgelszene entwickelte sich erst gegen Ende des Jahrhunderts. Die erste große französische Konzertsaalorgel entstand 1878

für den zur Weltausstellung in Paris errichteten Palais du Trocadéro. Diese Cavaillé-Coll-Orgel wurde eingeweiht mit Konzerten der prominentesten französischen Organisten; Franck komponierte zu diesem Anlass seine *Trois Pièces*. Ab dem Ende der 1890er Jahre setzte dann ein Boom im Bau von Haus- und Konzertsaalorgeln ein, der die Organisten zu Kompositionen von eher profanem Charakter anregte, doch fanden diese auch Eingang in die Liturgie. In manchen Symphonien und Sonaten ist der zyklische Zusammenhang eher latent, und viele der Einzelsätze entsprechen den Mustern der Charakterstücke wie auch der liturgischen Orgelsoli und können demzufolge ebenfalls ambivalente Funktionen haben. Langsame Sätze bieten sich als *Élévations*- oder *Communions*-Musiken an, Variationen oder mehrteilige Scherzosätze als *Offertoires*, Märsche und Toccata als *Entrées* oder *Sorties*. Eine solche ambivalente Bestimmung gilt auch für einzelstehende Charakterstücke, Louis Vierne hat in der Vorbemerkung zu seinen *Pièces en style libre* ausdrücklich darauf hingewiesen (s. S. 335).

Die französische symphonische Orgel und ihr Gebrauch

Die Komponisten von Franck bis Vierne rechnen meist mit der dreimanualigen Orgel, wie sie sich in den etwa zwischen 1850 und 1920 erbauten Instrumenten der Orgelbauer Cavaillé-Coll, Mutin, Merklin u.a. darstellt. Als Musterinstrument kann die 1858 von Aristide Cavaillé-Coll erbaute Orgel von Paris, Ste Clotilde, gelten. Die ursprüngliche Disposition:

<i>GRAND-ORGUE</i> (I. Manual) C-f ³		<i>POSITIF</i> (II. Manual) C-f ³			
<i>Montre</i>	16'	Prinzipal	<i>Bourdon</i>	16'	Gedackt
<i>Bourdon</i>	16'	Gedackt	<i>Montre</i>	8'	Prinzipal
<i>Montre</i>	8'	Prinzipal	<i>Gambe</i>	8'	Gambe
<i>Flûte harmonique</i>	8'	überbl. Flöte	<i>Flûte</i>	8'	überbl. Flöte
<i>Gambe</i>	8'	Gambe	<i>Unda Maris</i>	8'	Schwebung
<i>Bourdon</i>	8'	Gedackt	<i>Prestant</i>	4'	Oktave
<i>Prestant</i>	4'	Oktave	<i>Flûte octaviant</i>	4'	überbl. Flöte
<i>Octave</i>	4'	Oktave	<i>Quinte*</i>	2 ² / ₃ '	Quinte

<i>Quinte*</i>	2 ² / ₃ '	<i>Quinte</i>	<i>Doublette*</i>	2'	Oktave
<i>Doublette*</i>	2'	Oktave	<i>Plein Jeu harmonique*III-VI</i>	2 ² / ₃ '	Mixtur
<i>Plein Jeu VII*</i>	1 ¹ / ₃ '	Mixtur 7f.	<i>Trompette*</i>	8'	Trompete
<i>Bombarde*</i>	16'	Trompete	<i>Clairon*</i>	4'	Trompete
<i>Trompette*</i>	8'	Trompete	<i>Clarinette</i>	8'	Klarinette
<i>Clairon*</i>	4'	Trompete			
<i>RÉCIT</i> (Schwellwerk) (III. Manual) C-f ³		<i>PÉDALE</i> C-d ¹			
<i>Flûte harmonique</i>	8'	überbl. Flöte	<i>Sousbasse</i>	32'	Untersatz
<i>Bourdon</i>	8'	Gedackt	<i>Contrebasse</i>	16'	Prinzipal
<i>Viole de Gambe</i>	8'	Gambe	<i>Basse</i>	8'	Prinzipal
<i>Voix céleste</i>	8'	Schwebung	<i>Octave*</i>	4'	Oktave
<i>Flûte octaviant</i>	4'	überbl. Flöte	<i>Bombarde*</i>	16'	Posaune
<i>Octavin*</i>	2'	überbl. Flöte	<i>Basson*</i>	16'	Fagott
<i>Trompette harm.*</i>	8'	überbl. Trompete	<i>Trompette*</i>	8'	Trompete
<i>Basson-Hautbois</i>	8'	Fagott-Oboe	<i>Clairon*</i>	4'	Trompete
<i>Voix humaine</i>	8'	Vox humana			
<i>Clairon*</i>	4'	Trompete			

Spielhilfen (Tritte):

Koppeln II/I, III/II, I/P, II/P, Suboktavkoppel in I, II/I, III/II; Anches Grand-Orgue, Positif, Récit, Pédale (Ansteller der mit * bezeichneten Register für I, II, III und Pedal), Orage (Donner), Tremulant III

Manche Komponisten beziehen ihre Registrierungen auf ein zweimanualiges Instrument, wie es etwa Cavaillé-Coll in seinem Katalog von 1889 (*Orgues de tous modèles*) auf S. 46 vorstellte:

GRAND- ORGUE (I. Manual)			RÉCIT (II. Manual, Schwellwerk)		
Bourdon	16'	Gedackt	Flûte traversière	8'	überbl. Flöte
Montre	8'	Prinzipal	Viole de Gambe	8'	Gambe
Flûte harmonique	8'	überbl. Flöte	Voir céleste	8'	Schwebung
Salicional	8'	Salizional	Flûte octaviante	4'	überbl. Flöte
Bourdon	8'	Gedackt	Octavin*	2'	überbl. Flöte
Prestant	4'	Oktave	Trompette*	8'	Trompete
Flûte douce	4'	Gedacktlöte	Basson-Hautbois	8'	Fagott-Oboe
Doublette*	2'	Oktave	Voir humaine	8'	Vox humana
Plein Jeu*		Mixtur			
Basson*	16'	Fagott	PÉDALE		
Trompette*	8'	Trompete	Contrebasse	16'	Prinzipal
Clairon*	4'	Trompete	Sousbasse	16'	Subbaß
			Basse	8'	Oktavbaß
			Bombarde*	16'	Posaune

Spielhilfen (Tritte):

Koppeln II/I, I/P, II/P, Suboktavkoppel in I, Einführungen für die „Anches“ (mit * bezeichnet) in I, II und Pedal, Tremulant II, „Orage“ (Donner).

