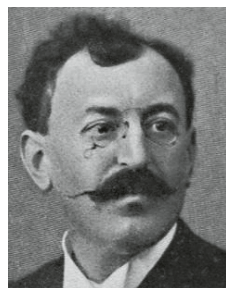


IM SCHATTENREICH DER ORGELSINFONIE: ALOÏS CLAUSSMANN (1850–1926) I



Drei Fragen verbinden sich zur *Idée fixe*: Was macht einen Orgelsinfoniker aus? Wer war der Erfinder der sinfonischen Orgelmusik in Frankreich? Ist Aloïs Clausmann ein Orgelsinfoniker? Wir begeben uns in zwei Teilen auf Spurensuche.

Von Johannes B. Ring

Obwohl die meisten seiner 344 Orgelkompositionen zugänglich sind, ist Clausmann nahezu vergessen. Stand er im Schatten seiner prominenten Zeitgenossen C.-M. Widor, E. Gigout und P. Dukas? Parallel zur (Orgel-)Szene in Paris lebte und wirkte A. Clausmann als Cathedralorganist in Clermont-Ferrand in seinem provinziellen orgelsinfonischen Schattenreich.

Prélude provincial

Aloïs Clausmann kam aus der elsässischen Provinz und richtete sich ab 1873 als Komponist, Kapellmeister, Organist und Konservatoriumsdirektor in seiner neuen Provinz, der Auvergne, ein.¹ Zwischenstopp von 1868 bis 1872 waren Paris und die Kriegsfront. Was erlebte ein «Landeii» wie Clausmann während seiner Studienzeit an der *École Niedermeyer* im kulturellen Schmelztiegel Paris?

Siegeszug eines Instruments I.

Paris entwickelte sich im 19. Jahrhundert von einer europäischen zu der internationalen

Musikhauptstadt. Berühmte Klaviervirtuosen wie Frédéric Chopin (1810–49) und Franz Liszt (1811–86) strömten nach Paris und lebten dort als ständige oder sporadische Einwohner.² Diese Pianisten etablierten eine moderne Klavierästhetik und brachten Orchestereffekte mit einer massiven Klangfülle auf ihr Instrument. Die virtuose Pianistik von Chopin und Liszt ging Hand in Hand mit Verbesserungen im Klavierbau. Die Einführung der Eisenverstrebungen, die Verwendung schwererer Hämmer und dickerer Saiten führten zu einem grösseren Klangvolumen und einem massiveren Klang. Nun konnten Pianisten so laut wie möglich spielen. Zur Jahrhundertmitte gab es in Paris schätzungsweise 60 000 Klaviere, die von rund 100 000 Personen gespielt wurden.³ Am *Conservatoire de Paris* unterrichtete 1811–53 [Pierre-] Joseph [-Guillaume] Zimmerman[n], der die *Encyclopédie du pianiste compositeur* (Paris, 1840) verfasste.⁴ Dieses Schulwerk richtete sich an Berufspianisten, welche die gängigen musikalischen Genres komponieren wollten. Als Klavierprofessor u. a. von Charles Gounod (1818–93), César Franck (1822–90), Louis James Alfred Lefébure-

Wély (1817–69) und Charles-Valentin Alkan (1813–88) war Zimmerman auch Widmungs-träger der weltberühmten *Méditation sur le Premier Prélude de Piano de S. Bach* seines Schwiegersohns Gounod. Die Salons von Zimmerman wurden in den 1830er- und 1840er-Jahren zum Hauptort für Pariser Debüts.⁵ Lefébure-Wély, Franck und Saint-Saëns, die später mit der sinfonischen Orgelmusik eng verbunden waren, besuchten auch die Orgelklasse des Konservatoriums.



Gabriel Fauré et un groupe d'enseignants et d'élèves de l'École Niedermeyer: G. Lefèvre, E. Gigout, A. Messager (1871). Claussmann ist nicht abgebildet.

