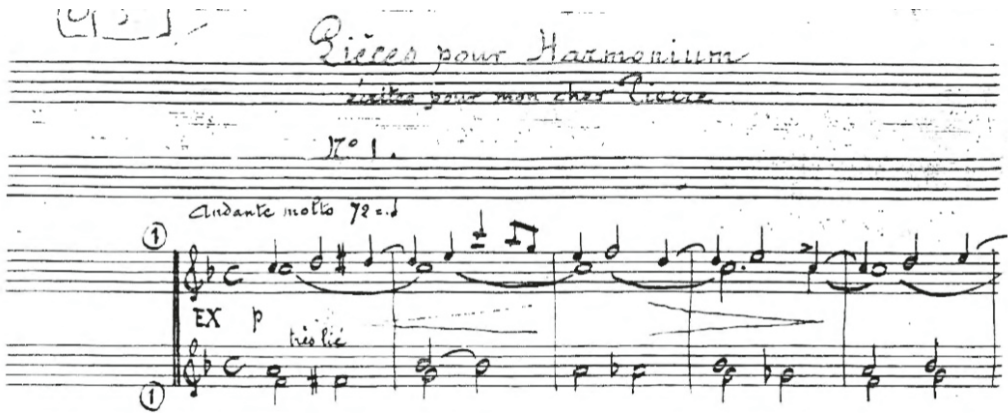


IM SCHATTENREICH DER ORGELSINFONIE: ALOÏS CLAUSSMANN (1850–1926) II



1872 war Aloïs Claussmann ausgezeichnete Absolvent der *École Niedermeyer* in Paris, die den Ruf einer «Kinderstube der Organisten» hatte. Als Titulaire der Merklin-Orgel der Kathedrale zu Clermont-Ferrand schuf er in seinem provinziellen Schattenreich ein umfangreiches orgelsinfonisches Œuvre.

Von Johannes B. Ring

Pièces dans différents styles

In Clermont-Ferrand angekommen, trat Aloïs Claussmann 1873 zunächst das Amt des Chormeisters der Kathedrale an. Für die Orgel begann er recht spät zu publizieren; fünf Jahre nach der Ernennung zum Titularorganisten erschien sein erstes Orgel-Opus; das erste Stück *Fantaisie* im 1. *livraison* (1892) widmete er E. Gigout.

Vielleicht die Hälfte von Claussmanns Orgelkompositionen besteht aus Einzelstücken (*Pièces*) mit Spielzeiten von zwei bis zehn Minuten, zusammengestellt in verschiedenen Sammlungen. Den Mittelpunkt bilden vier Kollektionen (5 Collections), Collection 1–3 und 5, wobei die vierte Collection aus unbekannten Gründen fehlt. Möglicherweise handelt es sich bei den 5 *pièces pour orgue*,

Op. 26, 1894, in Boston veröffentlicht, um die 4. Collection.

Première collection, Op. 10, 1892–94	Livraison 1–6 18 pièces
Deuxième collection, Op. 16, 1895	Livraison 1–8 25 pièces
Troisième collection, ohne Opus, 1897	Cahier 1–4 12 pièces
Cinquième collection, Op. 32, 1900	Cahier 1–2 8 pièces

Claussmanns Stücke aus Op. 10 tragen die Titel *Fantaisie, Méditation, Andante, Scherzo, Élégation, Cantilène, Offertoire, Communion, Pastorale, Elégie, Grand chœur, Prélude, Minuetto, Marche funèbre, Andante religioso, Mélodie*. Manchmal dienten die Tempoangaben als Ti-

tel, was flexible Verwendungen ermöglicht. Diese und ähnliche Satzbezeichnungen begegnen uns auch in Gigouts *Six pièces d'orgue avec pédale obligée* (1881) und in Widor's Orgelsinfonien, Op. 13. Zuvor schon wählte Franck für die *6 pièces d'orgue* (1860–63) ähnliche Überschriften aus: I. *Fantaisie*, Op. 16, II. *Grande pièce symphonique*, Op. 17, III. *Prélude, fugue et variation*, Op. 18, IV. *Pastorale*, Op. 19, V. *Prière*, Op. 20 und VI. *Final*, Op. 21.