Solche Registrierungen sind sinngemäß auf drei- oder viermanualige Orgeln zu übertragen, wie z. B. Théodore Dubois in der Vorbemerkung seiner Orgelausgaben anmerkt:

„Die Registrierung der Stücke dieser Sammlung kann je nach Disposition, Zusammensetzung und Klangstärke der Register verändert werden. Der stilvolle Organist wird sich nach dem Stil und Charakter der Stücke richten. Die hier angegebene Registrierung kann ebenso zur Anleitung dienen für eine Orgel mit drei oder vier wie auch mit zwei Manualen.“

Die Koppeln sind oft als „durchkoppelnd“ angelegt: Ist III/II gezogen, so wird durch die Koppel II/I auch III an I gekoppelt. Ist eine Pedalkoppel gezogen, so wird nicht nur das betreffende Manual in das Pedal gekoppelt, sondern auch ein evtl. an dieses Manual angekoppeltes anderes. Ist z. B. II/I und I/P gezogen, so ist auch II an das Pedal gekoppelt. Die dynamischen Bezeichnungen **pp**, **p** usw. beziehen sich ausschließlich auf die Stellung der Schwellwerksjalousien. Lediglich **fff** kann das Tutti bezeichnen.

Auf nicht-französischen Orgeln sind oft nur mehr oder weniger überzeugende Annäherungen an den symphonischen Klangstil zu erreichen. Wer auf diese Musik nicht ganz verzichten will, muss sorgfältig prüfen, welche Werke auf der jeweiligen Orgel angemessen darzustellen sind.

Einige Hinweise zur Realisation französischer Registrierungsmuster auf nicht-französischen Instrumenten:

Fonds

In der Regel alle Prinzipale, Gedackte und Streicher 8'. Um einen dichten Klang zu erzielen, können evtl. auch dann Register 4' gezogen werden, wenn ausdrücklich „Fonds de 8 pieds“ vorgeschrieben ist.

Grand Chœur

Tutti, bei dem allzu hoch liegende Register wie Scharff und Zimbeln vermieden werden sollten. Sesquialter, Kornett u. ä. sind zur Verstärkung eines dominierenden Zungencharakters dagegen u. U. geeignet.

Anches

Wörtlich „Zungen“, jedoch meist Sammelbegriff für alle Register, die durch die „Appels (d'anches)“ eingeschaltet werden: alle Labialregister höher als 4' und die starken Zungen, also ohne Hautbois und Voix humaine. Manche jüngeren Komponisten unterscheiden zwischen „Anches“, also Zungenregistern im engeren Sinne, und eigens erwähnten „Mixtures“.

Flûte harmonique

Ein Soloregister, das durch Prinzipal 8' mit Gedackt oder Flöte 8' nachgeahmt werden kann, evtl. durch Hinzufügen von Flöte 4'.

Voix céleste

Eine intensive Streicherschwebung, kräftiger als die „Vox coelestis“ der deutschen romantischen Orgel. Ist keine Schwebung vorhanden, kann sie durch einen Streicher mit Tremulant angedeutet werden, evtl. auch mit zarten Registern 8' und 4' oder 2' samt Tremulant im geschlossenen Schweller.

Voix humaine

Ein charakteristisches Regal, fast ausschließlich zusammen mit Gedackt 8' und Tremulant im Schweller zu verwenden. Ist eine solche Zunge nicht vorhanden, kann anstelle der Voix humaine auch die Voix céleste verwendet werden.

Louis-James-Alfred Lefébure-Wely

(*13.11.1817 Paris / †31.12.1869 Paris)

Der Sohn von Isaac-François Lefèvre vertrat früh seinen Vater an der Orgel von St Roch in Paris und wurde 1831 dessen Nachfolger. Am Conservatoire studierte er Orgel bei François Benoist (1. Preis 1835), Klavier (Pierre Zimmermann) und Komposition (Fromental Halévy). Seit 1834 bestand eine Kooperation mit Aristide Cavaillé-Coll, für dessen „Poikilorgue“ genanntes Harmonium Lefébure eine *Méthode théorique et pratique* op. 9 verfasste.

Bei der Fertigstellung der Cavaillé-Coll-Orgel in St Denis 1841 brachte er deren innovative Qualitäten brillant zur Geltung. 1847 übernahm er nach einem überaus erfolgreichen Orgelkonzert das Organistenamt an der neuen Cavaillé-Coll-Orgel in der Madeleine. Bald wurde er zum populärsten französischen Organisten, den Cavaillé-Coll häufig für die Einweihungen seiner großen Orgeln verpflichtete und der dabei durch Improvisationen im „mondänen“ Stil begeisterte. Besonders bewundert wurde die effektvolle Behandlung der neuen Instrumente vor allem in Gewitterszenen und anderen illustrativen Darbietungen. Von 1857 bis 1863 ohne Organistenamt, um eine Oper zu komponieren, war Lefébure von 1863 bis zu seinem Tode erster Organist der neuen Orgel in St Sulpice.