1853 wurde die *École de Musique Religieuse* gegründet, zu Ehren ihres ersten Direktors Louis Niedermeyer (1802–61) *École Niedermeyer* genannt.⁶ Die Schule bot Kurse in Solfège, Choral und Begleitung, Harmonielehre, Partiturlernen, Orchestrierung, Improvisation, Komposition, Musikgeschichte, Gesang und Ensemblesmusik an. Als «eigentliche Kinderstube der Organisten»⁷ war die *École Niedermeyer* erfolg- und einflussreich: Zwischen 1853 und 1907 wurden landesweit mindestens 295 ihrer Absolventen Kirchenorganisten und 41 traten ein Amt als *Maîtres de Chapelle* an.⁸ Berühmte Absolventen waren u. a. Eugène Gigout (1844–1925) und Gabriel Fauré (1845–1924), die auch an der *École Niedermeyer* unterrichteten. Ein weiterer ausgezeichnete Absolvent war 1872 Aloÿs Claussmann.



Ch. Alkan: 12 études dans tous les tons mineurs pour piano

Klaviersinfonie...

1857 stellte C.-V. Alkan vier sinfonische Etüden aus Op. 39 zur *Symphonie pour piano seul* zusammen. Wirkungsvolle Registerwechsel in der Klaviersinfonie verweisen auf Orchestereffekte. Der Anfang des zweiten Satzes erinnert an eine Cello-Melodie. Die Rahmensätze sind als Sonatenhauptsätze gearbeitet und es gibt satzübergreifende motivische Beziehungen. Mit diesem Werk inspirierte Alkan möglicherweise spätere französische Komponisten dazu, Genregrenzen zu überwinden.⁹ Er transferierte die sinfonische Energie auf das Pianoforte.

... Orgelsinfonie

Für die Orgelsinfonik ist Guillaume Lasceux (1740–1831) *Essai Théorique et Pratique sur l'Art de l'orgue* (Ms. Paris, 1809)¹⁰ bedeutsam. Er schrieb: «Bei uns gilt die Orgel als Orchester»; Harmonie, Kontrapunkt und Imitationen sind die Essenz dieses Instruments; «Aber wir dürfen Melodie und Geschmack niemals ausschließen, ...».¹¹ Lasceux betonte die orchestrale Bedeutung und Funktion der Orgel. Die Kunst des Komponierens bedarf wissenschaftlicher Schulung. Mit der *Symphonie Concertante* (Nr. 19, 1809) und dem *Chœur en Symphonie* (Nr. 21, 1809) lieferte er Beispiele

für die Verbindung von Orgel und Sinfonie, wohl auch unter dem Einfluss des (italienischen) Concertato-Stils mit schnellen Tutti-Soli-Wechseln.

Siegeszug eines Instruments II.

Hector Berlioz (1803–1869) war der grosse sinfonische Innovator, mit dynamischen Spannweiten vom gedämpften Pianissimo der Streicher bis zum entfesselten Fortissimo des Orchester-Tuttis mit allen Möglichkeiten der Instrumentengruppierungen und Kombinationen. Paradebeispiel ist die *Symphonie fantastique*, H 48 (Paris, 1830) mit der wirkungsstarken «Dies irae»-Totensequenz, wobei die Grenzen zwischen profaner und sakraler Musik fließend sind.

Mit der Orgel konnte sich Berlioz nicht so recht anfreunden, wie der *Grand traité d'instrumentation et d'orchestration modernes*, Op. 10¹² es anklingen lässt. Wie zuvor Lasceux attestierte er der Orgel orchestrale Eigenschaften. Doch er nannte sie ein eifersüchtiges und unduldsames Instrument und zeigte sich unzufrieden über ihre Möglichkeiten, mit einem Orchester zusammenzuwirken. Besonders deutlich fiel seine Kritik hinsichtlich der Stimmung und der dynamischen Möglichkeiten aus. Sicher sind Berlioz' Beobachtungen richtig, wobei ihm der Fehler unterlief, das moderne Sinfonieorchester seiner Tage mit der vorrevolutionären Orgel in Verbindung zu setzen.

