



César-Franck-Nachrichten

Nr. 2–3 / 2009–10

Liebe Franck-Freunde,

nach langer Vorbereitungszeit können wir Ihnen heute ein neues Heft unseres Newsletters, der *César-Franck-Nachrichten*, vorlegen.

Im Mittelpunkt der Doppelausgabe stehen diesmal zwei umfangreichere Beiträge, die sich dem Schaffen von César Franck aus sehr unterschiedlichen Perspektiven nähern: Dr. Ton van Eck (Amsterdam) liefert im ersten Teil seiner großangelegten Studie *César Franck spielt... César Franck*, die von Manuel Schwiertz aus dem Niederländischen übersetzt worden ist, einen umfassenden und detaillierten Überblick über Francks Werdegang als Organist, Komponist, Kirchenmusiker sowie Orgellehrer und beleuchtet dabei auch zentrale Fragen der Interpretation der Franck'schen Orgelwerke. Der zweite Teil dieses Beitrags wird im nächsten Newsletter erscheinen.

Einen bislang weitgehend vernachlässigten Aspekt der Rezeption Francks fokussiert Dr. Mircea Valeriu Diaconescu in seinem Beitrag *César Franck in Rumänien*: Indem er den großen Einfluss darstellt, den Franck sowie seine Pariser Schülerschaft vor allem durch die Institution der Schola Cantorum insbesondere in der ersten Hälfte des zwanzigsten Jahrhunderts auf viele Bereiche des rumänischen Musiklebens ausübten, eröffnet er interessante Einblicke in die engen Verflechtungen im kulturellen Leben von Ost- und Mitteleuropa.

In den letzten beiden Jahren konnten durch die Arbeit der César-Franck-Gesellschaft einige Projekte initiiert werden, die inzwischen

bereits in verschiedenen Publikationen dokumentiert sind und im vorliegenden Newsletter vorgestellt werden: So konnten die Vorträge, die 2008 im Rahmen der César-Franck-Tage in der Essener Philharmonie gehalten worden sind, in einem Symposionsbericht zusammengefasst werden, der beim Kölner Verlag Christoph Dohr erschienen ist. Darüber hinaus wurde gemeinsam mit dem Bärenreiter-Verlag die Arbeit an einer kritischen Gesamtausgabe der Werke César Francks begonnen, deren erster Band – eine Neuausgabe des *Streichquartetts* – kürzlich im Druck erschienen ist. In Vorbereitung ist nun der erste Band einer geplanten kritischen Gesamtausgabe der Orgel- und Harmoniumwerke.

Darüber hinaus weisen wir in diesem Newsletter wiederum auf einige interessante diskographische Neuerscheinungen der letzten beiden Jahre sowie auf ein César-Franck-Festival hin, das im April dieses Jahres in der Philharmonie in Lüttich stattfinden wird und bei dem einige selten zu hörende Orchester- und Chorwerke sowie Kammer-, Orgel- und Klaviermusik Francks erklingen werden.

Abschließend möchten wir Sie nochmals ermutigen, uns Ihre Aufsätze, Berichte, Buch-, Noten- und Tonträger-Rezensionen sowie Veranstaltungshinweise rund um die Musik Francks zukommen zu lassen; darüber hinaus sind wir natürlich auch für inhaltliche und formale Anregungen sowie jede Unterstützung unserer redaktionellen Arbeit dankbar.

Viel Vergnügen beim Lesen des Newsletters wünschen Ihnen

Christiane Strucken-Paland & Ralph Paland



Ton van Eck, Amsterdam

César Franck spielt... César Franck Über einige (weniger) bekannte Aspekte von Francks Orgelspiel

Deutsche Übersetzung: Manuel Schwiertz

BEITRÄGE

Der junge César Auguste Franck (Lüttich 10. Dezember 1822 – Paris 8. November 1890) und sein drei Jahre jüngerer Bruder Joseph (Lüttich 31. Oktober 1825 – Paris 30. November 1891) waren durch ihren tyrannischen Vater dazu vorbestimmt, als Klavier- beziehungsweise Violin-Virtuosen durch das Leben zu gehen.¹ Wie beide mit der Orgel in Berührung kamen, ist nicht klar. César war seit seiner Jugendzeit eine fromme Persönlichkeit. Schon als Zwölfjähriger hat er am 10. Februar 1835 ein *O salutaris hostia* für vierstimmigen gemischten Chor und Orgel vollendet, zwei Monate vor seiner ersten Heiligen Kommunion am 19. April. Als beide Brüder sich anschließend in Paris niederließen (der Umzug der gesamten Familie erfolgte im Frühjahr 1836), setzte eine in hohem Tempo um sich greifende Modernisierung des dortigen Orgelbestands ein, nachdem die Orgelkultur in den ersten Jahrzehnten nach der Französischen Revolution ein sehr verborgenes Leben geführt hatte. Möglicherweise haben diese Ereignisse das Interesse der Franck-Brüder für dieses Instrument geweckt. Eine weitere plausible Erklärung ist, dass ihr Vater, Nicolas-Joseph Franck, nach den bereits erzielten Erfolgen des jungen César-Auguste am Conservatoire (1. Preis für Klavier in der Klasse von Pierre-Guillaume Zimmerman am 2. August 1838, ebenfalls 1. Preis für Kontrapunkt und Fuge in der Klasse von Aimé Leborne im Juli 1840) einen weiteren Trumpf in der Hand haben wollte. Nach dem Preis für Kontrapunkt und Fuge lag dann ein Studium desjenigen Instruments nahe, auf dem diese Formen am meisten blühen. Darüber hinaus führte eine

Position als Organist zu einem gewissen Ansehen und einem regelmäßigen Einkommen.²

Ausbildung

Wie auch immer, der junge César wurde im Oktober 1840 als Schüler der Orgelklasse von François Benoist (1794-1878) ins Pariser Conservatoire eingeschrieben. Er erhielt seine Stunden an der von Sébastien Erard gebauten ehemaligen Orgel des Palais des Tuileries. Es ist fraglich, ob er anfänglich wirklich ein brillanter Schüler war. Sein Lehrer für Kontrapunkt, Luigi Cherubini, notierte am 7. Dezember 1840, also zwei Monate nach dem Beginn seiner Studien: „M. Franck a besoin de travailler“ und „Fugue pas encore bien“. Über den letzten Aspekt darf man Cherubini als fähigem und erfahrenem Kontrapunktlehrer ein Urteil zutrauen. Ein Jahr später beurteilt Henri Berton Franck noch als „faible“.

Die jährliche Orgelprüfung, die nach französischer Tradition als Wettbewerb stattfand, bestand aus zwei Teilprüfungen:

1. Begleitung, Note gegen Note und im vierstimmigen Kontrapunkt zu einem vorgegebenen gregorianischen Choral (plainchant)
2. Improvisation einer Fuge

Erst in späteren Jahren wurden noch zwei weitere Teilprüfungen hinzugefügt:

3. Improvisation in freier Form
4. Aufführung eines Orgelwerks

Das Unterbleiben dieser letzten zwei Teilprüfungen macht die von d'Indy in seiner ha-

¹ Die biographischen Daten wurden entnommen: L. Vallas, *La véritable histoire de César Franck*, Paris 1955. Siehe auch: M. Kunel, *César Franck*, Paris 1947, M. Kunel, *César Franck inconnu*, Bruxelles 1958 und vor allem Joël-Marie Fauquet, *César Franck*, Paris 1999. Für die biographischen Daten anderer französischer Musiker siehe: Joël-Marie Fauquet (Red.), *Dictionnaire de la musique en France au XIX^e siècle*, Paris 2003.

² Zu einigen Aspekten der Orgelmusik Francks hat der Verfasser bereits einen früheren Artikel im *Gregoriusblad* veröffentlicht: Ton van Eck, *Bij de 150-ste geboortedag van César Franck*, in: *Gregoriusblad* XCVI, Nr. 5, S. 237-240.



graphischen Biografie erzählten Darstellung zweifelhaft. Laut d'Indy war Cherubini zum Nachteil Francks am 21. Juli 1841 nicht Vorsitzender der Kommission; und der Jury entging, dass der junge Kandidat das (von Cherubini vorgegebene) Thema der vierstimmigen Fuge mit demjenigen der freien Improvisation kombinierte. Laut Protokoll erkannte die Jury einem gewissen Ovide-Alphonse Laurent (mit vier gegen drei Stimmen für Franck) den ersten Preis und Franck in Einstimmigkeit den zweiten Preis zu, während man zu Henri Duvernoy (1820–1906) festhielt, dieser habe bereits im Vorjahr den zweiten Preis bekommen. Die Musikpresse fand es anscheinend nicht der Mühe Wert, die Leistungen des Letzteren zu erwähnen.

Interessant ist, dass wir noch über die Einschätzung Etienne Pastous verfügen, eines Gesangslehrers am Conservatoire, der ebenfalls als Jurymitglied beim Wettbewerb anwesend war. Er notierte das Folgende: „M. Franck 18 ans et 6 mois. Choral passable à la basse et très bien au-dessus. Fugue, de très belles choses au début, mais souvent faible dans le courant.“³ Im Jahr darauf verlässt César Franck das Conservatoire, ohne zum zweiten Mal um den ersten Preis für Orgel zu wetteifern. Ein pikantes Detail ist, dass sein heute ziemlich unbekannter Bruder Joseph 1852 eben jenen ersten Orgelpreis erhielt. Joseph erwarb während seines Lebens noch einen gewissen Bekanntheitsgrad als Organist und Komponist. Knappe zweihundert Opusnummern sind aus seiner Hand hervorgegangen.

Der Organist-Komponist

Frühe Werke

Fantasie in Es-Dur

Am 14. Mai 1847 wurde César Franck zum „organiste-accompagnateur“ in der Kirche Notre-Dame-de-Lorette ernannt; er erhielt 1400 Fr. pro Monat als festes Gehalt und 100 bis 200 Fr. als Zusatz.⁴ In Notre-Dame-de-Lorette stand ihm eine Chororgel von Abbey

zur Verfügung.⁵ Dieselbe Kirche besaß allerdings auch eine neue Hauptorgel, die 1838 von Aristide Cavaillé-Coll erbaut worden war. Am 27. Oktober 1846 vollendete der 24-jährige Organist ein Orgelwerk, worin von einigen spezifischen Möglichkeiten des letztgenannten Instruments – wie dem *Ravalement* (zusätzlicher Pedalumfang unter dem C) – Gebrauch gemacht wird, während darin andererseits Elemente vorkommen, die dagegen sprechen, dass das Werk für diese Orgel geschrieben wurde.⁶ Auffallend sind Registrierungsanweisungen und die Anzeichen für den Gebrauch der Kombinations- und Koppeltritte, ein Umstand, der von Francks Vorgängern und Zeitgenossen wie Benoist und Boëly bis dahin nicht oder kaum genutzt wurde. Diese Gewohnheiten sollte Franck bei all seinen Werken für Orgel und Harmonium beibehalten.

In der Musikpresse wird Franck erstmals 1851 als Organist bezeichnet. Am 1. Februar jenen Jahres spielte er auf der Orgel von Notre-Dame-de-Lorette zur Eheschließung der Tochter des Komponisten und Musikkritikers Antoine Elwart (dessen *Messe de mariage* aufgeführt wurde) mit Alfred Clozel de Boyer. „M. Franck aîné a tenu l'orgue avec son talent d'artiste hors ligne“ berichtete die *Revue et Gazette musicale de Paris*.⁷

Im selben Jahr (1851) bot ihm der damalige Pfarrer von Saint-Jean-Saint-François, „abbé“ Dancel, welcher drei Jahre zuvor als Kaplan von Notre-Dame-de-Lorette Césars Ehe mit Félicité Desmousseaux geschlossen hatte, an, Organist an der 1846 von Cavaillé-Coll gebauten Orgel seiner Kirche zu werden. Obwohl Francks Äußerung zu diesem kleinen Instrument mit anderthalb Manualen und 18 Stimmen: „Mon orgue, c'est un orchestre“ in unseren Augen vielleicht ein wenig übertrieben erscheint, müssen wir sie doch den damaligen Verhältnissen entsprechend verstehen.

⁵ A. de Vallombrosa, *Les orgues de chœur à Paris*, in: *L'Orgue* LVIII-LIX, 1951, S. 46.

⁶ *Pièces inédites de César Franck*, restituées par N. Dufourcq, éditions de la Schola Cantorum, Paris 1973. Fauquet bemerkt, dass Franck sie zwei Tage vor der ersten der beiden Orgeleinweihungen der Grand Orgue Cavaillé-Colls von la Madeleine am 29.10.1846 geschrieben habe; vgl. *César Franck*, S. 221.

⁷ *Revue et Gazette musicale de Paris* XVIII, Nr. 6, 9.2.1851, S. 46.

³ Vgl. Fauquet, *César Franck*, S. 90.

⁴ Vgl. Fauquet, *César Franck*, S. 223.

Abbildung 1

Die Anzahl der Instrumente Cavaillé-Colls in Paris war 1851 noch begrenzt. Darüber hinaus verfügte die Orgel in Saint-Jean-Saint-François durch die drei Zungenregister des *Récit* über eine für die Zeit ausgesprochen moderne Klangpalette, und diese wird Franck sicherlich mit seiner Äußerung angesprochen haben wollen.

Die Fantasie für die Orgelweihe in St.-Eustache

Das zweite uns bekannte Orgelwerk des jungen César stammt aus dem Jahr 1854 und ist 1990 von dem französischen Musikwissenschaftler Joël-Marie Fauquet erstmals herausgegeben worden [CFF 51].⁸ Dieses Stück wurde anlässlich der Einweihung der neuen,

von der Firma Ducroquet gebauten Orgel in Saint-Eustache am 26. Mai 1854 geschrieben und vom Komponisten uraufgeführt. Auch hier finden wir einige Hinweise auf die Kombinationstritte. Dieses Stück zeigt viel mehr als das zuvor genannte Werk zahlreiche der für Francks Musik so bezeichnenden Wendungen und Kunstgriffe, so zum Beispiel eine Imitation in Kanonform. Dem steht gegenüber, dass die Technik noch deutlich im Bann des Klaviers steht und sich noch nicht vollständig vom damals vorherrschenden Stil lösen kann (siehe Abbildung 1).

Ein anderer Aspekt der Orgelmusik Francks jedoch, der in einem deutlichen Gegensatz zu vielen seiner französischen Zeitgenossen steht, wird hier ebenfalls deutlich: der lange Atem. In diesem Werk ist er vielleicht unverhältnismäßig lang in Bezug auf die musikalische Aussagekraft, aber der Beginn seines erneuernden Stils ist erkennbar. Auffallend ist auch, dass Franck dieses Werk erst eine Woche vor dem Konzert, am 19. Mai, vollendete. Ein im gleichen Heft eingebundenes Fragment einer Komposition, die offenbar zum selben Anlass konzipiert worden war, jedoch anscheinend nicht aufgeführt wurde, ist auf den 16. Mai datiert. Hieraus geht hervor, dass Franck das in Saint-Eustache gespielte

⁸ Das Manuskript befindet sich in der Bibl. Nat. in Paris. Signatur: Ms 8620. CFF verweist auf das von Joël-Marie Fauquet 1999 veröffentlichte Verzeichnis der Kompositionen Francks. Erstmals gedruckt wurde das Stück unter dem Titel: C. Franck, *Pièce pour Grand Orgue (1854)*, Édition de Joël-Marie Fauquet, Éditions musicales du Marais, Paris 1990. Eine weitere Ausgabe des Stückes erschien 2008 unter dem Titel *Fantaisie (1854)* für Orgel im Butz Musikverlag, Sankt Augustin (Hg. Bernhard Haas), BU 2065 (siehe S. 26 dieses Newsletters).



Werk möglicherweise in drei Tagen fertig gestellt hatte. Wir werden auch später noch sehen, dass Francks Arbeitstempo bei derartigen Gelegenheitskompositionen besonders hoch war.

Die für die Cavallé-Coll-Orgeln bestimmten Stücke

Frühfassung der Fantaisie C-Dur

Einen Schritt vorwärts in seiner Karriere als Komponist machte Franck durch die erste Version der *Fantaisie C-Dur* [CFF 53A], wie er sie zwei Jahre später, am 13. Juli 1856, im Atelier des Orgelbauers Aristide Cavallé-Coll aufführte.⁹ Franck spielte dieses Werk auf einer Cavallé-Coll-Orgel, die bereits 1852 für die Kathedrale von Carcassonne bestimmt war, letztendlich jedoch 1857 in der Kathedrale von Luçon aufgestellt wurde. Dieses Werk hat nicht nur mehr musikalische Aussagekraft als das vorige – mitunter wegen Passagen, die bereits auf das *Final* op. 21 weisen –, sondern ist auch in erheblichem Maße vom Gebrauch der fünfzehn Kombinationstritte der Orgel geprägt, welche über zwei Schwellwerke (ein *petit-récit* und ein *grand-récit*) verfügte.¹⁰ Letzteres war zu dieser Zeit ein absolutes Unikum. Nicht zuletzt wegen der genauen Registrierungsanweisungen ist diese Komposition wirklich bahnbrechend und wichtig. Sie bildet einen Wendepunkt in der Orgelliteratur. Noch nie zuvor hatte ein Komponist in solch einem Ausmaß von der Vielzahl an Hilfsmitteln der französisch-romantischen Orgel Cavallé-Colls Gebrauch gemacht. Weder der Belgier Jacques-Nicolas Lemmens noch der mondäne Organist von Saint-Roch (1831-1847), von La Madeleine (1847-1857) und von Saint-Sulpice (ab 1863 bis seinem Tod), Louis James Alfred Lefébure-Wely (1817-1869), (beide die damaligen Favoriten Cavallé-Colls) haben in ihren Werken ähnlich systematische und konsequente Anweisungen erkennen lassen. Nicht sie müssen als „organistes modernes“ bezeichnet werden, sondern César Franck. Ob Cavallé-Coll sich bewusst gewesen ist, dass Franck

sich mit diesem Stück völlig auf die Möglichkeiten seiner Instrumente einließ, lässt sich bezweifeln, denn als das Instrument noch einmal vorgestellt werden soll, dieses Mal jedoch dem Bischof von Luçon, beauftragt er nicht Franck, sondern Cavallo, den Organisten der Kirche Saint-Vincent-de-Paul, in der Cavallé-Coll 1854 eine neue Orgel gebaut hatte.¹¹ Es ist nicht auszuschließen, dass Francks spieltechnisches Vermögen geringer war als das seines Kollegen, aber es ist unwahrscheinlich in Anbetracht der lobenden Kritik Henri Blanchards in der *Revue et Gazette musicale*.¹² Dieser wies darauf hin, dass Franck sämtliche reiche und harmonische Qualitäten des Instruments gebrauchte, sowohl in seinen eigenen Kompositionen in strengem Stil als auch bei seinen brillanten Improvisationen. Vermutlich hielt Cavallé-Coll den weltlicheren Stil von Cavallo angemessener für eine solche Präsentation.

