

Licht im Dunkel – Lumière dans les ténèbres

Festschrift Daniel Roth zum 75. Geburtstag

Herausgegeben von / Édité par / Edited by
Birger Petersen

Dr. J. Butz · Musikverlag
Bonn

Inhalt – Contenu – Contents

Vorwort	9
Préface	10
Foreword	11
Geleitwort	12
Avant-Propos	13
Preface	14

Aufsätze – Essais – Essays

PETER REIFENBERG

Im Stil der „Panégryrique“ – aus lebendiger Tradition Gegenwart meistern
und Zukunft gestalten.

Daniel Roth, Botschafter der Orgel von St. Sulpice	17
--	----

PIERRE CHEVREAU

Mulhouse, Albert Schweitzer und die elsässische Orgel von 1803 bis 1981	35
---	----

HANS STEINHAUS

Die Orgel von Saint-Sulpice und ihre Organisten.

Bekanntes und Verstreutes in Wort und Bild	51
--	----

YANNICK MERLIN

Daniel Roth und die Orgeln von Sacré-Cœur und Saint-Sulpice	67
---	----

GILLES CANTAGREL

In Saint-Sulpice, mit Widor und Schweitzer	81
--	----

WOLFRAM ADOLPH

„Gespräche einer Seele mit sich selbst ...“

Aspekte der Musikerpersönlichkeit Albert Schweitzers	89
--	----

VINCENT WARNIER

Daniel Roth und Marie-Claire Alain:

Chronik einer Freundschaft und Feier eines humanistischen Ideals	107
--	-----

KURT LUEDERS

„What’s in a name?“

Gedanken zum Begriff <i>Flûte harmonique</i>	117
--	-----

CHRISTIANE STRUCKEN-PALAND	
César Francks frühe Orgelwerke	127
FABIAN KOLB	
<i>Symphonie avec orgue.</i>	
Einige Beobachtungen zum Einsatz der Orgel in der französischen Symphonik um 1900	159
JÖRG ABBING	
Louis Vierne und Maurice Duruflé: Aspekte einer Lehrer-Schüler-Beziehung in einer Zeit des musikästhetischen Umbruchs	183
BIRGER PETERSEN	
Polymodalität bei Maurice Duruflé und Daniel Roth	197
MICHAEL GRÜBER	
Daniel Roths <i>Missa beuronensis</i>	209
Daniel Roth im Gespräch mit Jörg Abbing	213

Hommages

GEORGE BAKER	
Hommage	229
DANIEL MAURER	
Hommage	233
PASCAL REBER	
Hommage: Daniel Roth und César Franck	239
GREGOR SIMON	
Hommage: Über Meisterschaft und Freude	241
JEAN-PAUL SORG	
Rue de Belfort	249

Über Daniel Roth

Christian Schmitt im Gespräch mit Birger Petersen	257
---	-----

Daniel Roth und Pierre-François Dub-Attenti

Überlegungen zur Interpretation an der Orgel	267
1. Vorrang der Agogik	273
2. Tempo-Fragen	274
3. Das Rubato	285
4. Die Akzente	303
5. Die Kunst des Anschlags	323
6. Die Kunst des Registrierens	380
7. Der Gebrauch des Schwellwerks	406
8. Daniel Roth im Gespräch mit Pierre-François Dub-Attenti	409

Anhang

Autoren	423
Unterstützer dieser Festschrift	425
CD: Daniel Roth, <i>Missa beuronensis</i>	429

Vorwort

„Die Königin der Instrumente“ – so heißt die Reihe regelmäßiger Orgelkonzerte an der Johannes Gutenberg-Universität Mainz, in deren Rahmen ich ihn kennenlernen durfte: Daniel Roth spielte in unserem Orgelsaal an der Goll-Orgel neben eigenen Werken die 3. Symphonie Louis Viernes – und ließ die Zuhörer schnell das Werkstatt-Ambiente einer Musikhochschule vergessen. Der Organist, der die eigenen Werke interpretiert, der Lehrer, der kongenial und ohne viel Federlesens unsere Studierenden in kurzer Zeit ein erhebliches Stück voranbrachte: Die vielen Seiten des Meisters entfalteten sich vor meinen Augen und Ohren und machten mich – der ich Daniel Roth bis dato nur als Komponisten wahrgenommen hatte – staunen angesichts eines wahren „Königs dieser Königin“.

Der ehrenvollen Anfrage des Verlegers Hans-Peter Bähr, als Herausgeber für eine Festschrift für Daniel Roth verantwortlich zu zeichnen, habe ich ohne Zögern und freudig zugestimmt. Ich danke allen Autorinnen und Autoren für ihre Beiträge sowie den Mitarbeiterinnen und Mitarbeitern des Musikverlags Dr. J. Butz sehr herzlich für ihre Arbeit, außerdem meinem Kollegen Fabian Kolb für die redaktionelle Mitarbeit.

Dass sich in diesem Buch konzentrische Kreise um die Themenbereiche St. Sulpice, Aristide Cavallé-Coll, Albert Schweitzer und die französische Orgeltradition bilden werden, zeichnete sich früh in der Konzeption des Bandes ab; dass hier erstmals und in deutscher Sprache ein umfangreicher Originaltext Daniel Roths zum Thema Interpretation erscheinen kann, ist nicht zuletzt der Mitwirkung Pierre-François Dub-Attentis und Vincent Roths geschuldet. Ein besonderer Dank gilt darüber hinaus den geduldigen Übersetzern Robert Sigwalt und Andrew Sims.

Mainz, im Frühjahr 2017

Birger Petersen

Préface

« La Reine des instruments » – voilà l'appellation de la série des concerts d'orgue donnés à l'Université Jean Gutenberg de Mayence, cadre dans lequel j'ai fait sa connaissance : Daniel Roth a joué dans notre salle d'orgue, sur l'instrument du Facteur d'orgue Goll, la troisième Symphonie de Vierne ainsi que des œuvres de sa composition. Très vite il fit oublier à l'auditoire l'ambiance d'atelier qui règne dans un conservatoire de musique. L'organiste qui interprète ses propres œuvres, le professeur, qui, tout aussi génialement et sans faire de manières, a permis à nos étudiants de progresser considérablement en peu de temps, toutes ces facettes du maître se dévoilaient à mes yeux et à mes oreilles et me plongèrent dans l'étonnement de découvrir un « vrai Roi à cette Reine », moi qui jusqu'à cette date n'avait perçu Daniel Roth qu'en tant que compositeur.

Sans hésitation aucune et avec joie, j'ai approuvé l'honorable requête de l'Editeur Hans-Peter Bähr qui voulait prendre la responsabilité de la publication d'un ouvrage en l'honneur de Daniel Roth. Je remercie très chaleureusement tous les auteurs, femmes et hommes, de leurs contributions ainsi que les collaboratrices et collaborateurs de la Maison d'Édition Dr. J. Butz de leurs travaux et mon collègue Fabian Kolb de son travail rédactionnel.

Que ce volume regroupe des domaines centrés sur les sujets Saint-Sulpice, Aristide-Cavaillé Coll, Albert Schweitzer et la tradition de l'orgue français a tout de suite marqué de son empreinte le futur livre. Qu'il soit possible ici, et cela en langue allemande, de publier un texte volumineux original de Daniel Roth concernant l'interprétation à l'orgue, est aussi à porter au crédit de la collaboration de Pierre-François Dub-Attenti et de Vincent Roth.

Il faut de plus adresser des remerciements particuliers aux endurants traducteurs Robert Sigwalt et Andrew Sims.

Mayence, Printemps 2017

Birger Petersen

Foreword

“The Queen of Instruments” – that is the title of a series of regular organ concerts at Mainz University, and that is where I met Daniel Roth. He was performing Louis Vierne’s 3rd Symphony and some of his own works on the Goll organ in our organ hall, and he soon made the listeners forget the workshop ambience of a music college. The organist interpreting his own works, the teacher who, congenially and without beating about the bush, helped our students make a lot of progress very quickly: the master’s many aspects revealed themselves before my eyes and ears, and filled me – someone who had previously only known of Daniel Roth as a composer – with amazement at this true “King of this Queen”.

When publisher Hans-Peter Bähr asked me to serve as editor of a Festschrift for Daniel Roth, I had no hesitation and gladly accepted the honour. My warmest thanks go to all the authors for their contributions, to the staff of the music publisher Dr. J. Butz for their work, and to my colleague Fabian Kolb for his help in editing the text.

The fact that this book would end up forming concentric circles around the themes of St. Sulpice, Aristide Cavallé-Coll, Albert Schweitzer and the French organ tradition became clear early on when we were designing the volume; the fact that this book contains, for the first time and in German, a lengthy piece of writing by Daniel Roth about interpretation, is not least the result of the support of Pierre-François Dub-Attentis and Vincent Roth. I would also particularly like to thank the patient translators, Robert Sigwalt and Andrew Sims.

Mainz, Spring 2017

Birger Petersen

PETER REIFENBERG

Im Stil der „Panégyrique“ – aus lebendiger Tradition Gegenwart meistern und Zukunft gestalten.

Daniel Roth, Botschafter der Orgel von St. Sulpice¹

I

Wenn ‚Tradition‘ nur verstanden wird als eine in das Vergangene gerichtete Rückwärts-
spiegelung, als ein abgeschlossenes Faktum, auf das man sich in bewahrender Haltung
stützen kann, so hat man sie unter anthropologischem Aspekt gründlich missverstanden.
Der wirkmächtige französische Philosoph Maurice Blondel (1861–1949) schreibt der
Tradition eine weite, zeitungsfassende und existenzzerhellende hermeneutische Qualität
zu. Nach ihm eignet der Tradition eine eigene Erkenntnisqualität, die in einer Reallogik
des menschlichen Lebens gründet und als Dynamik von Bewegtheit und ständiger Bewe-
gung gedeutet werden kann. D.h. Tradition ist eine synthetische, das Vergangene und
Gegenwärtige in die Zukunft strebende Kraft, eine synthetisierende Tat, die in die offene
Lebensgeschichte verweist, Extreme wie den Extrinsezismus und den Historizismus ver-
meidet und ausschließlich lebendige und mutige Handlungen freisetzt,² Glaubenseinsicht
und Glaubenspraxis in einer kraftvollen Synthese Wirklichkeit werden lässt und damit
dynamisierender Treibriemen der Wirklichkeit selbst wird. Das Gleichgewicht – und
damit erst richtig die Vorwärtsbewegung der Geschichte, das Blondel mit Hilfe der
„Logik der action“ zu interpretieren versucht – wirkt sich auch auf das gegenwärtige
Verhältnis zur Vergangenheit und zur Zukunft aus: Blondel nimmt denjenigen in den

1 Vgl. *Organ* 4/1999, S. 31–34. Der vorliegende Beitrag wurde für die Festschrift stark über-
arbeitet und aktualisiert. Ich danke Reinhold Wagner, Weinheim, für wichtige, ergänzende
Hinweise und Korrekturen.

2 Hierzu Maurice Blondel, „Histoire et Dogme. Les lacunes philosophiques de l'exégèse
moderne“, in: *Œuvres complètes II*, Paris (PUF) 1997. S. 387–455. Deutsch: *Geschichte und
Dogma*, hg. und eingeleitet von Albert Raffelt, übersetzt und kommentiert von Hansjürgen
Verweyen, Regensburg 2011. Vgl. hierzu *Tradition – Dynamik von Bewegtheit und ständi-
ger Bewegung. 100 Jahre Maurice Blondels Histoire et Dogme (1904 – 2004)*, hg. von Peter
Reifenberg und Anton van Hooff, Würzburg 2005.

Blick, der auf eine solch verstandene Weise in der Tradition handelt, der sich reflexiv auf die Vergangenheit bezieht, aus ihr Kraft schöpft und lebt und zugleich auf die Gegenwart und Zukunft ausgreift, um ihnen aus der Kraft der Geschichte Leben zu verleihen.

II

Diese einleitende kleine Überlegung ist hilfreich, um Leben und Wirken des Meisterorganisten und Komponisten Daniel Roth besser zu verstehen. Längst gilt er als einer der Großen, ja der Grandseigneur der Orgelweltelite. Aus welcher Kraft lebt und wirkt er? Wo finden sich seine Wurzeln, aus denen er für die Gegenwart Kraft schöpft?

Segensreich wirken können gültige Vorbilder. Dass dies für Albert Schweitzer und Johann Sebastian Bach gilt, bewahrheitet sich durch das Leben und Denken des Multitalents Albert Schweitzer. Als Theologe, Ethiker, Mediziner, Musikwissenschaftler und Organist ist Schweitzer zum überkonfessionellen Symbol eines glaubwürdigen und umfassenden humanitären Engagements geworden, das bis in unsere Gegenwart über künftige Generationen hin leuchtet. Er ist ‚Grenzgänger‘ zwischen den Wissenschaften und Nationen, der Urwald doktor von Lambarene und Friedensnobelpreisträger (1952), der von den mikroskopischen Blicken der jeweiligen Fachvertreter eher skeptisch betrachtet wurde, da gerade Grenzgängern im Niemandsland der Verlust scharfer Konturen droht – und dennoch fasziniert der Elsässer bis in unsere Tage durch sein konsequentes Handeln aus dem Glauben, welches eine Ethik der Tat, ein Tun aus der Ehrfurcht vor dem Leben zeitigt.

Wenn man über Leben und Wirken von Maître Daniel Roth spricht, der 23 Jahre alt war, als Schweitzer starb, sollte die Faszination für seinen elsässischen Landsmann und dessen Verehrung Bach gegenüber stets mitbedacht werden. Denn nicht nur, dass für Schweitzer wie für Roth der Thomas-Kantor „Anfang und Ende aller Musik“ ist (Max Reger),³ sondern im lutherischen Theologen Albert Schweitzer findet sich jenes aufrechte Menschsein wieder, ereignet sich die Begegnung zwischen Theologie, Philosophie und Kunst, zwischen Genie und Ethik, Vollmacht und eigener Ohnmacht, die wahre Menschwerdung vorbilden und damit Nachfolge in christlichem Sinne ermöglichen.

Entscheidend war der 1952 erstmals erschienene Film *Il est minuit Dr. Schweitzer* von André Haguët nach einem Theaterstück (Drama) von Gilbert Cresbon. Die Rolle des Albert Schweitzer spielte Pierre Fresnay, Marcel Dupré spielte die Orgel von St.-

3 Vgl. Peter Reifenberg, „Max Regers Auseinandersetzung mit der christlichen Tradition“, in: *Konfession – Werk – Interpretation. Perspektiven der Orgelmusik Max Regers*. Kongressbericht Mainz 2012, hg. von Jürgen Scharwächter (= Schriftenreihe des Max-Reger-Instituts, Bd. 23: *Reger Studien* 9), Stuttgart 2013. Vgl. auch die neue Biographie von Susanne Popp, *Max Reger. Werk statt Leben*, Wiesbaden 2016.

PIERRE CHEVREAU

Mulhouse, Albert Schweitzer und die elsässische Orgel von 1803 bis 1981

Man muss das Elsass kennen, ein unerschöpflicher Nährboden für Musiker, Komponisten und Künstler im Allgemeinen, um zu verstehen, dass dort alle Bedingungen gegeben sind, um die Berufung von Musikern zu fördern. Seine Geschichte ist durch die Nachbarschaft mit Deutschland geprägt. Komponisten wie Brahms, Mahler, Dvorák – um nur die bekanntesten zu nennen – hatten ein Stelldichein mit diesem Land, welches heute noch in musikalischer Hinsicht als eine Ausnahme gelten kann. Warum sollte man nicht auch den in Ensisheim geborenen Léon Boëllmann nennen, den Komponisten der berühmten *Suite Gothique*? Heutzutage genießt die Orgel immer noch ein sehr ehrbares Ansehen im Elsass. Das bezeugen die vielen rücksichtsvollen Restaurierungen an Orgeln verschiedener Epochen wie auch die Institutionen, die dieses außergewöhnliche Patrimonium mit Wohlwollen und Leidenschaft unterhalten. Festivals, Konzerte und „Route des Orgues“ (wortwörtlich: Straße der Orgeln) beleben die Orgelkultur das ganze Jahr hindurch.

Daniel Roth und das Elsass

Mit dem 19. Jahrhundert beginnt im Elsass eine neue Ära. In einigen Jahrzehnten wird das nun (seit dem Anschluss an die Republik im Jahre 1798) französische Mulhouse zur industriellen Hauptstadt der Region. Die Stadt erfährt eine gewaltige wirtschaftliche und auch demographische Entwicklung. Sie wird zum „französischen Manchester“, zur „Stadt mit den hundert Schloten“. Trotz historischen Pendelns zwischen Frankreich und Deutschland bleibt Mulhouse sowie das ganze Elsass von den Einflüssen des Ersten Weltkriegs relativ verschont und wird nur wenig zerstört. Und wenn die Zeit zwischen den beiden Weltkriegen für die Mulhouser Industrie schwierig ist, so ist sie doch eine Glanzzeit für den sozialen Wohnraum, welcher den meisten Bewohnern eine bezahlbare Wohnmöglichkeit bietet. Der Zweite Weltkrieg jedoch hinterlässt zahlreiche Schäden: Ganze Viertel sind zerbombt.