1904 veröffentlichte C.-M. Widor mit dem Titel *Technique de l'orchestre moderne. Faisant suite au Traité d'instrumentation de H. Berlioz* eine Neufassung des *Grand traité d'instrumentation*.¹³ So wie Berlioz seinen Unmut über die Orgel kundtat, so äusserte Widor in dem neu verfassten Kapitel über die Orgel seinen Unmut über Berlioz und monierte, dass dieser bei seinen Ausführungen über die Orgel schlecht beraten gewesen sei.

Orgelbau im 19. Jahrhundert

Was geschah nun zwischen 1844 und 1904? Der Orgelbau im frühen 19. Jahrhundert brach nicht gänzlich mit der vorrevolutionären Ästhetik. Die postklassischen Orgelbauer waren

Schüler der Orgelbauer des *Ancien Régime*. Deren Orgeltyp verwendete die Struktur und Technologie früherer Jahrhunderte. Gespielt wurde jedoch weniger das klassische Repertoire, dafür aber konzertante Sinfonien und programmatische Stücke mit ländlicher Atmosphäre.

Unter dem Motto «Der richtige Mann zur richtigen Zeit am richtigen Ort» war die Cavallé-Coll-Orgel eine Folge aus Erbschaft, Übernahmen, Imagination, Talent, Koordination, Fleiss und Glück. 1887 und 1932 führte C.-M. Widor aus,¹⁴ was das Besondere einer Cavallé-Coll-Orgel ausmacht: Die moderne Orgel ist im Wesentlichen symphonisch; ihre Entstehung ging auf die Begegnung des genialen Orgelbau-meisters Aristide Cavallé-Coll (1811–99) mit dem Meistervirtuosen (Klavier und Orgel) Jacques-Nicolas (Jaak Nicolaas) Lemmens (1823–81) zurück. Cavallé-Coll erdachte die verschiedenen Winddrücke, die geteilten Windladen, die Pedalsysteme und die Kombinationsregister. Er setzte zum ersten Mal die pneumatischen Motoren von Barker ein, schuf die Familie der harmonischen Register, reformierte und optimierte die Mechanik so, dass jede Pfeife sofort der Berührung des Fingers gehorcht, die Tasten so leicht wie die eines Klaviers werden und die Kombination aller Kräfte des Instruments gut machbar ist. Nun hatten die Organisten die Möglichkeiten, während des Spiels ganze Registergruppen zu- und abzuschalten, die Freiheit, Klangfarben zu mischen, die Mittel, sie zu verstärken oder allmählich abzuschwächen, die Freiheit der Tempi sowie die Sicherheit des Anschlags. Neben einem reich disponierten abwechslungsreichen Grundton gab es einen grossen Fundus unterschiedlich schattierter Klangfarben von einer bisher nicht gekannten Qualität.

Charles Simon (1788–1866) beschrieb 1863 trefflich das Orchestrale der sinfonischen Orgel: «Detail der Kombinationspedale der grossen Orgel des kaiserlichen Kapitels von Saint-Denis, gebaut von M. A. Cavallé-Coll. Mit Hilfe all dieser Kombinationspedale und der *boite expressive* (Schwellwerk) können wir alle möglichen Mischungen, vom sanftesten

LES ORGUES.

Maestoso.
(♩ = 66)
n° 16.

The musical score is written for piano and consists of 16 measures. It begins with a 'Maestoso' tempo marking and a tempo of 66 beats per minute. The piece is marked 'n° 16'. The score includes various dynamic markings: 'pp' (pianissimo), 'ppp' (pianississimo), and 'allargando' (ritardando). Performance instructions include 'Ped' (pedal), 'tre corde' (three chords), and 'tremolo'. The piece concludes with a 'cresc.' (crescendo) marking.

B. P. 3674.

menus propos: pièces pour le piano op. 37/par R. Baillot (Paris 1880).