Andantino g-Moll

Neben dieser ersten Version der *Fantaisie C-Dur* spielte Franck im Atelier Cavallé-Colls eine oder mehrere Improvisationen (im Zeitungsartikel ist die Rede von "brillantes improvisations") sowie höchstwahrscheinlich das *Andantino* [CFF 54A]. Obwohl dieses Stück im Zeitungsartikel nicht ausdrücklich erwähnt wird, gibt es darauf zwei Hinweise: es befindet sich im selben Manuskript wie die erste Fassung der *Fantaisie C-Dur* und die Registrierungsanweisungen passen zu dem oben erwähnten im Atelier Cavallé-Colls aufgestellten Instrument mit vier Manualen. Dies deutet darauf hin, dass das *Andantino* also nicht erst 1858, wie d'Indy angab¹³, sondern schon 1856 komponiert wurde. Ebenso wenig sind die Registrierungsanweisungen dieses letztgenannten Werks für den auf 1852 datierten Entwurf der Orgel in Sainte-Clotilde gedacht, auch wenn das Instrument von Luçon große Übereinstimmung damit aufweist.¹⁴ Wie

¹¹ *Revue et Gazette musicale de Paris* 24, Nr. 17 (26.4.1857), S. 143.

¹² Henri Blanchard, „Auditions musicales“, in: *Revue et Gazette musicale de Paris* 23, Nr. 31, (3.8.1856), S. 247 f.

¹³ Vincent d'Indy, *César Franck*, Paris 1924⁹, S. 243. Es erschien als erstes publiziertes Orgelwerk Francks in dem 1857 von Georges Schmitt veröffentlichten *Musée de l'organiste*.

¹⁴ H. Brink/P. Peeters, „Het Orgel van César Franck in de Ste.-Clotilde: ‚Continuing story‘ of

⁹ César Franck, *Fantaisie für die Orgel in drei Versionen*, hrsg. von Jesse Eschbach und Robert Bates, Bonn-Bad Godesberg 1980.

¹⁰ Nähere Details siehe auch Fauquet, *César Franck*, S. 358 f.



die Archive Cavallé-Colls ausweisen, basieren beide Planungen auf einer Dispositionskonzeption für die Kathedrale von Bayonne aus dem Jahr 1849.

Organist an der Kirche Sainte-Clotilde

Die nächste Gelegenheit, bei der wir wieder von Franck als Organisten erfahren, ist beim Konzert anlässlich der Einweihung der Orgel in Sainte-Clotilde am 19. Dezember 1859, wo er seit 1857 als Chorleiter tätig war. Das Konzert gab er zusammen mit Lefébure-Wely¹⁵, der seine beim Publikum beliebten Improvisationen zu Gehör brachte, dieses Mal unter anderem über die beiden Weihnachtslieder *Adeste fideles* und *Il est né le divin enfant*. Franck, der zur Unterscheidung von seinem Bruder noch immer mit „aîné“ bezeichnet wurde, eröffnete das Konzert mit einem „[...] morceau largement taillé et dont le style plein de force a été remarqué par tout l’auditoire [...]“. Um welches Werk es sich dabei handelte, ist nicht klar. Im Hinblick auf die Beschreibung können von den bis dahin bekannten Werken nur einige in Frage kommen. Die Komposition aus dem Jahr 1854 scheidet nicht nur aus, weil das Manuskript nur Anweisungen für Saint-Eustache beinhaltet, sondern auch, weil Franck diesen Stil inzwischen abgelegt hatte. Wegen des Ausdrucks „style plein de force“, der sich jedoch auch auf die Gesamtgestaltung des Stückes – und nicht auf

prijsvraag voor organisten?“, in: *Het Orgel* 78, Nr. 9 (1982), S. 276-289; 79 (1983), S. 34-49. Der Autor hält es an dieser Stelle für relevant anzumerken, dass die Behauptung der zwei genannten Autoren und Ewald Kooimans, „dass die ursprünglichen Mixturzusammenstellungen nicht mehr nachvollziehbar waren“, durch ihn und J. Laus im Frühjahr 1981, also noch vor Erscheinen beider Publikationen, durch eine kurze Besichtigung des Inneren der Orgel widerlegt wurden. Die zwei ursprünglichen Zusammenstellungen finden sich im nächsten Abschnitt dieses Artikels.

¹⁵ Adrien de la Fage, *Inauguration de l’orgue de Sainte-Clotilde*, in: *Revue et Gazette musicale de Paris* 27, Nr. 1, (1.1.1860), S. 4 f. Lefébure-Wély hatte schon am 20. und am 29. September 1859 das Instrument hören lassen, zum ersten Mal in Anwesenheit der Herzogin d’Albe (*La Maîtrise*, 15.10.1859, S. 95) und zum zweiten Mal während einer Trauung, die vom Bischof von Carcassonne geschlossen wurde [*Revue et Gazette musicale de Paris* 26, (2.10.1859), S. 330].

die Lautstärke – bezogen haben mag, könnte es ein Werk mit einem „grand chœur“-Teil gewesen sein: hier würde am ehesten die *Fantaisie C-Dur* oder eine Frühfassung davon (die früheste heute bekannte Version ist ja bereits 1856 komponiert) in Betracht kommen. Alle heute bekannten Manuskripte der übrigen Stücke dieser Sammlung der *Six Pièces* sind vom Komponisten später datiert¹⁶. Vielleicht handelt es sich allerdings doch um eine verlorengegangene Komposition.

Franck spielte ebenfalls ein *Präludium und Fuge e-Moll* von J. S. Bach. Dessen Orgelwerke waren kurz zuvor bei Richault erschienen. Es war eine Raubkopie der Ausgabe von Peters, die die Zugänglichkeit zu Bachs Orgelœuvre für die französischen Organisten enorm erhöhte. Adrien de la Fage, der bereits ein Buch über die Orgel der Basilika von Saint-Denis geschrieben hatte¹⁷, wies in seiner Besprechung darauf hin, dass die wirkliche Schwierigkeit bei Bach weit über das Spielen der Noten hinausreichte; es gehe vielmehr um die Wiedergabe der Seele dieser Musik.¹⁸ Nur große Organisten seien hierzu im Stande und Franck habe sich mit seiner Interpretation der *Fuge in e-Moll* unter die französischen Organisten ersten Ranges begeben. Wir wissen leider nicht, welches *Präludium und Fuge e-Moll* von Bach César Franck gespielt hat. Sowohl das sogenannte ‚kleine‘ (BWV 533) als auch das ‚große‘ (BWV 548) *Präludium und Fuge* kommen in der Richault-Ausgabe vor. Es ist aber unwahrscheinlich, dass Franck 1859 über eine für das große e-Moll-Werk ausreichende Pedaltechnik verfügte: Zum einen hatte das Pedal der Orgel in St.-Jean-St.-François mit seinem Umfang von C-g ihm nicht die Möglichkeit bieten können, eine adäquate Pedaltechnik für die Interpretation der Orgelwerke von Bach zu entwickeln.¹⁹

¹⁶ Eine frühere Annahme des Verfassers und anderer Autoren, dass Franck bei dieser Orgelweihe sein *Final* gespielt habe, kann seit dem Wiederauffinden des am 18. September 1864 vollendeten Manuskripts verworfen werden. Siehe auch: Ton van Eck, „*Een onbekende versie van de Final op. 21 van César Franck*“, in: *Het Orgel* 94, 1998, Nr. 5, S. 24-26.

¹⁷ J. Adrien de la Fage, *Orgue de l’église royale de St.-Denis*, Paris 1845.

¹⁸ *Inauguration de l’orgue de Sainte-Clotilde*, a.a.O.

¹⁹ *La véritable histoire de César Franck*, a.a.O., S. 142.



Zum anderen konnte Franck zwar ab 28. Februar 1858 durch die Anschaffung eines Pedalklaviers von Pleyel (Nr. 25655) als Hausinstrument seine wenige verbliebene Freizeit zum Pedal-Üben nutzen²⁰; die knapp zweijährige Erfahrung mit dem unabhängigen, polyphonen Pedalspiel reichte aber wohl kaum aus, um sich die für die Interpretation von BWV 548 notwendige Pedaltechnik anzueignen, selbst wenn man dieses Stück in dem für die Mitte des 19. Jahrhunderts üblichen langsamen Tempo spielt. Daher kommt für das Einweihungskonzert in Sainte-Clotilde eigentlich nur BWV 533 in Betracht.

Franck als Kirchenmusiker

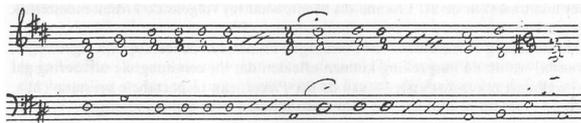
Auch die Verpflichtungen als Kirchenmusiker werden Francks Aufmerksamkeit beansprucht haben, obwohl er sich hier anscheinend gelegentlich vertreten ließ. In der Mappe, die die *Pièce pour Grand Orgue* aus dem Jahr 1854 beinhaltet, findet sich nämlich auch ein undatiertes Blatt mit Notizen für die Vespere am Ostermontag, offensichtlich mit Hinweisen für eine Orgelvertretung.²¹ Da dieser Text die Reihenfolge der Vesperliturgie mit anschließender Andacht und den Orgelgebrauch in dieser Zeit anschaulich illustriert, lasse ich ihn ungekürzt folgen.

Le lundi de Pâques - à Vèpres

L'orgue joue les antiennes après les 3 psaumes

Haec dies (page 150 du Vespéral) l'orgue après l'intonation et joue jusqu'au verset préluce après le verset alleluia par le chœur
l'orgue attaque la prose, en sol mineur; elle est sur le pupitre

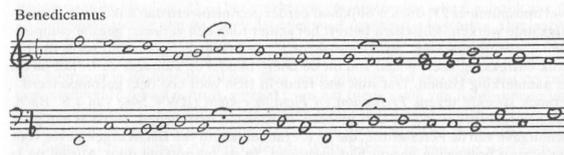
Magnificat 8^{ème} ton, attaque par l'orgue



²⁰ Seit 1845 ging er nämlich einer regen Klavierlehrertätigkeit nach, u. a. am collège Rollin, am Jesuitengymnasium an der Rue Vaugirard, wo u. a. Henri Duparc und André Chausson zu seinen Schülern gehörten, und an diversen Mädcheninternaten.

²¹ Bibl. Nat. Paris, dép. de musique, Ms 8620.

Benedicamus



Le salut immédiatement

1. O Filii, au chœur
2. Motet au S^t Sacrement, au chœur
3. Motet à la vierge, au chœur
4. Domine salvum en *la* (orgue)
5. Deus meminerit, au chœur
6. Benedicamus, en fa ci-dessus (orgue)
7. Laudate, au chœur
8. Sortie

Die Übersetzung lautet wie folgt:

Ostermontag – zur Vesper

Die Orgel spielt die Antiphonen nach den 3 Psalmen

Haec dies (Seite 150 des Vespérales) die Orgel spielt nach der Intonation [des Zelebranten] bis zum Versett

Präludium nach dem Versett

Alleluia vom Chor

Die Orgel fängt die Prosa in g-Moll an; sie liegt auf dem Notenpult

Magnificat im 8. Ton, Beginn von der Orgel

[Notenabbildung]

Benedicamus

[Notenabbildung]

unmittelbar die Andacht

1. O Filii, vom Chor
2. Motette für das Hl. Sakrament, vom Chor
3. Motette für die Hl. Jungfrau, vom Chor
4. Domine salvum in A (Orgel),
5. Deus meminerit, vom Chor
6. Benedicamus, in F hier oben (Orgel)
7. Laudate, vom Chor
8. Sortie

Diese Notizen zeigen, dass Franck als Kirchenmusiker die Alternativ-Tradition mit ihrer Abwechslung von Chorgesang und Orgelspiel pflegte, die in Frankreich vom 16. bis zur ersten Hälfte des 20. Jahrhunderts üblich war. Das *Domine salvum* weist darauf hin, dass diese Vesper während des Second Empire, also zwischen 1852 und 1870, stattgefunden hat.

Erwähnenswert ist hier auch noch die erste Aufführung von Francks *Messe à Trois Voix*



am Dienstag nach Ostern, dem 2. April 1861, unter Leitung des Komponisten anlässlich eines Konzerts zugunsten einer Künstlerfamilie.²² Diese Messe wurde größtenteils viel früher konzipiert; 1872 kam noch das berühmte *Panis Angelicus* hinzu. Die große Orgel wurde zu diesem Anlass von Théodore Dubois gespielt, der 1857 von Franck als Chor-Begleiter angestellt worden war und die Begleitungen auf einem Mustel-Harmonium ausführen sollte, da eine Chororgel fehlte. Nach seiner Rückkehr aus Rom im November 1863 (dorthin war er wegen des ihm zuerteilten *Prix de Rom* im Dezember 1861 ungesiegt) übernahm Dubois die Chorleitung²³.

Die ersten Erfolge als Organist und als Komponist für Harmonium und Orgel

Wahrscheinlich noch während seiner Tätigkeit an Saint-Jean-Saint-François hat Franck einige Stücke für Orgel geschrieben, die erst posthum in einer 1905 von Enoch verlegten Sammlung veröffentlicht wurden, welche zwar *L'Organiste II^{ème} partie* betitelt wurde, aber nichts mit der 1890 von Franck geschriebenen und im November 1891 unter dem Titel

L'Organiste veröffentlichten Sammlung von Harmoniumstücken zu tun hat. 1862 erschienen bei Régnier Canaux die *Cinq Pièces pour Harmonium*. Francks Interesse für das Harmonium wie auch die Liebe und Fachkenntnis, mit der er für dieses Instrument komponiert, werden am Ende seines Lebens in der Sammlung *L'Organiste* gipfeln.²⁴

In den nachfolgenden Jahren trat César Franck regelmäßig als Organist auf, besonders bei den Einweihungen der neuen großen Orgeln Cavaillé-Colls in Paris, an denen mehrere Organisten teilnahmen. Die erste dieser Reihe war die Einweihung der Orgel in Saint-Sulpice am 29. April 1862, bei der ein Kritiker Francks Spiel als „sévère mais sans pédantisme“ betitelte.²⁵ Ein gutes Jahr später nahm Franck am 3. Mai 1863 an der Einweihung des Instruments in Saint-Etienne-du-Mont teil, wo er der Kritik zufolge meisterlich von den 16'- und 8'-Grundstimmen Gebrauch machte.²⁶

Die Sammlung der Six Pièces

Am Donnerstag, dem 17. November 1864, gab Franck ein Konzert auf seiner eigenen Orgel in Sainte-Clotilde, bei dem er – wie wir anhand der Besprechungen ableiten können – sicherlich erstmalig die *Six Pièces* vollständig spielte; eine respektable Leistung.²⁷ Seitdem 1994 das Manuskript des *Final* wieder aufgefunden wurde, verfügen wir über alle Manuskripte dieser Sammlung. 1868 erschienen die *Six Pièces* im Druck, allerdings nicht bei einem der großen Musikverleger, sondern bei dem kleinen Verlag Maeyens-Couvreur. Auffällig ist nicht nur der Stil der Werke, sondern zugleich, dass diese eine gewisse inhaltliche

²² *Revue et Gazette musicale de Paris* 28, Nr. 15, 14.4.1861, S. 118 f.

²³ Siehe: Helga Schauerte-Maubouet, „Théodore Dubois und César Franck an Sainte-Clotilde - eine anhand von neu aufgefundenen Memoiren erstellte Chronik der Jahre 1857-1863“, in: *César-Franck-Nachrichten*, Nr. 1, Februar 2008. Aufgrund genauer Betrachtungen des Inneren der Orgel von Sainte-Clotilde, die Jos Laus, Arjen Looyenga, Antoine Schreurs und der Verfasser 1981 vornehmen konnten, sowie einiger Durchschnittszeichnungen des Spieltisches und des Instruments, die 1858 in der Werkstatt Cavaillé-Colls gefertigt wurden, teilt der Verfasser nicht die Meinung Schauerte-Maubouets, die auf der Basis der fast 40 Jahre später verfassten *Mémoires* von Théodore Dubois folgert, dass die Orgel nach dem Entwurf von 1853 gebaut und nach der Orgelweihe 1859 durchgreifend geändert wurde, um einige Jahre später, nur kurz vor der Rückkehr Dubois' nach Paris im Jahr 1863, wieder in Betrieb genommen zu werden. Aus den datierten Durchschnittszeichnungen aus Cavaillé-Colls Atelier ergibt sich jedoch, dass das Instrument spätestens 1858 so konzipiert wurde, wie Franck es während seiner gesamten Tätigkeit gekannt hat. Auch das Datum in der Werkliste Cavaillé-Colls ist in diesem Bezug eindeutig: 19.12.1859.

²⁴ Nebenbei sei hier bemerkt, dass sich in der Bibliothèque Nationale noch zwei undatierte Manuskripte befinden, von denen das mit *Entrée* betitelte in E-Dur (Ms 8616) sicherlich und das Unbetitelte in c-Moll (Ms 8614) vermutlich für das Harmonium geschrieben ist. Beide finden sich in: *César Franck, L'œuvre pour Harmonium*, hg. von Joël-Marie Fauquet und Joris Verdin, Leduc Paris 1998, S. 25 bzw. 31.

²⁵ Antoine Elwart, *Revue et Gazette musicale de Paris* 29, Nr. 19, 11.5.1862, S. 155 f.

²⁶ *Revue et Gazette musicale de Paris* 30, Nr. 18, 3.5.1863, S. 143.

²⁷ *Revue et Gazette musicale de Paris* 31, Nr. 47, 20.11.1864, S. 375.