Der Wiederaufbau dauert ungefähr fünfzehn Jahre. In Mulhouse, wie in vielen anderen großen französischen Städten, werden intensiv Wohnungen gebaut, um die Arbeit-

nehmer der Mechanik- und Textilindustrie unterzubringen und so der demographischen Entwicklung der Stadt gerecht zu werden. Es ist auch eine große Zeit für das kulturelle und insbesondere das musikalische Leben. Daniel Roth hatte das Glück, in diese günstigen Umstände hineingeboren zu werden und Lehrer gekannt zu haben, die der guten, Enthusiasmus fördernden elsässischen Schule ergeben waren. Aber Daniel Roth hatte auch das Glück, Eltern zu besitzen, die rückhaltlos die musikalische Leidenschaft ihres Sohnes erkannten und unterstützten.

Das musikalische Leben im Mulhouse der fünfziger Jahre

In den fünfziger Jahren war Robert Bergmann der Vorsteher der Musikschule zu Mulhouse. Er war eine dem Jazz besonders zugetane Persönlichkeit der Stadt zu dieser Zeit: Er hatte nämlich ein Werk geschrieben, das ein Gegenstück zu dem berühmten Musical *Ein Amerikaner in Paris* (*Un Américain à Paris*, 1951, Musik von George Gershwin) bildete, sowie ein Buch *Größen und Schwächen der Musik und des Jazz* (*Grandeurs et misères de la musique et du jazz*, Januar 1956).

An der Musikschule unterrichteten hervorragende Lehrer, besonders Jean Boucly, Suzanne Müller-Gunst und Marie-Thérèse Frey, die dem jungen Daniel Klavierunterricht gab. Sie war eine außergewöhnliche Lehrerin. Ihr Mann Georges Frey war selbst Geiger und ein eifriger Verfechter des „Bach-Bogens“. Komponieren lernte Daniel Roth bei Madeleine Will, der Organistin an der evangelischen Kirche Saint-Etienne zu Mulhouse. Sie leitete auch den Chor und das Orchester des Chant Sacré; Orgelunterricht erhielt er bei Joseph-Victor Meyer. Dieser hat Daniel sehr beeindruckt; er war außerdem ein hervorragender Pianist, Orchesterdirigent und Chorleiter. Er betrieb eine rege künstlerische Tätigkeit im Mulhouser Umland, wo er unter anderem die „Harmonie des Mines de Potasse d’Alsace“ leitete. Dieses Ensemble gewann mehrere Preise bei internationalen Wettbewerben.

Zu dieser Zeit war das musikalische Leben in Mulhouse sehr lebhaft. Daniels Mutter nahm ihn ins Théâtre Municipal (Stadttheater) mit, um jeden Sonntag einem sehr beliebten Kammermusikzyklus beizuwohnen.

Saint-Barthélémy zu Mulhouse-Dornach

Daniel Roth wuchs im Viertel Mulhouse-Dornach unweit vom Stadtzentrum auf. Die im Jahre 1900 geweihte Kirche Saint-Barthélémy ist besonders beeindruckend und war von jeher ein sehr belebtes Kulturzentrum. 1948 hat Roger Weick, welcher sein ganzes Leben dem Chorgesang gewidmet hat, die „Petits Chanteurs à la Croix d’Ebène“ gegründet. Dieser Chor war der Vereinigung der von Monseigneur Fernand Maillot geleiteten „Petits Chanteurs à la Croix de Bois“ angegliedert. In den fünfziger Jahren war das für

HANS STEINHAUS

Die Orgel von Saint-Sulpice und ihre Organisten. Bekanntes und Verstreutes in Wort und Bild

Die Kirche

Seit jeher ist der Patron der berühmten Pariser Kirche der hl. Sulpicius II. († 647 als Bischof von Bourges). Eine alte Ansicht zeigt den Vorgängerbau der heutigen Kirche:



Abbildung 1

Von hier aus gründete Jean-Jacques Olier im Jahre 1642 eine bis heute tätige geistliche Gemeinschaft unter dem Namen Sulpizianer mit dem Ziel der Heranbildung würdiger Priester.

Von der heutigen Kirche, deren Grundsteinlegung im Jahre 1646 erfolgt war, wurden 1673 der Chor und die zehn Chorkapellen geweiht; die Vollendung dieser Kirche fiel erst in das Jahr 1718. Einen ersten Entwurf für die charakteristische Fassade legte Giovanni Niccolò Servandoni 1732 vor:



Abbildung 2

Die weiteren Veränderungen namentlich dieser Fassade lassen sich bereits ablesen an einer bildlichen Darstellung aus dem deutschsprachigen Raum, die wohl in die erste Hälfte des 19. Jahrhunderts zu datieren ist: Der Brunnen, den Louis Visconti um 1844 für den Vorplatz schaffen sollte, ist noch nicht an Ort und Stelle.



Abbildung 3

Die Orgel

Seit dem Jahr 1863 ist die Orgel der Kirche Saint-Sulpice fest verbunden mit dem Namen Aristide Cavallé-Coll (1811–1899) – ungeachtet der Veränderungen, die sie im Lauf der Zeit erfahren hat und die, gottlob, bis heute vergleichsweise maßvoll ausgefallen sind. Ihr Gehäuse (worüber noch gesondert zu sprechen ist) hatte bereits eine monumentale Orgel beheimatet, die ein ebenfalls nicht hoch genug einzuschätzender Orgelbauer geschaffen hatte: François-Henri Clicquot (1732–1790).¹ Deren Disposition entspricht in etwa derjenigen, die Dom Bédos in *L'Art du Facteur d'orgues* III (1770) im Absatz 1269 auflistet, als „Zweite Disposition, Für einen gewöhnlichen 32“. Pierre Hardouin hat sie ermittelt.² Das Hauptwerk – *Grand-Orgue* – war demnach wie folgt besetzt:

- 247 -

1780 Paris, St. Sulpice

II Grand orgue (54 Tasten, A', C - e''')

	Flûte 8	
Montre 32 (von F an)	Double Tierce 3 1/5	1ere Trompette 8
Montre 16	Nazard 2 2/3	2e Trompette 8
Bourdon 16	Quarte 2	1er Clairon 4
Montre 8	Tierce 1 3/5	2e Clairon 4
Bourdon 8	Larigot 1 1/3	Voix Humaine 8
	Cornet 5fach	
Prestant 4		
Doublette 2		
1ere Fourniture 4fach		
2e Fourniture 6fach		
Cymbale 4fach		

Abbildung 4³

Den Veränderungen nachzuspüren, die im Lauf der Zeit an der Clicquot-Orgel vorgenommen wurden, könnte nur eine ins Einzelne gehende Analyse leisten. Hier nur dies:

-
- 1 Vgl. François-Henri Clicquot, *Théorie pratique de la Facture de l'orgue d'après l'expérience de M. Clicquot, facteur d'orgue, dessinée et mise en ordre sur ses modèles en l'année 1789*, Faksimile-Ausgabe, hg. von Jean Martinod, Kassel 1968; Faksimile-Ausgabe hg. von Christoph Glatzer-Götz, Schwarzach 1985.
 - 2 Vgl. dazu Hans Steinhaus, *Wege zu Dom Bédos*, Köln 2001, S. 91–94.
 - 3 Vgl. Susanne Diederich, *Originale Registrieranweisungen in der französischen Orgelmusik des 17. und 18. Jahrhunderts*, Kassel 1975, S. 247f.

YANNICK MERLIN

Daniel Roth und die Orgeln von Sacré-Cœur und Saint-Sulpice¹

Wir feiern in diesem Jahr den 75. Geburtstag Daniel Roths – er ist Organist, Pädagoge, weltbekannter und anerkannter Komponist.

Seine vor 50 Jahren an der Orgel von Sacré-Cœur am Montmartre als Assistent von Rolande Falcinelli begonnene Laufbahn als Organist setzt er noch heute auf der Empore von Saint-Sulpice fort. Er ist eine der führenden Persönlichkeiten der französischen Orgelschule. Im Künstlerleben von Daniel Roth hat es kaum andere Instrumente gegeben, nur zwei Orgeln, aber was für Orgeln! Zwei kolossale Meisterwerke von Aristide Cavaillé-Coll.

Für beide Orgeln hat Daniel Roth eine beispielhafte Konservierungs- und Dokumentationsarbeit geleistet und leistet sie noch. Ohne irgendeinem Druck zu weichen, hat er seinen Überzeugungen folgend die Orgel von Sacré-Cœur zu einem anerkannten Instrument im Pariser Orgelleben gemacht. Gleiches gilt für die Orgel zu Saint-Sulpice. Er hat die schwere Fackel einer prestigevollen Tradition aufgenommen und behauptet sich in seinem Amt, indem er beweist, wie sehr diese Orgeln als Bindeglieder zwischen alter und neuer Kunst verstanden werden können.

1 Ich bedanke mich recht herzlich bei Daniel Roth, der mir so liebenswürdig gestattete, ihn am 8. November 2016 per Telefon und am 22. November 2016 zu Hause zu interviewen. Weitere Quellen: Norbert Dufourcq, „Unterhaltung mit Daniel Roth“, in : *L'orgue*, Nr. 196 (Oktober – November – Dezember 1985), S. I-IV; Daniel Roth, „Le grand orgue du Sacré-Cœur de Montmartre à Paris“, in: *La flûte harmonique* Nr. 33–35 (1985); ders., *Le Grand-Orgue Aristide Cavaillé-Coll de Saint-Sulpice*, 1^{er} Festival de Musique Sacrée, 13. Oktober – 26. November 1991; Daniel Roth und Pierre-François Dub-Attenti, „L'orgue néo-classique et le grand orgue Aristide Cavaillé-Coll de Saint-Sulpice“, in *L'orgue* Nr. 295–296 (2011), S. 213–240; dies., *Le Grand-Orgue Aristide Cavaillé-Coll de Saint-Sulpice*, 150. Jubiläum, 1862–2012.

Erste Begegnung mit Sacré-Cœur

Als Rolande Falcinelli 1963 ihren jungen und brillanten Schüler als zweite Kraft auf die Empore von Sacré-Cœur am Montmartre berief, ahnte Daniel Roth nicht, dass er lange Jahre auf diesem Posten bleiben würde.

Der junge, 21 Jahre alte Elsässer denkt an alles zurück, was dazu beigetragen hat, ihn an diesen Ort zu bringen. Der Name Marie-Thérèse Frey taucht zuerst im Gedächtnis auf, seine Klavierlehrerin aus der Musikschule zu Mulhouse. Sie hatte ihn 1958 dazu bewegt, sich nach Paris zu begeben. Es handelte sich um die Vorbereitung zur Aufnahme in den Klavierkurs von Vlado Perlemuter, einem Ravel-Spezialisten, aber diese trug dem Wesen des jungen Musikers nicht hinreichend Rechnung. Er sollte trotz der folgenden Ungewissheiten seinen Weg finden.

Marie-Thérèse Frey wusste, dass er auch ein glänzender Schüler der Mulhouser Orgelklasse von J.-V. Meyer gewesen war. Albert Schweitzers Vorbild folgend war Daniel Roth in seiner Gemeinde zu Mulhouse-Dornach im Alter von 13 Jahren Organist geworden und studierte dort auf einer viermanualigen Orgel die großen Orgelwerke des einschlägigen Repertoires. Er hatte sich außerdem leidenschaftlich der liturgischen Musik verschrieben und lauschte jeden Sonntag den gregorianischen Gesängen und an Festtagen den polyphonen Motetten.

Als es darum ging, in Paris sein Glück zu suchen, waren seine Eltern gerade nach Bourzwiller umgezogen. Immer, wenn er nach Hause kam, spielte er in der Kirche Saint-Antoine die Gottesdienste, und ab und zu leitete er auch den Kirchenchor. Am Ende der fünfziger Jahre organisierte Marie-Thérèse Frey mit Rolande Falcinelli, Orgellehrerin am Pariser Conservatoire, eine Zusammenkunft. Sie nahm Daniel Roth sofort zur Eintrittsvorbereitung in ihre Orgelklasse auf und ließ ihn auch am Privatkurs von Pierre Lantier und seiner Frau teilnehmen, wo er Tonsatz lernen sollte.

1960 trat er in das berühmte Pariser Conservatoire ein und kam in den Kurs von Maurice Duruflé. Das Wesen des Organisten von Saint-Etienne-du-Mont beeinflusste Daniel Roth sehr. Heute noch zitiert er spontan die fundamentalen Lehrsätze dieses großen Meisters, zum Beispiel, wie wichtig es für einen Komponisten sein sollte, der Form eine ganz besondere Beachtung zu schenken. Es ist auch offensichtlich, wie sehr Duruflés musikalische Ausdrucksweise in manchen Werken von Daniel Roth durchscheint.

Ein Jahr später (1961) trat er in die Klasse von Rolande Falcinelli ein, einer weiteren bedeutenden Lehrkraft, die sein Interpretations- und Improvisationstalent fördern sollte. Die Liebenswürdigkeit, die Rolande Falcinelli ihren Schülern und besonders Daniel Roth gegenüber an den Tag legte, hat ihn sehr beeindruckt. Sie war mehrmals für ihn eingetreten, zuerst, um die Vorbereitungsstudien zum Eintritt ins Conservatoire zu planen, dann auch, um ihm eine Aufseher- und Organistenstelle im Collège Fénelon (eine „schöne kleine Cavaillé-Coll-Orgel“, wie Daniel Roth bemerkt) zu beschaffen; dieses

GILLES CANTAGREL

In Saint-Sulpice, mit Widor und Schweitzer

Auf der Orgelempore zu Saint-Sulpice, an der Daniel Roth schon so lange tätig ist, gibt es im Orgelgehäuse einen kleinen Salon, dessen Wände mit Fotos bedeckt sind. Die zahlreichen Besucher, die zur Begrüßung des Organisten hinaufstiegen, haben diese Abbildungen gebührend bewundert. Eine davon scheint mir besonders rührend. Man sieht darauf zwei alte, unter der Bürde ihres Arbeitslebens gebeugte Herren, nämlich Albert Schweitzer und Marcel Dupré, in Begleitung des ansässigen Pfarrers sich in der Krypta an der Grabstätte Charles-Marie Widor besinnen.

Der Name Charles-Marie Widor kann von der ansehnlichen Orgelempore und der Cavallé-Coll-Orgel zu Saint-Sulpice nicht getrennt werden – ebensowenig wie der von Doktor Albert Schweitzer und dadurch auch nicht der von Johann Sebastian Bach.