Dieses heute nahezu unbekannte kurze Klavierstück kann retrospektiv als Manifest der neuen Orgelästhetik angesehen werden. René Paul Baillot (1813–89) widmete den 16. Satz *Les Orgues* aus *Vingt-six menus propos* (Paris, 1880) «Monsieur Fissot, Organiste de St. Vincent de Paul». Dieses sinfonische Klavierstück besticht durch Registerwechsel (Lagewechsel und Verschiebungen) und ein gewaltiges Crescendo am Schluss, das die dynamischen Möglichkeiten der Cavallé-Coll-Orgel (1852) in Saint Vincent de Paul veranschaulichen möchte.

Pianissimo bis zum energischsten Fortissimo, Crescendo und Decrescendo, so einfach wie möglich zu einem kompletten Orchester machen, und das ohne die Hände auf der Tastatur zu stören.»¹⁵

Die anderen in Paris etablierten Orgelbauer und viele ihrer Kollegen in der Provinz passten sich weitgehend der sinfonischen Ästhetik an.¹⁶ Cavaillé-Colls bedeutendster Konkurrent war Joseph Merklin (1819–1905), der 1877 A. Clausmanns Orgel in der *Cathédrale Notre-Dame-de-l'Assomption de Clermont-Ferrand* erbaute.

Der «Organistenflüsterer»

Nicht nur in Kirchen, öffentlichen Konzertsälen und privaten Studios wurde Orgel gespielt. A. Cavaillé-Coll hatte in seiner Manufaktur einen grossen Konzertsaal eingerichtet. Vielleicht interessierte ihn nicht so sehr, was gespielt wurde, dafür aber womit und von wem – er beeinflusste die Organistenwelt, fast wie ein «Organistenflüsterer».

Besonders schätzte er Louis-James-Alfred Lefébure-Wély, den er und andere Orgelbauer viele Jahre lang baten, ihre neuen Instrumente vorzuführen und einzuweihen.¹⁷ Mit seinen Improvisationen traf er perfekt den Geschmack der Kirchenbesucher und wurde den Forderungen des Klerus gerecht, der glaubte, dass theatralische Musik die Menschen in die Kirchen locken würde. Als Komponist und Organist mit Niveau fand er einen Kompromiss zwischen den Ansprüchen des Publikums und dem guten Geschmack.¹⁸



Lemmens, 1900, Fotograf: Adolphe Dallemagne (1811–1882).

Doch es war der Meistervirtuose J.-N. Lemmens, den Widor als massgeblichen Initiator der Orgelsinfonik hervorhob. 1852 hatte Lemmens bei einem Konzert in Saint-Vincent de Paul das Publikum beeindruckt. Besonders begeistert war Ca-

vaillé-Coll, der in Lemmens virtuosem Spiel musikalische Grund- und Leitprinzipien für die orgelsinfonische Evolution erkannte.

Lemmens prägte mit seinem Stil das Orgelspiel von Widor und Alexandre Guilmant (1837–1911), eine Methode, die als Synthese von Elementen der französisch-belgischen Schule und der deutschen Post-Bach-Tradition angesehen wird. Seine Methode veröffentlichte er 1862 als *École d'Orgue, basée sur le plain-chant romain* (1866 überarbeitet). Lemmens setzte einen hohen pianistischen Anspruch als selbstverständlich voraus und vermittelte die Kultivierung des Legato-Spiels auf den Manualen und eine hochentwickelte Pedaltechnik.¹⁹ Sein Schüler Clément Loret (1833–1909) wirkte 40 Jahre lang als Orgelprofessor an der *École Niedermeyer*. Zu Lorets Schülern gehörten E. Gigout und G. Fauré.²⁰

Die «Organistenmacher»

Als massgebliche Orgelsinfoniker der zweiten Generation können Guilmant, Gigout und Widor angesehen werden. Besonders Camille Saint-Saëns verbindet die ersten beiden Generationen. Zeitlebens komponierte er exquisite Orgelwerke unter Verwendung der neuen orgelsinfonischen Sprache, die er individuell mit seinen ästhetischen Ansichten verband. Ein schönes Beispiel sind die *3 Rhapsodies sur des cantiques bretons*, Op. 7 von 1866.²¹ Die sinfonische Wirkung inspirierte den Komponisten, diesen Orgelzyklus 26 Jahre später als (Teil-)Orchestrierung unter dem Titel *Rhapsodie bretonne* (Op. 7b) zu bearbeiten.

