

Jean Guillou

DIE ORGEL

Erinnerung und Zukunft

A handwritten signature in white ink, reading 'Jean Guillou', slanted upwards from left to right.

Dr. J. Butz • Musikverlag

INHALT

	Zu diesem Buch	7
I	Begegnung mit der Orgel	11
II	Die Erfindung der Orgel	15
	1. Die Vorgeschichte	15
	2. Die Geburt in Alexandrien	16
	3. Beschreibung	19
III	Der Aufstieg der antiken Orgel	23
	1. In Griechenland	23
	2. In Rom	27
IV	Die Orgel im Zeitalter der Kirchenväter	31
V	Die Orgel und das oströmische Reich	33
	Die Orgel als diplomatisches Geschenk	35
VI	Die Rückkehr der Orgel ins Abendland Vom Mittelalter bis zum 18. Jahrhundert	43
	1. Historische Einflüsse	43
	2. Einflüsse der Kirche	45
	3. Technische Eigenschaften	46
	4. Die Entwicklung der Orgel bis zum 18. Jahrhundert ..	53
VII	Die Orgel im 18. Jahrhundert	59
	1. Deutschland und Holland	61
	2. Frankreich	65
	3. Österreich	67
	4. Italien	69
	5. Spanien und Portugal	79
	6. Endgültige theoretische Darstellung: Das Werk des Dom Bedos	82
VIII	Technische Beschreibung	83
	1. Die Windversorgung	83
	2. Das Tragwerk	86
	3. Die Windladen	86
	4. Die Traktur	87
	5. Der Spieltisch, die Manuale und das Pedal	88
	6. Restaurierungen	95
	7. Die Registerzüge	98
	8. Die Spielhilfen	99
	9. Der Schwellkasten	101

IX	Die Orgel in ihrer Architektur: Das Gehäuse	103
X	Die Klangästhetik der Orgel	109
	1. Die Registerfamilien	109
	2. Beschreibung der Klangfarben	112
XI	Die Orgel im 19. Jahrhundert oder: Die romantische Orgel	119
	1. Theoretiker und Erfinder:	119
	Forkel, Grenié, Abbey, Marcussen, Töpfer, Barker, Erard	
	2. Aristide Cavallé-Coll	122
XII	Die Orgel in den Vereinigten Staaten	127
XIII	Die Orgel im 20. Jahrhundert	135
XIV	Ein unvorhergesehener Zwischenfall Die elektronische Orgel	143
XV	Die Kunst des Registrierens	153
XVI	Für einen erneuerten Orgelbau	167
	1. Neue Pfeifen, neue Register	167
	2. Schöpfung neuer Orgeln	172
	La Besnardière	173
	Alpe d'Huez	178
	Brüssel, Notre Dame des Graces («Chant d'Oiseau»)	179
	Tonhalle Zürich	182
	Conservatorio di Musica S. Pietro a Majella in Neapel	185
	Santa Cruz (Teneriffa), Auditorium	187
	Die Orgel von Saint-Eustache in Paris	191
XVII	Eine Orgel für die Zukunft »Die Orgel mit variabler Struktur«	209
XVIII	Leitlinien für die Restaurierung und Rekonstruktion von Orgeln	215
XIX	Vom Orgelspiel	223
XX	Von der Interpretation	235
XXI	Von der Improvisation und der Schöpfung	247
	Anhang	
	Die wichtigsten im Originalzustand erhaltenen Orgeln von Aristide Cavallé-Coll	255
	Veränderte oder zerstörte Orgeln von Aristide Cavallé-Coll	256
	Bildnachweis	256

DIE ORGEL IM 20. JAHRHUNDERT

*Genie! Ungeduld und Tatkraft!
 Endlich ist es nun soweit,
 der Schritt zur neuen Wissenschaft
 barfüßig uns nach vorn geleit'.*
 Paul Valéry