Lefébure-Wely gilt als der führende Repräsentant des „mondänen“ Orgelstils, der einem populären französischen Musikgeschmack entsprach, indem er Salonmusik, Operette und große Oper favorisierte. Seine Orgelästhetik war bei den Zeitgenossen sehr erfolgreich, in professionellen Kreisen aber auch nicht unumstritten. Gioacchino Rossini soll ihm gegenüber geäußert haben: „Man liebt sie mehr wegen ihrer Fehler als wegen ihrer Verdienste.“

Lefébure-Welys Orgelstil ist wesentlich inspiriert von den frühen und mittleren Instrumenten Cavaillé-Colls, insbesondere der Orgeln in der Madeleine und in St Sulpice, die mit der durch die Barker-Maschine erleichterten Handhabung von Tasten, Koppeln und Registern, der üppigen Windversorgung und den orchestralen Ressourcen in Klangfarben und dynamischen Möglichkeiten die Voraussetzungen für einen „modernen“ Orgelstil geschaffen haben.

Six grands Offertoires (Sechs große Offertorien) op. 35

1857 – Canaux

NA: 6 *Offertoires* Butz

1. *Allegro moderato* B (AD 4 $\frac{1}{2}$ ' – SG 3), 2. *Allegro maestoso* F (AD 8 $\frac{1}{2}$ ' – SG 3/4), 3. *Allegro risoluto* D (AD 7' – SG 3/4), 4. *Allegro moderato* G (AD 10' – SG 4), 5. *Andantino* A (AD 5' – SG 4), 6. *Vivace* c/C (AD 7' – SG 4)

Der Komponist verzichtet hier auf jegliche Registrierungsanweisungen und beschränkt sich auf Angaben zum Spiel auf Grand-Orgue und Positif/Récit. Auch Stil und Raffinement der Schreibweise sind noch weniger ausgereift als in den durch die Orgel von St Sulpice inspirierten Werken.

Meditaciones religiosas (Religiöse Meditationen) op. 122

1858 – NA: Harmonia

1. *Andante* B (AD 3' – SG 2/3), 2. *Offertoire* g (AD 4' – SG 3), 3. *Récit de Hautbois A (Oboensolo)* (AD 2' – SG 3), 4. *Marche* F (AD 3' – SG 3), 5. *Andante* Es (AD 3' – SG 2), 6. *Fugue* d (AD 3' – SG 3), 7. *Andante – Chœur de Voix humaines F (Andante – Chor von Menschenstimmen)* (AD 3' – SG 3), 8. *Sortie* B (AD 3' – SG 3), 9. *Marche funèbre* c (AD 9' – SG 3), 10. *Offertoire* D (AD 4' – SG 2)

Die Widmung an Königin Isabella von Spanien erklärt den spanischen Titel der Sammlung. An Brillanz und Effekt stehen die Stücke hinter denen des *Organiste moderne* ein wenig zurück. Die Perle der Sammlung ist 7. *Chœur de Voix humaines*: Ein „Chor menschlicher Stimmen“ singt eine zu Herzen gehende Kantilene, umspielt von Flötengirländen.

L'Office catholique. 120 Morceaux divisés en dix suites (Der katholische Gottesdienst. 120 Stücke, auf zehn Suiten aufgeteilt) op. 148

ca. 1860 – NA: Éditions Outremontaises

Die Stücke sind sicher in erster Linie für das Harmonium bestimmt, tragen jedoch allesamt auch Bezeichnungen für die Orgelregistrierung. Ein Gegenstück zu *L'Organiste moderne*, hier für bescheidene instrumentale und organistische Verhältnisse gedacht.

Boléro de Concert (Konzertbolero) op. 166

ca. 1865 – Renaud

NA Harmonia (AD 4½' – SG 3/4)

Ein effektvolles Harmoniumstück, das auch mit großem Erfolg auf der Orgel dargeboten werden kann.

Six Morceaux (Sechs Stücke)

1866 – Renaud

NA L. J. A. Lefébure-Wely, *Orgelwerke*, Butz (AD je 2'–4' – SG 2)

Kurze, leichte Stücke für den liturgischen Gebrauch. Sie sind für Harmonium bestimmt, aber auch auf der Orgel ad libitum mit Pedal zu spielen.

L'Organiste moderne (Der moderne Organist)

1867 – NA: Butz

Das Vorwort teilt mit, dass diese Kompositionen „aus den Improvisationen in St Sulpice hervorgegangen“ sind, also allesamt liturgische Verwendung finden können. Viele Stücke tragen Titel, die diese Funktion ausdrücklich benennen. Andere Stücke ähnlichen Charakters ohne solche Bezeichnungen lassen sich ebenfalls den liturgischen Funktionen der zeitgenössischen französischen Praxis zuordnen.

Bd. 1: 1. *Pastorale* G (AD 2' – SG 2), 2. *Communion* G (AD 2' – SG 2), 3. *Verset* Es (AD 2' – SG 2/3), 4. *Verset* F (AD 2' – SG 2/3), 5. *Offertoire* F (AD 4' – SG 4), 6. *Élévation ou Communion* a (AD 2' – SG 2/3), 7. *Verset* D (AD 2' – SG 3), 8. *Offertoire* G (AD 5' – SG 4), 9. *Communion* F (AD 4' – SG 2/3), 10. *Fugue* e (AD 2' – SG 2/3), 11. *Offertoire* F (AD 6' – SG 4)

Bd. 2: 1. *Offertoire* C (AD 7½' – SG 4), 2. *Verset* a (AD 6' – SG 2), 3. *Élévation ou Communion* B (AD 2½' – SG 2/3), 4. *Offertoire* C (AD 7' – SG 3), 5. *Pastorale* C (AD 4' – SG 2/3), 6. *Procession* Es (AD 5' – SG 2/3), 7. *Marche* Es (AD 6½' – SG 4)

7. Marche: Ein klassischer dreiteiliger Marsch mit zündenden Melodien, deren raffinierte Verarbeitung besticht und in einer Beifall erzwingenden Stretta mündet.