Beziehung zu den Widmungsträgern erkennen lassen: Die Poesie und das polyphone Linien-spiel der *Fantaisie C-Dur* op. 16 [CFF 53]²⁸ passen gut zu dem jung gestorbenen Alexis Chauvet (geboren in Marnies am 7. Juni 1837, gestorben in Argentan am 28. Januar 1871), dem späteren Organisten der Kirche Sainte-Trinité, der als Organist für seinen strengen Stil und seine guten Bach-Interpretationen bekannt war; „le petit Bach“ wurde er von seinen Zeitgenossen genannt. Im ersten Teil dieser *Fantaisie* umgeben zwei langsame Abschnitte einen Kanon (Takte 17-40). Diesem Satz folgt ein relativ langer, teilweise als Trio geschriebener Teil (Takte 65-190). Eine rezitativische Überleitung führt zum poetischen Schlussteil mit der *Voix humaine*, welche nach französischer Tradition mit dem Tremulanten gespielt wird, obwohl Franck dieses Register nicht vorschreibt.

Die erhabene Struktur der laut Manuskript am 16. September 1863 fertiggestellten *Grande Pièce symphonique* op. 17 [CFF 98]²⁹ mit der Pedaltonleiter als Einleitung des Finale passte besser zu dem Komponisten und Pianovirtuosen Charles Valentin Alkan, der sich als Interpret von Bachs Orgelwerken auf dem „piano-pedalier“ einen Namen gemacht hatte. Der Rückgriff auf die klassische Form und eine gefällige Melodik sowie das klare Linien-spiel des *Prélude, Fugue et Variation* op. 18 [CFF 30B] werden Camille Saint-Saëns sicherlich angesprochen haben. Die erste Fassung dieses Stückes – für Klavier und Harmonium (Orgue expressif) [CFF 30A] – schrieb Franck für seine Schülerinnen, die Schwestern Louise und Geneviève Deslignières; sie wurde ebenfalls 1868 von Maeyens-Couvreur verlegt. Im *Pastorale* op. 19 [CFF 99]³⁰ können der delikate, deutlich unterscheidbare Gebrauch der Hautbois (poetisch – legato) und der Trompete (prägnant – staccato) des Récit als eine Hommage an Aristide Cavallé-Coll betrachtet werden.

Für die *Prière* op. 20 [CFF 100]³¹ liegt die Widmung weniger klar auf der Hand. François Benoist wird im Allgemeinen als ein mittel-mäßiger Pianist abgetan. Aus den spärlichen

biografischen Informationen über ihn lässt sich jedoch schließen, dass er sicherlich kein schlechter Musiker gewesen ist, auch wenn er – wie die meisten seiner Zeitgenossen – kein großer Orgel-Interpret war. Seine Kenntnis in der Harmonie- und Kontrapunktlehre war zweifellos sehr gut und seinen Kollegen am Hof zufolge war er ein kluger Fugen-improvisator. Sein Orgelunterricht musste sich im Paris der ersten Hälfte des 19. Jahrhunderts inmitten der alles beherrschenden Opernkultur behaupten, an der er übrigens selbst teilhatte. Denn wenn man als Musiker einigermaßen Ansehen erwerben wollte, war das Theater der geeignete Weg. Franck wird also sicherlich Respekt vor seinem ehemaligen Lehrer gehabt haben; sonst hätte er ihm nicht zwanzig Jahre nach dessen Unterricht die *Prière* gewidmet. Der effektiv pompöse Stil des *Final* op. 21 [CFF 101A und 101B] war Louis James Alfred Lefébure-Wely auf den Leib geschrieben. Jedoch war Franck seiner eigenen Ästhetik gegenüber zu seriös und integer, als dass er sich zum weltlichen Stil seines zum damaligen Zeitpunkt sehr populären Zeitgenossen hätte hinreißen lassen. Ob Lefébure-Wely das Werk jemals selbst aufgeführt hat, lässt sich den Quellen nicht entnehmen. Vielleicht war er wegen einer unzulänglichen Pedaltechnik auch gar nicht dazu im Stande. Wenn Franck dies zuvor einschätzen konnte, dann war diese Widmung nicht ohne doppelten Boden.

Im Frühjahr 1866 war César Franck anlässlich des Besuchs von Franz Liszt in Paris wieder in Sainte-Clotilde zu hören.³² Liszt hatte sich an einem Sonntag während der Messe Francks Improvisationen in der Kirche angehört und ihm nach dem Ende gesagt: „Comment aurais-je oublié celui qui a écrit les Trio!“; worauf Franck gemurmelt haben soll: „Je croyais avoir fait mieux depuis“³³. Nach diesem Treffen fand noch ein Vorspiel im kleinen Kreis statt, bei dem Franck die *Fantaisie und Fuge über BACH* von Liszt spielen wollte. Letztgenannter jedoch hätte lieber Werke von Franck selbst gehört. Francks Schüler Arthur Coquard zufolge habe Liszt Franck nach Beendigung des Konzerts tief

²⁸ Bibl. Nat. Paris, Ms 8564.

²⁹ Das bis heute einzige bekannte Manuskript dieses Werks befindet sich momentan in der Stiftelsen Musikkulturens Främjande, Stockholm, Schweden.

³⁰ Bibl. Nat. Paris, Ms 8562.

³¹ Bibl. Nat. Paris, Ms 8563.

³² Vallas, *La véritable histoire de César Franck*, S. 156 ff. Siehe auch *Revue et Gazette musicale de Paris* 33, Nr. 16, 22.4.1866, S. 126.

³³ [„Wie hätte ich denjenigen vergessen können, der die *Trios* geschrieben hat?“] [Ich glaubte seitdem Besseres gemacht zu haben.“]



gerührt in die Arme genommen. Dem entgegen steht eine Notiz des jungen ungarischen Komponisten Alexander de Bertha, der Liszt bei diesen Besuchen begleitete; gemäß dieser Aufzeichnung gefielen ihnen damals weder Franck noch Lefébure – der erste wegen seiner Subtilität und der zweite wegen seiner Affektiertheit. Zu Ehren Liszts gab Franck am 23. April 1866 noch ein Recital mit seinen eigenen Werken.

An der Einweihung der Cavallé-Coll-Orgel in Notre-Dame am 6. März 1868 nahm Franck ebenfalls teil – und zwar laut Programm mit einer *Fantaisie C-Dur*. Die Hypothese von Eschbach und Bates, dass er hier zum ersten Mal die kurz zuvor bei Maeyens-Couvreur erschienene gedruckte Version der *Fantaisie* präsentierte, der er einen speziell zu dieser Gelegenheit geschriebenen zweiten Teil anhängte, erscheint mir äußerst plausibel.³⁴ So konnte Franck ein Tutti erklingen lassen, das in der gedruckten Version nicht gestattet gewesen wäre.

Dass Franck nicht völlig humorlos war, geht aus einem am 23. Februar 1869 komponierten kleineren Werk für Klavier, Orgel (womit hier das Harmonium gemeint ist), Viola, Violoncello und vier Mirlitons (Rohrflöten) über das Volkslied *Marlborough s'en va-t-en guerre* hervor, das seinem Freund J.-B. Weckerlin, dem späteren Bibliothekar des Conservatoire, gewidmet ist.³⁵ Wir treffen César Franck auch bei der Einweihung der Orgel in der Trinité Mitte März 1869 an, wo er eine „gut entwickelte“ Improvisation zu Gehör brachte.³⁶

1873, ein Jahr nach seiner Ernennung zum Orgellehrer am Conservatoire, über die später mehr berichtet wird, spielte Franck erneut *Präludium und Fuge e-Moll* (BWV 533 oder 548) beim dritten Konzert der *Société de concerts du Conservatoire*.³⁷ Auch hier spricht ein Rezensent von der strengen Schönheit dieses Werks.

³⁴ Eschbach/Bates, *Fantaisie für die Orgel in drei Versionen*. Vgl. *Revue et Gazette musicale de Paris* 35, Nr. 11, 18.3.1868, S. 85.

³⁵ Bibl. Nat. Paris, Ms 1838.

³⁶ *Revue et Gazette musicale de Paris* 36, Nr. 12, 21.3.1869, S. 101.

³⁷ Ch. Bannelier, *Revue et Gazette musicale de Paris* 40, Nr. 1, 5.1.1873, S. 5.

Die Trois Pièces

Franck durfte selbstverständlich nicht bei denjenigen Organisten fehlen, die in der Konzertreihe an der anlässlich der Weltausstellung 1878 gebauten Orgel des Trocadéro-Palastes spielten.³⁸ Am 1. Oktober 1878 brachte er nicht nur Improvisationen über Themen von Félicien David (den ersten Chor aus *Le Désert*), Berlioz (zwei Motive aus *L'Enfance du Christ*) und Bizet (zwei Motive aus *L'Arlésienne*) zu Gehör, sondern auch über Volksliedthemen aus Russland, Schweden, Ungarn und England, welche er zunächst einzeln und anschließend gemeinsam behandelte. Ein Rezensent kritisierte die musikalische Überfülle, die für das Publikum zu ermüdend gewesen sein soll, schätzte sich zugleich aber glücklich, einen solchen Künstler an der Spitze des französischen Orgelunterrichts zu wissen. Außerdem spielte der unermüdliche Franck seine *Grande pièce symphonique* und die Erstaufführung seiner *Trois Pièces*.

Das mit Registrierungsanweisungen ausgestattete Manuskript, das er für diese Aufführung gebrauchte, ist erhalten geblieben.³⁹ Da Franck die ersten beiden Stücke auch bei den Einweihungen der Orgeln in Saint-Merry am 29.10.1878 und Saint-Eustache am 21.3.1879 aufführte, ist nicht immer sicher, ob sich diese Anweisungen alle auf die viermanualige Orgel im Trocadéro beziehen, auch wenn dies am wahrscheinlichsten ist. Dort, wo für Solomannual ein S notiert ist, ist dies sicherlich der Fall, denn die ebenfalls viermanualige Orgel von Saint-Eustache hatte als viertes Werk ein Bombarde-Manual, welches von Franck als B notiert wurde.⁴⁰

Fantaisie A-Dur und Cantabile

In jenem Manuskript ist die *Fantaisie* mit „*Fantaisie Idylle pour orgue*“ [CFF 102] beti-

³⁸ *Nouvelles musicales de l'Exposition, Revue et Gazette musicale de Paris* 45, Nr. 40, 6.10.1878, S. 321.

³⁹ Bibl. Nat. Paris, Ms 20151.

⁴⁰ Die auf das Instrument im Trocadéro zugeschnittenen Registrierungsanweisungen sind anfänglich mit schwarzem Bleistift niedergeschrieben und, offensichtlich zur besseren Erkennbarkeit während der Ausführung, mit fettem blauem Bleistift nachgezogen. Es gibt allerdings auch einige andere Unterschiede zu der bei Durand erschienenen Druckversion, der daher ein anderes Manuskript als Grundlage gedient haben muss.

telt und enthält einen Takt weniger, weil Franck in der gedruckten Version die Fermate zwischen Takt 187 und 188 mit einem Takt ausnotiert hat. Außerdem schreibt er im Manuskript für die hochgelegene Melodie der Takte 63 bis 104, 214 bis 229 und 246 bis 270 die Suboktav-Koppel der Grand Orgue vor; indem Franck hier (unter Auslassung des Prinzipal 8') den Prinzipal 16' fordert, entsteht klanglich eine 32'-Lage. Übrigens gleicht der Einsatz der Klangfarben im Großen und Ganzen demjenigen in der gedruckten Version, die meist viel allgemeiner gehaltene Registrierungshinweise enthält.⁴¹

Der wichtigste Unterschied zur gedruckten Version im *Cantabile* [CFF 103] ist der Gebrauch des Tremolos (Franck notierte noch klassisch *Tremblant*) für die Solostimmen Trompete und Basson-hautbois des *Récit* in den Takten 1 bis 50 und 65 bis 89 (= Schluss). Auch die Registrierungshinweise am Schluss weichen deutlich von der Druckversion ab. In der Solostimme wird durch das Ausschalten der Zungenstimmen des *Récit* (so dass die Trompete verstummt) und durch die Weg-

nahme der Flûte [8'] der Grand Orgue in Takt 74 sowie durch die Wegnahme der Hautbois in Takt 78 ein Decrescendo erreicht. In T. 82 wird die Flûte 8' der Grand Orgue wieder hinzugezogen. Könnte der Gebrauch des Tremolos und dieses Decrescendos darauf hinweisen, dass die Zungenstimmen des *Récit* der Trocadéro-Orgel im Vergleich zum Instrument in Sainte-Clotilde zu laut und/oder zu unpoetisch geklungen haben? (In der gedruckten Version werden nämlich das Solo bis Takt 78 auf der Trompete und die letzten zwölf Takte auf der Hautbois gespielt [Edition Durand]. In Takt 51 [die variierte Wiederholung des Anfangsthemas] notiert Franck „*lentement*“; in der Druckversion wurde daraus: „*molto sostenuto*“).

Pièce Héroïque

Was am Anfang der *Pièce Héroïque* [CFF 104] besonders auffällt, ist, dass Franck das Thema zunächst auf der zweiten Hälfte der ersten Zählzeit von Takt 1 einsetzen lassen wollte. Diese Noten sind allerdings wegge-

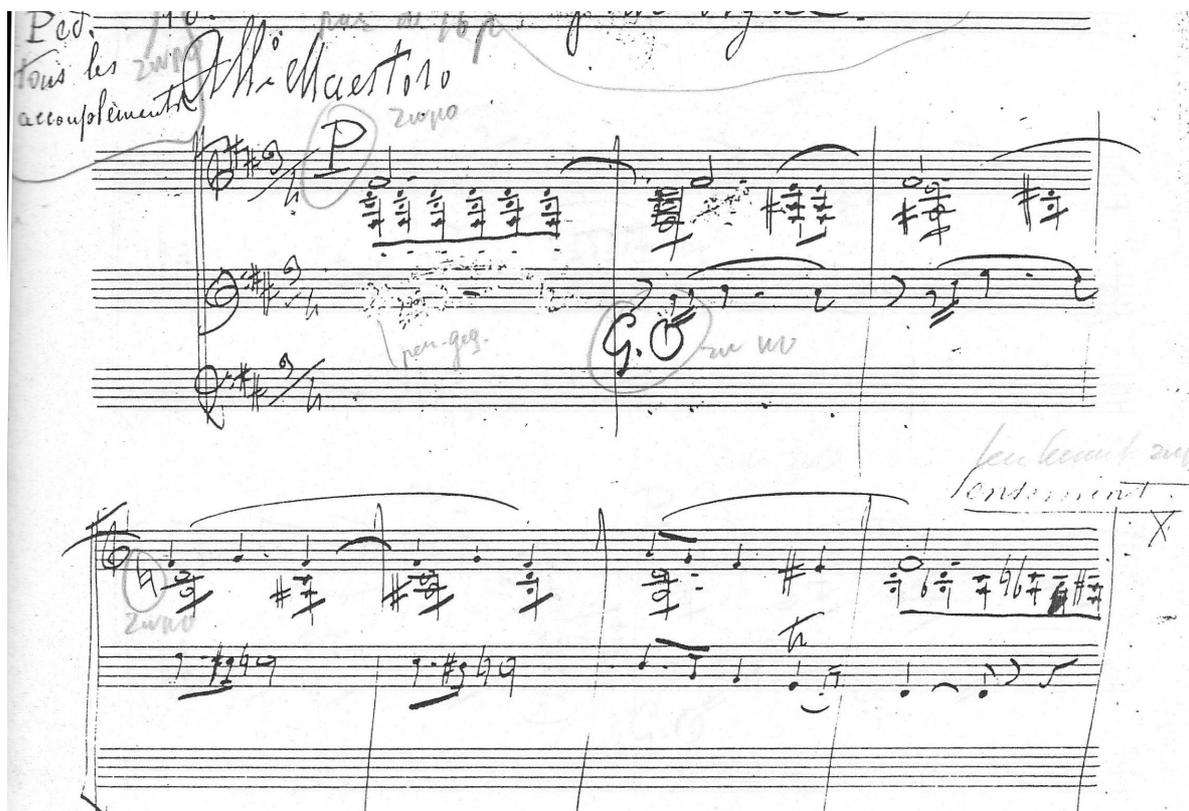


Abbildung 2

⁴¹ Ob der obere Kaffeeleck auf S. 13 des Manuskripts von Franck selbst stammt, ist nicht mit

Sicherheit zu sagen. Zumindest ist bekannt, dass Franck ein Liebhaber von „grand café-au-lait“ war.

schabt, so dass letztendlich, ebenso wie in der gedruckten Version, der Themeneinsatz erst nach den sieben repetierenden Akkorden in der rechten Hand erfolgt (siehe Abbildung 2). An fünf Stellen (Takt 7, 70, 107/108, 139 und

zucht, das Récit an das Pedal zu koppeln, führt im Mittelteil klanglich zu einer Imitation von Pauken. In der gedruckten Version ist die Angabe *Tirasse Positif* (also Pedal/Positif) für die Orgel in Sainte-Clotilde wegen des

Abbildung 3

165) hat Franck mit Bleistift „lentement“ notiert, was darauf hinweist, dass diese Takte mit dem nötigen Nachdruck gespielt werden sollen. Demgegenüber ist in diesem Manuskript in derjenigen Passage nichts vermerkt, die in der Druckversion mit der Tempoangabe „très largement“ versehen ist. Auch der Schluss des Manuskriptes unterscheidet sich von der zwei Takte kürzeren gedruckten Version (siehe Abbildung 3), wobei die gedruckte Fassung in diesem Punkt übrigens erheblich mehr überzeugt.

Dieses Manuskript beweist darüber hinaus einmal mehr die Wirkung der Koppel Positif/Pedal (= Tirasse Positif), die bei der Sainte-Clotilde-Orgel nicht eingeschaltet werden musste. Über die Koppeln GO/Positif und Pedal/GO (= Tirasse GO) war das Récit im Mittelteil bei ausgeschalteter Koppel Pos./Récit nicht an das Pedal gekoppelt. Anders ist dies in den Rahmenteil, in denen die Koppel Pos./Récit eingeschaltet ist. Der Ver-

Durchkoppeln des Récits an das Pedal über die Koppeln Pos./Récit, GO/Positif und Pedal/GO (= Tirasse GO) überflüssig, nicht aber für Orgeln mit Pedalkoppeln, die von den Manuskripten unabhängig sind.⁴²

Die vorliegenden Manuskripte der drei Stücke sind jeweils nacheinander auf den 10., 17. und 13. September datiert. Nicht nur die Zeitspanne der Niederschrift war augenscheinlich sehr kurz, sondern auch die Vorbereitungszeit vor dem am 1. Oktober 1878 stattfindenden Konzert nach der Vollendung der Werke: Sie betrug gerade einmal zwei Wochen.