Der Tod Aristide Cavallé-Colls markierte für Frankreich das Ende einer Epoche; mit ihm lebte und starb die Romantik und mit ihr die hohe Schule und die große Tradition des romantischen Orgelbaus. Es dauerte ein halbes Jahrhundert, bis sich eine neue Schule bildete und sich das fortsetzte, was nicht hätte unterbrochen werden sollen. Eine Art Kurzatmigkeit beherrschte plötzlich den Orgelbau, eine Verunsicherung, an der vielleicht die Vielfalt der Techniken schuld war, bei der zahlreiche Orgelbauer nicht immer das Gute vom Schlechten zu unterscheiden wussten. Auch waren sie nicht immer in der Lage, der Verblendung des »Modernismus« oder, wie Valéry sagte, »dem albernen Aberglauben des Neuen« Widerstand zu leisten. Ferner vermochten sie nicht, der Lust an Größe, Mächtigkeit und Wirkung zu widerstehen und ließen sich unter Aufgabe der kunsthandwerklichen Auffassung von der Verführung schnellen Erfolges und leichter Gewinne hinreißen.

Es genügt nicht, im Orgelbau von »Kunsthandwerk« zu sprechen. Zweifellos muss der Orgelbauer die Kunst der Tischlerei beherrschen, die Eigenschaften der Metalle, die Gesetze der Mechanik, aber auch die Geometrie, die Mathematik, die Akustik, heute die Elektrik und die Elektronik, gewisse Elemente der Musik und schließlich die Kunst der Intonation. Auch teilen sich die Orgelbauer meistens untereinander die Aufgaben, so dass sich einer mit der Tischlerei und der Kunsttischlerei beschäftigt, der andere mit der Herstellung der Pfeifen und andere wiederum mit allen sonstigen Teilen der Orgel. Ein Einziger muss dann all diese Arbeiten koordinieren und ihnen eine Seele und eine Ästhetik geben.

Dass ein Mensch allein all diese Disziplinen beherrscht, wird verständlicherweise nicht sehr häufig der Fall sein. Auch kann man sich leicht vorstellen, dass eine solche Person außerdem nicht immer einen schöpferischen oder erfinderischen Geist besitzt oder ganz einfach

VOM ORGELSPIEL

*Es wäre sicherlich erfreulicher, ihm zuzuhören,
als einem mittelmäßigen Organisten, wie die meisten es sind,
die auf ihrer Orgel nur klimpern, niemals im Takt spielen,
ständig falsche Akkorde spielen, sich endlos wiederholen
und nur Schlechtes wiedergeben.*

Diderot

Zweifellos gibt es mehrere Möglichkeiten, sich einem Instrument zu nähern; unter diesen werden bestimmte immer gut und andere unwiderruflich schlecht sein. Es verhält sich dabei wie mit bestimmten Beziehungen zwischen den Menschen. So kann man Menschen beobachten, die jeden Mann oder jede Frau sicher und siegesgewiss ansprechen, andere, die dies schüchtern oder mit Geringschätzung tun, auch mit Fürsorge oder barsch und trocken oder sogar mit Zerknirschung oder Misstrauen. Alle diese Arten des Seins oder Nichtseins, diese Arten des Lebens oder Nichtlebens, findet man beim Musiker in der Beziehung zu seinem Instrument wieder. Es wäre nämlich zu einfach, all das auf die Bewegung und die Berührung der Füße und der Hände reduzieren zu wollen.

Wenn man einen Musiker vor seinen Tastaturen sieht, sogar noch bevor er spielt, so ist es leicht, eine gewisse Anzahl seiner Qualitäten oder seiner Fehler zu bemerken. Schon die Art zu sitzen ist ein Geständnis. Es bedeutet, das Instrument zu besitzen oder sein Opfer zu sein. So viele Musiker leiden darunter, dass sie nur eine Bank haben, um darauf zu sitzen und nichts, um sich zu stützen, nichts, um ein Gleichgewicht zu halten, das so oft gestört ist, so oft am Anfang so vieler Missgeschicke steht. Sie sind Opfer eines Missverständnisses: Die Bank ist nicht dazu da, darauf zu sitzen, sondern, um sich in Stellung zu bringen, und darüber hinaus muss man dies ein wenig in der Weise eines Waagbalkens tun, an dem sich die Gewichte im Gleichgewicht befinden.

Aus diesem unerschütterlichen und anpassungsfähigen Gleichgewicht geht jede Leichtigkeit der Bewegung, die Möglichkeit des »Besitzergreifens« der Manuale hervor. Wie viele Musiker verschwenden den größten Teil ihrer Kraft damit, das wiederzuerlangen, was sie jeden Moment im Begriff sind, zu verlieren: ihr Gleichgewicht. Und wie