Bd. 3: 1. *Morceau pouvant servir à une messe de mariage ou pendant une procession* F (Stück für eine Brautmesse oder Prozession) (AD 6' – SG 4), 2. *Sortie* g (AD 4' – SG 4), 3. *Sortie* B (AD 4' – SG 4), 4. *Prélude* D (AD 1' – SG 2), 5. *Verset* A (AD 1' – SG 2), 6. *Élévation ou Communion* E (AD 3' – SG 2/3), 7. *Scène pastorale pour une inauguration d'orgue ou Messe de Minuit* G (Hirtenszene für eine Orgeleinweihung oder eine weihnachtliche Mitternachtsmesse) (AD 12' – SG 4), 8. *Noël varié* F (Variiertes Weihnachtslied) (AD 7' – SG 4)

1. Morceau pouvant servir à une messe de mariage ou pendant une procession: Der etwas parfümiert-amouröse Ton des Stücks scheint eher zu einer Brautmesse als zu einer Prozession zu passen. Bemerkenswert sind jedenfalls die raffinierte Technik der in ein Staccato aufgelösten Oberstimmenmelodie samt einer weit geschwungenen kontrapunktierenden Tenor-Kantilene in den Außenteilen und die ostinate Figurierung der Begleitung im Mittelteil.

7. Scène pastorale pour une inauguration d'orgue ou Messe de Minuit: Hier ist eine jener Improvisationen fixiert, mit denen Lefébure-Wely seine Zeitgenossen beeindruckte. In der Mitternachtsmesse der Heiligen Nacht wird das Evangelium von der Geburt Christi mit der Szene der Hirten auf dem Felde verlesen. Es war üblich, daran anknüpfend eine Hirtenmusik darzubieten, die so lose mit dem weihnachtlichen Geschehen verbunden war, dass sie auch bei anderen Gelegenheiten erklingen konnte, etwa bei Orgeleinweihungen. Hier liegt die Vorstellung einer ähnlichen Szene zugrunde wie in Beethovens *Pastorale*: „Lusti-

ges Zusammensein der Landleute“, „Gewitter, Sturm“, „Frohe, dankbare Gefühle nach dem Sturm“. Die Teile könnten hier heißen: Tanz der Landleute, heraufziehender Donner, Entladung mit Donner und Blitz, abziehendes Gewitter, Hirtenrufe von nah und fern, Bittgesang der älteren Damen, erneuter Tanz bis zum Einbruch der Dunkelheit, Nachtigallenschlag und Nachtgebet. Im Schlussteil ergeben sich durch die Wiederholungen aus dem Beginn einige Längen. Sie können gemildert werden, wenn im Teil nach der *Invocation* von T. 23 nach T. 70 gesprungen wird.

Bd. 4: 1. *Offertoire* d (AD 6½' – SG 4), 2. *Verset* G (AD 2½' – SG 3), 3. *Sortie* Es (AD 4' – SG 4), 4. *Fugue* d (AD 2½' – SG 2), 5. *Élévation ou Communion* a (AD 2½' – SG 2), 6. *Offertoire* C (AD 4' – SG 3), 7. *Fugue* g (AD 1½' – SG 2), 8. *Marche* C (AD 4' – SG 4)

3. *Sortie*: Das mondäne Pariser Publikum wurde mit einem „Rauschmeißer“ aus der Spätmesse entlassen, wohl ohne zu bemerken, dass es sich hier um einen ganz schulmäßigen Sonatenhauptsatz mit zwei Themen, Durchführung und Reprise handelt.

8. *Marche*: Die melodische Erfindung ist nicht die alleredelste und will es wohl auch nicht sein. Der Kenner wird allerdings auch hier wieder Gelegenheit haben, manches Raffinement der Verarbeitung zu bewundern.

Literatur

Nicolas Gorenstein, *L'Orgue post-classique français: Du concert spirituel (vers 1740) à Cavallé-Coll (vers 1840)*, Paris 1993.

Fenner Douglass, *Cavallé-Coll and the Musicians*, Raleigh 1980.

Joachim Bollen, *L. J. A. Lefébure-Wely, decadent orgelcomponist?*, in: HO 96, 2000, S. 5–15.

Joris De Henau, *Storm in de St.-Niklaaskerk te Gent anno 1856*, in: HO 99, 2003, S. 5–15.

Hermann J. Busch, *Die Klosterglocken läuten, die Landleute sind lustig zusammen. Salon- und Orgelmusik im second empire*, in: *Musik und Leben. Freundesgabe für Sabine Giesbrecht zur Emeritierung* (Schriftenreihe des Fachbereichs Erziehungs- und Kulturwissenschaften der Universität Osnabrück. 18), Osnabrück 2003, S. 29–41.

ders.: *Das neue Instrument braucht eine neue Sprache. Aristide Cavallé-Coll und die französische symphonische Orgelmusik*, in: *Musik und Gottesdienst* 59, 2005, S. 42–56.