Das Urteil eines Rezensenten über Francks eigene Orgelwerke ist dabei schwankend.⁴³

⁴² Ein auffälliges Versehen ist der durchgestrichene Fußsatz im Pedal in T. 117: Pointe (Spitze) – Talon (Ferse) – P T anstelle von T P T P.

⁴³ *Nouvelles musicales de l'Exposition*, S. 312. Vgl. die interessante Übersicht zu den Konzerten



Die *Grande Pièce Symphonique* war schon lange bekannt und beliebt, insbesondere das Andante. Der Kritiker hielt die *Fantaisie A-Dur* für ein prächtig und kompetent vorgetragenes Stück, das leider nicht ganz zu seinem Recht kam, da die leisen Stimmen in dem großen Saal der Deutlichkeit entbehrten. Obwohl die *Pièce Héroïque* seiner Meinung nach exzellente Passagen enthielt, erschien ihm das Werk uninteressanter als die zwei anderen.

Einen guten Monat später, am 10. November 1878, nahm Franck zusammen mit Eugène Gigout und dem Titularorganisten Paul Wachs, einem seiner ehemaligen Schüler, an der Wiedereinweihung der Orgel in Saint-Merry teil; am 27. Februar 1879 weihte er dann die neue von Fermis und Persil gebaute, röhrenpneumatische Orgel in Saint-François-Xavier gemeinsam mit Widor, Gigout und dem Titularorganisten Albert Renaud ein⁴⁴. Der *Revue et Gazette musicale* zufolge spielten die Ausführenden eigene Kompositionen; Franck soll das *Cantabile* zu Gehör gebracht haben.⁴⁵ Mehr als drei Wochen später fand die feierliche Einweihung der von Joseph Merklin wiedererrichteten Orgel von Saint-Eustache statt. Wie schon 1854 war César Franck eingeladen worden, diesem Anlass Glanz zu verleihen. Er spielte die *Fantaisie A-Dur*, deren Registrierungsanweisungen in jenem Manuskript, aus dem er auch bei der Premiere im Trocadéro-Palast spielte, erhalten geblieben sind. Der Rezensent der *Revue et Gazette musicale*, der sich übrigens mit Lob über Francks Kompositionen ausließ, hatte offenbar nicht erkannt, dass Franck nicht ein, sondern zwei Stücke zu Gehör brachte, denn er schrieb, dass die *Fantaisie* im Programm unter dem Titel *Cantabile* vermerkt war.⁴⁶ Aus dem Manuskript geht jedoch klar hervor, dass für beide Werke gleichermaßen die Anfangsregistrie-

rungen für die Orgel in Saint-Eustache notiert sind.

Aus Francks letzten zehn Lebensjahren sind bisher nur wenige konzertante Aktivitäten im Orgelbereich bekannt. So spielte er zur Orgelweihe verschiedener elektropneumatischer Instrumente wie etwa am 15. Dezember 1881 an der von Louis Debierre gebauten Orgel in Saint-Léonard in Fougères (Bretagne)⁴⁷, am 13. März 1888 an der Merklin-Orgel in der Pfarrkirche in Béthune und am 27. Mai 1889 an der Merklin-Orgel in Saint-Jacques-du-Haut-Pas in Paris. Auch war er Mitglied der Prüfungskommissionen für die von Merklin gebauten elektropneumatischen Chororgeln in Sainte-Clotilde (20. Februar 1888) und Notre-Dame (6. Juni 1890) und gehörte zu den Unterzeichnern der betreffenden Gutachten.⁴⁸ Man darf deshalb gerade die spätere Orgelmusik César Francks nicht nur mit den Instrumenten von Cavaillé-Coll, sondern muss sie auch mit denjenigen von Merklin und elektropneumatischen Schleifladeorgeln verbinden. Der Grund für seine geringere Zahl von Auftritten als Konzertorganist in dieser Periode ist wahrscheinlich in seiner vermehrten kompositorischen Arbeit zu sehen, denn seine Produktivität auf diesem Gebiet war sehr groß. Daneben war er seit 1875 auch noch als Inspecteur für den Musikunterricht am Institut de Jeunes Aveugles tätig.

Dass er besonders das liturgische Orgelspiel und sein Instrument in Sainte-Clotilde weiterhin hoch schätzte, zeigt die Tatsache, dass er seinen Dienst dort treu fortsetzte.

Die Trois Chorals

Die *Trois Chorals* wurden von Franck im Sommer und zu Beginn des Herbstes 1890 komponiert.⁴⁹ Die drei erhaltenen Manuskripte

im Trocadéro-Palast bei: Ewald Kooiman, *De eerste concerten op het Cavaillé-Coll-orgel in het Trocadéro te Parijs*, Het Orgel 84, Nr. 6 (1988), S. 247-252. In der von Kooiman angeführten Disposition hat sich anscheinend der Fehler teufel eingeschlichen: Der erste genannte Basson im Pedal ist ein 16' und kein 8'.

⁴⁴ *Revue et Gazette musicale de Paris* 46, Nr. 10, 9.3.1879, S. 78.

⁴⁵ Norbert Dufourcq, „Eugène Gigout“, in: *Cahiers et Mémoires de L'Orgue* 27 (1982), S. 6.

⁴⁶ *Revue et Gazette musicale de Paris* 46, Nr. 15, 30.3.1879, S. 101.

⁴⁷ J. Bertèche, *Fougères, Eglise Saint-Léonard* [Orgelbeschreibung], in: Michel Cocheril (Hg.), *Recensement des orgues de Bretagne*, Chateaugiron 1987, S. 338-342.

⁴⁸ Fauquet, *César Franck*, S. 736-738.

⁴⁹ In derselben Zeit wie die *Choräle* schrieb Franck auch 63 Stückchen für Harmonium (orgue-expressif), wovon 1891 bei Enoch 59 unter dem Titel *L'Organiste* herausgegeben wurden (der Titel stammt nicht von Franck). Die vier letzten Stücke aus Francks Manuskript flossen in eine Ausgabe von Jean Bonfils ein. Alle 63 Stücke wurden 1998



tragen die Daten 7. August, 14. und 30. September.⁵⁰ Das Manuskript des *Ersten Chorals* [CFF 105] ist überraschenderweise „ma chère élève et petite amie M^{lle} Clotilde Bréal“ gewidmet. Auch eine autographe Reinschrift der ersten 28 Stücke bis zum Offertorium in Es-Dur aus der Sammlung *L'Organiste* ist ihr gewidmet, aber in der gedruckten Ausgabe fehlt eine solche Widmung.⁵¹ Fauquet erwähnt als erster Biograph Francks Clotilde Bréal. Sie war seit 1889 Privatschülerin von Franck für Klavier und heiratete am 31. Oktober 1892 den Schriftsteller Romain Rolland, die Ehe scheiterte jedoch 1901. In zweiter Ehe war sie mit dem Pianisten Alfred Cortot verheiratet.⁵² Beim Manuskript des *Ersten Chorals* handelt es sich offensichtlich um eine frühere Version als bei den zwei anderen *Choral*-Manuskripten, welche die Vorlage für die Druckversion bildeten. Doch sind die Registrierungsangaben im *Zweiten Choral* [CFF 106] auf Französisch und Englisch geschrieben, allerdings nicht in Francks, sondern in einer fremden Handschrift, möglicherweise der des Herausgebers. Im Original ist zu sehen, dass die mit Bleistift notierten Registrierungen (wahrscheinlich von Franck) ausradiert wurden und durch Angaben

in Tinte ersetzt worden sind. Außerdem sind beinahe alle Anweisungen für den Schwellkasten mit Bleistift notiert. Laut dem heutigen Besitzer des Manuskripts und Herausgeber der Faksimile-Ausgabe, Emory Fanning, könnte dies darauf hindeuten, dass Franck die Registrierungen und die Angaben für den Schwellkasten noch selbst an der Orgel von Sainte-Clotilde notieren konnte. In Anbetracht des Datums der Vollendung des *Dritten Chorals* [CFF 107] am 30. September und des Umstands, dass Franck noch bis zum 17. Oktober im Stande war zu unterrichten, erscheint dies annehmbar. Das skizzenhafte Manuskript des *Ersten Chorals* ist beträchtlich kürzer als die gedruckte Version und enthält zum Beispiel keine Registrierungsanweisungen, viel weniger Phrasierungsbögen und kaum Manu- alangaben. Der Vergleich zwischen beiden Fassungen gibt zwar einen Einblick in die Art und Weise, in der Franck seine Werke korrigierte; doch erscheint es kaum opportun, auf dieser Basis Schlussfolgerungen hinsichtlich einiger Zweifel gegenüber bestimmten Angaben zu ziehen.⁵³

Improvisationen

Zum hohen Niveau von Francks Improvisationen gibt es zahlreiche Aussagen seiner Schüler.⁵⁴ Notizen zu seinen Improvisationen in Sainte-Clotilde machte sich Franck in zwei Heften, die nach seinem Tod in den Besitz seines dortigen Nachfolgers Gabriel Pierné übergingen.⁵⁵ In der Bibliothèque Nationale befindet sich noch eine Mappe aus Francks Nachlass mit 37 Blättern oder Notenheften verschiedener Herkunft, welche einige Themen und Registrierungen enthält, die er für seine Improvisationen in Sainte-Clotilde benutzte. Daneben beinhaltet dieses Dossier

von Joël-Marie Fauquet und Joris Verdin als Teil des Gesamtwerks für Harmonium bei Alphonse Leduc (Paris) in der Reihe *Musica Gallica* veröffentlicht. Auch in dieser Sammlung erkennen wir wieder Francks große Produktivität in kurzer Zeit.

⁵⁰ Das Manuskript des *Ersten Chorals* befindet sich derzeit in der Pierpont Morgan Library (Lehmann Collection), New York City. In derselben Bibliothek liegen noch die Manuskripte zweier Stücke, die der gleichen Schülerin gewidmet wurden. Für eine ausgiebige Beschreibung dieses Manuskripts siehe: Karen Hastings, *From Manuscript to Publication: Implications for Performance Practice in the First Choral of César Franck*, Diss., Stanford 1987. Die Manuskripte der anderen zwei *Choräle* sind in Privatbesitz. Vom *Zweiten Choral* ist eine kritische Faksimile-Ausgabe erschienen: *Chorale no. 2 in B-minor, facsimile of the Autograph Manuscript by César Franck*, hg. von Emory Fanning, Middlebury 1981. (Zu bestellen bei Prof. Em. E. Fanning: efanning@Middlebury.edu). Eine Faksimile-Ausgabe des *Dritten Chorals* ist bislang nicht erschienen.

⁵¹ Dieses Manuskript befindet sich in der Pierpont Morgan Library in New York. Vgl. César Franck, *L'œuvre pour harmonium. Édition critique de Joël-Marie Fauquet et Joris Verdin*, Alphonse Leduc (Paris), S. XXI.

⁵² Fauquet, *César Franck*, S. 714 f.

⁵³ Im *Zweiten Choral* kann hier auf einen wichtigen Unterschied zur Ausgabe von 1892 hingewiesen werden: Das b in den Takten 122 und 281 enthält im Manuskript keinen Punkt. Daher muss zwischen der zweiten und dritten Zählzeit in dem Takt in allen Stimmen phrasiert werden.

⁵⁴ Die genaueste Beschreibung kann man finden in: Ch. Tournemire, *César Franck*, Paris 1931, S. 49-57. Faksimile-Wiederauflage (mit geänderten Seitenzahlen), Paris: Editions du Levain, 1987.

⁵⁵ Pierre de la Pommeraye, „*César Franck Intime: Une Conversation avec M. Gabriel Pierné*“, in: *Le Ménestrel*, 1.12.1922, S. 484-486.



einige Themen für die Examensaufgaben am Conservatoire.⁵⁶

Der Orgellehrer

Über Francks Ernennung zum Orgelprofessor am Conservatoire wie über einige andere Aspekte seiner Lehrtätigkeit erschien bereits 1981 ein niederländischer Artikel.⁵⁷ Schon im ersten Jahr seiner Lehrtätigkeit gehörte Franck, ebenso wie im darauffolgenden Jahr, der Jury für Klavier an.⁵⁸ Bei dem vorausgehenden Orgelwettbewerb am 13. Juli 1872 waren Francks Schüler durchaus erfolgreich: Paul Wachs (1851-1915) gewann einen ersten Preis, Samuel-Alexandre Rousseau (1853-1904) und Camille Benoît (1851-1923) jeweils einen zweiten.⁵⁹ Der Erfolg wurde von der Musikpresse größtenteils noch den Qualitäten von Francks ehemaligem Lehrer Benoist zugeschrieben.⁶⁰ In den Jahren darauf hatte Franck weit weniger Erfolg mit seinen Schülern. Über den Wettbewerb im Jahr 1873 wird nichts berichtet und im Jahr 1874 wurde kein

erster Preis vergeben. Paul Humblot bekam einen zweiten Preis, während Ehrungen zweiten Ranges an Vincent d'Indy und einen gewissen Verschneider gingen – letzterer höchstwahrscheinlich ein Angehöriger der gleichnamigen Orgelbaurdynastie; der aus dieser Familie stammende Orgelbauer Charles Verschneider (1825-1865) war übrigens von 1855 bis zu seinem Tod 1865 beruflich mit Charles Spackman Barker verbunden.⁶¹ Daher ist es zu verstehen, dass d'Indy sich später gegen das Conservatoire wandte und im Jahr 1896 gemeinsam mit Charles Bordès und Alexandre Guilmant die Schola Cantorum errichtete. Wenn man Francks Anmerkungen einbezieht, ist es freilich nachvollziehbar, dass d'Indy nicht den ersten oder zweiten Preis erhielt. Franck notierte: „Excellent élève, belle intelligence musicale, grand travailleur. Avait cependant de la peine pour l'improvisation. En a encore. Exécution excellente.“⁶² In Anbetracht des großen Anteils von Improvisationen im Wettbewerbprogramm ist das enttäuschende Ergebnis d'Indys nicht verwunderlich. Francks Urteil lässt eine realistische Einschätzung der Möglichkeiten seines Schülers erkennen. Auch 1876 wurde kein erster Preis vergeben. Samuel Rousseau erhielt den zweiten Preis, eine gewisse Mademoiselle Renaud eine Belobigung ersten Ranges und die Damen Genty sowie Papot je eine Belobigung zweiten Ranges⁶³. Von nun an waren Francks Schüler erfolgreicher: Henri Dallier gewann 1878 einen ersten Preis, ebenso Auguste Chapuis (1858-1931) 1881, Gabriel Pierné (1863-1937) 1882, Adolphe Marty (1865-1942) 1886, Albert Mahaut (1867-1943) 1889 und Henri Letocart (1866-1945) 1890.⁶⁴

Folgende Aufzeichnungen widerlegen die gängige Auffassung, Franck habe dem Bereich der Interpretation kaum Beachtung geschenkt: Über Chapuis im Examen vom 13. Januar 1879 heißt es: „Beaucoup de disposition. Un peu mou“; dann im Examen vom 26.

⁵⁶ Zum Inhalt dieser Mappe, die uns ein besseres Verständnis über Francks Registrierungs- und Improvisationskunst verschafft, hat der Autor 1990 erstmals einen Aufsatz publiziert, der in einem der folgenden Hefte abgedruckt werden wird. Die originale niederländische Fassung ist erschienen im *Gregoriusblad* 114, Nr. 4 (1990).

⁵⁷ Ewald Kooiman, „César Franck als Orgellehrer“, *Het Orgel* 77, Nr. 5 (1981), S. 159-163. Eine früher schon einmal publizierte Liste mit Notizen Francks zu seinen Schülern ist von dem betreffenden Autor leider nicht für seinen Artikel benutzt worden, obwohl gerade diese sehr interessante Informationen enthielt; siehe: M. Benoit, „César Franck et ses élèves“, *L'Orgue* 83 (1957), S. 76-78. Eine vollständigere Auflistung der Schüler findet man in: R. Smith, *Towards an Authentic Interpretation of the Organ Works of César Franck*, New York 1983, S. 45.

⁵⁸ Für 1872: *Revue et Gazette musicale de Paris* 39, Nr. 30, 28.7.1872, S. 234. Für 1873: *Revue et Gazette musicale de Paris* 40, Nr. 30, 27.2.1873, S. 233.

⁵⁹ *Revue et Gazette musicale de Paris* 39, Nr. 28, 13.7.1872, S. 221.

⁶⁰ Rousseau war noch zu Francks Lebzeiten für einige Zeit als Dirigent an Sainte-Clotilde tätig; Wachs veröffentlichte 1878 eine Schule für Orgel-improvisation, worin man den starken Einfluss von Franck spüren kann (Paul Wachs, *L'organiste improvisateur. Traité d'improvisation*, Paris 1878).

⁶¹ *Revue et Gazette musicale de Paris* 16, 1874, S. 230.

⁶² [„Hervorragender Schüler, schöne musikalische Intelligenz, großer Arbeiter. Hatte dennoch Mühe bei der Improvisation. Und hat das immer noch. Hervorragende Ausführung.“], Benoit, „César Franck et ses élèves“ (siehe Fußnote 58), S. 76.

⁶³ *Revue et Gazette musicale de Paris* 43, 1876, S. 230.

⁶⁴ Benoit, „César Franck et ses élèves“ (siehe Fußnote 58), S. 76-78.