Seinen individuellen Umgang mit der orgelsinfonischen Sprache zeigte Saint-Saëns auch mit der *Symphonie avec orgue* (Organ Symphony), *Symphony No. 3*, Op. 78, 1886 in London uraufgeführt, mit der posthumen Widmung: «A la mémoire de Franz Liszt», womit ein schöner Bogen zu dem österreichisch-ungarischen Virtuosen gespannt wird. Einen weiteren Bogen spannte Saint-Saëns mit dem wirkungsvollen «Dies irae»-Hymnus zu Berlioz, dem Begründer der modernen (französischen) Sinfonik; ein posthumer Salut.

Als Student an der *École Niedermeyer* hatte Gigout das Glück, sowohl bei Loret als auch bei Saint-Saëns Orgelunterricht zu erhalten.²² Loret vermittelte Lemmens Methode, Saint-Saëns griff auf Lefébure-Wély und Franck zurück – sicher nicht in Ausschliesslichkeit. Sicher konnte sich A. Claussmann mit einem Lehrer wie Gigout glücklich schätzen; die Lehren der *École Niedermeyer* nahm er mit, als er dem umtriebigen Paris den Rücken zukehrte und nach Clermont-Ferrand aufbrach ...

¹ Steven Young, *Aloÿs Claussmann Organist and Composer (1850–1926) A re-estimation*, in: *The Diapason* (2019), S. 16–18 [= Young]. Herzlichen Dank an den Herausgeber Stephen Schnurr. Angaben zu Kompositionen sind mit Gallica (BnF) und mit den Claussmann-Katalogen auf <https://francois-clement-organiste.e-monsite.com/agenda/> abgestimmt.

² Kenneth Hamilton, *The virtuoso tradition*, in: *The Cambridge Companion to the Piano*, ed. by David Rowland, Cambridge, 1998/2004. S. 62/63 [= Hamilton].

³ Hamilton, S. 63.

⁴ <https://gallica.bnf.fr/ark:/12148/bpt6k321421n>

⁵ Jeffrey Cooper, *The Rise of Instrumental Music and Concert Series in Paris, 1828–1871*, Ann Arbor, 1983, S. 88.

⁶ Katharine Ellis, *Paris and the regions from the Revolution to the First World War*, in: *The Cambridge Companion to French Music*, ed. S. Trezise, Cambridge, 2015, S. 364. [= Ellis]

⁷ Roland Galtier, *La facture d'orgues en France dans la première moitié du XIXe siècle*, in: *Musiker*. 19, San Sebastian, 2012, S. 282. [= Galtier]

⁸ Marc David Bailey, *Eugène Gigout (1844–1925) – Performer and Pedagogue*, Cincinnati 1988, S. 8. [= Bailey] und Ellis, S. 365.

⁹ Robert Pascall, *Major Instrumental Forms: 1850–1890*, in: *Romanticism, 1830–1890*, edited by Gerald Abraham, Oxford 1990. S. 558 f. Sinfonias/Sinfonien in anderem Kontext sowie die sinfonische Klaviermusik von Robert Schumann, Liszt u. a. bleiben hier unberücksichtigt.

¹⁰ *Essai Théorique et Pratique sur l'Art de l'Orgue. ... Par Mr. Lasceux / Organiste de l'Église Paroissiale de St. Étienne-du-mont*, Ms., Paris, 1809. Urtext edition, Pierre Gouin, Les Éditions Outremontaises, Montréal 2014. [= Lasceux]. Zu Lasceux siehe: Kimberly Marshall & William J. Peterson, *Evolutionary Schemes: Organists and their Revolutionary Music*, in: *French Organ Music: From The Revolution To Franck And Widor*, ed. by Lawrence Archbold and William J. Peterson, Rochester, 1995/99. S. 6 & 13.