Gaston Litaize

(*11.08.1909 Ménil-sur-Belvitte/Vogesen / †05.08.1991
Fays/Vogesen)

Wenige Tage nach seiner Geburt erblindet, trat Litaize nach einer ersten Ausbildung am Blindeninstitut in Paris 1927 (Orgel bei Adolphe Marty) in das Pariser Conservatoire ein und studierte Orgel bei Marcel Dupré (1. Preis 1931), Komposition bei Henri Busser (1. Preis 1937). Zunächst Organist in Paris, Thiers und Nancy, war er ab 1946 an St François-Xavier in Paris tätig, 1944–1975 zugleich als musikalischer Leiter der religiösen Sendungen des französischen Rundfunks, und unterrichtete 1938–1969 am Blindeninstitut. Nach 1945 machte Litaize sich als Virtuose und mit Meisterkursen weltweit einen Namen und unterrichtete seit 1975 am Conservatoire von Saint Maur-des-Fossés bei Paris zahlreiche in- und ausländische Schüler. Er schloss seine Konzerte in der Regel mit Improvisationen, die wie seine Interpretationen sehr lebhaft und spielfreudig waren.

Litaize hat der Orgel zahlreiche Kompositionen gewidmet und daneben eine umfassende Tätigkeit als Interpret, Improvisator, Pädagoge und Orgelsachverständiger entwickelt. Seine Orgelwerke sind zu meist knapp gefasst, Charakterstücke und liturgische Stücke ohne emphatischen Anspruch, doch originell in Materialwahl, Harmonik und insbesondere rhythmischer Gestaltung. Seine orgelästhetischen Vorstellungen waren der Idee des Neoklassizismus verpflichtet, was sich nicht nur in seinen Projekten für „Restaurierungen“ und Neubauten niederschlug, sondern auch in Stil und Klanggestalt seiner Orgelmusik.

Douze Pièces pour Grand Orgue (Zwölf Stücke für Orgel)

1930/37 – Leduc

1. *Prélude* (AD 4' – SG 3), 2. *Double Fugue* (AD 5' – SG 4), 3. *Lied* (Litaize Mitra CD 16 213 AD: 5'46 – SG 3), 4. *Intermezzo pastoral* (AD 5' – SG 4/5), 5. *Final* (AD 5' – SG 4/5), 6. *Lamento* (Litaize Mitra CD 16 213 AD: 4'32 – SG 3/4), 7. *Scherzo* (Litaize Mitra CD 16 213 AD: 3'40 – SG 4/5), 8. *Toccata sur le Veni Creator* (Litaize Mitra CD 16 213 AD: 4'23 – SG 4/5), 9. *Prière* (AD 5½' – SG 4), 10. *Jeux de rythmes (Spiele der Rhythmen)* (AD 3' – SG 4), 11. *Interlude* (AD 6½' – SG 4), 12. *Variations sur un Noël angevin (Variationen über ein Weihnachtslied aus dem Anjou)* (AD 6½' – SG 5)

Die Stücke sind in Gruppen zu verschiedenen Zeiten entstanden und aus verlegerischen Gründen zu einer Sammlung zusammengefasst, in der sich einige Binnen-Zyklen verbergen: 1. *Prélude* und 2. *Double Fugue* können sowohl einzeln als auch attacca gespielt werden, das 5. *Final* (C-Dur) rekapituliert Motive aus 3. *Lied* und 4. *Intermezzo pas-*

toral, beide in c-Moll. 6. *Lamento*, 7. *Scherzo* und 8. *Toccata* zeigen die Tonartenfolge E-Dur, c-Moll/C-Dur, E-mixolydisch.

12. *Variations sur un Noël angevin*: Die Variationen behandeln ein Thema in fünf Variationen und einem Finale, wobei die Teile ineinander übergehen.

Grand' Messe pour tous les temps (Feierliche Messe für alle Zeiten des Kirchenjahres)

1948 – Schola Cantorum

Prélude (AD 2' – SG 2), *Offertoire* (AD 3' – SG 3), *Élévation* (AD 2½' – SG 2), *Communion* (AD 3' – SG 2), *Postlude* (AD 4' – SG 3/4)

Knapp und zugleich großartig sind die Stücke, die Litaize zur Begleitung des Hochamts für die Sonntage des Kirchenjahres zusammengestellt hat: Das *Prélude* basiert auf einer kurzen, aus gregorianischem Melos entwickelten Phrase, die den feierlichen Einzug durch eine Intensivierung der Dynamik abzubilden versucht. Das fünfstimmige *Offertoire* greift die Motetten-Technik der altklassischen Vokalpolyphonie auf; die Registrierung mit Cornet und Cromorne erleichtert den Nachvollzug der außerordentlich dichten kontrapunktischen Faktur. Dem gegenüber gewinnt die *Élévation* mit dem Dialog zweier Stimmen in hoher Lage und einigen wenigen stützenden Akkorden einen spätromantischen Gestus. Greift die *Communio* auf die Gestaltungsweise des *Offertoires* zurück, so das *Postlude* auf das Eingangsstück: Die parataktische Schreibweise wird wieder aufgenommen, der Duktus eines Festzugs durch Skalenbewegung und straffes Metrum unterstützt. Bei dieser genuin liturgischen Musik erscheint eine Aufnahme in Konzertprogramme auch in Auswahl kaum sinnvoll.

Messe basse pour tous les temps (Stille Messe für alle Zeiten des Kirchenjahres)

1949 – Schola Cantorum

Prélude (AD 3' – SG 2/3), *Offertoire* (AD 5' – SG 3), *Élévation* (AD 2½' – SG 2), *Communion* (AD 4' – SG 2), *Prière d'action de grâces (Gebet zur Danksagung)* (AD 8' – SG 3)

Die sogenannte „Stille Messe“ (s. S. 17) bot, wie Litaize im Vorwort zu seinem Werk ausführt, Gelegenheit für ca. 20 Minuten liturgisch inspirierte Orgelmusik. Im Weiteren vermerkte er: „Die fünf Teile, die hier zusammengestellt sind, wurden auf ‚originale‘ Themen geschrieben, die vom Gregorianischen Choral inspiriert sind.“

Das *Prélude* im siebten Modus ist ein ‚Aufstieg‘ zu höchster Intensität und lotet alle Möglichkeiten des Instruments aus. Der Abstieg hingegen führt zur Registrierung des anfänglichen ‚plein-jeu‘ zurück.