Januar 1880: „[...] devrait travailler davantage et être plus exact“; und schließlich im Examen vom 15. Januar 1881: „[...] Une exécution qui était très défectueuse devient beaucoup meilleure.“⁶⁵ Über Pierné im Examen vom 18. Juni 1881: „[...] Il est encore un peu trop pianiste et pas assez organiste.“⁶⁶ Auch Ausdrücke wie „(in)exact“ oder „travailleur“ dürften eher auf den Bereich der Interpretation als auf den der Improvisation bezogen sein. Franck machte anscheinend ganz dezidiert einen Unterschied zwischen Klavier- und Orgeltechnik. Nahm die Improvisation einen Großteil der Unterrichtszeit ein, so richtete er seine Aufmerksamkeit doch auch auf die Interpretation und die Technik. Im Unterricht seines Nachfolgers Widor verschwand die Improvisation völlig zugunsten der Interpretation, der nun alle Aufmerksamkeit geschenkt wurde. Dies ist jedoch nicht dadurch zu erklären, dass Franck ein besserer Improvisator war als sein Nachfolger. Am Pariser Conservatoire als wichtigster Ausbildungsstätte Frankreichs ging man schlichtweg davon aus, dass die technischen Aspekte des Orgelspiels beherrscht wurden.

Francks Kenntnis des Repertoires war wohl auch größer als die Adepten der Lemmens-Widor-Schule uns glauben machen wollten. Die Liste der auf Examen gespielten Werke, soweit sie veröffentlicht ist, zeigt uns, dass nicht nur hauptsächlich die freien Orgelwerke von Bach auf dem Programm standen, sondern zugleich manchmal Kompositionen von Händel (*Konzert* op. 4 Nr. 6, vermutlich in einer Bearbeitung von Samuel de Lange oder William Thomas Best), Mendelssohn (*Dritte Sonate*) und von Franck selbst (*Fantaisie C-Dur, Prière*)⁶⁷. Auf der Liste der Orgelwerke Bachs, die Franck für seine Schüler der Institution Nationale de Jeunes Aveugles (mit der er seit 1875 verbunden war) mit Fingersätzen versehen hatte, befinden sich neben einer beträchtlichen Anzahl freier Werke auch einige Choralvorspiele.⁶⁸

⁶⁵ [„Viel Geschicklichkeit. Ein wenig lahm.“]; [„Sollte mehr arbeiten und präziser sein“]; [„Eine Ausführung, die sehr mangelhaft war, wird viel besser.“]

⁶⁶ [„Er ist noch ein wenig zu viel Klavierspieler und zu wenig Organist.“].

⁶⁷ Ebenda.

⁶⁸ Diese Übersicht wird präsentiert in: Bernd Scherers, *Studien zur Orgelmusik der Schüler César Francks*, Regensburg 1984, S. 75 f. Die betreffen-

Dass Franck als Organist nicht schulbildend wirkte, hat größtenteils mit der Tatsache zu tun, dass eine ganze Generation von zehn bis zwanzig Jahre jüngeren Organisten – wie Charles-Marie Widor, Eugène Gigout, Clément Loret sowie Alexandre Guilmant –, in der Zeit, zu der Benoist noch Lehrer am Pariser Conservatoire war, von Nicolas-Jacques Lemmens oder von dessen Schülern ausgebildet wurde. Auf diese Generation konnte Franck demnach keinen Einfluss ausgeübt haben. Von den herausragenden Organisten der darauffolgenden Generation haben nur Adolphe Marty, Albert Mahaut und Henri Letocart keinen Unterricht bei Francks Nachfolger gehabt. Die übrigen, zu denen auch Henri Büsser, Charles Tournemire und Louis Vierne gehörten, waren ebenso Schüler von Charles-Marie Widor. Dessen imponierende und autoritäre Präsentation seiner Interpretationsregeln hat bei seinen Schülern vermutlich tiefe Spuren hinterlassen.

den Werke sind *Präludium und Fuge D-Dur* BWV 532, *e-Moll* BWV 533, *f-Moll* BWV 534, *A-Dur* BWV 536, *d-Moll* BWV 539, *G-Dur* 541, *a-Moll* BWV 543, *h-Moll* BWV 544, *C-Dur* BWV 545, *d-Moll* BWV 554, *c-Moll* BWV 546, *e-Moll* BWV 548, *G-Dur* BWV 550, *Es-Dur* BWV 552 und *C-Dur* BWV 566; *Fantaisie und Fuge c-Moll* BWV 537 und *g-Moll* BWV 542; *Toccata und Fuge F-Dur* BWV 540 und *d-Moll* BWV 565; *Toccata, Adagio und Fuge C-Dur* BWV 564; *Passacaglia c-Moll* BWV 582; die *Fugen c-Moll* BWV 574, *g-Moll* BWV 578, *h-Moll* BWV 579; die *Canzona d-Moll* BWV 588; das *Concerto a-Moll* (nach Antonio Vivaldi) BWV 593; die Choralvorspiele *O Mensch beweine deine Sünde groß* BWV 622, *An Wasserflüssen Babylon* BWV 653, *O Lamm Gottes, unschuldig* BWV 656, *Wir glauben all' an einen Gott* BWV 740.

Ein Vorbild von Francks Applikation findet sich in: Marie-Louise Jacquet-Langlais, „*Une curiosité, l'oeuvre pour orgue de Bach, doigtée par César Franck*“, in: *L'Orgue* 207 (1988), S. 1-3.

Francks Beschäftigung mit den Choralvorspielen Bachs widerlegt offenbar die durch Francks Nachfolger Widor überlieferte Anekdote, gemäß der Widor einmal einen noch niemals geöffneten Band mit Bachs Choralvorspielen in einem Schrank des Conservatoires gefunden habe, so als ob Franck diese nicht gekannt, geschweige denn gespielt hätte. Franck muss sich jedenfalls mehr als nur oberflächlich mit diesen Kompositionen auseinandergesetzt haben, um sie mit Fingersatz zu versehen. Bildete diese intensive Beschäftigung nicht letztlich den Anlass zur Komposition der *Trois Chorals*?



Interpretation

Gedruckte Ausgaben von Orgelwerken

Bezüglich der Ausgaben von Orgelwerken sollte man sich bemühen, die möglichst älteste Originalausgabe der Edition Durand (Hochformat) zu erhalten, die zumindest in Bezug auf die *Six Pièces* auf der Erstausgabe von Maeyens-Couvreur basiert. Bei den nachfolgenden Neuauflagen von 1956 (Querformat), die gleichwohl immer noch mit „Edition originale“ betitelt sind, haben sich im Laufe der Zeit immer mehr Druckfehler in den Notentext eingeschlichen.⁶⁹ 1988 erschien eine sehr brauchbare und bezahlbare Faksimile-Ausgabe der ursprünglichen Edition in reduziertem Format, die außerdem eine ins Deutsche übersetzte Nomenklatur beinhaltet.⁷⁰

Für Organisten, die eine Ausgabe mit wissenschaftlichem Hintergrund suchen, gibt es die von Günther Kaunzinger besorgte Wiener Urtext Edition (Universal Edition, Wien), und für diejenigen, die daneben auch praktische Hinweise wünschen, ist die von Wayne Leupold besorgte Ausgabe (Wayne Leupold Editions, Colfax) empfehlenswert.

Phrasierung und Artikulation

Um sich einen Eindruck vom Stil und von der Ästhetik machen zu können, die den Ausgangspunkt für Francks Orgelunterricht und sein Spiel formte, ist es sinnvoll, hier kurz den Veränderungen innerhalb des Orgelunterrichts am Conservatoire nach seinem Tod nachzugehen, da es hierüber keine direkten Informationen gibt.

Die Art und Weise, wie es Francks Nachfolger Charles-Marie Widor gelang, anstelle des als Nachfolger vorgesehenen Guilmant den mächtigsten Posten innerhalb der franzö-

sischen Orgelkultur einzunehmen, ist bereits dargestellt worden.⁷¹ Nach seinem Antritt erlegte Widor seinen Schülern eine Reihe von Regeln auf. Dabei berief er sich in Anknüpfung an Lemmens' großen Förderer François-Joseph Fétis auf die Tradition Johann Sebastian Bachs. Bereits 1895 veröffentlichte Widor nicht nur eine Art Genealogie, die von Bach über Kittel und Rinck bis zu Fétis reichte (Lemmens wird dort nicht genannt), sondern auch eine Reihe von Prinzipien, von denen ich die thematisch relevantesten beleuchten möchte⁷²:

- a. l'expression apportée dans l'orgue moderne ne peut être que subjective. [...] Un organiste sérieux ne se servira jamais de ses moyens expressifs qu'architecturalement, c'est-à-dire par lignes et par plans.
- b. Coupables, les organistes qui ne lient pas rigoureusement les quatre voix de la polyphonie
- c. Toute note articulée perd la moitié de sa valeur
- d. Le détaché libre est inadmissible à l'orgue
- e. Deux voix se succédant sur la même note se doivent lier et non point articuler.

Ab ca. 1845 haben verschiedene Autoren in und außerhalb von Frankreich den Ausdruck *Style lié* für den gebundenen oder kon-

⁷¹ Ewald Kooiman, *Jaques [sic!] Lemmens, Charles-Marie Widor en de Franse Bach-traditie*, Amsterdam o. J. [1988], S. 5. In einem Aufsatz über Tournemire in einer Spezialausgabe des niederländischen *Gregoriusblad* befassen sich einige Zeilen mit diesem Thema; vgl. Ton van Eck, „Charles Tournemire en het orgel“, *Gregoriusblad* 113, Nr. 3 (spec. ed., 1989), S. 158.

⁷² Charles-Marie Widor, Vorwort zu A. Pirro, *L'orgue de Jean-Sébastien Bach*, S. V-XXXVIII, Paris 1895.

[„a. Der auf der modernen Orgel ausgeführte Ausdruck kann nur subjektiv sein. [...] Ein seriöser Organist wird sich seiner expressiven Mittel nur in architektonischer Weise bedienen, das heißt in Linien und Flächen.“]

b. Schuldig die Organisten, die nicht rigoros die vier polyphonen Stimmen binden.

c. Jede artikulierte Note verliert die Hälfte ihres Wertes.

d. Das freie, nicht gebundene Spiel ist auf der Orgel nicht zugelassen.

e. Zwei Stimmen, die auf derselben Note folgen, müssen gebunden und dürfen überhaupt nicht neu angeschlagen werden.]

⁶⁹ Für eine Analyse der zwölf großen Orgelwerke Francks sowie Anweisungen zur Spielpraxis und eine Liste der Fehler in der neuen „*Édition originale*“ von Durand von 1959 vgl. die Reihe von zwölf monatlichen Artikeln von Rollin Smith, „*Playing the organ works of César Franck*“, in: *The American Organist*, Januar bis Dezember 1990. Vgl. auch: Rollin Smith, *Towards an authentic interpretation of the organ works of César Franck*, Hillsdale N.Y. 2002.

⁷⁰ Hg. von Hermann J. Busch, Butz-Verlag, Sankt Augustin, 1988, Verlagsnummern 1009-1012.



trapunktischen Stil in zunehmendem Maße irrtümlich als *Jeu lié*, also gebundenes Spiel oder Legato, interpretiert.⁷³ Daher wurde das Legato als orgelspielerisches Basisprinzip propagiert und dürfte so in Frankreich ab der Mitte des 19. Jahrhunderts schon allgemein praktiziert worden sein. Bereits 1856 wurde darüber ein aus dem Italienischen übersetzter, ursprünglich 1843 geschriebener Artikel veröffentlicht.⁷⁴ Das Legato lag sozusagen in der Luft. Die Umsetzung eines absoluten Legatos in letzter Konsequenz gehörte jedoch sicherlich nicht zu den Gewohnheiten der französischen Organisten der Mitte des 19. Jahrhunderts und möglicherweise nicht einmal zu denen von Lemmens. Die oben genannten Aspekte c, d und e sind jedenfalls höchstwahrscheinlich Vorgaben von Widor selbst; in der Orgelschule Lemmens lassen sie sich nicht ausmachen. Die sogenannte französische Bachtradition wurde zum großen Ärgernis Widors 1926/27 von Jean Huré in einer Folge von fünf Artikeln angeprangert.⁷⁵ Es nutzte nichts. Die Legende wurde erst in den 1980er- und 1990er-Jahren durch wissenschaftliche Analyse endgültig demaskiert.⁷⁶

Aus den oben angeführten Daten lässt sich ableiten, dass die interpretatorischen Veränderungen auch auf Francks Orgelmusik ange-

wendet worden sind. Wir können davon ausgehen, dass Franck das Legato als Basisartikulationsart verwendete. Allerdings war Franck die Regel der „*notes communes*“ offensichtlich weder bekannt noch wendete er sie konsequent an. Sein Legato auf der Orgel war abgeleitet von dem des Klaviers. In Anbetracht seiner Bemerkung über Pierné wird er selbst jedoch grundsätzlich verschiedene Spielweisen bei den beiden Instrumenten verwendet haben. Dass dies von den später mit dem „*legato absolu*“ erzogenen Schülern Widors als eine schludrige Bindeart erachtet wurde, ist nicht verwunderlich.⁷⁷ Bedenkt man den noch klassischen Hintergrund von Benoist, ist sogar denkbar, dass Franck noch mit Resten der klassischen Artikulations- und Phrasierungsmuster ausgebildet wurde. In dieser Hinsicht könnte seine Bachinterpretation wohl authentischer gewesen sein als die Widors.

Das häufig verurteilte Arpeggieren von Akkorden könnte, eingedenk der großen Spannweite von Francks Händen, bereits zuvor ein solcher Rest der klassischen Tradition gewesen sein, den er – wie im *Dritten Choral* – als Ausdrucksmittel angewendet hat. Auch Francks Staccato wird wenig mit Widors mathematischem Staccato zu tun gehabt haben. Die hierauf bezogenen Regeln Tournemires („*à double articulation*“)⁷⁸ könnten sich in der Nähe zu einer idealen Spielweise von Francks Werken bewegen, wie beispielsweise im Mittelteil der *Pastorale*.

Tempo und Agogik

1999 hat Joël-Marie Fauquet in seiner umfangreichen Franck-Biographie Metronomangaben veröffentlicht, die Franck selbst mit Bleistift in einem gedruckten Exemplar der *Six Pièces* eingetragen habe.⁷⁹ Dass diese Zahlen tatsächlich von Franck selbst notiert worden sind, bestätigt ein Brief von Franck vom

⁷³ Ton van Eck, *La pénétration du legato dans la musique d'orgue en France*, in: Ton van Eck (Hg.), *Gratia Discipulorum: Mélanges Marie-Claire Alain*, Romainmôtier 1996, S. 101-136.

⁷⁴ Mgr. Alfieri, „*Du rétablissement du chant et de la musique ecclésiastique*“, *Le Chœur* Nr. 2 (1856), S. 445-448.

⁷⁵ J. Huré, „*La tradition de J.-S. Bach*“, in: *L'Orgue et les Organistes* Nr. 33, 15.12.1926, S. 15-17. Nach dieser Ausgabe wurde die Zeitschrift von 1927 in *Le Monde Musical* aufgenommen. Eine Wiederholung dieses Artikels und eine Fortsetzung sind veröffentlicht in: *Le Monde Musical* 38, Nr. 5, 31.5.1927, S. 183-186; 38, Nr. 6, 30.6.1927, S. 233; Fortsetzung unter „*Lemmens et la Tradition de J.-S. Bach*“, 38, Nr. 7, 31.7.1927, S. 265 f.; 39, Nr. 1, 31.1.1928, S. 10 f. Kooiman hat anscheinend die zweite Reihe von Artikeln übersehen und hat, vielleicht unbewusst, Huré Unrecht getan durch die alleinige Nennung der ersten Veröffentlichung in einer Fußnote. Hurés Argumente hatten umfangreichere Auseinandersetzung verdient.

⁷⁶ E. Kooiman, „*La Sainte tradition: essai de démythification*“, in: *Orgues méridionales* Nr. 34, 1989; Jean Ferrard, „*La Sainte tradition de Hesse à Dupré*“, in: *La Flûte Harmonique* Nr. 61-62, 1992.

⁷⁷ So wendet Flor Peeters Widors Regeln uneingeschränkt auf Francks Orgelwerke an. Vgl. Flor Peeters, „*Franck's Orgelœuvre*“, in: *De Prestant* 20 (1971), S. 1-4, 25-32 und 53-59.

⁷⁸ Charles Tournemire, *Précis d'exécution, de réregistrement et d'improvisation à l'Orgue*, Paris 1936, S. 29-31. Vgl. die Regeln, die Ton van Eck 1989 im *Gregoriusblad* veröffentlicht hat. Siehe auch: *Charles Tournemire en het orgel*, S. 165.

⁷⁹ Fauquet, *César Franck*, S. 950 f.



31.12.1887 vermutlich an seinen späteren amerikanischen Schüler R. Huntingdon, dessen Inhalt Rollin Smith mitgeteilt hat.⁸⁰ Die darin erwähnten Metronomangaben für die *Six Pièces* stimmen mit denjenigen von Fauquets Druckausgabe überein und bestätigen damit Francks Autorschaft. Im selben Brief teilt Franck auch noch Metronomangaben für zwei der *Trois Pièces* (*Pièce héroïque* und *Cantabile*) mit. Diese Autorschaft beweist aber noch nicht die Richtigkeit dieser Angaben, die auffälligerweise ausnahmslos ca. 20% höher sind als diejenigen, welche spätere Autoren, u. a. der Franck-Schüler Charles Tournemire, veröffentlicht haben. Guilmant, der selbst noch Franck sein *Prélude, fugue et variation* hat spielen hören, stellte fest, dass der Komponist dieses Stück viel langsamer spielte als manche damaligen Organisten.⁸¹ Obwohl Franck schon in seiner Jugend ein Klaviervirtuose war und er seine Orgelwerke durch seine ausgebildete Klaviertechnik sicherlich mit diesem höheren Tempo spielen konnte, beurteilt der Verfasser diese Metronomangaben aus musikalischen Gründen als zu hoch. Daneben stimmen sie nicht mit dem Charakter der in den Manuskripten und gedruckten Originalausgaben befindlichen italienischen Tempoanweisungen überein. Möglicherweise sind diese Angaben aufgrund eines Fehlers am Metronom entstanden, das Franck benutzte, oder die Folge fehlerhaften Ablesens des Metronoms (namentlich unter statt über dem Gewicht) durch Franck selbst oder einen Schüler, der ihm dabei geholfen hat.⁸²

2009 hat Henrico Stewen in einem Aufsatz diese letzte Hypothese als absurd bezeichnet, weil auf der Skala eines klassischen Metronoms die Zahlen über den Linien stünden.⁸³ Solcher Kritik kann ich erwidern, dass erstens

⁸⁰ Rollin Smith, „César Franck's metronome marks: from Paris to Brooklyn“, in: *The American Organist*, September 2003, S. 58-60.