Albert Schweitzer

Als französischer Elsässer wurde Albert Schweitzer infolge des Kriegs zwischen Frankreich und Preußen als deutscher Staatsangehöriger geboren. Dadurch konnte er aus deutscher und französischer Kultur schöpfen und in diesem Elsass aufwachsen, in dem Musik groß geschrieben wird. Er war seit seiner frühesten Jugend der Musik leidenschaftlich ergeben und wurde somit früh im Orgelspiel ausgebildet, worin er sich regelmäßig übte. In Strasbourg war er Erbe der großen Tradition, welche zu Saint-Guillaume durch Ernest Münch gepflegt wurde. Dazu hatte er als perfekter Lutheraner vom Reformator die Idee ererbt, dass die Musik eine Gottesgabe sei, wie es schon der Heilige Augustinus sagte: „Musica donum Dei“. Sie drückt nicht nur Freude aus, sondern sie erzeugt sie auch reichlich, der Seelen unschuldige Freude spießt aus ihr hervor. Sie spendet Frieden, einen innerlichen Frieden, welcher für Luther unentbehrlich war. Der Hader weicht, Hass und Eitelkeit schwinden. „Musik ist das beste Mittel für den bedrückten Menschen. Sie befriedigt und erfrischt das Herz. Sie vertreibt den Geist der Traurigkeit – seht den König Saul!“¹ Sie wirkt wie eine Dämonenaustreibung und vereint die menschliche Gemein-

1 Martin Luther, Predigt über Psalm XXX.

schaft im Gesang. Besser: Die der menschlichen, das Wort unterrichtenden Stimme verbundene Musik ist in seinen Augen eine „natürliche Form des Evangeliums“. Und weiter: „Nach der Theologie gebe ich der Musik den nächsten Platz an meinem Herzen und die größte Ehre“.² In Frankreich empfand man das nicht so, jedenfalls zu diesem Zeitpunkt, wo die Orgelmusik für viele nur gerade eine angenehme Untermalung darstellte und oft nicht mehr. Im Jahre 1893 schon begegnete der junge Albert mit 18 Jahren Widor dank seiner Tante Mathilde Schweitzer, welche in Paris wohnte. „Im Oktober 1893 bin ich zum ersten Mal auf die Orgelempore zu Saint-Sulpice hoch, um, als sein Schüler, Charles-Marie Widor auf der wunderschönen Orgel dieser Kirche anzuhören. Die Stunden, welche ich darauf lange Jahre auf dieser Empore verbrachte, gehören zu den Sternstunden meines Lebens.“³

Später, wenn er in Paris weilte, wurde er bei seinem Onkel und seiner Tante aufgenommen und konnte dann ernsthaft mit Widor arbeiten und ihn öfters in Saint-Sulpice hören. Er erinnerte sich dankbar daran und fügte hinzu: „Widor forderte mich auf, meine Technik weiterzuentwickeln und nach einer perfekten Spielweise zu trachten.“⁴

Das entscheidende Treffen mit Widor

Schweitzer war schon Doktor der Theologie und Pfarrer in Strasbourg, als er um die Jahrhundertwende nach Paris ging, um Philosophie in französischer Sprache zu studieren. Er besuchte die nicht weit von der Kirche Saint-Sulpice gelegene Sorbonne und konnte also regelmäßiger mit Widor arbeiten als vorher. Dieser nahm ihn als Privatschüler an und gab ihm unentgeltlich Orgelunterricht. Der Lehrer, der einunddreißig Jahre älter war, widmete sich ihm bewundernd in väterlicher Gewogenheit. So sprach Schweitzer von seinen Begegnungen mit dem Meister:

„Widor, mit dem ich jeden Frühling und oft auch im Herbst mehrere Wochen verbrachte, bedauerte, dass es in der französischen Sprache nur biographische Werke, jedoch kein einziges Werk gab, welches in Bachs Kunst einweihen kann. Ich musste ihm versprechen, meine Herbstferien 1902 damit zu verbringen, für seine Schüler am Pariser Conservatoire eine Abhandlung über Bachs Kunst zu schreiben.“⁵

Diese Abhandlung, welche zu Beginn nicht mehr als ein großer Aufsatz sein sollte, entwickelte sich schnell zu dem allbekanntesten Buch.

2 Martin Luther, *Tischreden*, Eisleben 1566.

3 Albert Schweitzer, Brief an Marcel Dupré, Lambarene, 15. März 1962.

4 Albert Schweitzer, *Ma vie et ma Pensée*, Paris 1960.

5 Ebd.

„Gespräche einer Seele mit sich selbst ...“ Aspekte der Musikerpersönlichkeit Albert Schweitzers¹

„WersichmitderOrgelbeschäftigt,wirdüberallesMenschlicheundAllzumenschlichehin-
ausgetragen und zur reinen Freude an der Wahrheit geläutert und verehrt Orgel und Orgel-
klang als die großen seelischen Erzieher zum Erleben der Ewigkeitsgesinnung.“

Albert Schweitzer anlässlich der Freiburger Orgeltagung 1926

Die Üppigkeit der von alters her reich gesegneten elsässischen Kulturlandschaft mit der schroffen Bukolik ihres südlichen Vogesenkamms, der stattlichen Zahl historischer Kirchenbauten mit ihren klangschönen, teils weltberühmten Orgeln, bildet zum Naturell der knorrig-alemannischen Persönlichkeit Albert Schweitzers gleichsam einen charakteristischen Mollakkord – kraftvoll, herb und immer auch ein wenig melancholisch ... – Ein Blick in Schweitzers musikalische Biografie respektive eigene Konzertchronik offenbart eines sehr deutlich: Vom *Musiker* Albert Schweitzer handeln, heißt prioritär vom *Organisten* Schweitzer reden! Die Orgel galt ihm lebenslang als das vollkommene Instrument, das „etwas von der Art des Ewigen an sich hat“.

Ewigkeitsgesinnung – die in diesem Begriff gebündelt zum Ausdruck gebrachte geistige Haltung bietet zugleich den hermeneutischen Schlüssel zum Tiefenverständnis seiner Musikauffassung und ebenso seines sehr persönlichen Bachspiels.² Und wenn Schweitzer mit Blick auf Charles-Marie Widors Kennzeichnung der Orgel als eines ‚Offenbarungsmediums‘ ersten metaphysischen Ranges dessen Ausspruch kolportiert, „Orgelspielen heiße einen mit dem Schauen der Ewigkeit erfüllten Willen offenbaren“, so

1 Kerngedanken des vorliegenden Aufsatzes wurden erstmals publiziert in: Wolfram Adolph, „Etwas von der Art des Ewigen – der Organist Albert Schweitzer“, in: *Albert-Schweitzer-Rundbrief* Nr. 106, hg. von Einhard Weber, Frankfurt 2014, S. 59–72.

2 Zu Schweitzers Orgelästhetik vgl. Wolfram Adolph, „Es ist Zeit, dass die Ästhetik an die Stelle der Geschichte trete ...“ – Albert Schweitzer und das Ideal der ‚wahren Bach-Orgel‘“, in: *organ – Journal für die Orgel* Heft 3/2005, S. 20 ff., und Harald Schützeichel, „Als Musiker zu Musikern von Bach reden“ – Albert Schweitzers Bach-Verständnis und seine Idee von der ‚Bach-Orgel‘“, in: *organ – Journal für die Orgel* Heft 3/2010, S. 4 ff.

lesen sich jene recht pathetischen Worte zwangsläufig wie ein Selbstkommentar Albert Schweitzers, den er seinem illustren Pariser Lehrmeister aus früheren Tagen hier quasi in den Mund legt ... – Zumindest erscheint es nach Lage der Dinge, wie die Gedanken des Schlussteils näher bestätigen werden, nicht ganz abwegig, dieses von Schweitzer exklusiv überlieferte Diktum gedanklich-originär ihm selbst zuzuordnen.

Musik – eine Erbschaft, gegen die ich nichts ausrichten kann

Schweitzer waren die Leidenschaft und seine lebenslange Begeisterung für die Orgel sozusagen in die Wiege gelegt. Mit gerade einmal acht Jahren, kaum dass die Beine des Knaben lang genug waren, um von der Kante der Orgelbank bis zu den Pedaltasten hinunter zu reichen, begann er mit dem Orgelspiel. Zuvor hatte er vom Vater bereits ersten Klavierunterricht erhalten. Als Neunjähriger durfte er dann in seinem Heimatdorf Günsbach (im vorderen Münstertal nahe Colmar), wo der Vater als protestantischer Pastor wirkte, bereits ‚offiziell‘ den Dorfgorganisten im Gottesdienst vertreten. Schweitzers beide Großväter waren jenseits ihrer hauptberuflichen Verpflichtungen auch praktizierende Organisten gewesen. Großvater Johann Jakob Schillinger (1801–1872) mütterlicherseits, Pastor in Mühlbach (im hinteren Münstertal), beschäftigte sich ausführlich mit dem Thema Orgel und orgelbaulichen Detailfragen und nahm bisweilen weitere Reisen auf sich, um neue interessante Instrumente zu begutachten. Albert Schweitzer schreibt dazu in seinen Lebenserinnerungen: „Da mir die Beschäftigung mit dem Orgelbau von meinem Großvater Schillinger her im Blute lag, war ich schon als Knabe darauf aus, das Innere von Orgeln kennen zu lernen.“³ Und nicht zu überschätzen ist auch die Tatsache, dass das Elsass bis heute die orgelreichste Region Frankreichs ist und Schweitzer – völkerrechtlich noch unter deutschem Regime geboren – auf den wertvollen alten Orgeln der Silbermanns, Rabinys, Callinets, Stiehrs, Rinckenbachs etc. und nicht zuletzt den hochsoliden romantischen Instrumenten von Eberhard Friedrich Walcker (Ludwigsburg) heranwuchs. So lässt sich ohne Übertreibung feststellen, dass Schweitzer in eine der opulentesten Orgellandschaften dieses Globus hineingeboren wurde und den Klang der Orgeln seiner Heimat am Oberrhein buchstäblich mit der Muttermilch aufgesogen hat. Die Musik war ihm seit frühester Jugend mithin integraler Bestandteil seines geistigen Lebenskonzeptes gewesen. Er selbst kommentierte dies lakonisch so: „Musik ist bei mir eben eine Erbschaft, gegen die ich nichts ausrichten kann.“⁴ Mit wehmütig-verklärendem Unterton bilanziert er gegen Ende seines Lebens: „Ich bin auf den Silbermann-Organen,

3 Albert Schweitzer, *Aus meinem Leben und Denken*, Hamburg 1955, S. 60.

4 Briefliche Mitteilung Albert Schweitzers vom 26. August 1904 an Oskar von Hase, Seniorverleger des Hauses Breitkopf und Härtel, zitiert nach: Erwin R. Jacobi, *Musikwissenschaftliche Arbeiten*, Zürich 1984, S. 264.

VINCENT WARNIER

Daniel Roth und Marie-Claire Alain: Chronik einer Freundschaft und Feier eines humanistischen Ideals

Das Leben wird oft und glücklicherweise durch besondere Begegnungen geprägt. Durch solche, die einen fördern und die Welt neu erblicken lassen, unser Wissen mehren, unsere Überzeugungen prägen – und den dringenden und geheimen Wunsch in uns wachrufen, in die Geheimnisse unserer Berufung einzutauchen. Die Beziehung zwischen Lehrer und Schüler bildet ein besonders interessantes Beispiel, vor allem hinsichtlich der Künstler, von denen hier die Rede sein soll. Die Lebenswege Daniel Roths und Marie-Claire Alains kreuzten sich zu Beginn der sechziger Jahre, als der junge Elsässer gerade seine Studien am Pariser Conservatoire glänzend abgeschlossen hatte. Wir werden sehen, dass es zu dieser Begegnung a priori keinen Grund gab.

Marie-Claire Alain hatte zu dieser Zeit keinen offiziellen Lehrstuhl inne, sie hatte sich vollkommen ihrer Konzertlaufbahn verschrieben. Daniel Roth seinerseits ist aus einer Orgelschule hervorgegangen, die sich jenseits der schon gut zehn Jahre alten stilistischen Forschungen Marie-Claire Alains entwickelt hatte. Indem er sie um Orgelunterricht bat, wollte Daniel Roth seine Interpretationskunst vervollkommen, sich aber auch in einen Teil des Repertoires vertiefen – in die Alte Musik: Es ging ihm darum, das europäische, noch wenig bekannte Repertoire des 17. und 18. Jahrhunderts zu studieren. Heute mag das seltsam berühren, aber die Dinge lagen zu Beginn der sechziger Jahre etwas anders. Mithilfe der Einspielungen Helmut Walchas entdeckte das Publikum denkmalgeschützte Orgeln und staunte über die Interpretationen der Werke Johann Sebastian Bachs auf Barockinstrumenten unter der Leitung von Gustav Leonhardt oder Nikolaus Harnoncourt. Das Repertoire und seine Rezeption hat sich durch diese Entdecker tiefgehend verändert. Marie-Claire Alain hat sich für diese Wiederentdeckungsbewegung engagiert.

Die Gelegenheit, mit dem von Monseigneur Hoch geleiteten Chor der Strasbourger Kathedrale ein Konzert auf der berühmten Silbermann-Orgel zu Ebersmünster (Elsass) zu spielen, veranlasste Daniel Roth, mit Marie-Claire Alain in Kontakt zu treten. So kam es zu dieser Begegnung: zwei Künstler, eine Orgel, zwei Komponisten – Johann Sebastian Bach und Louis Marchand. Roth hatte noch nie eine einzige Note von Marchand

gespielt. Marie-Claire Alain unterrichtete die Interpretation der klassischen französischen Musik im Sinn der alten Traktate, der Einführungen in die Erstdrucke. Wie Michel Chapuis lehrte sie, die Noten inegal zu spielen, die niedergeschriebenen Verzierungen wiederzugeben und andere zu improvisieren, eine Art Freiheit wiederzufinden in dieser der menschlichen Stimme entsprungenen Musik, deren Vortragskunst ein besonderes Geheimnis ist. Für Daniel Roth handelte es sich um eine Offenbarung: Er interessierte sich sogleich mit Begeisterung für den klassischen Orgelbau und untersuchte mit großer Detailfreude die harmonischen Kühnheiten und die melodische Inspiration von Komponisten wie François Couperin oder Nicolas de Grigny. Wohlgemerkt waren die Unterrichtsstunden auch der Interpretation der Werke Bachs und seiner norddeutschen Vorgänger gewidmet. Auf diplomatischem Gebiet handelte es sich von Seiten Daniel Roths um ein Wagnis, denn es war nicht üblich, sich nach den Studien am Conservatoire bei jemandem zu vervollkommen. Nach preisgekrönter Abschlussprüfung war man eigentlich für die Karriere gewappnet ... Daniel Roth trotzte dem „Verbotenen“, weil er sich der Notwendigkeit weiteren Lernens bewusst war. Oft ist man geneigt, Daniel Roth zu den „romantischen“ Interpreten zu zählen, sowohl hinsichtlich seines Repertoires als auch seiner Interpretation. Und die Versuchung liegt nahe, Marie-Claire Alain zu den Spezialisten der Alten Musik zu zählen. Dabei sind die Dinge wie so oft komplexer.

Marie-Claire Alains Unterricht bestand aus Zusammenkünften mit ihrem Schüler, bei denen sie ihre Forschungen und Erfahrungen an denkmalgeschützten Orgeln mitteilte. Es gelang ihr, in Daniel Roth eine Neigung zur persönlichen Nachforschung zu wecken, immer darauf bedacht, auf ein „Ursprüngliches“ zurückzugreifen, so dass die Musikwissenschaft eine sinnvolle Hilfestellung für den Interpreten darstellt.

Nach einem gemeinsam gespielten Gedenkkonzert für Marie-Madeleine Duruflé zu Saint-Etienne-du-Mont in Paris vertraute mir Marie-Claire Alain an, dass sie schon bei ihrer ersten Begegnung mit Daniel Roth dessen tiefgehende, künstlerische Natur feststellen konnte. Eine zu Beginn paradoxe Begegnung – und doch schließlich mit großer Ausstrahlung, wengleich den zeitgenössischen Überzeugungen und Ideologien eigentlich widersprechend.

Die am Conservatoire gelehrtten Werke bilden das Fundament, das Daniel Roths und Marie-Claire Alains künstlerisches Geschick vereint. Bevor sich Marie-Claire Alain ganz der Orgel zuwandte, wollte sie Klavierunterricht bei Yves Nat nehmen, der zu den großen französischen Beethoven- und Schumann-Interpreten zählte. Daniel Roth wollte bei Vlado Perlemuter vorstellig werden, dem berühmten Künstler, der Maurice Ravel gekannt hatte und sein Schüler gewesen war. Klavierstudien gehörten unbedingt zum Orgelstudium: Die Klaviertechnik musste beherrscht werden – und das wunderschöne einschlägige Repertoire war gründlich durchzuarbeiten. Dieser Umstand brachte Daniel Roth in die Klasse Henriette Puig-Rogets für Klavierbegleitung. Sie war eine berühmte Lehrerin, glänzende Organistin und Anhängerin von Marcel Dupré. Ihr Unterricht

KURT LUEDERS

„What’s in a name?“

Gedanken zum Begriff *Flûte harmonique*

Das Orgelregister *Flûte harmonique* zählt zu den bekanntesten und emblematischsten Merkmalen der französisch-romantischen Orgelwelt. Als Sinnbild der imitativen Tendenzen, die in Frankreich vornehmlich von Aristide Cavallé-Coll eingeführt wurden, genießt es eine zentrale Stellung in der Klangpalette und trägt zur ‚aufsteigenden‘ Intonierung wesentlich bei, die im Lauf der Karriere Cavallé-Colls allmählich zu einem Hauptziel wurde und musikalische Meisterwerke beflügelte. ‚Die‘ *Flûte harmonique* existiert jedoch in erster Linie als allgemeines Prinzip in der Fachwelt und – Vorteil einer gewissen Standardisierung, aber auch einschränkende Idealpflicht? – als ausdrückliche Registrierangabe in Orgelpartituren. Dabei sind die vorkommenden Eigenschaften des so bezeichneten Registers in der Praxis kaum einheitlich, und sein Gebrauch hängt von verschiedenen Umständen und Zielsetzungen ab. Zum Vergleich denke man etwa an ein Oboensolo in einem Orchesterwerk: Mozart, Berlioz, Tschaikowski, Strauss, Bartók und andere hörten Unterschiedliches unter demselben Namen, nicht nur, weil das Orchesterideal sich parallel zum instrumentenbautechnischen Bereich entwickelte, sondern auch weil ihre jeweilige Tonsprache unterschiedliche Klangtraditionen und Erfordernisse implizierte.