Neben den *Pièces dans différents styles* (1876–92) gibt es von Guilmant umfangreiche Sammlungen mit liturgischen, romantischen und neutralen Titeln. Diese Bezeichnung *Pièces dans différents styles* – beschreibt am besten viele der Kollektionen mit Orgelstücken, die ab dem 19. Jahrhundert entstanden. Einige der acht Orgelsonaten (zwischen 1874 und 1906) von Guilmant entsprechen eher solchen Sammlungen als der klassischen Sonatenform.

Auch die Suite ist präsent. Zum einen dient Suite als (editorisches) Ordnungskriterium in der *2e collection*, Op. 16 : *1re suite de 25 pièces d'orgue*, zum anderen bezeichnet die *Suite pour grand orgue*, Op. 52 (1910) ein Werk Claussmanns mit den drei Sätzen *Menuet grave*, *Invocation* und *Marche héroïque* – *Pièces dans différents styles*. Ähnlich verhält es sich mit der *Suite de trois morceaux* (1889) von Gigout. Die Suite als recht unspezifisches Ordnungskriterium fasst drei unterschiedliche Stücke in verschiedenen Tonarten und ohne verbindende «Idee fixe» zusammen.¹ Besonders deutlich zeigt Guilmants *Organ Sonata No.7. Suite pour Orgue*, Op. 89 (1902) in sechs Sätzen: I. *Entrée. Tempo di Marcia*, II. *Lento assai (Rêve)*, III. *Intermezzo*, IV. *Grand Choeur (Tempo di Minuetto)*, V. *Cantabile* und VI. *Final* auf, dass Sonate, Sinfonie, Suite und *Pièces dans différents styles* als Werktitel in einem gewissen Mass austauschbar waren.

Die Sonaten

Mit dem sinfonischen Gattungsbegriff wollte sich Claussmann nicht auseinandersetzen,

doch mit zwei Orgelsonaten und einer Klaviersonate meldete er sein Interesse an größeren Formen an.

Das Hauptgewicht der wirkungsvollen, dramatischen *Première Sonate pour Grand Orgue*, Op. 44 (1906) in D-Moll liegt auf dem ersten Satz, der vom Umfang her den beiden anderen Sätzen entspricht. Die ganze sinfonische Palette der Merklin-Orgel kommt zur Geltung, deren klangliche und mechanische Disposition sowohl schnelle und kontrastreiche als auch allmähliche dynamische Wechsel ermöglicht, wie es das Notenbeispiel auf der Folgeseite veranschaulicht: Paraphrasen des punktierten Hauptthemas aus dem 1. Satz verzahnen die drei Sätze miteinander und verleihen der Form eine subtile Geschlossenheit. Als Meister des Ausgleichs findet Claussmann die richtige Mischung aus Dramaturgie, Entspannung, flächigen Passagen und kontrastpunktisch-linearen Elementen.

Obwohl die *2me sonate pour Grand Orgue* der ersten in der Zählung nachfolgt, komponierte Claussmann sie schon 1894. Die Wirkung ihrer Rahmensätze ist fast schon euphorisch, ja, ihre Melodien lassen sich mitpfeifen. Der stimmige, transparente Kompositionsstil, der an Guilmant und weniger an Gigout erinnert, setzt Vollgriffigkeit an herausragenden Stellen wirkungsvoll ein.

Zeitlich steht die *Première Sonate*, Op. 44 mit der *Sonate pour piano*, Op. 45 (1908) in Verbindung, die zu den grossen und anspruchsvollen Klaviersonaten um 1900 gezählt werden kann und die womöglich das anspruchsvollste Werk Claussmanns ist. Mit dieser Sonate gewann Claussmann 1906 einen wichtigen Kompositionswettbewerb in Paris.²

Pour Grand Orgue

Claussmann verfügte über eine exzellente Orgel, die im offiziellen Abnahmebericht vom 16. Juni 1877 in *La semaine religieuse de Clermont* (S.826) in höchsten Tönen gelobt wurde: «c'est un immense orchestre d'une richesse et d'une variété vraiment étonnantes». Die Autoren des Rapports hoben die exzellenten Eigenschaften der Merklin-Orgel hervor, wo-

The image displays a page of a musical score for the first movement of the First Sonata for Grand Organ, Op. 44, by Maurice Ravel. The score is written for grand organ and includes various performance instructions and dynamic markings. The notation is in G major (one sharp) and 4/4 time. The score is divided into three systems. The first system features a grand staff with treble and bass clefs, and a separate line for the pedal. The second system continues the grand staff and includes a section marked 'Anches du Pos.' and 'Anches du G.O.' with a 'Largamente.' tempo change. The third system includes a section marked 'a Tempo.' and 'Slarg.' (slowing down). The score concludes with a final cadence in the grand staff and a separate line for the pedal.