⁸¹ Alexandre Guilmant, „La Musique d'orgue“, in: *Encyclopédie de la Musique et Dictionnaire du Conservatoire*, Deuxième Partie, Paris 1926, S. 1157.

⁸² Ton van Eck, „De metronoomaanduidingen van César Franck herbeschouwd“, in: *De Orgelvriend* 43 Nr. 1 (2001), S. 8-11. Englische Übersetzung in: *The American Organist*, Februar 2002, S. 52-55.

⁸³ Henrico Stewen, „César Franck's Mysteriously High Metronome Marks“, in: *The Organ* 348, Mai-July 2009, S. 18 f.

manche Fehler Leuten, die diese nicht machen, immer unwahrscheinlich erscheinen, und dass zweitens das Pendel eines klassischen mechanischen Metronoms in fixiertem Zustand sowieso die Hälfte der Zahlen verbirgt. Stewen stützt sich auf die Untersuchung Willem Retze Talsmas und geht davon aus, dass Franck das Metronom auf alte Weise benutzt, wobei er ein vollständiges Hin-und-her-Pendel als Metrum bezeichnet und nicht, wie heute üblich, eine einzelne Hin- oder Herbewegung. Aus seiner Hypothese resultiert zum Beispiel als Metrum für das *Prélude* aus *Prélude, Fugue et Variation* ♩ = 36 – ein Wert, der selbst im Vergleich mit den langsamsten Interpreten sehr langsam ist. Die Frage der Metronomisierungen Francks ist bis heute offen.

Abbildung 4



Was die große Freiheit betrifft, mit der Franck Tournemire zufolge⁸⁴ seine eigenen Werke interpretierte, so scheint mir ein wenig Zurückhaltung angebracht. Was sich der Komponist erlauben kann, steht nicht unbedingt dem Interpreten zu. Die Grenze zwischen großer, plastischer Ausdrucksstärke und banaler Geschmacklosigkeit nicht zu überschreiten, stellt die eigentliche Schwierigkeit bei der Erarbeitung einer ausgeglichenen Interpretation dar. Das Beispiel, das Tournemire für den agogischen Akzent bringt, bezieht sich auf die Längung nur einer einzigen Note innerhalb eines Motivs (siehe Abbildung 4).⁸⁵

Als einen Fall agogisch freier Interpretation, der dem der Orgelwerke Francks ähnlich ist, kann man die *Nocturnes* von Chopin betrachten, in denen die Melodie ebenfalls mit der erforderlichen Freiheit über dem rhythmischen Grundgeschehen schweben sollte.

⁸⁴ Charles Tournemire, *César Franck*, Paris 1931, S. 20-36 (passim).

⁸⁵ Ebenda, S. 23.



Mircea Valeriu Diaconescu*, Aachen

César Franck in Rumänien

Auch wenn er niemals nach Rumänien gekommen ist, so kam Rumänien doch zu ihm: Es waren Rumäniens Söhne, die in der Zeit zwischen 1872 und 1936 als Schüler zu ihm und zur Pariser Schola Cantorum hinstrebten. Somit wurde César Franck eine sehr einflussreiche Figur für Rumänien und für das moderne musikalische Leben Rumäniens.

Mein Bericht basiert sowohl auf den Daten in den Arbeiten rumänischer Musikologen – besonders von Octavian Lazar Cosma (*Hronicul Muzicii Romanesti* Bd. IV, V, VI, Bukarest 1974-1986) und Viorel Cosma (*Muzicienii Romani*, Bukarest 1970) – als auch auf eigenen Erinnerungen an die Zeit von 1946 bis 1973, als ich als leidenschaftlicher Konzertgänger oder auch als Chordirigent in Rumänien tätig gewesen war.

Wie tief die geopolitische und kulturelle Spaltung zwischen Osteuropa und West-Mitteleuropa, wie groß und wie alt die gegenseitigen Abgrenzungen des Westens vom Osten und umgekehrt, wie offensichtlich die graduelle Herabstufung von Westen nach Osten ist, dies alles zeigt uns der allgemeine Eindruck eines durchschnittlichen Europäers, der meint, dass Rumänien nur ein Kulturbrachland sei, ein Land bewohnt von unterentwickelten, barbarischen walachischen Untertanen des Fürsten Dracula. Ein kleines Beispiel für diesen abstrusen Irrtum ist die Tatsache, dass sogar ein monumentales Werk wie die Monografie von Fauquet über *César Franck* (Paris 1999) auf seinen 1024 Seiten lediglich fünf Zeilen über Rumänien aufweist. Die Rede ist dort von Maurice Cohen-Lânariou, einem Schüler Francks, ...*organiste et kantor du temple espagnol de Bucarest... qui recevra de son maître un exemplaire de Ruth dédiée en termes amicaux...* Das ist alles. (Diese Information stammt von mir, wie Fauquet in seiner Fußnote auf Seite 355 vermerkt).

Die Realität ist aber eine völlig andere. Umgeben von einem slawischen Meer, ständig bedroht und besetzt von Tataren, Türken und Russen, hat dieses Land, Rumänien, dieses „Byzance après Byzance“, dieser seit langem

verlassene und vergessene Teil des römischen Reiches immer versucht, sich nach Westen zu orientieren, um endlich zurück nach Europa zu kommen. Und sobald die Balkan-Halbinsel und der ganze Donaufluss bis zu seiner Mündung ins Schwarze Meer von den Ottomanen und den Russen befreit waren und zurück nach Europa kehrten, konnte auch das moderne Rumänien geboren werden. Geburtshelfer dabei wurden Bismarck und Napoleon der Dritte, Eltern wurden der Fürst Karl von Hohenzollern-Sigmaringen und die Fürstin Elisabeth von Wied. Diese ersten rumänischen Monarchen haben den Grundstein für die moderne rumänische Armee, das Kommunikations- und Schulwesen sowie die Kultur gelegt. Ab Mitte des 19. Jahrhunderts wurden die begabtesten jungen Rumänen zu den Universitäten Deutschlands, Frankreichs oder Österreichs geschickt oder angespornt, dorthin zu reisen und zu studieren. Sobald sie zurück in die Heimat kamen, sind diese Leute Hauptpfeiler der modernen rumänischen Kultur geworden. Mit Eminescu in der Literatur, mit Enesco in der Musik, mit Brancusi in der Kunst, Nicolae Iorga in der Geschichtswissenschaft, mit Eugen Ionesco in Bereich des Theaters, Mircea Eliade in der Religionswissenschaft sowie Lucian Blaga und Emil Cioran in der Philosophie konnte sich Rumänien als modernes Land in Europa behaupten.

Eine außerordentliche Rolle für die Entwicklung des modernen rumänischen Musiklebens hat um die Jahrhundertwende und in der ersten Hälfte des 20. Jahrhunderts eine ganze Generation von Interpreten und Komponisten gespielt. Die meisten dieser Musiker waren Schüler der wichtigsten Pariser Musikschulen: des Conservatoire National, der Schola Cantorum Vincent d'Indys, der Ecole normale de Paris, der Ecole César Franck. Besonders beeinflusst von der Franck-Schule waren die jungen Rumänen, die sich verpflichtet fühlten, die eigene nationale Musik zu befürworten und sie zu entwickeln. Viele von ihnen waren tief in der rumänischen Folklore verwurzelt oder als Kantoren tätig. Charakteristisch für diese Studenten war es, dass sie

* Ehrenmitglied des Komponisten- und Musikologen-Vereins von Rumänien.



erst in den Westen gingen (Wien, Berlin, Paris usw.), wenn sie eine gute Vorbereitung in den rumänischen Musikkonservatorien absolviert hatten. Die Präferenz der Rumänen für die französische Schule und besonders für die Schola Cantorum d'Indys wird von manchen Kommentatoren damit erklärt, dass Rumänien in psychischer und linguistischer Hinsicht viel mehr mit Frankreich verwandt sei als mit Deutschland. Wahr ist, dass ein Teil der Rumänen von den Pariser Schulen angezogen wurde; aber es ist auch wahr, dass sich ein anderer Teil für den deutschen Geist und die deutsche Schule entschied. Und es waren nicht wenige unter den Rumänen, die mehrere europäische Musikschulen besuchten. Was die stilistische Ausrichtung in Frankreich betrifft, so herrschte eine Konkurrenz zwischen d'Indys Schule (in der Beethoven-Wagner-Richtung) und der impressionistischen Schule des Conservatoire (mit Debussy-Ravel usw.). Interessant ist, dass George Enescu, die Hauptfigur der rumänischen Musik, ein Schüler von Massenet und Fauré war und trotzdem ein Adept des zyklischen Prinzips der Franck-Schule wurde, der die Ideen Vincent d'Indys zur Verwendung der Folklore in seinen Kompositionen übernommen hat.

Die Reihe der Schüler César Francks und seiner Schule ist beachtlich groß. Sie begann mit Constantin Mauriciu Cohen-Linaru (1852-1929), einem jungen Musiker, der in den siebziger Jahren des 19. Jahrhunderts Orgel bei César Franck studiert hat. Ich hatte das Privileg, in den sechziger Jahren ein Exemplar von *Ruth* mit der Widmung des Meisters „À mon ami, Mr. M. Cohen-Linaru – César Franck“ in der Bibliothek des rumänischen Konservatoriums betrachten zu können. Heimgekehrt, war Cohen-Linaru nicht nur als Kantor und Organist des sephardischen Tempels von Bukarest in Rumänien tätig. Durch seine Kompositionen und seine musikalischen Artikel hat sich Cohen-Linaru einen Namen in der Geschichte der rumänischen Musik gemacht.

Zahlreiche Rumänen, die später zu den musikalischen Klassikern der rumänischen Nationalschule wurden, folgten ihm. Von 1892 bis kurz vor dem Zweiten Weltkrieg sind sie an der Schola Cantorum Schüler und gewissermaßen „geistige Söhne“ der Schüler des Meisters Franck – D'Indy, de Lioncourt, le Jeune, Philippe, Le Flem, Braud, Gastoué, Dukas, Sériéys, Bertelin, Labey – geworden. Von den circa dreißig Namen nenne ich hier

nur diejenigen, die ich für wichtig für diesen Bericht halte: Dumitru Kiriac (1866-1928) in der Zeit von 1892 bis 1897, Stan Golestan (1875-1956) in der Zeit von 1897 bis 1903, Dimitrie Cuclin (1885-1978) in der Zeit von 1908 bis 1914, Gheorghe Cucu (1882-1932) in der Zeit von 1908 bis 1911, Ion Nonna Otescu (1888-1940) in der Zeit von 1908 bis 1911, Stefan Popescu (1884-1956) in der Zeit von 1912 bis 1922, Alfred Alessandrescu (1893-1959) in der Zeit von 1913 bis 1914 und von 1923 bis 1924, Marcel Mihalovici (1898-1985) in der von Zeit 1919 bis 1925, Constantin Bobescu (1899-1992) in der Zeit von 1920-1924, Paul Jelescu (1901-?) in der Zeit von 1920 bis 1924, Ion Chirescu (1889-1980) in der Zeit von 1922 bis 1927, Ion Ghi-ga (1895-?) in der Zeit von 1923 bis 1927, Theodor Rogalski (1901-1954) in der Zeit von 1924 bis 1926, Ioan D. Petrescu (1884-1970) in der Zeit von 1928 bis 1931, Nicolae Branzeu (1907-1983) in der Zeit von 1931 bis 1934, Nicolae Buicliu (1906-1974) in der Zeit von 1937 bis 1938; und als indirekte Schüler verschiedenen Verwandtschaftsgrades, sozusagen als „geistige Enkelkinder“, nenne ich Persönlichkeiten wie Bohociu, Bratianu, Dinicu, Nottara, Breazul, Oancea, Schwartzman, Lungu, Botez, Brauner, Danga, Elenescu, Jerea, Alexandru, Greffiens, Pascanu, Palade, Stroe, Romascanu, Timis, D. Popovici, Metianu, Odagescu.

Alle diese Personen haben als Komponisten, Interpreten, Musikwissenschaftler oder Lehrer das moderne musikalische Leben in Rumänien tief geprägt und dabei den jüngeren Generationen Beispiele origineller Kreativität gegeben. In diesem Rahmen ist es wichtig zu erwähnen, dass Cuclin der prägnanteste Repräsentant der Schule César Francks war. Mit seiner gewaltigen schöpferischen Kraft als Komponist (unter anderem von 18 Sinfonien), im didaktischen Bereich (als Verfasser von Schulbüchern und als Professor für Musikästhetik) oder als Kritiker der Musikszene hat Cuclin den Einfluss der Franck-Schule in Rumänien besonders befürwortet und erweitert. So wie er seine ästhetischen Ziele im *Tratat de Estetica Muzicala* (1933) formuliert, ist die so oft – und besonders heute – bedrohte „Festung der Musik“ nun durch Beethoven und Wagner endgültig uneinnehmbar, unzerstörbar, definitiv. Cuclin nennt diese rhombenförmige Festung der Musik „Beethoven-Wagner-Franck-d'Indy Festung“.



Was die Musikwerke César Francks betrifft, ist es vielleicht interessant, zwei Beispiele zu bringen, die zeigen, welche Rolle manche rumänischen Interpreten für die Beförderung von Francks Musik nicht nur innerhalb, sondern auch außerhalb Rumäniens gespielt haben. Ein Beispiel ist der Rumäne Raul Günsburg (Raoul Gunsbourg), der 1892 und 1896 an der Monte Carlo Opera die Uraufführung von *Hulda* und *Ghiselle* inszenierte. Ein weiteres Beispiel ist George Enescu, der als Geiger schon 1913 einer der bedeutendsten, exemplarischen Interpreten der *Violinsonate* war.

Eine vorläufige Untersuchung zeigt, dass die Werke César Francks in der rumänischen Musikszene am häufigsten in Bukarest gespielt wurden. Im Hinblick auf die WerkGattungen dominieren hierbei die *Violinsonate*, die *Sinfonie*, die *Variations symphoniques* sowie manche Sinfonischen Dichtungen. Erst in zweiter Reihe sind die Orgelwerke zu nennen und erst ganz zum Schluss die Vokalwerke.

Die *Violinsonate A-Dur* steht im Zentrum des Interesses. Jeder rumänische Virtuose auf dem Klavier oder auf der Geige hat unbedingt dieses Kammermusikstück in seinem Repertoire und spielt sie regelmäßig auf seinen Konzerttournéeen im ganzen Land mindestens ein Mal pro Jahr. Man kann grob schätzen, dass das Stück ungefähr fünf Mal pro Jahr pro Land präsentiert wird. Als wichtigstes Vorbild für die Interpretation gilt George Enescu.

Was die sinfonischen Werke betrifft, kann man zur Zeit auf Informationen aus den Archiven des Orchestra Filarmonica George Enescu und des Orchestra Radiodifuziunii Romane, beide aus Bukarest, zurückgreifen und das Folgende für die Periode 1921 bis 2003 festhalten:

Die *Sinfonie d-moll* ist zwischen 1921 und 2003 68 Mal vom Orchestra Filarmonica und zwischen 1935 und 1996 32 Mal vom Orchestra Radio gespielt worden. Unter den Dirigenten zu erwähnen sind unter anderem George Enescu, Ion Nonna Otescu*⁸⁶ (1935), Alfred Alessandrescu* (1938), Ionel Perlea, Constantin Silvestri (1954), André Cluytens (1964) und Kurt Masur (1969).

Die *Variations symphoniques fis-Moll für Klavier und Orchester* sind zwischen 1928

und 2003 dreißig Mal vom Orchestra Filarmonica sowie zwischen 1932 und 1997 zwanzig Mal vom Orchestra Radio gespielt worden. Unter den Dirigenten sind Theodor Rogalski* (1932), Carlo Bruneti (1932), Alfred Alessandrescu* (1934), Ion Ghiga* (1937), Charles Bruck (1947), Constantin Bobescu* (1954) [...] und als Solisten Irina Schönberg, Sigfried Kinsbrunet, Cella Devavrancea, Monique de la Bruchollerie, Silvia Serbescu, Valentin Gheorghiu zu nennen.

Die Sinfonische Dichtung *Rédemption* ist zwischen 1922 und 1943 sechs Mal vom Orchestra Filarmonica und zwischen 1936 und 1947 drei Mal vom Orchestra Radio gespielt worden, während *Le Chasseur maudit* zwischen 1940 und 1944 vier Mal erklang.

Von den Werken für Klavier und Orgel ist *Prélude, choral et fugue* zum ersten Mal 1920 von Paul Jelescu* am Bukarester Konservatorium gespielt worden; der *Dritte Choral a-moll* wurde 1948 von M. Schunn in der Schwarzen Kirche, Brasov, aufgeführt; dort erklang 1956 auch der *Erste Choral E-Dur*, gespielt von Helmut Plattner; die *Pièce héroïque*, wiederum gespielt von Helmut Plattner, erklang ca. 1958 im Ateneu, Bukarest.

Was die Chorwerke betrifft, so sind meines Wissens nur zwei Projekte dokumentarisch zu belegen: Das eine ist die offizielle *Chorgesellschaft „César Franck“* (Societatea corala César Franck), Bukarest, 1924-1946, begründet und geleitet von Stefan Popescu*, einem Schüler der Schola Cantorum (siehe oben). Beim anderen handelt es sich um eine nichtoffizielle, kirchliche Gesellschaft, begründet und geleitet von mir in Bukarest von 1954 bis 1973, also während der kommunistisch-atheistischen Regierung in Rumänien. In diesem Zusammenhang zu erwähnen sind die Konzerte der Chorgesellschaft César Franck mit Teilen aus *Les Béatitudes* (und zwar Seligpreisungen V, VI, VII, VIII) 1929 im Bukarester Konservatorium sowie im Jahr 1930 ebendort *Rebecca*.

Meine eigene Tätigkeit umfasst die Oratorien *Ruth* (1958), *Rebecca* (1959), Chöre aus *Les Béatitudes* und *Rédemption* (im Ateneu und in der französischen Bibliothek, Bukarest, 1970 bis 1973) zusammen mit dem von mir gegründeten und geleiteten *Corul Medicilor* (einem Ärztechor).

⁸⁶ Der Asterik markiert die Namen der Musiker aus der Schule César Francks.