Wenn wir den Zusatz ‚harmonique‘ nicht gebrauchten, den Aristide sich auf recht kluge Weise kooptierend angeeignet hat und somit für immer als Begriff mit seinem Namen und Prestige fest verband,¹ wäre das Konzept vielleicht weniger problematisch: Es entbehrte aber auch weitgehend des poetisch-sympathischen Moments, und die Verbindung mit einer legendären Klang- und Ausdruckswelt erschiene abgeschwächt.

1 So hat Joseph Merklin den Begriff in seiner Prädominanz insofern bestätigt, als er die Dreiergruppe im *Récit expressif* (*Flûte traversière / Flûte octaviante / Octavin*) verwarf. *Flûte harmonique* galt abwechselnd mit *Flûte à écho* eher der 4′-Lage, indem er das 2′-Register *Flageolet* nannte. Spiegelt dies den Einfluss der ‚orgue post-classique‘ und die Ursprünge seiner Klangauffassung in der Linie Daublaine/Ducroquet wider? (Vgl. u.a. Michel Jurine, *Joseph Merklin, facteur d’orgues européen*, Paris, Association Aristide Cavallé-Coll und Aux Amateurs du Livre, 1991, Bd. II, S. 169–311).

Sobald man nun den lateinischen Sprachraum verlässt, drohen Missverständnisse und Ungereimtheiten. Im Englischen ‚funktioniert‘ „Harmonic Flute“ recht gut, aber solches gilt nicht für den entsprechenden Fachbegriff im Deutschen. Wäre es überhaupt realistisch vorstellbar, am Spieltisch auf ein Schild „Überblasende Flöte 8“ zu treffen? Im Deutschen stößt man also auf einen gewissen Engpass, denn die Subtilität von Cavallé-Colls sprachlicher Erfindung ist schwer nachvollziehbar, wobei ‚harmonique‘ nicht nur auf die durchs Überblasen einsetzende Aliquotenreihe² anspielt (stets die wissenschaftliche Untermauerung!), sondern auch sicherlich die Vorstellung ‚harmonieux‘ hervorruft. (Im Englischen geht diese Nuance etwas weniger verloren, aber die sprachliche Beziehung innerhalb des Wortpaars ‚harmonic‘/‚harmonious‘ ist auch weniger eng.) So griffen deutsche Orgelbauer unter Umständen auf die Bezeichnung *Harmonieflöte* zurück, ein lobenswerter Versuch, das Wesentliche der Idee möglichst unter Berücksichtigung der deutschen Wortbildung beizubehalten. Wilhelm Sauer hingegen, zweifellos im Zug seiner eindrucksvollen Erfahrungen als Lehrling in Cavallé-Colls Pariser Werkstatt um 1853, scheute sich nicht vor dem Fremdwort *Flûte harmonique* (sowie übrigens *Voix céleste* und gelegentlich *Flûte octaviante 4*)³ trotz der Gefahr, der ‚Französelei‘ bezichtigt zu werden. Schließlich und vor allem wies die deutsche Orgel in ihrer geographischen wie konfessionellen Diversität allgemein eine wesentlich reichere Spannbreite im Flötenklang auf, widergespiegelt durch Namen wie *Traversflöte* (*Flauto traverso*), *Zauberflöte*, *Portunalflöte*, *Concertflöte*, *Doppelflöte* etc. Dies entsprach durchaus einer effektiven Vielfalt von Pfeifenformen, insbesondere im Bereich der Materialien (reichliche Verwendung von Holz!) sowie Mensurierungen und der Mundgestaltung (gerundete Aufschnitte bis auf solche in Halbkreisform, Simulieren der Anblaseigenschaften der Querflöte ...), die in Frankreich nur bedingt auftrat. Gerade diese Vielfalt bereichert heute die mögliche Tonpalette zeitgenössischer Neubauten in einer Weise, die die *Flûte harmonique* allein nicht erfüllen kann. Darüber hinaus passt die *Flûte harmonique* nicht zwangsläufig zu allen Gegebenheiten verschiedener Säle, erst recht im Bereich der Raumakustik. Cavallé-Coll selbst erzielte recht unterschiedliche Ergebnisse, je nach Schaffensperiode, dispositioneller Aufteilung, Aufstellung der Teilwerke und weiteren technischen

2 Wie fest das Adjektiv ‚harmonique‘ in der französischen Orgelsprache als Synonym von ‚doppelter Länge‘ bzw. ‚überblasend‘ eingebettet ist, wird durch die weitgehend unter dem Einfluss von Jean Guillou eingeführten Einzelaliquoten *Tierce harmonique* usw. dargelegt. (Vgl. Saint-Eustache, 1989, wo neben diesen eine Mixtur *Harmoniques 3 f.* steht.) Anhand dieser Alternative zur Idee vom Überblasen („octavier“, daher ‚octaviant/octaviante‘, wohlge-merkt ohne substantivierte Form) wäre folgerichtig unter Berücksichtigung beider Deutungen des Begriffs eine allgemeine Bezeichnung ‚harmoniques harmoniques‘ (sprich ‚überblasende Aliquote‘) denkbar.

3 Vgl. Hans-Joachim Falkenberg, *Der Orgelbauer Wilhelm Sauer (1831–1916). Leben und Werk*, Lauffen 1990, insbesondere S. 16 f.

César Francks frühe Orgelwerke

Das Werk César Francks verbindet man heutzutage unwillkürlich mit dem Bereich der Orgelmusik. Fällt der Name dieses Komponisten, so dürfte den meisten Orgelliebhabern sofort das berühmte, von Jeanne Rongier gezeichnete Franck-Bildnis am Spieltisch der Cavaillé-Coll-Orgel der Kirche Sainte-Clotilde vor Augen stehen.¹ Den Zeitgenossen jedoch waren Francks Orgelkompositionen zunächst weitgehend unbekannt; vielmehr machte der Komponist damals vor allem als Orgelimitator von sich reden. Erst sein blinder Schüler Albert Mahaut führte 1898, also acht Jahre nach dem Tode Francks, die zwölf großen Orgelwerke seines Lehrers in einer zusammenhängenden Konzertfolge auf und löste damit eine lebhaftere Rezeption dieses Schaffensbereiches aus,² die sich an den wachsenden Verkaufszahlen der gedruckten Orgelsammlungen ablesen lässt. Jene „douze grandes pièces“ sind das Ergebnis dreier verschiedener Kompositionsprojekte; anders als die ‚liturgische Gebrauchsmusik‘ sind diese Stücke außerhalb der römisch-katholischen Liturgie entstanden und stellen nicht-funktionale, freie Kompositionen dar. Gedruckt wurden sie in Sammlungen. Relativ unbekannt sind jedoch die mehr als vierzig anderen Stücke, die Franck komponiert hat, die meisten von ihnen – etwa die *Pièces Posthumes* – zu liturgischen Zwecken. Sie blieben zu Lebzeiten des Komponisten oft ungedruckt, wurden erst posthum veröffentlicht und haben im Musikleben bislang nicht die Stellung der großen Orgelwerke erreicht.

Franck selbst hatte sich der Orgel in seiner Musikerlaufbahn verhältnismäßig spät zugewandt: Die Sammlung der *Six Pièces* vollendete er 1868, die *Trois Pièces* 1878 und die *Trois Chorals* kurz vor seinem Tod 1890. Zu Beginn seiner Musikerkarriere galt seine ganze Aufmerksamkeit dem Klavierspiel, da er eine Laufbahn als Klaviervirtuose anstrebte.

1 Jeanne Rongier, *Portrait von César Franck*, aus dem Ausstellungskatalog im Palais des Champs Elysées, 1. Mai 1888.

2 Vgl. Joël-Marie Fauquet, *César Franck*, Paris 1999, S. 346.

Recht unbekannt sind Francks erste Orgelwerke, die größtenteils nur in Manuskriptform überliefert sind: sein frühestes Orgelwerk, ein Stück in Es-Dur von 1846, ein Stück in A-Dur, die sogenannte *Fantasie*, von 1854 sowie das *Andantino g-moll*, Francks erstes im Druck erschienenen Orgelstück von 1856. Mit den zwölf großen Orgelwerken gemeinsam haben sie die Ausrichtung als nicht-liturgisch gebundene Orgelmusik. Im Folgenden sollen diese frühen Kompositionen näher beleuchtet und aus ihrem Schattendasein herausgeholt werden. Das leitende Erkenntnisinteresse ist dabei die Frage, inwiefern diese Stücke bereits Merkmale von Francks Personalstil enthalten, wie er in späteren Orgelwerken weiter entfaltet wird.

Am Conservatoire seiner Geburtsstadt Liège erhielt Franck ab 1831 Solfège-Unterricht bei dem blinden Organisten der Kirche Saint-Denis, Dieudonné Duguet, der ihn möglicherweise auch an die Orgel heranführte.³ Nach seinem Umzug nach Paris setzte er etwas verspätet seine Orgelstudien fort: Im Herbst 1840, drei Jahre nach seinem Eintritt ins Conservatoire, wurde er auch in die Orgelklasse von François Benoist aufgenommen, der zwar ein mittelmäßiger Organist, aber anscheinend ein exzellenter Lehrer war und mit seinem Unterricht 53 Jahre lang viele Schülergenerationen des Conservatoire prägte. Wie aus Leistungsbeurteilungen hervorgeht,⁴ tat Franck sich zwar anfangs schwer, trat aber nach einem Jahr Orgelunterricht 1841 zum Wettbewerb um den Ersten Preis an, bei dem ihm allerdings – vermutlich auf Drängen seines Lehrers Benoist – nur ein zweiter Preis zugesprochen wurde. Laut Vallas war sein spieltechnisches Vermögen seiner thematischen Erfindung und seinen Themenkombinationen nicht gewachsen⁵ – eine Schwäche, die Francks Orgelkarriere weiterhin begleiten sollte: Stets blieben Francks kompositorischer Erfindungsreichtum sowie seine pianistische Virtuosität seiner Orgeltechnik weit überlegen.

Dies verwundert nicht, stand doch die Improvisation (und damit verbunden die Kunst der Komposition) und nicht die technische Ausführung im Zentrum des damaligen Orgelunterrichts bei Benoist – jene Unterrichtsweise sollte Franck später in seinem eigenen Unterricht am Conservatoire als Nachfolger von Benoist fortsetzen. Benoist war von Hause aus Pianist und nicht Organist, weshalb sein Unterricht weniger auf die spezielle Orgeltechnik und Orgelliteratur als auf Theorie und Improvisation ausgerichtet war.⁶

3 Vgl. Orpha Ochse, *Organists and organ playing in nineteenth-Century France and Belgium*, Bloomington (IN) 2000, S. 173.

4 Am 7. Dezember 1840 urteilte Luigi Cherubini, der Leiter des Conservatoires: „M. Franck a besoin de travailler.“, „Fugue pas encore bien“, und noch im Juni 1841 konstatierte Henri Berton lakonisch: „Franck: faible“. Fauquet, *Franck*, S. 89.

5 Ebd., S. 90; Léon Vallas, *La véritable histoire de César Franck*, Paris 1955, S. 35 f.

6 Wolfgang Grandjean, *Orgel und Oper. Georges Schmitt 1821–1900, ein deutsch-französischer Musiker in Paris. Biographie und Werk mit einem Werkverzeichnis* (Musikwissenschaftliche Publikationen, 43), Hildesheim 2015, S. 117.

FABIAN KOLB

Symph nie avec orgue.

Einige Beobachtungen zum Einsatz der Orgel in der französischen Symphonik um 1900

Äußerste Skepsis und massive Vorbehalte waren es, mit denen sich Mitte des 19. Jahrhunderts ein jeder konfrontiert sah, der Hector Berlioz' *Grand traité d'instrumentation et d'orchestration modernes* (1844/1855), generationsübergreifend unbestritten wirkmächtigstes Standardwerk zur Orchesterlehre der Zeit, hinsichtlich der Integration der Orgel ins orchestrale Klangspektrum konsultierte. Zu heterogen und disparat, ja diametral entgegengesetzt und kontradiktorisch, so das strenge Urteil, seien die Charakteristika der beiden klanglichen Ressourcen; sie erwiesen sich als desintegrativ und nicht vereinbar; sie beraubten sich ihrer jeweiligen idiomatischen Vorzüge und hebelten einander als oppositionelle Kontrahenten gleichsam widerstreitend aus:

« Sans doute il est possible de mêler l'orgue aux divers éléments constitutifs de l'orchestre, on l'a fait même plusieurs fois ; mais c'est étrangement rabaisser ce majestueux instrument que de le réduire à ce rôle secondaire ; il faut en outre reconnaître que sa sonorité plane, égale, uniforme, ne se fond jamais complètement dans les sons diversement caractérisés de l'orchestre, et qu'il semble exister entre ces deux puissances musicales une secrète antipathie. L'orgue et l'orchestre sont Rois tous les deux ; ou plutôt l'un est Empereur et l'autre Pape ; leur mission n'est pas la même, leurs intérêts sont trop vastes et trop divers pour être confondus. Ainsi dans presque toutes les occasions où l'on a voulu opérer ce singulier rapprochement, ou l'orgue dominait l'orchestre de beaucoup, ou l'orchestre ayant été élevé à une puissance démesurée faisait presque disparaître son adversaire. [...] En général l'orgue est fait pour la domination absolue, c'est un instrument jaloux et intolérant. [...] Toutes les fois que j'ai entendu l'orgue jouer en même temps que l'orchestre, il m'a paru produire un détestable effet, et nuire à celui de l'orchestre au lieu de l'augmenter. »¹

1 Hector Berlioz, *Grand traité d'instrumentation et d'orchestration modernes*, Paris 1844, S. 169 f. In der Folgeauflage von 1855 findet sich das Zitat auf S. 168 f. Vgl. auch die kritische Edition von Peter Bloom, Kassel 2003 (Hector Berlioz. New Edition of the Complete Works 24), hier S. 248 f.

Was sich dieserart in den 1840er Jahren in scharfer Pointierung formuliert fand, nämlich die Vorstellung diskrepant-rivalisierender Klangerzeuger, deren Zusammenwirken sich hemmend und kontraproduktiv darstelle, vermochte sich dabei als eine Art ästhetische *communis opinio* bis zum Jahrhundertende in der Tat weitgehend ungebrochen fortzusetzen – um dann freilich mit den Jahren kurz nach 1900 ebenso vehement angefochten und widerrufen zu werden. Ganz im Sinne von Berlioz formulierte so zwar noch 1863 etwa François-Auguste Gevaert in seinem Instrumentationstraktat:

« Les instruments à clavier, autrefois les plus fermes soutiens de l'orchestre [...] sont devenus ses rivaux. Formant dans leur sphère un tout complet, et doués de la faculté de réaliser une idée musicale dans toutes ses parties, ils dédaignent de mêler leurs sonorités à celles des autres instruments. Ils doivent donc être considérés comme ne faisant pas partie intégrante de l'orchestre. »²

Und noch 1885 legte er in seinem neuen Lehrbuch nach:

« Comme tous les instruments à clavier, les deux espèces d'orgues se suffisent à elles-mêmes et ne s'adjoignent à l'orchestre qu'en des cas assez rares. »³

« [L]'orgue est rarement appelé de notre temps à s'unir avec d'autres sonorités, soit vocales, soit instrumentales. Sa grande voix se complait dans une majestueuse solitude. »

« À côté des timbres chauds de la clarinette, du cor, le son inerte des jeux de l'orgue n'eut plus de raison d'être. Isolée, chacune des deux sonorités hétérogènes a ses beautés ; réunies, loin de se fondre, elles se contrarient, et l'effet total est déplaisant, sans caractère. Aussi dès ce jour les deux grandes puissances musicales se séparèrent définitivement. Quand désormais l'orchestre eut à prendre la parole [...], l'orgue se tut. [...] Les orgues magnifiques que l'on rencontre aujourd'hui dans nos grandes salles de concert s'y élèvent à la gloire de l'Art ancien, et mêlent rarement leurs sons à ceux de l'orchestre moderne. »⁴

2 François-Auguste Gevaert, *Traité général d'instrumentation*, Paris und Gent 1863, S. 107.

3 François-Auguste Gevaert, *Nouveau traité d'instrumentation*, Paris und Brüssel 1885, S. 299.

4 Ebd., S. 313. Ähnlich heißt es auch in François-Auguste Gevaert, *Cours méthodique d'orchestration*, Paris und Brüssel 1890, S. 235: „Malgré ses sonorités imposantes et l'énorme variété de ses effets, l'orgue ne peut figurer à son avantage, comme premier acteur, à côté de l'orchestre moderne ; ses voix mystiques pâlisent devant les accents profondément humains de nos instruments à vent“. Vgl. wiederum ähnlich auch François-Auguste Gevaert, *Abrégé du nouveau traité d'instrumentation*, Paris 1892.