Das *Offertoire* besteht aus drei Themen. Während das erste nurmehr zur Introduktion dient, ist das zweite das ‚Thema des Brotes‘, gespielt im Cornett, und das dritte das ‚Thema des Weins‘ (in Grundstimmen 8’ und 2’).

In der *Élévation* folgt der Verfasser dem Verlauf der liturgischen Handlung; die beiden Themen beziehen sich auf den Leib und das kostbare Blut Christi.

Die *Communion* beginnt mit einem Thema, das der Komponist ‚von der Großartigkeit der Eucharistie‘ nennt und das unverzüglich von einer Art heiligem Tanz gefolgt wird, der die Freude des Gläubigen schildert, wenn er seinen Gott empfängt. Im dritten Thema werden ‚Ehrfurcht und Respekt‘ vor der göttlichen Größe ausgedrückt. Am Ende verbinden sich die beiden ersten Themen mit Elementen des *Offertoire* und der *Élévation*.

Das *Final* ist ein Gebet zur Danksagung: ein Thema im fünften Modus, gefolgt von einigen Variationen. Dann erscheinen alle Themen des Werks noch einmal in der Reihenfolge ihres Auftretens. Man kann unschwer die Grigny vergleichbare Faktur einer fünfstimmigen Fuge feststellen, ferner zwei Fugendurchführungen mit Teilen des Themas im fünften Modus. Das *Final* findet seinen Abschluss mit dem Anfangston, getragen nun von der gesamten Klangkraft des Instruments.“

Passacaille sur le nom de Flor Peeters (Passacaglia über den Namen von Flor Peeters)

1953 – Pro Organo (Litaize CD Mitra 16 213 AD: 5’19 – SG 2/3)

Mit den Ton-Buchstaben des französischen Tonalphabets formt Litaize ein sechstaktiges Thema als Basis einer Folge von Variationen, in der vollstimmige Abschnitte mit Canto-Solo-Partien und dialogischen Teilen wirkungsvoll abwechseln: ein transparent geformtes Werk, bestens geeignet zur Einführung in den Personalstil des Komponisten.

24 Préludes liturgiques pour orgue sans pédale obligée (24 Liturgische Präludien für Orgel ohne obligates Pedal)

1953/55 – Schola Cantorum (AD je 2–4’ – SG 3)

Nur vier Stücke tragen Titel: 1. *Dans l’esprit d’un choral (Im Geiste eines Chorals)*, 2. *Dans l’esprit d’un Noël populaire (Im Geiste eines volkstümlichen Weihnachtsliedes)*, 10. *Sur un cantique breton (Über einen bretonischen Gesang)*, 14. *Sur un thème breton (Über ein bretonisches Thema)*. Da jede nähere liturgische Bestimmung fehlt, muss anhand der Dauer und der Charakteristik des einzelnen Stückes über die Möglichkeit seiner Verwendung entschieden werden. Das Harmonium ist im Titel zwar nicht ausdrücklich erwähnt, doch sind alle Stücke mit Orgel- wie auch Harmoniumregistrierungen versehen.

Thème varié sur le nom de Victor Gonzalez (Variationen über den Namen von Victor Gonzalez)

1957 – Schola Cantorum (AD 5' – SG 3)

Neben Litaize schrieben Alexandre Cellier, Seth Bingham, Jean-Jacques Grunenwald, Marie-Louis Girod, Olivier Alain und Georges Robert im Gedenken an den – neoklassizistischen Idealen verbundenen – Orgelbauer Victor Gonzalez (1877–1956) einige kleinere Stücke, die in der Tradition musikalischer Epitaphe unter dem Titel *Le Tombeau de Gonzalez* herausgebracht wurden. Litaizes Beitrag ist eine Passacaglia, deren Töne aus der Umsetzung des Namens Gonzalez in das französische Tonalphabet gewonnen wurden. Dabei erscheint das zunächst gleichförmig fortschreitende Thema in einem Mittelteil auch im $\frac{6}{8}$ -Gestus, später auch als Grundlage einer reich kolorierten Solostimme sowie – freilich nur rudimentär – kontrapunktisch verdichtet.

Messe de la Toussaint (Messe von Allerheiligen)

1964 – Schola Cantorum

Prélude à l'Introït (Präludium zum Introitus) (AD 2½' – SG 2), *Offertoire* (AD 3' – SG 2), *Communion* (AD 3' – SG 2), *Postlude Alléluatique* (AD 5' – SG 2/3)

In den ersten beiden Sätzen eines liturgisch intendierten, wohl kaum überzeugend konzertant aufzuführenden Werks alternieren rhapsodische, fantasieartige Passagen mit Teilen, in denen die gregorianischen Melodien modal mehrstimmig begleitet werden. Die *Communion*, ganz aus der Motivik des Chorals entwickelt, nutzt auch in einem agogisch abgesetzten Mittelteil dessen Material, nunmehr polyphon verarbeitend: ein Gestaltungsmittel, das die Reprise in der Heterophonie der Außenstimmen aufgreift. Das *Postlude* ist ein großer Dialog zwischen Partien auf dem Hauptwerk, die auf das Initium des Alleluja rekurrieren, um es in mehreren Anläufen zu immer größerer Intensität zu führen, und imitatorisch angelegten, metrisch verbindlicheren Passagen auf dem Schwellwerk. Dass sich schließlich die kraftvolle Initiative des Anfangs durchsetzt, nicht ohne Momente der Zwischenteile zu integrieren, bezeichnet eine ebenso schlüssige wie wirkungsvolle Dramaturgie, die im Tutti zum Lob aller Heiligen endet.