In memoriam Prof. Dr. Hermann Josef Busch

* 20. Februar 1943 † 28. Dezember 2010

Die César-Franck-Gesellschaft trauert um Prof. Dr. Hermann Josef Busch, der am 28. Dezember 2010 im Alter von 67 Jahren einem Krebsleiden erlegen ist.

Als international renommierter Organologe hat Hermann J. Busch die musikwissenschaftlichen Auseinandersetzungen mit der Geschichte des Orgelbaus und der Orgelmusik, aber auch die Ausrichtung des zeitgenössischen Orgelbaus nachdrücklich geprägt.

Geboren 1943 in Monheim am Rhein, studierte Busch Kirchen- und Schulmusik, Musikwissenschaft, Neuere Geschichte und Psychologie in Mainz und Münster. Neben Lehraufträgen für Orgelkunde, Orgelgeschichte, Orgelspiel und Orgeldidaktik an den Musikhochschulen Köln, Detmold und Mainz versah er von 1981 bis zu seiner Emeritierung im Jahr 2008 eine Professur für Musikwissenschaft an der Universität Siegen, deren Fachbereich „Kunst- und Musikpädagogik“ er zwischen 1995 bis 2002 auch als Dekan vorstand.

Über die engeren wissenschaftlichen Zirkel hinaus ist Busch in der Orgelwelt vor allem durch seine langjährigen Tätigkeiten in der Gesellschaft der Orgelfreunde bekannt geworden – zwischen 1973 und 1988 war er deren Schriftführer, von 1988 bis 1994 wirkte er als Mitglied des Arbeitsausschusses und von 1975 bis 1994 war er als Schriftleiter der Verbandszeitschrift *Ars Organi* tätig.

Hermann J. Buschs musikwissenschaftliche Lebensleistung ist in mehr als hundert Publikationen dokumentiert, unter denen sich zahlreiche organologische Standardwerke finden; exemplarisch für die Breite seines Forschungsinteresses seien hier die Publikationen *Zur Interpretation der französischen Orgelmusik* (Kassel 1986), *Zur Interpretation der Orgelmusik Johann Sebastian Bachs* (hrsg. mit Ewald Kooiman und Gerhard Weinberger; Kassel 1995), *Zur deutschen Orgelmusik des 19. Jahrhunderts* (hrsg. mit Michael Heinemann; Sinzig 1998), *Zur Orgelmusik Olivier Messiaens* (hrsg. mit Michael Heinemann; 2 Bd., Sankt Augustin 2008) sowie das umfangreiche *Lexikon der Orgel* (hrsg. mit Matthias Geuting; Laaber 2007) genannt.

Doch nicht nur durch seine Schriften und Vorträge, sondern durch die Mitwirkung bei der Planung und Begutachtung von Orgelrestaurationen und Neubauten gewann Busch maßgeblichen Einfluss auf die Orgelszene der Gegenwart: Ein historisch hoch bedeutendes Projekt war etwa die aufwändige Restauration der Naumburger Zacharias-Hildebrandt-Orgel aus dem Jahr 1746, einem Instrument, an dessen Konzeption unter anderem Johann Sebastian Bach beteiligt gewesen war. Und nicht zuletzt setzte Hermann J. Busch sich mit großem Nachdruck für eine Neubewertung des in Deutschland zeitweise unterschätzten Orgelbaus sowie der Orgelmusik des 19. Jahrhunderts ein und konnte dadurch auch dem gegenwärtigen Orgelbau wichtige Impulse geben – so bei der 1993 errichteten Orgel der Kirche St. Kunibert in Köln, die sich an den Idealen des französischen Orgelbaus des 19. Jahrhunderts orientiert. Auch als Editor von Notenausgaben machte Busch sich insbesondere um die romantische Orgelmusik verdient: Dabei machte er nicht nur die Werke lange Zeit weitgehend vergessener Komponisten wie Joseph Callaerts, Théodore Salomé oder Déodat de Séverac wieder zugänglich, sondern gab auch Neuausgaben bedeutender Orgelmeister wie Léon Boëllman, Louis James Alfred Lefébure-Wely – und César Franck heraus.

Zur Musik des Letztgenannten hatte Busch eine besonders enge Beziehung; im persönlichen Gespräch bezeichnete er Franck einst als seinen liebsten Komponisten neben Anton Bruckner. Und so hat er auch der neu gegründeten César-Franck-Gesellschaft von Anfang an mit Rat und Tat zur Seite gestanden. Als Mitglied des Kuratoriums brachte er mit großem Elan seine musikwissenschaftliche Fachkompetenz, seine reichen Erfahrungen im Wissenschaftsbetrieb sowie seine internationalen Kontakte zu Forschern, Künstlern und Institutionen ein. Mit Hermann J. Busch hat die César-Franck-Gesellschaft eine große Forscherpersönlichkeit und einen hilfsbereiten verlässlichen Mitstreiter verloren. Wir werden seinen fachmännischen Rat, sein unermüdliches Engagement und sein ebenso geradliniges wie humorvolles Wesen sehr vermissen.

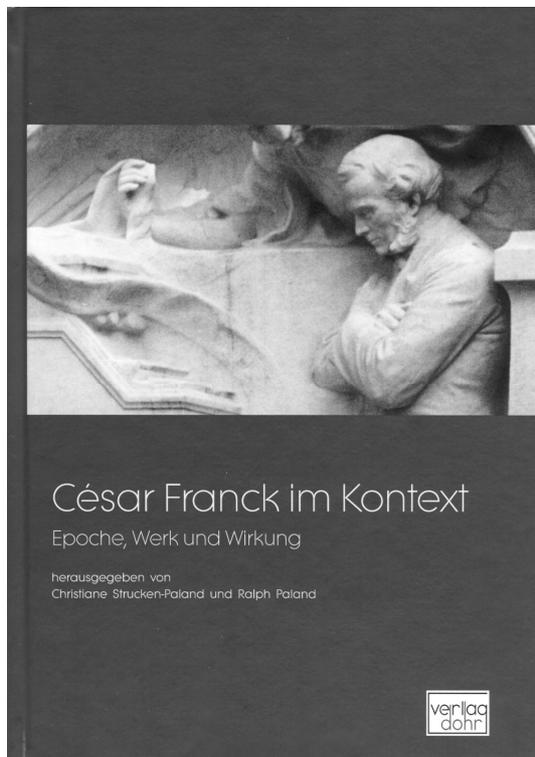
Ralph Paland

César Franck im Kontext: Epoche, Werk und Wirkung
Herausgegeben von Christiane Strucken-Paland und Ralph Paland
Köln: Dohr Verlag 2009. 207 S., Hardcover, Abb., Notenbeisp.
ISBN 978-3-936655-70-4. € 24,80.

NEUERSCHEINUNGEN

Anderthalb Jahre nach dem musikwissenschaftlichen Symposium „César Franck – Die Orgelmusik im Schaffenskontext“ in der Essener Philharmonie, das von der César-Franck-Gesellschaft wissenschaftlich organisiert wurde, liegt nun der Symposionsbericht als erste Buchpublikation der César-Franck-Gesellschaft vor: Herausgegeben von Christiane Strucken-Paland und Ralph Paland, enthält der Band *César Franck im Kontext: Epoche, Werk und Wirkung* Beiträge von Hermann J. Busch, Peter Jost, Martin Kaltenecker, Stefan Keym, Heribert Koch, Fabian Kolb, Kurt Lueders, Franz Michael Maier, Ralph Paland und Christiane Strucken-Paland.

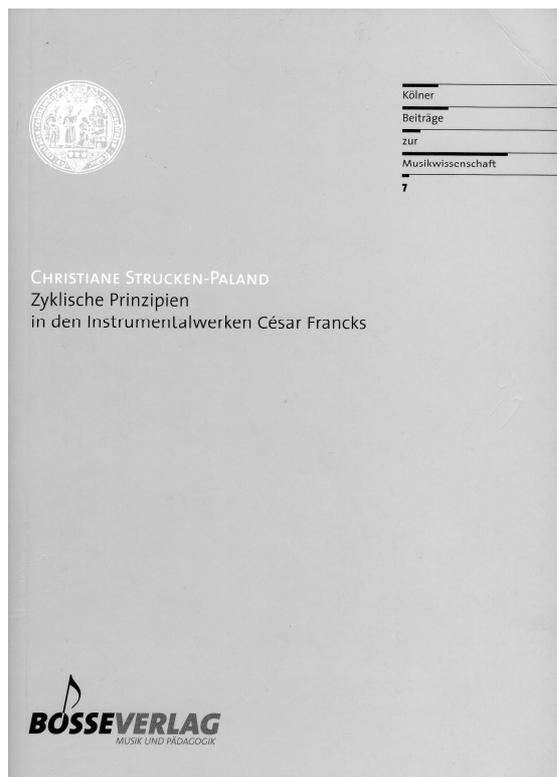
In ihren Aufsätzen spüren die Franck-Experten den Verbindungen zwischen den verschiedenen Schaffensbereichen von Francks Œuvre nach und beleuchten seine Stellung innerhalb des kulturellen Umfeldes mit seinen prägenden Institutionen, widerstreitenden kompositorischen Strömungen und ästhetischen Diskursen und reflektieren die Nachwirkung auf musikalisch-literarische Entwicklungen des 20. Jahrhunderts. So fasst der Band aktuelle Fragestellungen zusammen und bietet zugleich neue Impulse für weitere musik- und kulturwissenschaftliche Auseinandersetzungen mit der Epoche, dem Werk und der Rezeption Francks.



Schon kurz nach seinem Erscheinen im Herbst 2009 hat das Buch in der Fachpresse bereits einige überaus positive Rezensionen erhalten: So spricht Wolfram Adolph von einem „sehr lesenswerten und musikwissenschaftlich solide gestalteten Dokumentationsband“ (*organ* 1/2010, S. 66). Und Frédéric Döhl konstatiert in seiner umfangreichen Besprechung, der Band biete gerade „aufgrund seines von der Orgel ausgehenden Blickwinkels interessantes Material für die Vertiefung – weniger den Einstieg – in Francks

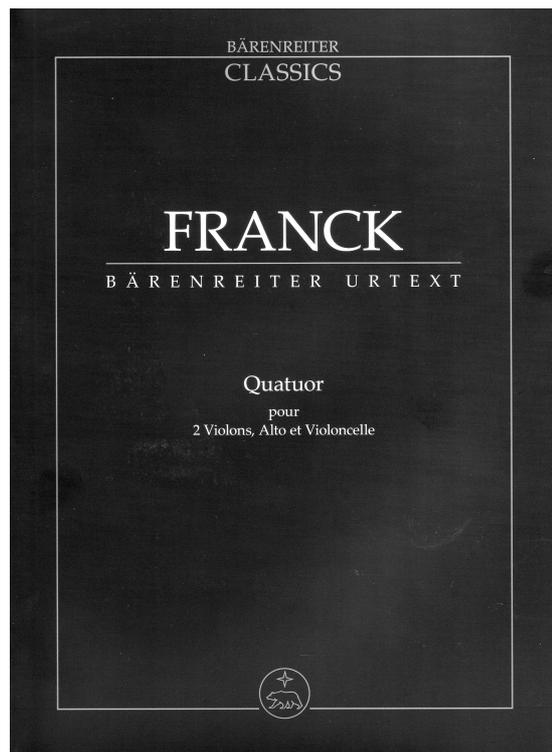
Schaffen und Rezeption. [...] Gerade wegen des einführenden Blicks auf diesen Schaffensaspekt Francks und des begrüßenswerten Bestrebens, diese Seite für einen größeren Kontext – hier insbesondere für das Verstehen von Francks symphonischer Arbeit – fruchtbar zu machen, gelingt dieser Sammlung eine willkommene Ergänzung der in den letzten Jahren sichtlich auffrischenden Forschungs- und Publikationstätigkeit zu Franck selbst, seinen Spuren in den ihm folgenden Komponistengenerationen und seinen Zeitgenossen wie Gabriel Fauré. [...] Abschließend ist zu bemerken, dass diese in vielen Aspekten anregende Lektüre durch die Integration von Übersetzungen der zum Teil ausgiebig zitierten französischen Quellen in den Fußnoten gewiss für einen größeren Leserkreis geöffnet worden ist.“

Ralph Paland



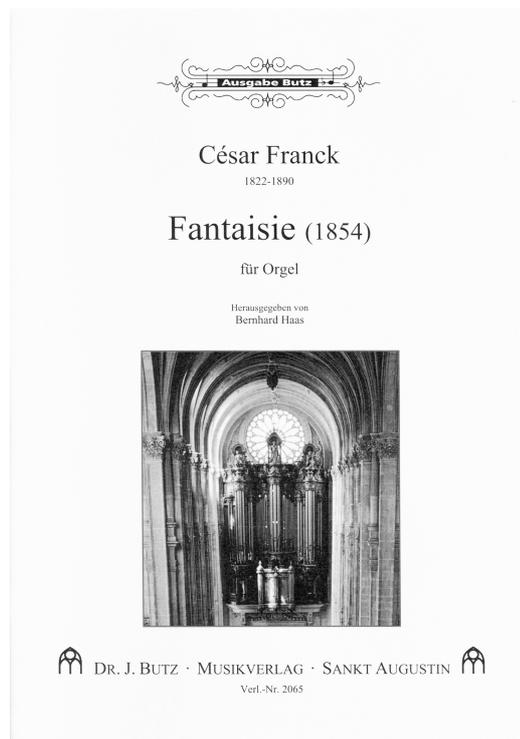
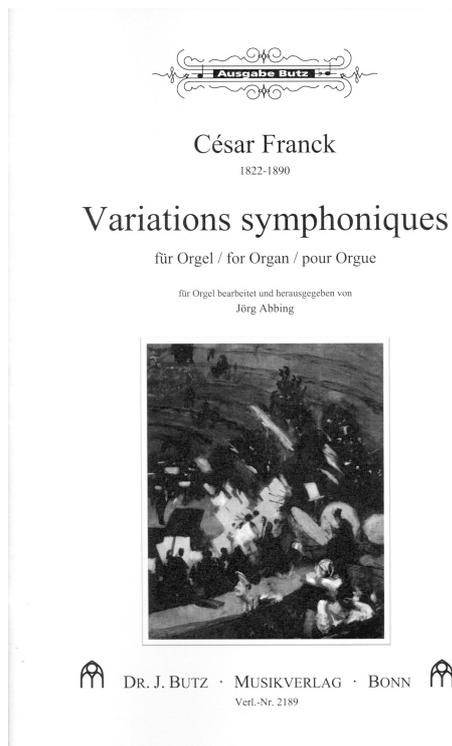
Christiane Strucken-Paland: *Zyklische Prinzipien in den Instrumentalwerken César Francks*. (Kölner Beiträge zur Musikforschung, Bd. 7). Kassel: Bosse-Verlag, 2009, 540 Seiten, kartoniert, Notenbeispiele. ISBN 978-3-7649-2707-3. € 49,95.

Für kaum einen Komponisten seit Beethoven ist die Technik der kunstvollen Satzverknüpfung als „zyklisches Prinzip“ so zum Schlagwort geworden wie für César Franck. Obwohl bereits sein Schüler Vincent d'Indy Ende des 19. Jahrhunderts diesen Begriff etablierte, fehlten hierzu in der Forschung bislang detaillierte Untersuchungen. Christiane Strucken-Paland gibt mit einer ausführlichen Analyse besonders der späten Instrumentalwerke César Francks einen fundierten Überblick über dessen zyklischen Kompositionsstil. An Werken wie der *Violinsonate*, dem *Klavierquintett*, dem *Streichquartett* oder der *Symphonie* wird die Bedeutung der vielfältigen wie einfallreichen Satzverknüpfungen für das Verständnis von Francks Werk offensichtlich. Zudem beweist der einordnende Blick auf die musikästhetische Diskussion seiner Zeit, dass Franck mit der netzwerkartigen Verflechtung von Motiven eine individuelle Lösung fand, um die von Beethovens Prinzip „Durch Nacht zum Licht“ geprägten klassischen Gattungen gleichsam von innen heraus zu erneuern.



César Franck: *Quatuor à cordes* (Bärenreiter Urtext). Hrsg. von Christiane Strucken-Paland in Zusammenarbeit mit der César-Franck-Gesellschaft. Kassel: Bärenreiter 2010, 78 Seiten, kartoniert. TP 421. ISMN 979-0-006-20523-3. € 10,95. (Einzelstimmen: Kassel: Bärenreiter 2011, BA 9421, ISNM 979-0-006-53851-5. € 33,95.)

César Franck vollendete sein Streichquartett im Frühjahr 1890. Im gleichen Jahr wurde es auch uraufgeführt und kurz vor seinem Tod im Oktober veröffentlicht. Erstmals erscheint dieses Werk nun in einer wissenschaftlich-kritischen Ausgabe. Neben dem Erstdruck und der Stichvorlage wurden hierbei die Skizzen sowie eine Abschrift des Autographs herangezogen. Berücksichtigt wurden ferner Francks Briefe und handgeschriebene Stimmen, die der Komponist für Eugène Ysaÿes Streichquartett anfertigte. Christiane Strucken-Paland zeichnet in ihrem Vorwort die Bedeutung des Streichquartetts für das Pariser Musikleben des Fin de siècle nach und stellt es in den Kontext von Francks später Kammermusik. Zudem beschreibt sie die Genese des Werks, seine Veröffentlichung und Rezeption und erörtert Aspekte der Aufführungspraxis. Die beigegebenen Faksimiles zeigen Francks Kampf mit dem Eröffnungssatz; der Kritische Bericht schließlich listet die verschiedenen durch die Quellen legitimierten Lesarten auf.



César Franck: *Variations symphoniques* [CFF 137] für Orgel bearbeitet und hrsg. von Jörg Abbing. Bonn: Butz 2009, 42 S. BU 2189.

Die *Variations symphoniques* sind von César Franck im Jahr 1885 für Klavier und Orchester komponiert worden. Sie weisen jedoch frappierende harmonische und satztechnische Ähnlichkeiten mit Francks Originalwerken für Orgel auf, so dass eine Transkription für Orgel nahe liegt. Der Bearbeiter Jörg Abbing orientiert sich an einem dreimanualigen Instrument französischer Prägung à la Cavallé-Coll und fasst den Klavier- und den Orchesterpart so zusammen, dass die virtuose Komponente des Stückes neben der satzgemäßen Übertragung ebenfalls berücksichtigt wird.