Première Sonate pour grand orgue, Op. 44, Ende des 1. Satzes

bei ihre Wortwahl an Widor erinnert, mit der dieser die Vorzüge der Cavaillé-Coll-Orgeln pries.

Fantasie, das erste Stück aus seiner (wahrscheinlich) ersten Veröffentlichung mit Orgel-

musik, ist ein Meisterstück von über zehn Minuten Spielzeit, das mit seiner handwerklichen Reife, seiner formalen Gestaltung, seinem Ideenreichtum und dem spieltechnischen Anspruch einen Vergleich mit ähnlichen Stücken

von Franck, Saint-Saens, Guilmant und Gigout nicht scheuen braucht.

Pedalgebrauch

Doch auf eine kompositions- und spieltechnische Eigenheit von Claussmann soll hier hingewiesen werden. Schaut man in Widors Orgelsinfonien und in den Pieces von Gigout nach, so begegnen uns anspruchsvolle Pedalpassagen. Ein Beispiel ist Gigouts virtuosos Pedalsolo in den *Dix Pièces pour orgue* (1890). Solche exaltierten Momente sind bei Claussmann nicht zu finden, dessen Satz eher auf Ausgleich bedacht ist und allzu effektgeladene Elemente vermeidet. Womöglich orientierte er sich in dieser Hinsicht mehr an Guilmant und Loret. Claussmanns anspruchsvollste Pedalstelle finden wir in *Introduction et fugue, en Ré M*, Op. 39 (1906), die gleichfalls Gigout gewidmet sind.

Orchestral gedacht übernimmt die Pedalstimme stellenweise die Funktion der (Pizzicato) Kontrabässe, was schön im zweiten Satz der *2me sonate*, Op. 46 nachvollziehbar ist. Stellen mit Doppelpedal sind bei Claussmann selten, kurz und einfach gehalten. Meistens markieren sie nur einen Schlussakkord.

Choral und Pädagogisches

Gigouts *Cent pièces brèves dans la tonalité du plain-chant (modes naturels et transposés)* von 1888 sind Übungsstücke, oft nur Miniaturen, die Anschauungsmaterial zum Improvisieren, Interpretieren und für die modalen Tonarten zur Verfügung stellen. Gigout widmete die *Cent pièces brèves* den Schülern seiner Orgel-, Improvisations- und Choral-Klassen.³ Das Thema «tonalité du plain-chant» begleitete ihn sein künstlerisches und pädagogisches Leben lang, beispielsweise in den *Cent pièces*

N°15. Entrée ou Sortie sur le «Veni Creator»

Aloys Claussmann

R Fonds de 8.
(Trompette harm. prép.)
Pos Bourdon, Gambe de 8
G.O. Flûte Bourdon 8
2^{ed.} Bourdons 8 et 16
R¹ accouplé au Pos.



Entrée ou sortie sur le «Veni Creator», n°15, Op. 63, 2° recueil (fêtes de Noël, 1926).

brèves nouvelles dans tous les tons les plus usités et dans les modes ecclésiastiques (1921), die er in der Zeit komponierte, als er Professor am Konservatorium war.

Wie Gigout liess Claussmann einer ersten Veröffentlichung mit *Cent Pièces pour orgue ou harmonium*, Op. 34 (1902) eine zweite mit *Cent Pièces, diesmal pour grand orgue*, Op. 66 (1919), folgen. Während Gigouts 200 Stücke die modalen Tonarten thematisieren und nur minimalistisch auf Chormelodien zurückgreifen, bleibt Claussmann konsequent der Dur-Moll-Tonalität verbunden, bringt aber, besonders 1919, Chormelodien als Sujets. Ein schönes Beispiel ist der elfte Satz aus Op. 66 (*Sur un Thème Liturgique*) = «Veni creator Spiritus».

In Gigouts Sammlung von 1888 gibt es viele, recht kurze Sätze. Dagegen sind Claussmanns Stücke umfangreicher und anspruchsvoller, mit einer Tendenz zu «*Pièces dans différents styles*» bei voller Entfaltung der Möglichkeiten der sinfonischen Orgel.