¹¹ «... en Allemagne et en Italie; mais l'Orgue est autre chose en France que dans ces pays, ...; l'instrument n'y est pas composé des mêmes jeux; Chez nous, l'Orgue est réputé Orchestre; ... L'harmonie, le Contrepoint, les imitations, ce qu'on appelle enfin (de) Science, sont de l'essence de cet instrument; mais on ne doit jamais en exclure la Mélodie et le goût,...», *Lasceux*, S. 121.

¹² Berlioz, *Grand traité d'instrumentation et d'orchestration modernes*, Op. 10, (1844) (rev. 1855), mit Le Chef d'Orchestre, S. 167 f.

¹³ Widor, *Technique de l'orchestre moderne. Faisant suite au Traité d'instrumentation de H. Berlioz*, Paris, 1904. <https://gallica.bnf.fr/ark:/12148/bpt6k9698091>

¹⁴ John R. Near, *Widor on organ performance practice and technique*, Rochester, 2019. S. 75–77. (= Near 2019); Widor: Vorwort zu den Symphonies pour orgue (Paris: J. Hamelle) 1887 & 1900; Widor: *L'orgue moderne; La décadence dans la facture contemporaine*, Booklet zur Wiedereinweihung der grossen Cavaillé-Coll-Orgel in Notre-Dame, Paris, 1932. Siehe auch: Gerard Brooks, *French and Belgian organ music after 1800*, in: *The Cambridge companion to the organ*, ed. by Nicholas Thistlethwaite and Geoffrey Webber, Cambridge, 1998/2007, S. 271 und Giuseppe Clericetti, *Gargouilles et Chimères : aspects du monde de l'orgue en France entre le XIXe et le XXe siècle*, in: *Schweizer Jahrbuch für Musikwissenschaft* Bd. 17 (1997), S. 47–61.

¹⁵ «Détail des pédales de combinaisons du grand orgue du chapitre impérial de Saint-Denis, construit par M. A. Cavaillé-Coll. Avec le secours de toutes ces pédales de combinaisons et l'aide de la boîte expressive, on peut faire tous les mélanges possibles, de puis le plus doux pianissimo jusqu'au plus énergique fortissimo, les crescendo et les decrescendo, aussi facilement que pourrai le faire un orchestre complet, et cela sans déranger les mains placées sur le clavier.», Charles Simon, *Nouveau manuel complet de l'organiste : deuxième partie contenant l'expertise de l'orgue, sa description, la manière de l'entretenir et de l'accorder soi-même ...*, Paris, 1863, S. 71 f. <https://gallica.bnf.fr/ark:/12148/bpt6k9671180w>

¹⁶ Galtier, S. 289 f.

¹⁷ Michał Szostak, *Louis-James-Alfred Lefébure-Wély – a Sesquicentenary Assessment*, in: No 388 | *THE ORGAN* | Spring 2019, S. 10–11. [= Szostak] Siehe auch: *Gatherings at Cavaillé-Coll's showroom*, in: Near, 2011, S. 83.

¹⁸ Szostak, S. 13 und 16.

¹⁹ William J. Peterson, *Lemmens, His École d'orgue, and Nineteenth-Century Organ Methods*, in: *French Organ Music: From the Revolution to Franck and Widor*, ed. by Lawrence Archbold and William J. Peterson, Rochester, rev. 1997. S. 64, 67–71.

²⁰ Carol A. Weitner, *Jacques Nicolas Lemmens Organist, Pedagogue, Composer*, Rochester, 1991. S. 36 f.

²¹ <https://gallica.bnf.fr/ark:/12148/bpt6k1170243s>

²² Bailey, S. 14 f.