JÖRG ABBING

Louis Vierne und Maurice Duruflé: Aspekte einer Lehrer-Schüler-Beziehung in einer Zeit des musikästhetischen Umbruchs

Duruflé und seine Lehrer in Paris 1919–1927

Die wenigen Kompositionen Maurice Duruflés sind nach (fast)¹ einhelliger Meinung seitens der Musikkritik von einer hohen kompositorischen Qualität, sprich: von einer meisterhaften Beherrschung der relevanten musikalischen Parameter seitens des Komponisten gekennzeichnet. An der Heranbildung dieser beachtlichen Kompetenzen sind – neben der zweifellos herausragenden musikalischen Begabung Duruflés – verschiedene Personen beteiligt, die sich im persönlichen Umfeld des Komponisten bis ca. 1930 finden.

Als Duruflé im Oktober 1920 am Conservatoire in Paris immatrikuliert wurde, konnte er bereits auf eine fundierte Orgelausbildung bei Louis Vierne und Charles Tournemire – also zwei der bedeutendsten Organisten Frankreichs – zurückblicken. Davor lag die quasi propädeutische Zeit als Internatsschüler an der Maîtrise Saint-Évode in Rouen, die von Duruflé wohl retrospektiv nicht als sinnvolle Alternative zur häuslichen Geborgenheit angesehen wurde,² die aber zweifellos den jungen Musiker auf das Berufsfeld eines Organisten an einer katholischen Kirche bestens vorzubereiten vermochte. Der Elsässer Jules Haelling (1869–1926), Organist an der Kathedrale von Rouen, wirkte während der Internatszeit von 1912 bis 1919 als musikalischer Mentor für den jungen Schüler, der in der Folge ab 1916 als ‚organiste suppléant‘ den Organistendienst an der Kirche Saint-Sever in Rouen versah.³ Zuvor assistierte er seinem Lehrer Haelling an der großen Merklin-Orgel (1860–1883) in der Kathedrale von Rouen. Robert Delestre,

1 Vgl. Egon Voss, Rezension zu Psallite 103/300770, in: *Musik und Kirche* 41 (1971), S. 323.

2 Maurice Duruflé, „Souvenirs“, in: *Maurice Duruflé – Souvenirs et autres écrits*, hg. von Frédéric Blanc, Biarritz 2005, S. 20f.

3 François Ménissier, „Maurice Duruflé, maîtrisien de Notre-Dame de Rouen“, in: *Dossier* Nr. 15/2015/16 der Association Maurice & Madeleine Duruflé.

Duruflés Mitschüler im Internat, erinnert sich mit folgenden Worten an die Orgeltätigkeit Duruflés während der Internatsjahre:⁴

« [...] au cours d'un Triduum en l'honneur de Jeanne d'Arc, Maurice Duruflé monta aux grandes-orgues [...]. Il interpréta la grande Fugue en ré de Bach : quelle précision, quelle virtuosité ! Je l'entends encore. »

Der Unterricht bei Tournemire kam auf Empfehlung des Musikwissenschaftlers und Komponisten Maurice Emmanuel (1862–1938) zustande, der das Talent des jungen Chorknaben für unbedingt förderungswürdig erachtete. Emmanuel verbrachte die Sommermonate regelmäßig in seinem Landhaus in der Nähe von Duruflés Geburtsstadt Louviers. Besonders nachdem er von 1904 bis 1907 als maître de chapelle an der Kirche St. Clotilde zu Paris Kollege Tournemires geworden war, intensivierte sich die Freundschaft der beiden Musiker.⁵ Duruflé wurde Privatschüler bei Tournemire und partizipierte an einem Unterricht in beiden Disziplinen, Orgelimprovisation und Orgelliteraturspiel. Dieser Unterricht fand zumeist an der Mutin-Orgel⁶ in Tournemires Privatwohnung statt und war wesentlich dem Studium der Orgelwerke Francks gewidmet, die Tournemire noch mit dem Komponisten selbst erarbeitet hatte. Im Bereich der Improvisation verfolgte Tournemire laut Duruflé ein höheres Maß an Freiheit als in seinem opus magnum, dem umfangreichen Orgelzyklus *L'orgue mystique*.⁷ Über jeder Unterrichtsstunde jedoch stand das wechselhafte Temperament eines Lehrers, der des Öfteren zu Wutausbrüchen neigte und letztlich wegen einer Lappalie – nämlich der Vertretungsabsage seitens des Schülers – das Unterrichtsverhältnis beendete.⁸ Die typische Faktur der Orgelwerke Tournemires findet sich vor allem in der arabischen Polyphonie mancher Orgelwerke Duruflés wieder. Hinsichtlich der auf der Dur-Moll-Tonalität basierenden Harmonik, die bei Tournemire bereits in vielen Orgelwerken zugunsten einer freitonalen bzw. modalen Klangdisposition verlassen wird, zeigt sich sein Schüler Duruflé in späteren Kompositionen deutlich retrospektiver.

Innerhalb der Biografie Duruflés zeichnet Louis Vierne (1870–1937) eindeutig als wichtigster Lehrer während der Zeit vor dem Eintritt in das Conservatoire. Hierfür spielen möglicherweise eher persönliche Gründe eine Rolle, die in der psychologischen Kongruenz beider Musiker liegen. Im Rekurs auf seine beiden Lehrer schreibt Duruflé

4 Ebd.

5 James Frazier, *Maurice Duruflé – The Man and his Music*, Rochester 2007, S. 24.

6 Ebd., S. 26.

7 Ebd.

8 George Baker, „Interview with Maurice Duruflé“, in: *The American Organist* 14 (1980), S. 57–60.

Polymodalität bei Maurice Duruflé und Daniel Roth

In der Aufarbeitung von Vermittlungsstrategien historisch informierter Satzlehre geraten Orgel- und Klavier- (bzw. Clavier) Schulen vermehrt in den Blick der Forschung: Die schier überbordenden Publikationen des 19. Jahrhunderts, die weniger die hochprofessionelle Ausbildung von Musikern als vielmehr die Ertüchtigung von musikalischen Lehrern zum Orgelspiel – also der Begleitung von gottesdienstlichem Gesang – auch und vor allem auf dem Land zum Ziel hatten, schließen in ihrer Anlage und Wirkung an die Orgelschulen vor allem protestantischer Provenienz des späten 18. Jahrhunderts an, die implizit und explizit neben Grundlagen der Interpretation, des Finger- und Fußsatzes etc. auch musiktheoretische Grundlagen vermitteln. Zu nennen sind hier vor allem die unmittelbaren Nachfolger Bachs, etwa seine Schüler Carl Philipp Emanuel Bach oder Johann Christian Kittel.¹ Clavierschulen dieser Art sind wichtige Zeugnisse für die Beantwortung der Frage, welche Traditionen in der Vermittlung musiktheoretischer Kenntnisse und Fertigkeiten berücksichtigt werden und nicht zuletzt, welche Fertigkeiten diese evozieren können – zum Beispiel im Bereich der Improvisation.

Maurice Duruflé gehört zu den wichtigsten Lehrerpersönlichkeiten am Pariser Conservatoire in den vierziger, fünfziger und sechziger Jahren, auch für Daniel Roth: Selbst Schüler von Eugène Gigout und Paul Dukas, vor allem aber Charles Tournemire und Louis Vierne, fand sich Duruflé auf bemerkenswerte Weise in die französische Tradition eingebettet. Er wurde 1943 Professor für Tonsatz am Conservatoire – eine Position, die er bis 1969 behalten sollte.² Dieser Kontext ist für einen Schüler Duruflés wie Daniel Roth insofern um so relevanter, als dieser selbst als Komponist und Improvisierender,

1 Vgl. Mario Aschauer, *Handbuch Clavier-Schulen. 32 deutsche Lehrwerke des 18. Jahrhunderts im Überblick*, Kassel 2011, vor allem S. 83–89, und Birger Petersen, „Composition“ und Improvisation. Norddeutsche Orgelkultur und Satzlehre im frühen 19. Jahrhundert“, in: *Musiktheorie und Improvisation. Bericht über den IX. Kongress der Gesellschaft für Musiktheorie*, hg. von Jürgen Blume und Konrad Georgi, Mainz 2015, S. 60–72.

2 Zu Duruflés Vita vgl. vor allem *Maurice Duruflé (1902–1986): The Last Impressionist*, hg. von Ronald Ebrecht, Lanham 2002, und Jörg Abbing, *Maurice Duruflé – Aspekte zu Leben und Werk*, Paderborn 2002.

vor allem aber auch als Lehrender immer wieder auf seine Verwurzelung in dieser Tradition verweist.

Inwiefern die Kompositionen Duruflés unter technischen, aber auch generell musikästhetischen Gesichtspunkten für den Orgelunterricht herangezogen werden können, hat bereits Marius Schwemmer auf der Basis einer eingehenden Analyse dargelegt.³ Erweitert und unter der Perspektive eines satztechnischen Details lässt eine vergleichende Analyse von Kompositionen Duruflés einerseits und Roths andererseits Rückschlüsse auf unmittelbare Einflussnahmen des verehrten Lehrers auch auf kompositionstechnischer Ebene zu – auch wenn es (wie in den Clavierschulen des 18. und 19. Jahrhunderts) eher um eine implizite Ausprägung von Einflussnahme geht.

Modalität und Polymodalität – zum Begriff

Der Aspekt der Polymodalität – oft in Verschränkung mit dem Aspekt der Polytonalität – gilt gemeinhin als Ausweis der Musik in der ersten Hälfte des 20. Jahrhunderts und findet insbesondere Verwendung in der Analyse von Kompositionen, deren Autoren nicht das tonale System infrage stellen, sondern erweitern wollen. Dabei ist ‚Polytonalität‘ am ehesten als Oberbegriff für kompositorische Prozesse zu verstehen, bei denen sich zwei oder mehr musikalische Elemente überlagern; Philippe Malhaire stellt an dieser Stelle den Begriff der ‚Polypolarität‘ – ein Terminus, der die Verschiedenheit harmonischer Orientierungen betont – als angemessener heraus als den der ‚Polytonalität‘, die sich sowohl harmonisch als auch kontrapunktisch äußern kann.⁴

Die Manifestation mehrerer Bezugsebenen auf kontrapunktischer Ebene wird bereits kurz nach der Jahrhundertwende auch terminologisch greifbar; sie ist allerdings schwierig zu fassen.⁵ Von ihr abzuheben ist die ‚Polymodalität‘: Dem Begriff innewohnend ist der Verweis auf Modalität als Gegenüber der Tonalität. Die französische Tradition des 19. Jahrhunderts weist als wichtige Quelle den Gregorianischen Choral auf, der

3 Marius Schwemmer, *Das Orgelwerk Maurice Duruflés im Orgelunterricht. Ein Beitrag zu Form, Ästhetik und Technik*, Marburg 2003.

4 Philippe Malhaire, „Redéfinir la polytonalité“, in: *Polytonalités*, hg. von Philippe Malhaire, Paris 2011, S. 13–38; vgl. ders., *Polytonalité. Des origines au début du XXI^e siècle, exégèse d'une démarche compositionnelle*, Paris 2013.

5 Gesine Schröder schreibt angesichts der Musik von Johann Nepomuk David hierzu etwas hilflos: „Sein Kontrapunkt ist geleitet von der Idee konfligierender Linien“; vgl. „Davids Dilemma. Boris von Haken, Frieder Reininghaus, Gesine Schröder und Peter Tiefengraber im Gespräch“, in: *Johann Nepomuk David. Linien und Unterbrüche*, hg. von Gesine Schröder, Hildesheim 2016 (= Schriften der Hochschule für Musik „Felix Mendelssohn Bartholdy“ Leipzig Bd. 11), S. 219–235; hier: S. 232.

MICHAEL GRÜBER

Daniel Roths *Missa beuronensis*¹

Die *Missa beuronensis* entstand für die benediktinische Erzabtei Beuron an der Donau und steht im Zusammenhang mit einem von Daniel Roth gegebenen Orgelkurs vom 25. bis 28. September 2016. Die Erzabtei Beuron ist bekannt für ihre herausragende Pflege des Gregorianischen Choral, ihre Schola, die beiden Orgeln und eine stilvolle liturgische Orgelmusik. So lag die Idee nahe, den Besuch von Daniel Roth in Beuron mit der Komposition einer Alternatim-Messe für Choral und Orgel in Verbindung zu bringen. Ich war mir bewusst, dass ich mit dieser Idee bei Daniel Roth nicht nur ein offenes Ohr, sondern auch ein offenes Herz finden würde, und es war ein besonderes Erlebnis für mich, in der Zeit von Mai bis Juli 2016 in die Entstehung dieser Komposition mit einbezogen zu sein: der erste Mail- und Telefonkontakt mit Bruder Lukas und Pater Landelin mit Fragen nach Tempo, Betonungen und Agogik – welche Messe? Der Choralgesang mit oder ohne Orgelbegleitung? Der Tag der Uraufführung sollte das Beuroner Hochfest von Kirchweih, Mittwoch, 28. September 2016, sein, und so war mit dem Ordinarium des Tages, der „Missa fons bonitatis“, die gregorianische Vorlage gegeben.

Die *Missa beuronensis* ist im klassisch-französischen Stil angelegt, wie er zum Beispiel von Couperin und Marchand her bekannt ist. Die Hauptorgel ist mit farben- und abwechslungsreichen Soli im Plenum, *Grand jeu* und den typisch klassisch und romantisch französischen Klangfarben von *Cornet*, *Cromorne* und *Voix céleste* besetzt. Die Orgelstücke sind kürzer als jene von Couperin und Marchand, ihr Stil bleibt immer textinspiert. Die Chororgel dient der Begleitung der Schola im *Fond d'orgue* bei zwei Orgeln und zwei Organisten, alternativ besteht die Möglichkeit der Aufführung mit nur einem Organisten auf einer dreimanualigen Orgel, wobei Setzerkombinationen zum raschen Klangfarbenwechsel notwendig sind. Die Schola kann auch unbegleitet singen, so dass der Part der Chororgel dann ganz entfällt. Die angegebenen Registrierungen und Klangfarben sind von der Cavallé-Coll-Orgel von Saint-Sulpice inspiriert, jedoch wird man das Werk mit Klangespür und Geschick auch auf anderen Orgeln mit einer gewissen Klangfarbenpalette adäquat darstellen können.

¹ Erschienen 2016 im Musikverlag Dr. J. Butz (Verlagsnummer 2810). Eine Aufnahme des Werkes befindet sich auf der beiliegenden CD.

Das Kyrie ist neunteilig:

Kyrie 1:	Orgel c.f. im Tenor
Kyrie 2:	Schola
Kyrie 3:	Orgel c.f. im Bass
Christe 1:	Schola
Christe 2:	Orgel c.f. wandert von der linken in die rechte Hand mit alterierten Tönen, um das Leiden Christi auszudrücken
Christe 3:	Schola
Kyrie 1:	Orgel c.f. im Sopran
Kyrie 2:	Schola
Kyrie 3:	Orgel Fantasie im Tutti, c.f. in der rechten Hand rhythmisiert
Gloria:	zwanzigteilig mit Intonation und Coda
Sanctus:	vierteilig
Benedictus:	Orgel solo
Agnus Dei 1:	Orgel c.f. im Sopran
Agnus Dei 2:	Schola
Agnus Dei 3:	Orgel c.f. im Sopran

Die Tonalität der *Missa beuronensis* ist in modaler, gemäßigt moderner Harmonik, die rhythmische Ordnung ohne feste Taktstruktur. Die einzelnen Messteile tragen folgende Widmungen:

Kyrie:	Erzabt Tutilo und den Mönchen von Beuron
Gloria:	Bruder Lukas
Sanctus:	Michael Grüber
Agnus Dei:	„à ma chère Maman“

Zusammenfassung

Daniel Roths *Missa beuronensis*

Die *Missa beuronensis* schrieb Daniel Roth für die benediktinische Erzabtei Beuron an der Donau in Zusammenhang mit einem Orgelkurs; das formal an einer klassisch-französischen Anlage orientierte Werk ist in seiner Klanglichkeit von der Cavallé-Coll-Orgel von Saint-Sulpice inspiriert, aber auch auf kleineren Instrumenten darstellbar.

Sommaire

Missa beuronensis de Daniel Roth

La *Missa Beuronensis* a été écrite par Daniel Roth pour l'Abbaye bénédictine de Beuron sur le Danube : cela s'est fait en liaison avec un stage d'orgue. L'œuvre qui s'inspire formellement d'un modèle classique français est suggérée dans son univers sonore par l'orgue Cavaillé-Coll de Saint-Sulpice mais est aussi exécutable sur des instruments plus modestes.

Abstract

Daniel Roth's *Missa beuronensis*

Daniel Roth composed the *Missa beuronensis* for the Benedictine Archabbey of Beuron on the Danube in the context of an organ course; the work is oriented in formal terms to the French classical structure, and its sound is inspired by the Cavaillé-Coll organ at Saint-Sulpice, but it can also be played on smaller instruments.

Daniel Roth im Gespräch mit Jörg Abbing

Das Gespräch fand am 14. Februar 2017 in Paris statt.