Das *Album grégorien pour orgue ou harmonium, en deux volumes* (1895) von Gigout befasst sich ebenfalls mit den modalen Tonarten. Damit liegt Gigout ganz auf der Linie der *60 Interludes dans la tonalité Grégorienne (Court et faciles) pour Orgue ou Harmonium*, Op. 68 (1884, 1892 publ.) von A. Guilmant. Und auch von Claussmann gibt es ein «Album grégorien», allerdings mit dem schlichten Titel *30 pièces pour orgue, Op. 63. 1^o recueil : Fêtes de la Sainte Vierge, 2^o recueil : Fêtes de Noël* (1926). Anders als bei Gigout und Guilmant vermeidet Claussmanns Op. 63 modale Tonarten, intoniert dafür aber grosszügig Chormelodien und Melodien volkstümlicher Lieder und Weihnachtslieder.⁴ Dieses Werk aus seinem letzten Lebensjahr zeigt einen schlichteren und abgeklärten Stil.

Adieu aux provinces – Hommage à la province

Bei der Entwicklung der Orgelsinfonik griffen viele Faktoren ineinander und viele Biografien verbanden sich miteinander. Dabei taten sich öffentlichkeitswirksam besonders die Kompo-



Clermont-Ferrand, Place Gaillard in den 1920ern, im Hintergrund die Kathedrale Notre-Dame-de-l'Assomption, an der Claussmann tätig war.

nisten bzw. Organisten aus dem Dunstkreis Cavaillé-Colls hervor. Sollte dabei das Komponieren von Orgeltoccaten (Widor, Gigout, usw.) ein Massstab für einen Orgelsinfoniker sein, dann gehört Claussmann (Op. 33/6; Op. 64/3 [auch im Sampler *Dix Pièces pour grand orgue* (1919)] und *Toccata* in Op. 16) ebenfalls in diesen illustren Kreis von Komponisten, denen es weniger darum ging, klassische Sinfonien bzw. Sonaten unter formalen Gesichtspunkten zu konzipieren; vielmehr ging es darum, sinfonische Dynamik und sinfonische Dimensionen mit den grossen sinfonischen Orgeln zu kreieren.

In der Provinz, im Schatten der Metropole, weit genug weg von deren personellen Verstrickungen und kulturpolitischen Ränkespielen, führte der Komponist, Organist und Direk-



tor ein bescheidenes und arbeitsames Leben. Ihm gelang es, sich vollständig in seiner Wahlheimat zu etablieren und deren musikalische Geschicke zu beeinflussen und zu gestalten. Dabei wusste er genau, was in Paris vor sich ging und was angesagt war. Als Orgelkomponist und Orgelsinfoniker erreichte er sowohl internationalen als auch interkontinentalen Rang. «Wenn Herr Claussmann wusste, wie er vor dem Ruhm fliehen konnte, konnte er nicht verhindern, dass dieser zu ihm kam, um seinen Namen mit Lorbeeren zu überhäufen. Seine Werke waren bis nach Amerika bekannt und geschätzt, ...».⁵ 1919 tauchte Claussmann jenseits des grossen Teiches sogar in E. E. Truettes Traktat über Orgelregistrierung auf.⁶ Zurück nach Frankreich. 1922 wurde in Paris die *École moderne française du piano*⁷ mit prominenten Namen wie Alkan, Saint-Saëns, Fauré, Debussy und Dukas veröffentlicht. Claussmann ist ebenfalls vertreten. Und die

Französische Nationalbibliothek listet sechs Briefe auf, die Claussmann an Paul Dukas (1865–1935) schrieb.⁸ Peu à peu tauchen weitere Dokumente auf, die uns helfen, den Meister unseres Essays besser kennenzulernen. Ein seltenes Dokument (Kopfbild Artikel) zeigt Claussmanns akkurate Handschrift; ein partieller Einblick in seine Persönlichkeit.