Prélude et Danse fuguée (Präludium und fugierter Tanz)

1964 – Leduc (AD 6' – SG 6)

Das Werk wurde für den „Concours d'Orgue“ 1964 des Pariser Conservatoire in Auftrag gegeben. Es wurde als „hervorragendes Selbstportrait des Musikers und Virtuosen Gaston Litaize“ bezeichnet, der mit traditionellen Gattungen, Materialien, Strukturen und Klangdessins fantasievoll jongliert. Das klassische Diptychon wird zu einer Entwicklungsform umgestaltet: Im Präludium entwickelt sich das Fugenthema, die Fuge entwickelt sich kontinuierlich zum Tanz, einer Rumba.

Épiphanie

1984 – Éditions Europart (AD 5' – SG 3)

Eine Paraphrase über das gregorianische Alleluja vom Fest der Erscheinung: Kurze rhapsodische Anläufe alternieren mit „choralhaften“ Abschnitten, ein Mittelteil wird durch ein Fugato abgesetzt: knapp, formal straff und reich an musikalischen „Illustrationen“, vom Aufleuchten des Sterns bis zum Kanon als kompositorische Umsetzung von „Nachfolge“.

Deux Trios (*Zwei Trios*)

1987 – Pro Organo

Divertissement à trois (Litaize Mitra CD 16 213 AD: 4'41 – SG 4/5)

Pièce en trio (Litaize Mitra CD 16 213 AD: 3'48 – SG 4/5)

Ein zweiteiliger Suitensatz mit Wiederholung beider Teile steht am Beginn des *Divertissement*, dessen luzide Faktur an den Gestus barocker Triosonaten erinnert; freilich ist das Pedal weit weniger obligat geführt und beschränkt sich weitgehend auf Stütztöne. Ein Mittelteil, in dem ein $7/8$ -Takt die historistische Reminiszenz aufs Eleganteste durchbricht, erweitert das diatonische Dispositiv sukzessiv, weniger freilich durch Chromatik als mittels Sequenzen, die immer entlegene Harmonien integrieren. Die Reprise des Anfangs, nunmehr um einen Halbton erhöht, ist die Konsequenz einer von der Harmonik ausgehenden Formbildung, und dass am Ende kurz der Mittelteil noch einmal anklingt, bezeichnet als Coda einen weiteren Rekurs auf vertraute Gestaltungsweisen.

Noch deutlich tonaler beginnt das zweite, ebenfalls sehr konzertant anmutende Trio, dessen reiche Sequenzbildungen den klassizistischen Impetus zusätzlich verstärken. Auch hier führt ein Mittelteil kontrastierende Gedanken ein (zudem eine Moll-Ausweichung), bevor eine Reprise die verschiedenen Motive zu homogenisieren versucht.

Arches. Fantaisie pour orgue (Bögen. Fantasie für Orgel)

1987 – Lemoine (Litaize Mitra CD 16 213 AD: 6'49 – SG 3/4)

Als Auftragswerk für den Wettbewerb „Grand Prix de Chartres“ 1988 entstanden, bietet das kleinteilig gegliederte Stück weniger Herausforderungen für virtuose Spieler als die Schwierigkeit, für die „Bögen“, die filigrane, vielgestaltige Segmente zwischen massigen Akkordpartien spannen, eine schlüssige Dramaturgie zu finden.

Suite en forme de Messe

1988 – Éditions Europart

Prologue (Litaize Mitra CD 16 213 AD: 2'20 – SG 2/3), *Dialogue* (Litaize Mitra CD 16 213 AD: 3'38 – SG 3), *Apologue (Fabel, belehrende Erzählung)* (Litaize Mitra CD 16 213 AD: 4'01 – SG 2), *Épilogue* (Litaize Mitra CD 16 213 AD: 3'36 – SG 3/4)

Der *Prologue* basiert auf einer engstufigen Viertonkonstellation, die mit Oktavierungen rasch den Tonraum erschließen hilft und immer wieder Rückhalt für toccatische Anläufe bildet. *Dialogue* folgt einer achsensymmetrischen Anlage: Zunächst wird ein kurzes, rhythmisch akzentuiertes Motiv vorgestellt, das im Weiteren, mit Quintparallelen ausgesetzt, zwischen Positif und Récit entwickelt wird. Eine diatonisch erweiterte, auf einem Daktylos basierende Variante des Motivs prägt auch agogisch einen Kontrast aus und eine freie, spielfreudigere Episode über das Quintenmaterial einen zentralen Mittelteil, dem die voraufgehenden Abschnitte in umgekehrter Reihung sich anschließen. *Apologue* verbindet als „langsamer Satz“ in diesem Zyklus die Tradition von „en taille“-Stücken mit Elementen einer freilich rudimentären Sonatenform: der weite Intervallrahmen eines ersten, in der Tenorstimme exponierten Themas kontrastiert einem Rezitativ, das melodisch auf lediglich einen Ton fokussiert ist; an die Stelle einer Durchführung tritt eine choralhafte Episode. Der *Epilogue* ist Scherzo und Toccata zugleich und nutzt die Gegenüberstellung dieser beiden Charaktere zu einer weniger formal als spielerisch abwechslungsreichen Konzeption.