Sie sind seit fast zehn Jahren nicht mehr im Hochschuldienst tätig. Vermissen Sie das regelmäßige Unterrichten?

Ich kann nicht sagen, dass ich das vermisste, denn ich unterrichtete sehr viel im Rahmen von Meisterkursen auf der ganzen Welt. Natürlich ist der regelmäßige Austausch mit Studenten schön gewesen, aber ich habe zu sehr vielen meiner ehemaligen Schüler noch regen Kontakt. Außerdem benötige ich viel Zeit für mein Amt an St. Sulpice, wo neben dem liturgischen Dienst an jedem Sonntag eine Art kleines Orgelkonzert stattfindet – und ich muss auch noch Zeit zum Komponieren finden ...

Sie waren an der Musikhochschule in Saarbrücken Mit-Initiator eines Aufbaustudiengangs, der zur Konzertreihe im Fach Orgelimprovisation geführt hat. Dieser war über-regional bekannt und lockte Orgelstudenten aus ganz Deutschland nach Saarbrücken. Konnten Sie diese Idee auch an der Musikhochschule in Frankfurt, an der Sie h ernach tätigv aren,e inführen?

Ich habe es probiert, aber in Frankfurt hat das nicht geklappt, man hatte dort kein Interesse an einem eigenen Studiengang Orgelimprovisation. In Saarbrücken war das ganz einfach, zumal meine dortigen Kollegen Brandmüller und Rothkopf hierfür absolut offen waren. In der Abschlussprüfung mussten die Kandidaten zunächst eine Fantasie und Fuge im Barockstil, dann eine Sonate, eine Improvisation im Stil von Tournemire über ein gregorianisches Thema und schließlich eine freie Improvisation über ein Thema aus dem Publikum improvisieren. Es wurde auch sehr viel in der Gruppe unterrichtet, dadurch gab es einen positiven Leistungsdruck für die Studenten. Es war wie zu meiner Studienzeit am Conservatoire in Paris. Man lernt auch viel von den Kommilitonen.

Sprechen wir über Orgelinterpretation. Meiner Einschätzung nach stehen Sie für eine möglichst originalgetreue Interpretation der Orgelwerke von Franck, Widor, Vierne ...

... eigentlich sämtlicher Orgelmusik.

Wie haben Sie diesen Interpretationsansatz gewonnen?

Das kommt von meinem Unterricht bei Marie-Claire Alain. Ich war zunächst am Conservatoire in den Fächern Orgel und Improvisation bei Rolande Falcinelli – sie hat beides ganz ausgezeichnet unterrichtet. Ich habe streng nach der Dupré-Schule gelernt, also die gesamte Literatur mit der gleichen Artikulation und möglichst ohne Agogik. Dupré hasste offensichtlich das Rubato auf der Orgel. Dazu kommen die Registrierungen – er hat zum Beispiel viele Registrierangaben von Franck in eine Mischung aus ‚romantique‘ und ‚néo-classique‘ geändert. Er hat also eine Art „Orgelschule“ geschaffen, die in sich stringent war. Ich glaube, von Karl Straube kann in Deutschland Ähnliches gesagt werden.

Ganz genau, seine Ausgaben beispielsweise der Orgelwerke Bachs beziehen möglicherweise das Rubato auch in die Orgelinterpretation bei Bach ein, da Straube – vielleicht mehr noch als Dupré – sich auch als Herausgeber noch der Romantik verpflichtet fühlte. Aber der Vergleich zwischen Straube und Dupré fällt recht häufig. Wie kamen Sie nach Ihrem Studium in die „Hände“ von Marie-Claire Alain?

Nach meinem premier prix in Paris habe ich von den Kursen bei Marie-Claire Alain, Anton Heiller und Luigi Ferdinando Tagliavini¹ in Haarlem erfahren. Ebenfalls dort war der bekannte Cembalist Gustav Leonhardt als Dozent für Alte Musik tätig. Ein Freund riet mir, zu Marie-Claire Alain zu gehen, und ich habe dann in der Folge bei ihr im Unterricht Musik von Sweelinck, Buxtehude, Bach und alte Franzosen – ebenso wie die Musik ihres Bruders Jehan Alain studiert.

Was hat sie Ihnen aus heutiger Sicht beigebracht?

Respekt vor dem Komponisten – ganz im Sinne Harnoncourts. Also nicht: zuerst der Interpret, sondern zuerst der Komponist und sein Werk. Dazu gehören viele notwendige Forschungen über Artikulation, über das Instrument, über die Agogik der Zeit. Der Komponist schreibt ein Stück und hat ein bestimmtes Bild im Kopf, dieses Bild müssen wir versuchen, mit unserer Arbeit nachzuarbeiten.

Sie meinen: Der Interpretation eines Musikstücks muss eine genaue Analyse des Werks vorausgehen?

Unbedingt! Es geht um Dynamik, um Harmonik, um Dissonanzen, die nach der Analyse der Form und Struktur des Werkes herausgearbeitet werden müssen. Mit meinen beiden

¹ Das in Fachkreisen so genannte „Haarlem-Trio“ bestand aus Marie-Claire Alain (1926–2013), Anton Heiller (1923–1979) und Luigi Ferdinando Tagliavini (*1929). Alle drei Organisten vereinte die gemeinsame Lehrtätigkeit bei der Sommerakademie im niederländischen Haarlem, welche zu einem Treffpunkt für Organisten aus ganz Europa werden sollte.

GEORGE BAKER

Hommage

Im Sommer 1973 lud mich Daniel Roth im Nachgang eines Konzerts von Karen McFarlane zum Besuch einer Samstagabendmesse in die Pariser Basilika Sacré-Cœur ein. Ich war zum ersten Mal auf dieser Orgelempore, und der Blick auf den viermanualigen, halbrunden Spieltisch der genialen Cavallé-Coll-Orgel war für mich, einen Jungen aus Texas, einfach überwältigend. Daniel war sehr freundlich und hieß mich in meinem neuen Zuhause in Frankreich herzlich willkommen. Er lud mich ein, bei der Kommunion etwas zu improvisieren. Ich erinnere mich an die dünnen, grazilen, aber dennoch schillernen Streicherstimmen in diesem opulenten Raum, dazu die mit der *Flûte harmonique* gespielte Melodie in der rechten Hand. Die voluminösen, horizontalen, im Gehäuse angebrachten Chamaden sind mir noch in genauso lebhafter Erinnerung wie der sonore Klang der *Bombarde* 32'. Es war der Beginn einer 43-jährigen Freundschaft mit einem wunderbaren Musiker und Kollegen.

In dieser langen Zeit der Verbundenheit habe ich Daniel, seine zauberhafte Frau Odile und ihre wachsende Familie immer wieder besuchen dürfen. Ich habe ein paar Unterrichtsstunden bei Daniel genommen, als er an der Catholic University of America Professor für Orgel war – eine Stelle, die ich ein paar Jahre später selber innehatte. Jedesmal, wenn ich nach Paris reiste, machte ich einen Halt bei Familie Roth in ihrem Zuhause am Montmartre. Meine Frau Margie gestaltete zu einem Weihnachtsfest eine kleine „ROTH“- Patchwork-Decke, die Odile fortan immer zur Weihnachtszeit voller Stolz auf ihren Tisch legte. Odile war eine ganz besondere Persönlichkeit – sehr intelligent, immer freundlich und hilfsbereit, und zu allen Zeiten – guten wie schlechten – eine Stimme der Vernunft. Sie war ein Juwel von Mensch, und wir vermissen sie sehr.

Daniel Roth war immer ein sehr fachkundiger Gelehrter und ein leidenschaftlicher Verfechter der Orgelbaukunst von Aristide Cavallé-Coll. Ich teile seine Vorliebe und seinen Respekt für diese Instrumente, von denen leider zu viele entweder zerstört oder in der sogenannten ‚neoklassischen‘ Zeit des französischen Orgelbaus bis zur Unkenntlichkeit verändert wurden. Mein Exemplar von Daniels Monographie zur Orgel von Sacré-Cœur (eine Spezialausgabe von *La Flûte Harmonique*) wird von mir immer in Ehren gehalten. Erst kürzlich hatte ich die Ehre, die Übersetzung der Monographie über die Orgel von Saint-Sulpice vorzunehmen, die bei *Choir and Organ* in London erschienen ist.

DANIEL MAURER

Hommage

Daniel Roth begegnete ich zum ersten Mal 1974 in Mulhouse im Elsass anlässlich seines Orgelkonzerts am Sonntag, den 4. Mai, an der von Alfred Kern rekonstruierten J. A. Silbermann-Orgel (1766, III/31) in der reformierten evangelischen Kirche Temple St. Jean. Es war eine Begegnung, die meine berufliche Entscheidung, mich ganz auf mein Orgelstudium in Paris zu konzentrieren, nicht unerheblich beeinflusste.

Damals war ich im Temple St. Jean Vertreter der Titularorganistin Marie Louise Jaquet (der späteren Ehefrau von Jean Langlais) und sagte mit großer Freude zu, als sie mich fragte, ob ich mit einem Freund Daniel Roths, Fabien Schultz (dem renommierten Glasfenster-Meister und Organisten von Burnhaupt-le-Haut) gemeinsam bei diesem Konzert registrieren würde.

Ich hatte bereits in Paris privaten Orgelunterricht bei Jean Langlais (wie er es mir angeboten hatte, als ich ihm 1973 bei seiner Einweihung dieser rekonstruierten Orgel in St. Jean assistierte), um mich auf die Aufnahmeprüfung für das Conservatoire in Paris vorzubereiten, und war natürlich sehr gespannt darauf, Daniel Roth kennenzulernen, der 1973, also kurz zuvor, den Grand Prix de Chartres gewonnen hatte, welcher mir als der damals schwierigste Orgelwettbewerb der Welt beschrieben worden war. Und dieser brillante Vertreter der Pariser Schule war – ebenso wie ich – ein gebürtiger Mulhouser!

Daniel Roth hatte in seinem Programm für St. Jean unter anderem die *Fantasie und Fuge in B* von A. P. F. Boëly. Sowohl bei der Probe als auch beim Konzert war ich beeindruckt von seiner Virtuosität und natürlichen Leichtigkeit im Anschlag, mit welcher er die schwierigen Passagen – mit Brillanz und Poesie! – auf diesem Spieltisch mit den engmensurierten Tasten à la Silbermann spielte. Ein wahrhaft virtuoser Interpret, der mit seinem espritvollen „luftigen“ Temperament für mich voll und ganz den echten Pariser Stil verkörperte!

Als Zugabe spielte er die *Fuge über B.A.C.H.* op. 60 Nr. 5 von Robert Schumann mit einer unglaublich präzisen Staccato-Pedaltechnik – auf diesem rustikalen Pedal mit den unmöglichen Obertasten in Form eines Entenschnabels! Das war für mich eine Offenbarung – so dass ich mich dann begeistert, mit echter Lust und Motivation, auf die Aufnahmeprüfung am *Conservatoire National Supérieur de Musique de Paris* vorbereitete!

PASCAL REBER

Hommage: Daniel Roth und César Franck

Die musikalische Welt von César Franck hat einen großen Einfluss auf die Persönlichkeit und die Musikalität Daniel Roths.

Daniel Roth engagiert sich sehr für die Interpretation der Musik von César Franck. César Franck war wie Roth Pianist und Organist. Das verstand Daniel Roth, als er seine Forschungen zur Kunst dieses Komponisten begann: Als er seine Orgelwerke am Klavier spielte, spürte er den Ausdruck, das Rubato und das Atmen in den Sätzen.

Darüber hinaus verfolgt Daniel Roth aufmerksam Analysen der harmonischen Welt von Franck und verweist uns auf den geistlichen Kampf, den César Franck im Laufe seines Lebens geführt hat. Dieser Kampf betrifft die Dualität von materieller und geistiger Welt, die in seinen großen Werken erscheint wie in der *Pièce héroïque*, der *Prière*, den drei Chorälen, der Sonate für Klavier und Violine, im Quintett, in der Symphonie d-Moll usw. Und am Ende dieser Werke so verschiedener Gattungen siegt das Geistliche.

Daniel Roth machte mich außerdem aufmerksam auf eine geistliche Analyse Albert Schweitzers zum „Gebet“ (*la Prière*) für Orgel.

*

L'univers musical de César Franck a une grande influence sur la personnalité et la musicalité de Daniel Roth.

Il est très engagé pour ce qui est de l'interprétation de la musique de César Franck qui était, comme Daniel Roth, pianiste et organiste. C'est ce qu'il a compris quand il s'est mis à faire des recherches concernant l'art de ce compositeur : quand Daniel Roth jouait ses œuvres d'orgue au piano, il en ressentait l'expression, le rubato et la respiration dans les phrases.

Au-delà de cela, Daniel Roth suit avec attention les analyses de l'univers harmonique de César Franck et nous renvoie au combat spirituel que Franck a livré au cours de sa vie. Ce combat concerne la dualité de l'univers matériel et de l'univers spirituel, dualité qui apparaît dans ses grandes œuvres comme la *Pièce Héroïque*, la *Prière*, les *Trois Chorals*,

GREGOR SIMON

Hommage: Über Meisterschaft und Freude

Ein Künstler ohne Allüren, ein offener Mensch, bescheiden und von feiner Höflichkeit – das war mein erster Eindruck von Daniel Roth, als ich mich ihm in Saarbrücken vorstellte. Daniel Roth hat ein aufrichtiges Interesse an anderen Menschen, es liegt ihm an einer menschlich positiven Beziehung, sei es über Alltagsplaudereien oder im Gespräch über Fachliches oder Persönliches. Man darf Daniel Roth vielleicht als einen in besonderem Maße mitmenschlichen, gläubigen und künstlerischen Menschen bezeichnen, wobei diese wertvollen Gaben bei ihm ineinander fließen und zusammen gehören.

Man könnte wohl sagen, Daniel Roth lebt und spielt, was er glaubt, und glaubt, was er lebt und spielt. Dies ohne jegliche Aufdringlichkeit oder Überhebung, in authentischer Weise. Das Göttliche in der Kunst: Scheint es nicht da auf, wo Daniel Roth die Einseitigkeit des Virtuositums, die leere Faszination des bloß Sportiven bei allem Respekt mit Entschiedenheit zurückweist, wenn er mehr sinnierend als verurteilend sagt: „Das ist nicht gut“? Spricht es nicht von metaphysischer Durchdringung, konkreter: von der Verbundenheit mit dem christlichen Glauben, wenn er ein Orgelwerk Bachs auch auf seine Theologie hin anspricht? Das ist bei Daniel Roth mitnichten in einen Allgemeinplatz verblasst! Oder wenn er zur neuen Musik bemerkt und dabei sicher nicht alle, aber doch sehr viele Bereiche meint: „Die zeitgenössische Kunst – es fehlt ihr die Freude!“

Das ist ja weitab von naivem Romantizismus oder nostalgischer Larmoyanz eines, der in der Musik lediglich Erholung und Wellness der Seele, Wohlfühlmomente oder Gelegenheit der Selbstdarstellung sucht. Daniel Roth meint eine Freude, die so weit wie möglich davon entfernt ist, billig zu sein oder anbiedernd. Wer Daniel Roth etwas näher kennt, der weiß: Dieser Mann lebt, spielt und lehrt aus einem Glauben, der mehr ist als der „Glaube an die Kunst“ (was wäre das eigentlich für ein Glaube – Kunst ist doch nicht etwas Absolutes, vielmehr Vermittlerin der wissenden Ahnung eines unfassbar köstlichen Absoluten!) und mehr als der „Glaube an den Menschen“ mit seinen Stärken wie Güte oder Mut (der Mensch ist ja auch nicht absolut). Vielmehr ist es der Glaube an Gott, den Einen, Absoluten. Dieser Glaube aber birgt Liebe, Friede und Freude.

Ohnehin: Die Vision, Virtuosität und Kraft seines Spiels, die starke persönliche Note jeder gespielten Note, die Menge und Vielseitigkeit seines Schaffens als Lehrer, als Konzertorganist und als Titulaire an St. Sulpice, dazu die enorme Kompetenz ein-

JEAN-PAUL SORG

Rue de Belfort

Ich denke lächelnd und auch etwas melancholisch daran, was dazu geführt hat, dass ich Daniel Roth kenne, dass ich sagen kann, ihn zu kennen, dass ich ihn seit etwa 70 Jahren kenne, dass ich vermutlich einer der wenigen Überlebenden bin, die ihn als kleinen Jungen gekannt haben, aus der Rue de Belfort stammend, von seiner Mutter umsorgt, einer vornehmen, großen schlanken Frau. Was heißt kennen? Sehen? Vorbeigehen sehen?