Biografische Notizen



Aloÿs Claussmann⁹ wurde am 5. Juli 1850 im elsässischen Uffholtz geboren. Ersten Musikunterricht erhielt er von seinem Onkel, der in Uffholtz Lehrer und Organist war. Nach gymnasialen Studien am

Kleinen Seminar von La Chapelle-sous-Rougemont, bei Belfort, wurde er 1867 in die Niedermeyer-Schule in Paris aufgenommen. Claussmann gewann 1869 den 1. Preis für Klavier, 1870 den für Orgel und 1872 den Grossen Preis für Komposition des Ministeriums für Schöne Künste. Nach dem Militärdienst im Deutsch-Französischen Krieg (1870–71) entschied er sich für die französische Staatsangehörigkeit, nachdem seine elsässische Heimat an das Deutsche Reich gefallen war. 1873 liess er sich in Clermont nieder. Vier Jahre später heiratete er Marie Barthélémy. 1878 kam ihre Tochter Madeleine auf die Welt. Höhepunkt seiner Karriere in Clermont-Ferrand war die Ernennung zum Direktor der *École municipale de Musique*. 1921 trat er seinen Ruhestand an; Amtsnachfolger in der Kathedrale und im Konservatorium wurde Louis Gémon,¹⁰ auch ein Absolvent der renommierten École Niedermeyer.

Die grosse Kathedralorgel war nicht sein ganzes Leben, aber sie war ein grosser Teil davon, wie sein beachtliches Œuvre zeigt: 110 Kla-



Die Merklin-Orgel in Clermont-Ferrand von 1877 mit 42 Registern (3 Manuale)

vierstücke, 22 Violin- und Cellostücke, 62 Lieder und Melodien, die Kantate *Pierre l'Ermite* und 344 Orgel- und Harmonium-Stücke.

Die liebevolle Pflege seines Andenkens erfolgt hauptsächlich durch das Engagement von François Clément, der von 2000–2016 Claussmanns Amtsnachfolger an der Merklin-Orgel der *Cathédrale de Notre-Dame de l'Assomption* (Abb. 10) war.

Die Qualität seiner (Orgel-)Kompositionen spricht für sich und macht ein Aloÿs Claussmann-Gedenkjahr eigentlich überflüssig.

⁴ Johannes B. Ring, Noël en province: Aloÿs Claussmann (1850–1926), in: *Musica Sacra* 6/2025, S. 330–33.

⁵ *La Semaine Religieuse De Clermont*, No 46, 13 Novembre 1926. S. 549. (= Nachruf 1926), <https://www.lectura.plus/3957-la-semaine-religieuse-de-clermont.html>.

⁶ Everett E. Truette, *Organ Registration A Comprehensive Treatise*, Boston, 1919, S. 195, 208, 244 (Index), 250. Claussmann ist mit der *Pastorale in A*, wahrscheinlich Op. 26,3. (Boston) vertreten.

⁷ *Oeuvres choisies originales et transcrites pour piano seul à tous les degrés de force avec renseignements pratiques de 177 compositeurs vivants ou morts exclusivement français*, ed. Hortense Parent. <https://gallica.bnf.fr/ark:/12148/bpt6k1503411g>

⁸ <https://data.bnf.fr/cross-documents/14056613/13893486/110/page1>

⁹ Emile Lafay, *Fédération des Sociétés d'Histoire et d'Archéologie d'Alsace*, Strasbourg. <https://www.alsace-histoire.org/netdba/claussmann-aloyse/> | Young, S. 16. | *Aloÿs Claussmann Biographie*, <https://francois-clement-organiste.e-monsite.com/pages/alloys-claussmann-biographie.html> | Nachruf 1926.

¹⁰ *Semaine Religieuse De Clermont*, 68. Jg., 18. Juli 1936, S. 448.

¹ <https://imslp.org/wiki/Special:ReverseLookup/292676> | <https://gallica.bnf.fr/ark:/12148/btv1b10075158k>.

² <https://gallica.bnf.fr/ark:/12148/bpt6k396126p> résultats des concours 1906, in: Laure Schnapper, *Liste des adhérents de la Société des compositeurs de musique, fondée en 1862*, EHESS, 2008.

³ «AUX ÉLÈVES DE MON COURS D'ORGUE, D'IMPROVISATION ET DE PLAIN-CHANT ...» <https://gallica.bnf.fr/ark:/12148/bpt6k859967t/f11.item#>. Siehe auch: Johannes B. Ring, *Dans la tribune de l'orgue: Zu Besuch bei Ernest Chausson*, in: *Ars Organi*, Heft 3/2023, S. 177.