Pentecôte. Triptyque pour deux orgues (Pfingsten. Triptychon für zwei Orgeln)

1989 – Lemoine

Vigile (AD 6' – SG 3/4), *Nocturne* (AD 10' – SG 3), *Séquence* (AD 20' – SG 3/4)

Für zwei Orgeln im großen Raum zu komponieren, heißt bei der Disposition der Klänge die Nachhallzeiten zu kalkulieren, mithin eine Faktur zu wählen, die weniger die Durchdringung der Klangkörper forciert als mit dem Echoeffekt virtuos spielt. So greift Litaize für den Eingangssatz seines ausgedehnten Triptychons auf ein konzertantes Prinzip zurück, das schon die barocke Mehrhörigkeit zu nutzen wusste: Ein Initial gemeißelter Akkorde bildet den Ausgangspunkt für ein Ritornell, das zunächst beide Instrumente vorstellen, bevor in verschiedenen Couplets die Orgeln mit solistischen Stimmen oder bewegteren Concertino-Abschnitten alternieren. Dabei favorisiert dieses Concerto-grosso-Prinzip keineswegs einen Partner, vielmehr stehen sich beide gleichwertig konzertierend gegenüber, was zumal im engen Wechselspiel des akkordischen Initiums seine Wirkung nicht verfehlt. Im *Nocturne* ist solches Konzertieren – gleichwohl weit zurückhaltender – in die Episoden verlegt; ungleich häufiger liefert das eine Instrument mit gehaltenen Grundstimmen-Akkorden nur mehr die Basis, auf der dem anderen Gelegenheit zur Entfaltung melodischer Phrasen (gelegentlich auch figurativ aufgelöst) bietet. Die *Séquence* rekurriert auf die strophische Anlage dieses Zwischengesangs und verbindet das Alternieren offenkundig aus dem gregorianischen Melos entwickelter

Partien (im Mittelteil) mit den in den ersten beiden Sätzen exponierten Gestaltungsmustern in einem (über-)langen Satz, dessen toccatische Abschnitte in ihrem grandiosen Design wie schon im Eingangsstück durchaus semantische Interpretationen zulassen.

Diapason. Fantaisie sur le nom de Jehan Alain (Fantasie über den Namen Jehan Alain)

1990 – Schott (AD 12' – SG 3)

Der Titel des Werkes spielt, wie schon die Widmung – „Meiner lieben Freundin Marie-Claire Alain, in Erinnerung an ihren Bruder Jehan Alain. Eine Stimmgabel [= Diapason] hatte sein wunderbares Gehör nicht nötig.“ – erkennen lässt, mit den verschiedenen Bedeutungen des Wortes „diapason“, das im französischen auch den Kammerton a bezeichnet, in der klassischen Musiktheorie das Intervall der Oktav. Und da der Buchstabe a sich im Namen des Widmungsträgers gleich mehrfach findet, ist unmittelbar ein Anhaltspunkt für die musikalische Gestaltung gegeben, den Litaize gleich eingangs nutzt, indem er diesen Ton in den unterschiedlichen Oktavlagen vorstellt und aus ihm – unter Verwendung des französischen Tonalphabets – ein Namensthema entwickelt, das stets auf diesen Ausgangston bezüglich bleibt. Die (wörtliche) Wiederholung dieses ersten kleinteiligen Abschnitts eine Terz höher fungiert als neuerliche Exposition des thematischen Materials. Ihm folgt ein knappes Fugato: Surrogat einer Durchführung, die alsbald einer gesteigerten Wiederkehr des Anfangsteils Raum gibt. Ein straff gefügtes, ebenso spielfreudiges wie unprätentiöses Werk, das als Auftragswerk zu einer Alain-Woche in Kempten am Niederrhein entstand und dort am 2. Oktober 1990 uraufgeführt wurde.

Reges Tharsis. Méditation sur l'Offertoire de l'Épiphanie („Reges Tharsis“. Meditation über das Offertorium vom Fest der Erscheinung)

1991 – Schott (AD 4½' – SG 3)

Zwei prägnante musikalische Gedanken – eine schnelle, frei schwingende Arabeske sowie eine metrisch gefasste Canto solo-Stimme über ruhigen, schwach changierenden Akkorden, im Melos aus der gregorianischen Antiphon entwickelt – alternieren mehrfach und werden lediglich von einem kurzen toccatischen Intermezzo unterbrochen. Leicht wäre die schillernde Figuration als Abbild jenes Sternes zu verstehen, der den Weisen des Morgenlandes wiederholt den Weg zeigte. Ein knappes, in seinen architektonischen Proportionen genau gewichtetes Stück, klanglich dankbar und spieltechnisch unproblematisch.

Sonate à deux (Sonate zu zweit)

1991 – Schott

Choral (AD 10' – SG 3), *Interlude* (AD 7' – SG 2/3), *Final* (AD 4½' – SG 4)

In seinem letzten, im April 1991 vollendeten Werk formuliert Litaize zunächst eine eindrucksvolle Paraphrase der Ostersequenz, deren strophische Anlage das Fundament für eine Folge von abwechslungsreichen, auch spieltechnisch sehr dankbaren Variationen liefert; die luzide Faktur rekurriert dabei genau auf die Möglichkeiten eines Spielerduos, indem nicht eine – bei Orgeln ohnehin obsoletere – Steigerung der Akkorddichte präsentiert wird, sondern im Alternieren von Lagen- und Manualwechseln eine Klangregie, die von einem Solisten schlechterdings nicht zu realisieren wäre. Der kontemplative Mittelsatz basiert auf einem aus der Einstimmigkeit entwickelten Choralsatz, der immer wieder auf Bordunklängen verharrt, um rhapsodisch anmutenden, mitunter an die Vogelstimmen Messiaens erinnernden Kommentaren des Primo-Spielers Raum zu geben. Am Ende steht eine Rumba – in der Kombination eines von Litaize favorisierten Rhythmus und gregorianischem Melos eine für seine Person und seinen Stil typische Mischung von sakraler Spielfreude und heiterer Religiosität.

Literatur

Gaston Litaize, Paris 1985 (L'Orgue. Cahiers et Mémoires. No. 34).

Piet van der Steen, *Gaston Litaize (1909–1991) in memoriam* in: AO 40, 1992, S. 3–6.

Sébastien Durand, *Gaston Litaize. Un Vosgien aux doigts de lumière*, Metz 1996.

HJB/MHE