Die lange Rue de Belfort durchzog ganz Dornach (Durni) vom quadratischen Platz, an dem der Vorort begann und wo die Tram hielt, die man auf dem Weg in die Stadt (Mülhausen) nahm, bis zu den letzten Häusern, ab Hausnummer 200 und folgende, die sich auf dem Land in Richtung des Dorfs Morschwiller auflockerten. Er wohnte in der Nr. 73, also auf der ungeraden linken Seite, bergauf; ich wohnte auf der anderen Seite, ungefähr hundert Meter weiter unten, in der Nr. 60. Vom Hof aus, in dem ich spielte, sah ich ihn manchmal vorbeigehen, und ich hätte den Jungen, der in etwa mein Alter hatte, ohne seine rot leuchtenden Haare wohl kaum wahrgenommen. Er war nicht mit uns in der Grundschule, er besuchte wohl eine private katholische Einrichtung. Am Straßenrand spielte er nicht mit Murmeln, auf der Straße trieb er nicht die Kreisel (Ruri) mit Peitschenhieben an. Damals gab es sehr wenig Autos und keine Gefahren, die Kinder spielten buchstäblich „auf der Straße“, einem zusätzlichen Spielplatz, auf dem sie sich trafen.

Er kam die Straße nur entlang, um in die Kirche Saint Barthélemy zu gehen, wo er Orgel übte. Am unteren Ende der Rue de Belfort musste man hinter dem Kino rechts abbiegen in die Rue de Brunstatt, um zu der Kirche zu gelangen, einem imposanten neugotischen Gebäude. Ganz klein noch spielte er „schon“ wie ein Virtuose. Auf jedem Weg begleitete ihn seine Mutter. Er schien ihr zu folgen, den Kopf gesenkt, konzentriert oder träumend, weder nach rechts noch links blickend. In dem Viertel meinte, sagte, wusste man, dass dieser Junge außergewöhnlich begabt und hochmusikalisch sei und bestimmt ein großer Musiker werden würde.

Von der Fachpresse zu seiner Ausbildung und Karriere befragt, erzählt Daniel Roth gern, dass er sich für ein Orgelstudium und gegen das Klavier entschieden hat, nachdem er mit seiner Mutter *Il est minuit, Docteur Schweitzer* im Kino seines Wohnorts gesehen hatte. Dies teilte er sogleich seiner Mutter mit und besiegelte so seine Künstlerbestimmung. Der Film *Es ist Mitternacht, Dr. Schweitzer* nach dem gleichnamigen Werk von

Christian Schmitt im Gespräch mit Birger Petersen: Über Daniel Roth

Der ECHO-Preisträger Christian Schmitt studierte Kirchenmusik und Konzertreife an der Hochschule für Musik Saarbrücken sowie Orgel bei James David Christie (Boston) und Daniel Roth (Paris), außerdem Musikwissenschaft und Katholische Theologie. Der Organist errang Preise bei mehr als zehn nationalen und internationalen Orgel- und Musikwettbewerben, unter anderem in Brügge und Tokio sowie 2001 beim Deutschen Musikwettbewerb. Heute ist Christian Schmitt einer der erfolgreichsten und charismatischsten Konzertorganisten seiner Generation und als Solist sowie als Kammermusikpartner international gefragt.

Bei den Bamberger Symphonikern wirkt Schmitt seit September 2014 als Principal Organist und kuratiert in dieser Funktion auch die dortige Orgelreihe. Christian Schmitt ist auch als Pädagoge sehr aktiv, so an der Musikhochschule Stuttgart (Vertretungsprofessur im Lehrauftrag, Klasse Prof. Jürgen Essl), der Hochschule für Musik Saar und an Musikhochschulen in Boston, Cremona, Oslo, Mexiko, Moskau, Seoul, Taschkent und Bogotá. Er gehörte außerdem mehreren Jurys an. Seine Diskographie umfasst über 35 solistische CD-Aufnahmen. Für das Label cpo arbeitet er an Gesamteinspielungen von Koechlin, Widor, Gubaidulina und Pachelbel. Schmitts Aufnahme der Widor-Orgelsinfonien op. 42, 3 und op. 69 erhielt den ECHO Klassik 2013.

Birger Petersen traf Christian Schmitt im Januar 2017 in seiner Stuttgarter Wohnung zum Gespräch.

Lieber Christian, Du gehörst zu den späten Schülern Daniel Roths. Wie hast Du ihn kennengelernt?

Meine allererste Begegnung mit Daniel Roth fand tatsächlich 2002 am Flughafen in Boston statt: Ich war als Stipendiat der Studienstiftung des Deutschen Volkes in Boston und fuhr mit meinem Lehrer James David Christie zum Flughafen, um jemanden abholen – ich wusste allerdings nicht, wen. Wir haben am Ausgang des Flughafens in Boston gewartet – und auf einmal kam Daniel Roth heraus. Ich kannte ihn natürlich von CDs sowie aus Jurys von Wettbewerben, war ihm bis dahin aber nie persönlich begegnet, obwohl er ja in Saarbrücken lange unterrichtet hat – und ich stamme aus dem Saarland!

Zu dieser Zeit kamen die Leute sogar aus Moskau zum Studium, um seinen Unterricht zu genießen: Daniel Roth hat internationales Flair nach Saarbrücken gebracht. Als ich 1994 einen 3. Bundespreis bei „Jugend musiziert“ gewonnen hatte, war Daniel Roth allerdings gerade an die Frankfurter Hochschule gewechselt – und ich bin als Jungstudent und später als Kirchenmusikstudierender beim Speyerer Domorganisten Leo Krämer in Saarbrücken geblieben.

Drei Jahre nach meinem ersten Zusammentreffen mit Daniel Roth rief mich Leo Krämer an und fragte mich aus Anlass eines Kurses mit Daniel Roth, ob ich da nicht etwas spielen könne. Mein Studium war längst abgeschlossen, und ich habe bereits freiberuflich gearbeitet – aber ich habe gern mit Roth an meiner Interpretation der „Noël“-Variationen von Dupré gearbeitet. Beim Mittagessen fragte er mich, ob ich nicht Lust hätte, noch einmal zu studieren. Und ich sagte zu! Ich habe mich dann also für das Solistenexamen an der Frankfurter Hochschule beworben. Nach bestandener Aufnahmeprüfung habe ich also zwei Jahre bei ihm studiert; ich war der letzte Studierende in seiner Solistenklasse. Und bei meinem Examen war er unglücklicherweise krank.

Wie kann man sich den Unterricht in dieser besonderen Situation vorstellen?

Der Unterricht fand regulär in Frankfurt-Niederrad statt, wo auch die Abschlussprüfungen stattfanden, ich durfte aber nach meiner Studienzeit in Frankfurt als in Saarbrücken Wohnender nach Paris fahren: Abendessen bei Roths daheim und danach Unterricht in St. Sulpice! Ein Traum wurde wahr!

Ich habe alle zehn Widor-Symphonien mit ihm erarbeitet – alle, weil ich ja auch alle in Rouen aufgenommen habe. Die wertvollen Kommentare Roths stehen nach wie vor in meinen Noten.

Und welches Repertoire hast Du im Unterricht mit ihm sonst erarbeitet?

Im Rahmen des Studiums bei Roth habe ich mich in der Tat eben mit seinem eigenen Repertoire beschäftigt – die 10. Symphonie von Widor ist mit Roth einfach unvergleichlich, aber auch die anderen von ihm aufgenommenen Widor-Symphonien: die 5., die 6. und die 9. Symphonie bei *motette* waren mir natürlich bekannt, aber im Unterricht war das noch einmal phänomenaler: die Tricks und Kniffe, die Fingersätze – aber auch die Strenge! Bei ihm gab es ein ganz klares Bild, wie diese Werke zu interpretieren waren, auch ganz genaue Vorgaben. Das war für mich sehr interessant, weil man ja doch auch schon einen eigenen Stil entwickelt hat, wenn man Ende zwanzig ist. Ich komme ohnehin aus der französischen Schule: Mein erster Lehrer war noch Dupré-Schüler. So kommt man dahin wieder zurück, wo man herkommt!

Ich habe mit Daniel Roth die drei Choräle César Francks erarbeitet, auch das *Grand Pièce*; den zweiten Choral habe ich in der Prüfung gespielt, außerdem die 7. Symphonie

DANIEL ROTH UND PIERRE-FRANÇOIS DUB-ATTENTI

Überlegungen zur Interpretation an der Orgel

Übersicht

1. Vorrang der Agogik	273	5.3 Ornamente bei Bach	337
2. Tempo-Fragen	274	5.4 Beispiele anderer Komponisten	340
2.1 Das Metronom und seine Probleme . .	275	5.5 „Notes inégales“ in der alten französischen Musik	344
2.2 Einige Beispiele von oft in un- passenden Tempi gespielten Werken	278	5.6 Ergänzungen in der alten franzö- sischen Musik	355
2.3 Grundtempo und Agogik	282	5.7 Wandel des Anschlags	358
3. Das Rubato	285	5.8 Akustik	372
3.1 Definition	285	5.9 Trakturfragen	376
3.2 Rubato und „ästhetisches Bild“: Verbindungen	286	6. Die Kunst des Registrierens	380
3.3 Rubato hat mit Romantik nichts zu tun!	286	6.1 Grundlegende Unterschiede zwi- schen den verschiedenen Orgeltypen	380
3.4 Fazit	298	6.2 Wie kann man Registrierungen auf fremde Orgeln übertragen?	395
3.5 Ausführliches Beispiel: <i>Prière</i> von César Franck	298	6.3 Nicht gegen ein Instrument kämpfen	397
4. Die Akzente	303	6.4 Balanceprobleme beim Registrieren	399
4.1 Vom Komponisten notierte Akzente	304	6.5 Registrierung und Polyphonie	400
4.2 Die Relevanz von Akzenten in sehr raschen Werken	306	6.6 Registrierung und Anschlag	404
4.3 Vom Komponisten nicht notier- te, aber durch Analyse erkennba- re Akzente	309	7. Der Gebrauch des Schwellwerks	406
4.4 Ein detailliertes Beispiel: Die Toccatà von Widor	313	7.1 Einzigartige, unersetzliche Effekte . .	406
5. Die Kunst des Anschlags	323	7.2 Mehrere schwellbare Klangebene- n	407
5.1 Der Anschlag im Barock	324	7.3 Verschiedene Schwellersysteme	408
5.2 Die Frage der Ornamente	335	8. Daniel Roth im Gespräch mit Pierre-François Dub-Attenti	409

„Spielen Sie nur immer recht schön im Takt, Ihre Zuhörer können dann ihren eigenen Gedanken nachgehen ...“
Charles-Marie Widor¹

1 Charles-Marie Widor, „Notes sur Lemmens“, Vorwort zur Neuauflage von Jacques-Nicolas Lemmens, *École d'Orgue*, Paris o.J.

Es trifft zu, dass viele Musiker und besonders Organisten uhrwerkartig, wie ein Metronom, spielen – das ist nichts Neues. Schon Johann Sebastian Bach bemerkte: „Er spielt perfekt, aber er fühlt nichts!“² Und liegt hierin nicht die Hauptursache dafür, dass das Publikum den Orgelkonzerten den Rücken kehrt und dass zwischen Organisten und anderen Musikern ein so großer Graben besteht? Zu ihrer Entlastung sei zugegeben, dass die Orgel unter allen Instrumenten sehr wahrscheinlich dasjenige ist, das man am schwierigsten zum Singen bringen kann: die „Orgel-Maschine“. Ist einmal eine Registrierung gewählt, so ist es tatsächlich nicht möglich, die Lautstärke des Tons zu beeinflussen. Wenn man eine Taste anschlägt, muss es schnell geschehen, um den Pfeifen eine korrekte Ansprache zu gestatten.

„Von allen Instrumenten stellt die Orgel die meisten Ansprüche an den Stil, weil ihr mechanischer und kalter Klang die Erfüllung mit einer Seele erfordert.

Der Stil ist eines jeden Art, seine Überlegungen zu veranschaulichen. Die Hauptqualität des Stils ist der Rhythmus, das heißt der Wille.

Das Ticken eines Uhrwerks lässt uns gleichgültig. Wir überhören es, wir vergessen es. Seine Fortbewegung verstetigt sich mit der Unpersönlichkeit eines Metronoms.

Der wuchtige Kolbenschlag dagegen, der das Ausatmen dieser einen ganzen Zug an Wagen schleppenden Maschinen punktiert, das ist der ‚Haupttakt‘; es ist eine immer wiederkehrende Äußerung des Willens, und dieser Wille setzt sich durch.“³

Wie soll man diese „Maschine“ beseelen und mit ihr ‚Musik‘ machen können? Indem man sich auf das schönste aller Instrumente stützt, die menschliche Stimme? Auf die Pianisten, Geiger, Orchesterdirigenten ...?

Widor führt weiter aus:

„Betonen Sie hier und da, unterstreichen Sie ein Satzende, erleuchten Sie eine Notenskizze, verlängern Sie einen Notenwert, bringen Sie Ihre Persönlichkeit zum Ausdruck, Ihre Gemütsregung, gießen Sie Ihr Herz aus, man wird Ihnen zuhören.“⁴

„Kam eigentlich je ein Thema, eine Notenskizze ohne Akzent zustande? Gibt es etwas Trockeneres, etwas Öderes als eine schlichte und einfache Kette gleich langer Noten? Sprechen und nichts sagen, wie traurig! Wenn die Orgel nichts betonen kann, so muss es der Organist durch seine Phrasierungskunst eben vortäuschen.“⁵

2 Vgl. Pierre Vidal, *Bach et la machine-orgue*, Fontenay-sous-Bois 1973.

3 Widor, „Notes sur Lemmens“.

4 Ebd.

5 Charles-Marie Widor, „De l’interprétation des Préludes et des Fugues“, in: *Jean-Sébastien Bachæ uvres complètes pour orgue*, Band I, New York o.J., S. VI f.

Vierne schreibt in seiner Ausgabe der Bach-Werke:

„Nichts ist kostbarer als ein den Rhythmus beherrschender Virtuose; nichts ist auch seltener. Die Dauer eines Akzents, eines Zögerns zu erwägen, mit Gewissheit die Stelle festzulegen, wo ein kleines Accelerando oder ein unmerkliches Ritenuto erfolgen soll, das sind allesamt delikate Vorgänge, die nicht nur genaues Überlegen, sondern auch ein Feingefühl erfordern, das nur wenigen verliehen ist. Doch sind es diese Kleinigkeiten, welche die Orgel zum Leben bringen. Deren Missachtung lässt die Orgel zu einem kalten, ausdruckslosen Instrument erstarren.“⁶

Das Empfinden rhythmischer Genauigkeit stellt sich für den Zuhörer nicht durch eine metronomartige, mechanische Spielweise ein – in diesem Fall gleichen sich alle Takte, ganz besonders an der Orgel, wo es keinen Unterschied mehr zwischen betonten und unbetonten Schlägen gibt: Dann tritt eine gewisse Monotonie ein. Um dies zu verhindern, so denken manche Interpreten, könnten sie ihr Vorgehen dadurch beleben, dass sie ein sehr rasches Tempo einschlagen.

Das Empfinden rhythmischer Genauigkeit beruht auf dem Gleichgewicht zwischen Präzision und einer gewissen Gewandtheit, das heißt, der rhythmische Aufbau muss durch Akzente, durch agogische Punkte unterstützt werden, die dann betonte und unbetonte Schläge, Sätze und Artikulationen hervorheben.

Ohne Atmen und Absetzen, ohne Akzente hört der Zuhörer zwar, aber er hört nicht *zu!*

Lösungsmöglichkeiten sind den bemerkenswerten Ratschlägen von Widor zu entnehmen: „Geben Sie hier und da Nachdruck, betonen Sie ein Satzende, ziehen Sie eine Note in die Länge“. Ist der Notentext hinsichtlich der Form, der Unterteilung, der Sätze und aller Besonderheiten auf melodischer, harmonischer und rhythmischer Ebene gut einstudiert, so ist es die Agogik, also die kleinste, beinahe ‚unbemerkbare‘ Abänderung des Grundtempos (mit Verlangsamungen und Beschleunigungen), die es dem Zuhörer gestattet, den Aufbau des Notentexts, die harmonische Vielfalt usw. zu erfassen.

Man hat somit zwischen Agogik und Rubato zu unterscheiden. Benutzt man das *rubato* („ruba“ bedeutet „rauben“), entfernt man sich sehr vom Grundtempo, indem man verlangsamt oder beschleunigt. Die Agogik dagegen will dem Zuhörer den musikalischen Vortrag erklären, wo das Rubato versucht, eine starke Gefühlsbewegung bei ihm zu bewirken. Dabei ist gleich zu betonen, dass diese Tempoveränderungen nur eines mehrerer Werkzeuge des Organisten darstellen – wie etwa auch die Artikulation und die Registrierung.

6 Louis Vierne, „Notices et commentaires“, Vorwort zur Ausgabe der Werke von Johann Sebastian Bach, Paris 1924, S. IV.

4.4 Ein detailliertes Beispiel: Die Toccata von Widor

Man hört die Toccata aus der 5. Symphonie von Widor allzu oft rasend gespielt, gänzlich ohne die Akzente und Artikulationen, die der Komponist notiert hat:

Notenbeispiel 23: Charles-Marie Widor, 5. *Symphonie* – Toccata, T. 1 f.

Das erste Problem, das sich dem Interpreten stellt, ist die Wahl der Fassung: Widor hat – wie eigentlich für viele seiner Werke – verschiedene Versionen hinterlassen. Meistens ist die letzte Fassung die am meisten ausgetüftelte; das gilt auf jeden Fall für diese Toccata (Hamelle 1929). Das Tempo ist im Vergleich zur Fassung von 1901 ($\text{♩} = 118$) vernünftiger: $\text{♩} = 100$. Die auf der ersten Seite angegebenen Akzente und Artikulationen sind von größter Bedeutung auf rhythmischer Ebene (in den älteren Fassungen gab es diese Angaben nicht, sondern nur Punkte über den Noten). Ich habe einen Interpreten gehört, der nicht die erste Zählzeit, sondern das zweite Achtel betonte und somit den Eindruck erweckte, das erste Achtel sei ein Auftakt. Es ist gut möglich, dass Widor dieselbe Erfahrung machte, was ihn dann dazu verleitete, im Jahr 1929 diese Artikulationen hinzuzufügen.

Aber wie ist der Umstand zu verstehen, dass Widor die Artikulationen und Akzente in der Folge nicht weiter vermerkte? Es geschieht häufiger, dass ein Komponist für ein Motiv Angaben macht, ohne diese später für ähnliche Abschnitte zu wiederholen. Aber hier haben Artikulationen und Akzente doch eine solche Auswirkung, dass es undenkbar ist, Widor habe sie nur für die erste Seite angegeben. Sie sollten hingegen nicht das ganze Werk hindurch angewandt werden: Die Wirkung wäre ermüdend.

In Takt 3 befinden sich erstmals nicht mehr die kleinen Artikulationen auf den beiden ersten Sechzehnteln der rechten Hand, aber Widor gibt immer noch die Akzente der linken Hand an. Die Artikulation der rechten Hand ist weiterzuführen bis Takt 5, also bis Widor keine Akzente mehr in der linken Hand setzt. Die Artikulationen können wieder mit der ersten Takthälfte von Takt 6 (Akzente in der linken Hand) aufgenommen und in der zweiten Takthälfte ausgelassen werden.

Diese Artikulationen sind auch sehr nützlich, um den Sopran zu unterstützen, wie etwa auf der zweiten Zählzeit von Takt 5, wo das *a* der rechten Hand nicht mehr von der linken Hand verdoppelt wird, oder auch in Takt 6 für das hohe *h*.

The image displays two systems of musical notation for measures 5 and 6 of the Toccata from the 5th Symphony by Charles-Marie Widor. Each system consists of a grand staff with a treble clef on the upper staff and a bass clef on the lower staff. The key signature is one flat (B-flat). Measure 5 begins with a treble clef and a bass clef. The right hand plays a melodic line with slurs and accents, while the left hand plays a rhythmic accompaniment with slurs and accents. Measure 6 continues the melodic line in the right hand and the accompaniment in the left hand, with similar articulation markings.

Notenbeispiel 24: Charles-Marie Widor, 5. *Symphonie* – Toccata, T. 5 f.

Ab Takt 7 jedoch sind die Akzente wieder auf der betonten Zählzeit vermerkt. Ab Takt 9 erscheinen weder Akzente noch Artikulationen ... In Takt 9 spielt das Pedal das Thema in langen, betonten Noten, wodurch die Rhythmik gut erfassbar ist und Akzente und Artikulationen nicht mehr nötig sind.

Balanciertritt, welcher den Vorzug hatte, in der Lage zu verharren, in der ihn der Fuß des Organisten verlassen hatte.“¹⁶²

Die Nützlichkeit des Schwellkastens liegt indes nicht primär in einer statisch beibehaltenen Stärke des Klangs, die man dem Schwellwerk zuweisen möchte, sondern in der Dynamik. Der von Marcel Dupré genannte Vorteil ist daher relativ gering im Vergleich zur Flexibilität des Ausdrucks, die das System mit Trittpedal erreichen kann.

Es ist leicht ersichtlich, dass viele Nuancen wie etwa ein kleines *crescendo* und *decre-scendo*, das *sforzando*, das *pianissimo subito* viel feinfühlicher und geschmeidiger mit dem Trittpedal auszuführen sind. Da sich dieses Pedal allerdings rechts am Spieltisch befindet, liegt es auf der Hand, dass an den Stellen, wo der rechte Fuß die Dynamik zu steuern hat, ohne das Trittpedal in einer Zwischenstufe einrasten lassen zu können, die Bassstimme vom linken Fuß allein übernommen werden muss.¹⁶³ Technisch sind dann alle möglichen Kniffe anzuwenden, um ein gutes *legato* zu spielen (vor allem ein *glissando*). Ist dies indes nicht möglich (etwa bei großen Intervallsprüngen), so sollte man durch sehr geschicktes Bewegen des linken Fußes den Eindruck eines *legato*-Spiels zumindest zu erwecken versuchen.

Wenn ein Balanciertritt vorhanden ist, muss man seine Verwendung mit beiden Füßen üben. Zwischen zwei Abschnitten, die die Verwendung des Schwellers erfordern, können beide Füße die Pedalstimme normal spielen. Aber wenn diese Abschnitte dicht aufeinanderfolgen, kann das Pendeln zwischen Balanciertritt und Pedal den Spielfluss hemmen und so eine starre Vortragsweise erzeugen. In diesem Fall ist es dann besser, einen Fuß auf dem Balanciertritt zu belassen und allein mit dem anderen Fuß die Pedalstimme zu spielen.

8. Daniel Roth im Gespräch mit Pierre-François Dub-Attenti

Lieber Daniel, in Ihrer Auffassung von Interpretation und ihrer didaktischen Vermittlung ist die zentrale Stellung der Analyse als Leitfaden für den Interpreten auffällig gerade auch der harmonischen Analyse.

Ich hatte seit Beginn meiner Pariser Studien ausgezeichnete Lehrer im Komponieren, die mich auf die Vielfalt der Analyse aufmerksam machten. Später hat Marie-Claire Alain in ihrem Unterricht nachdrücklich auf den hohen Wert der Analyse hingewiesen: Sie ist grundlegend, um die Interpretation eines Werkes vorzubereiten. Erst wenn man eine

162 Marcel Dupré, *Facture d'orgues*, hg. von Hans Steinhaus und Roger Deleplace, Berlin und Kassel 1982, S. 24.

163 An vielen Spieltischen stören die in der Mitte gelegenen Balanciertritte das Spiel auf den sich direkt darunter befindenden Pedaltasten.

Komposition vollständig ergründet hat, versteht man sie perfekt und kann am besten ausdrücken, was der Komponist sagen wollte. So kann man dann den darin enthaltenen Reichtum auch mit dem Zuhörer teilen. Diese eingehende Untersuchung gestattet es, den Aufbau des Werkes, die Phrasen, die Atemzeichen, die Akzente festzulegen – und so lassen sich auch die agogischen Schwerpunkte gut setzen. Es ist sehr schade, dass so viele Interpreten darüber hinweggehen und nur eine einfache Notenkette abspielen. Würden Sie einem Darsteller lauschen wollen, der einen Text monoton herunterliest?

Manche Kritiker sagen Ihnen nach, Sie seien ein „romantischer“ Interpret ... Hinsichtlich der Passacaglia von Bach liest man auch: „Den Odem der großen Romantiker, den findet man bei Daniel Roth wieder. Er wagt auf seiner monumentalen Cavallé-Coll [...] subjektive Akzente, wie man sie bei den großen Heiligen der Spätromantik findet.“¹⁶⁴ Wie reagieren Sie darauf?

Ich mag es nicht sehr, als „romantischer“ Interpret bezeichnet zu werden, wenn ich ein Werk von Bach spiele, da ich ein Musiker bin, der bemüht ist, die Werke der verschiedenen Komponisten mit Rücksicht auf den Anschlag, die Registrierung und die Agogik so authentisch wie möglich wiederzugeben. Zudem finde ich, dass viele Personen den Ausdruck „Romantik“ falsch verwenden: Eine Interpretation als „romantisch“ zu bezeichnen, weil der Interpret von Akzenten Gebrauch macht und agogisch flexibel spielt, scheint mir ein großer Irrtum zu sein.

Sollten die Romantiker etwa die ersten gewesen sein, die sich durch *rubato* oder mit subjektiven Akzenten verständlich machten? Ich denke nicht. Es handelt sich dabei um eine von vielen Ideen, die mit der Wiederentdeckung der Alten Musik seit der Mitte des 19. Jahrhunderts in die Welt gesetzt wurden. Ja, die Romantiker offenbarten ihre Gefühle und haben glauben lassen, die Musiker der vorangegangenen Jahrhunderte seien diesbezüglich ausdruckslos gewesen. Diese Einstellung entspricht denn auch der sehr starren Interpretation der Alten Musik, die man seinerzeit wiederentdeckte; und so es ist geblieben.

Die Frage der starren oder flexiblen Interpretation hat nichts mit einer Epoche zu tun. Zu allen Zeiten haben sich manche Musiker expressiv geäußert und andere nicht. Mendelssohn etwa interpretierte die Musik mitten im 19. Jahrhundert wenig ausdrucksvoll (zumindest nach Meinung Wagners), und er kritisierte Liszt und Chopin wegen ihrer zu großen Tempofreiheiten.

Für Bach haben wir mehrere Zeugnisse, die seinen ausgeprägten Charakter und seine stürmischen Ausbrüche bestätigen. Ich kann mir nicht vorstellen, dass er als Interpret

164 Paul de Louit, Bach, „Passacaille en ut mineur“, in: *Diapason* 623 (April 2014), S. 42, bzw. ders., „Une vision foncièrement romantique, au souffle puissant“, *Diapason* 648 (Juni 2016), S. 95.

nur strikt die Noten spielte, ohne Temperament, ohne Akzente! Sie sprechen von der *Passacaglia* – das ist ein Werk mit sich steigenden Stürmen bis zum Fugende.

Wie auch im Fall der *Fantasia Chromatica* von Sweelinck, doch im Gegensatz zu dem, was man im Orgelkurs des Pariser Conservatoire zu meiner Zeit lehrte, denke ich nicht, dass man die *Passacaglia* von Anfang bis Ende im gleichen, durch den kürzesten rhythmischen Wert bestimmten Tempo durchspielen sollte. Die verschiedenen Variationen brauchen leichte Schwankungen des Grundtempos, damit ihr tatsächlicher Charakter zum Vorschein kommt.

Ist auch das eine Lehre von Marie-Claire Alain?

Ich denke nicht. Es handelt sich vielmehr um einen geschmacklichen Wandel, der gespeist wurde durch viele Überlegungen und Nachforschungen hinsichtlich der klanglichen Umgebung und der Ästhetik des Komponisten.

Können Sie darstellen, wo und warum Sie diese leichten Temposchwankungen in das Generaltempo der Passacaglia von Bach einführen, und einige Beispiele von Stellen anführen, wo es Ihnen wichtig scheint, Akzente zu setzen?

Erinnern wir zuerst daran, dass die *Passacaglia* ein Tanz ist. Es ist also gut, dass der Themenvortrag im Pedal nicht zu langsam ist, dasselbe gilt für die ersten Achtelvariationen. In Takt 65 ff. sollte sich wegen der komplexen Gestaltung eine leichte Verlangsamung des Tempos einstellen, um den Zuhörer nicht zu ermüden. In Takt 136 ff. erinnern die Sechzehntelsextolen an Geigenfiguren. Ich versuche da immer einen geigenmäßigen Anschlag und bin mit dem Ergebnis nie ganz zufrieden, denn ich habe den Eindruck, man benötigt hier eine gewisse Aggressivität mit einem großen Akzent auf dem ersten Sechzehntel, was sich an unserer „Orgel-Maschine“ als äußerst schwierig erweist. Mit Rücksicht auf den dramatischen Aspekt der vorhergehenden Variation, die mit ihren unglaublichen Dissonanzen majestätisch gespielt werden soll, ist eine leichte Verlangsamung auf der Kadenz nötig (T. 135 f.), was dann erlaubt, die dritte Zählzeit von Takt 136 *furioso* anzugehen. Diese Musik wirkt wie ein „teuflischer Ritt“.

Von dieser Variation an herrscht eine *Stretto*-Atmosphäre. Es ist also für die nächste Variation (T. 144 ff.), die eine rhythmische Verlangsamung anzeigt, sehr wichtig, nicht den Schwung zu verlieren, der doch vielmehr das ganze Werk bis zum Ende durchziehen muss.

Gleich zu Beginn der Fuge begleitet Bach das Thema mit einem Kontrapunkt in zu Zweiergruppen gebundenen Achteln: ein Seufzerelement, das der Musik sofort einen schmerzlichen Charakter verleiht. Die Spannung steigt. Am Ende von Takt 259 springt das Pedal um eine Septime nach unten (*g – as*) und trifft in Takt 260 auf der ersten Zählzeit auf einen ausdrucksvollen Akkord mit übermäßiger Quinte und Septime. Es

Autoren

Jörg Abbing, Dr. phil.

Professor für Schulpraktisches Klavierspiel an der Hochschule für Musik Saar

Wolfram Adolph, Dr. theol., MA

Gründer und Chefredakteur der Zeitschrift *organ*; Leiter des Labels IFO classics.

George Baker, DMA, MD

Konzertorganist; Professor für Orgel an der Rice University in Houston, Texas.

Gilles Cantagrel

Musikwissenschaftler; Vorsitzender der Association des Grandes Orgues de Chartres.

Pierre Chevreau

Titularorganist in Masevaux (Haut-Rhin); Gründer und Intendant des Festival International d'Orgue de Maseveaux.

Michael Grüber

Organist und Dirigent; Chevalier de l'ordre des Arts et des Lettres de la République Française.

Fabian Kolb, Dr. phil.

Mitarbeiter am Institut für Kunstgeschichte und Musikwissenschaft der Johannes Gutenberg-Universität Mainz

Kurt Lueders, Dr. phil.

Titularorganist der Église du Saint-Esprit à Paris, Dozent für Orgel am Conservatoire de Plaisir (Yvelines) und Lehrbeauftragter an der Universität Paris IV (Sorbonne).

Daniel Maurer

Titularorganist an St. Guillaume und St. Thomas Strasbourg; Professor für Orgel und Improvisation am Conservatoire und der Académie Supérieure de Musique, Haute École des Arts du Rhin de Strasbourg.

Yannick Merlin

Titulaire an Notre-Dame-des-Champs de Paris; Organiste suppléant au Val-de-Grâce de Paris.

Birger Petersen, Dr. phil. habil.

Professor für Musiktheorie an der Johannes Gutenberg-Universität Mainz.

Pascal Reber

Titularorganist an der Cathédrale Notre-Dame de Strasbourg und an Saint-Étienne de Mulhouse; Professor für Orgel am Conservatoire de Saint-Louis (Haut-Rhin).

Peter Reifenberg, Dr. theol.

Leiter des Erbacher Hofes – Akademie des Bistums Mainz; Universitätsprofessor für Moraltheologie an der Katholisch-Theologischen Fakultät der Albert Ludwigs-Universität Freiburg

Christian Schmitt

Konzertorganist; Principal Organist der Bamberger Symphoniker.

Gregor Simon

Kirchenmusiker und Komponist; Leiter des Konzertchors Oberschwaben.

Jean-Paul Sorg

Philosoph und Schriftsteller; Herausgeber der *Cah ers Albert Schweitzer*.

Hans Steinhaus

Organist und Orgelbauberater; Gymnasiallehrer a.D.

Christiane Strucken-Paland, Dr. phil.

Musikwissenschaftlerin; Vorsitzende der César-Franck-Gesellschaft e.V.

Vincent Warnier

Titularorganist an Saint-Étienne-du-Mont à Paris.

CD: Daniel Roth, *Missa beuronensis*

Bei der *Missa beuronensis* handelt es sich um ein Mess-Ordinarium für Gregorianischen Choral und Orgel von Daniel Roth (Verlagsnummer BU 2810). Die Liveaufnahme entstand am 29. September 2016 in der Klosterkirche der Erzabtei Beuron an der Donau.

Ausführende:

Choralschola der Erzabtei St. Martin zu Beuron

Leitung: Pater Landelin Fuß OSB

Orgel: Daniel Roth

1. Kyrie	6:27
2. Gloria	6:55
3. Sanctus	2:58
4. Agnus Dei	4:15
Gesamtspielzeit	20:36

Zur *Missa beuronensis* siehe auch den Aufsatz auf Seite 209 in diesem Buch.