César Franck: *Fantaisie (1854)* [CFF 51] für Orgel. Hrsg. von Bernhard Haas. Sankt Augustin: Butz 2008, 28 S. BU 2065.

Erst vor einigen Jahren wurde das im Original unbetitelte Stück, das Franck noch vor den epochalen *Six Pièces* fertiggestellt hatte, vom Franck-Experten Joël-Marie Fauquet in einem unvollständigen Konvolut entdeckt. Es liegt nahe, dass es sich bei dem Werk um jene *Fantaisie* handelt, die Franck am 26. Mai 1854 bei der Orgeleinweihung in St. Eustache spielte, zumal es laut Autograph am 19. Mai 1854 vollendet wurde. Nach dem Erstdruck des Stückes (hrsg. von Joël-Marie Fauquet 1990) liegt hier nun eine Neuausgabe vor, die Fehler korrigiert und Unklarheiten erhell.

Konzertankündigung:

César Franck goes Jazz: Jazz-Improvisationen über Themen aus Instrumentalwerken César Francks

Dienstag, 21. Juni 2011, 19.00 Uhr – Eintritt: frei

Matthias Strucken Project

Matthias Strucken – Vibraphon; Jan Bäumer – Klavier; Heiner Wiberny – Saxophon, Klarinette

Im Rahmen der Witzheldener Sommerserenaden 2011
Evangelische Kirche Witzhelden, Hauptstraße 2, 42799 Leichlingen



Erstausgaben von Oratorien César Francks

Beinahe 120 Jahre nach dem Tode César Francks wurden am 27. März 2009 in Liège drei Werke dieses Komponisten uraufgeführt: die Oratorien *La Tour de Babel*, *Les Plaintes des Israélites* und *le Cantique de Moïse*. Fünf oder sechs Jahre nach Francks Ernennung als Titularorganist an St. Clotilde entstanden, scheinen diese drei kurzen, aber sehr reich orchestrierten und kompositorisch experimentierfreudigen Oratorien zu Francks Lebzeiten niemals öffentlich gespielt worden zu sein. Nach der eindrucksvollen Erstaufführung wurde im Verlag La Sinfonie d'Orphée eine wissenschaftliche Ausgabe der drei genannten Oratorien begonnen, von denen bislang das erste erschienen ist:

César Franck: *Cantique de Moïse* [CFF 182] für Chor und Klavier, hrsg. von Danielle Deheselle. Tours: La Sinfonie d'Orphée 2009. IV + 30 S., mit frz. Vorwort. LSO 0055. ISBN13: 9790560181028. ISMN M-56018-1028.

César Franck: *Cantique de Moïse* (Version mit Orchester), hrsg. von Danielle Deheselle. Tours: La Sinfonie d'Orphée 2009. LSO 0055-a.

Neuerscheinungen einiger liturgischer Chorwerke

César Franck: *Justus ut palma* [CFF 194] für Bass-Solo, Chor [Sopran, Tenor, Bass] und Orgel (Collection Voix célestes). Hrsg. von Joël-Marie Fauquet. Tours: La Sinfonie d'Orphée 2008, 14 S., mit frz. und engl. Vorwort. LSO 0034. ISMN M-56018-061-8.

Das bislang unveröffentlichte Offertoire *Justus ut palma*, das César Franck wahrscheinlich in den 1860er Jahren komponierte, weist Gewandtheit im Umgang mit der Solistenpartie und insbesondere mit dem nominell dreistimmigen Chor auf, der durch die Teilung der Bassstimme realiter zur Vierstimmigkeit erweitert wird.

César Franck: *O salutaris hostia* [CFF 208 Nr. 1] für Sopran- oder Tenor-Solo [im Original nur für Sopran-Solo], gemischten Chor (Sopran, Alt, Tenor, Bass) und Orgel; Nr. 1 aus: *Salut contenant trois motets avec accom-*

pagnement d'orgue (gewidmet Sophie Kapeler). Hrsg. von Christiane Strucken-Paland. Bonn: Butz 2009. BU 2210.

Seit dem Erstdruck von 1865 ist dieses Werk in Vergessenheit geraten. Es besticht durch einen reizvollen Dialog zwischen Solostimme und Chor, der sich am Ende vereint.

César Franck: *Tantum ergo* [CFF 208 Nr. 3]. Motette für Bass-Solo, Chor (SATB) und Orgel; Nr. 3 aus: *Salut contenant trois motets avec accompagnement d'orgue* (gewidmet Sophie Kapeler). Hrsg. von Christiane Strucken-Paland. Bonn: Butz 2010. BU 2325.

Das kurze Stück ist durch die souveräne harmonische Gestaltung ebenso geprägt wie durch den wirkungsvollen Dialog zwischen Solo-Bass und Chor.

César Franck: Zwei Duette für Sopran- oder Tenor-Solo und Bass-Solo und Orgel: *Ave Maria* und *Veni creator* (Sologesang mit Instrumenten und Orgel, Heft 61). Hrsg. von Christiane Strucken-Paland. Bonn: Butz 2010. BU 2343.

Das *Ave Maria* g-Moll für Sopran- und Bass-Solo und Orgel [CFF 208, Nr. 2] ist der zweite Teil der Sammlung *Salut contenant 3 motets avec accompagnement d'orgue* (die beiden anderen Stücke siehe oben).

Das *Veni creator* [CFF 218] für Tenor- und Bass-Solo und Orgel erschien 1876 in *Écho des maîtrises* und 1889 beim Verlag Hamelle. Wahrscheinlich beabsichtigte Franck, mit diesem schlichten Satz eine Art musikalische Visitenkarte für die – so die Widmung – *Herrn Vergnet und Menu von der Oper* vorzulegen. In diesem Sinne komponierte er ein typisches Einlagenstück von einfachem formalem Aufbau.

César Franck: *Ave Maria* [CFF 217] für Sopran, Alt, Bariton und Orgel. Nach dem Original für Sopran, Tenor, Bass und Orgel bearb. und hrsg. von Christiane Strucken-Paland. Bonn: Butz 2011. BU 2422.

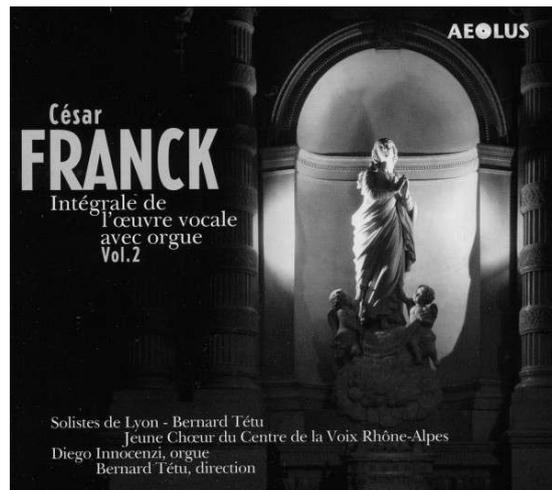
Sein berühmtes *Ave Maria* hat Franck nicht nur in einer Fassung für Sologesang komponiert, sondern auch in einer Fassung für – heute unüblichen – dreistimmigen Chor (Sopran, Tenor, Bass), der in der vorliegenden Bearbeitung durch Sopran, Alt und Bariton ersetzt wurde.



César Franck: Werke für Klavierduo – Bearbeitungen für zwei Klaviere und Klavier zu vier Händen. *Prélude, fugue et variation op. 18* für Orgel; 11 Stücke aus der Sammlung *L'Organiste* für Orgel oder Harmonium; *lère Fantaisie C-Dur op. 16* für Orgel; *Cantabile H-Dur* für Orgel; *Sonate für Klavier und Violine A-Dur*.

Vilija Poskute und Tomas Daukantas, Klavier. 1 SACD, Ars Produktion ARS 38 078.

Das Klavierduo der beiden litauischen Pianisten Vilija Poskute und Tomas Daukantas präsentiert auf der vorliegenden SACD ausschließlich Bearbeitungen von Werken César Francks für Klavier zu vier Händen bzw. für zwei Klaviere – Einrichtungen, wie sie im 19. Jahrhundert durchaus an der Tagesordnung waren, um Werke mit größeren oder ungewöhnlichen Besetzungen breiteren Publikumsschichten vertraut zu machen. Neben eigenen Transkriptionen einiger kleiner Orgel- bzw. Harmoniumstücke aus Francks nachgelassener Sammlung spielen die beiden Pianisten unter anderem Bearbeitungen von Francks Schüler Henri Duparc sowie von Alfred Cortot, der sich nicht nur als Interpret, sondern auch als Autor musikwissenschaftlicher Abhandlungen für das Franck'sche Œuvre eingesetzt hat; im Falle von *Prélude, fugue et variation op. 18* greifen sie auf eine Fassung von Ethel Bartlett und Rae Robertson aus dem Jahre 1951 zurück. Das Klavierduo Poskute/Daukantas, gegründet im Jahr 2000, wurde bereits mit zahlreichen Preisen ausgezeichnet – so etwa 2005 mit dem international renommierten Preis des ARD-Wettbewerbs in München.



César Franck: Das gesamte Vokalwerk mit Orgel Vol. 2.

Messe à trois voix; Justus ut palma florebit; Magnificat pour orgue avec plain chant alterné; Kyrie pour une Messe de Noël avec plainchant alterné; Grand-Chœur C-Dur; Offertoire pour une Messe de Minui; Sortie D-Dur.

Solistes de Lyon; Jeune Chœur du Centre de la Voix Rhône-Alpes; Diego Innocenzi, Orgel; Lise Viricel und Marie-Frédérique Girod, Sopran; Mathias Vidal und Emiliano Gonzalez Toro, Tenor; Edouard Sappey-Triomphe und Amandine Lecras, Violoncello; Botond Kostyak, Kontrabass; Fabrice Pierre; Harfe, Bernard Tétu; Leitung. 1 SACD, Aeolus AE 10033.

Die vorliegende Einspielung enthält geistliche Vokalwerke César Francks, erstmals aufgenommen unter Berücksichtigung der Aufführungspraxis der zweiten Hälfte des 19. Jahrhunderts. Im Jahr 2007 erschien beim gleichen Label eine erste SACD mit geistlicher Vokalmusik von César Franck, die für dieses Repertoire erstmals die Aufführungspraxis der zweiten Hälfte des 19. Jahrhunderts berücksichtigte. Die inzwischen erschienene zweite Folge basiert auf dem gleichen Konzept und bereichert so unser Bild vom Kirchenmusiker Franck. Als Ergebnis mehrjähriger musikwissenschaftlicher Forschung enthält sie Kompositionen auf der Basis des gregorianischen Chorals, harmonisiert von Franck und ausgeführt in Alternatimpraxis mit Orgelversetzen aus der Feder des Komponisten. Die Cavallé-Coll-Orgel der Eglise Saint-François-de-Sales in Lyon stellt eine Art Apotheose der Chororgel dar und ist insofern das ideale Instrument für dieses Repertoire.

Drei Tage rund um die Musik César Francks 8. bis 10. April 2011 in der Salle Philharmonique de Liège

Im Rahmen der musikalischen Veranstaltungen anlässlich des fünfzigjährigen Bestehens des Orchestre philharmonique de Liège Wallonie Bruxelles findet in César Francks Geburtsstadt Liège vom 8. bis 10. April 2011 ein Festival statt, in dessen Zentrum Kompositionen des großen Sohnes der Stadt stehen: In sechs Konzerten erklingen Orchester- und Chorwerke, Kammermusik sowie Orgel- und Klavierstücke Francks.



Salle Philharmonique de Liège

Alle Veranstaltungen finden in der Salle Philharmonique de Liège (Boulevard Piercot, 25-24, B-4000 Liège, Belgien) statt. Den Rahmen bilden dabei zwei Abendkonzerte des Orchestre philharmonique de Liège Wallonie Bruxelles unter der Leitung von Stefan Sanderling: Im Konzert am 8. April (20 Uhr) erklingen nach einer Uraufführung des belgischen Komponisten Jean-Paul Dessy (*1963) Francks Sinfonische Dichtungen *Les Eolides* und *Le chasseur maudit*, die *Variations symphoniques* für Klavier und Orchester mit dem jungen französischen Pianisten Cédric Tiberghien als Solisten sowie als besondere Rarität eine Ballettmusik aus Francks weitgehend vergessener Oper *Hulda*. Ein weiteres äußerst selten zu hörendes Werk steht beim Abschlusskonzert am 10. April (20 Uhr) auf dem Programm: Die Sinfonische Dichtung *Ce qu'on entend sur la montagne* nach Victor Hugo, die Franck um das Jahr 1847, und damit möglicherweise vor Liszts epochemachendem Werk gleichen Namens komponierte, ist nämlich zu Lebzeiten des Komponisten niemals aufgeführt worden und bis heute noch nicht im Druck erschienen. Cédric Tiberghien übernimmt dann den Solopart in der Sinfonischen Dichtung *Les Djinns* für Klavier und Orchester; den Abschluss bildet die großange-

legte Sinfonische Dichtung *Psyché*, und zwar in der ebenfalls äußerst raren vollständigen Fassung für Chor und Orchester. Das Orchestre philharmonique de Liège Wallonie Bruxelles musiziert hier gemeinsam mit dem Chœur Symphonique de Namur.



Die Orgel der Salle Philharmonique de Liège

Francks Musik für Tasteninstrumente sowie seiner Kammermusik sind die drei Konzerte am 9. April gewidmet: Zunächst (16 Uhr) spielt der Organist Jean-Luc Thellin Francks *Fantaisie A-Dur* sowie eine Orgeltranskription seiner *Symphonie d-Moll* auf der historischen Orgel der Salle Philharmonique, die Pierre Schyven 1888 ursprünglich für das Palais de l'Exposition Universelle de Bruxelles gebaut hatte. Am frühen Abend (18 Uhr) stehen dann Francks frühe *Klaviertrios op. 1* und *2* mit Marian Taché (Violine), Justus Grimm (Violoncello) und Jean-Claude Vanden Eynden (Klavier) auf dem Programm. Am Abend (20 Uhr) schließlich spielt der Pianist Bertrand Chamayou neben Werken von Camille Saint-Saëns und Franz Liszt auch die beiden großen Klavierzyklen Francks: *Prélude, Aria et Final* und *Prélude, Choral et Fugue*. Am 10. April erklingen im Nachmittagskonzert (16 Uhr) neben Kompositionen von Eugène Ysaÿe und Johannes Brahms auch Francks *Mélancolie* und seine *Violinsonate*. Ausführende sind der Geiger Yossif Ivanov und die Pianistin Claire-Marie Le Guay.

Telefonische Kartenreservierungen sind möglich unter der Nummer +32 (0)4 220 00 00. Weitere Informationen zu den Konzerten und zum Kartenverkauf finden sich im Internet unter: <http://www.opl.be>.



Dr. J. Butz Musikverlag



Ihr Fachverlag für Orgel- und
geistliche Vokalmusik

Orgelwerke

- ◆ Orgel Solo – Werke des 18.-21. Jahrhunderts
- ◆ Orgel vierhändig
- ◆ Orgel mit Soloinstrument(en)
- ◆ Orgel und Orchester

Vokalwerke

- ◆ Mess-Ordinarien a cappella und mit Begleitung
- ◆ Kantaten und Motetten alter und neuer Meister
- ◆ Messen und Motetten
auch für dreistimmig singende Chöre (SABar)
- ◆ Praxisorientierte Chorwerke für alle Zeiten
des Kirchenjahres, a cappella, mit Orgel- oder
mit Orchesterbegleitung
- ◆ Sologesang mit Melodie-Instrument(en) und Orgel

Werke von César Franck:

Orgelwerke (Kompositionen und Transkriptionen)
Motetten für SATB und SABar
Sologesänge

Fordern Sie gratis unsere Verlagskataloge an!



Dr. J. Butz ♦ Musikverlag
Siegburger Str. 73 ♦ 53229 Bonn-Beuel
Tel. 0228 – 946 949 24 ♦ Fax: 0228 – 946 949 25
www.butz-verlag.de ♦ email@butz-verlag.de



Die César-Franck-Gesellschaft ist eine internationale Vereinigung, die sich zum Ziel setzt, das Leben, Schaffen und Nachwirken des bedeutenden französischen Komponisten und Organisten César Franck (1822-1890) wissenschaftlich zu erforschen und einer breiten Öffentlichkeit zugänglich zu machen.

Sie soll all denjenigen ein **Forum** bieten, die sich für die Erforschung César Francks interessieren: ausübenden Musikern, Musikwissenschaftlern, Komponisten und interessierten Musikfreunden.

César Francks kompositorisches Schaffen, das wesentliche Impulse aus den musikalischen Traditionen Belgiens, Frankreichs und Deutschlands empfangt und zugleich auf diese Traditionen zurückwirkte, dokumentiert in besonderer Weise die Fruchtbarkeit grenzüberschreitenden kulturellen Austauschs. Daher ist der César-Franck-Gesellschaft die **Förderung des musikalischen und musikwissenschaftlichen Dialogs auf internationaler Ebene** ein besonderes Anliegen.

Zu diesem Zweck sollen **wissenschaftliche Kolloquien, Interpretationsseminare, Publikationen und Konzerte** unterstützt oder initiiert werden. Zu Informationszwecken über die aktuellen Aktivitäten der César-Franck-Gesellschaft wurde eine eigene **Homepage** eingerichtet.

Die Mitglieder der César-Franck-Gesellschaft sind eingeladen, aktiv an der Verwirklichung der Vereinsziele teilzunehmen: sei es durch die Mitwirkung an internationalen Kolloquien oder Symposien, sei es durch wissenschaftliche Publikationen, sei es durch musikpraktische Tätigkeit in Konzerten oder sei es durch finanzielle Unterstützung.

Herzlich danken wir Ihnen für jede Initiative, die César-Franck-Gesellschaft bekannt zu machen!

L'Association Internationale César Franck se donne pour objectif d'étudier la vie, l'œuvre et l'influence du célèbre compositeur et organiste français César Franck (1822-1890) et de les rendre accessibles à un large public.

L'Association César Franck offre **un forum de discussions** à tous ceux et toutes celles qui s'intéressent à la recherche sur César Franck : aux musiciens professionnels, aux musicologues, aux compositeurs ainsi qu'aux passionnés de musique.

L'œuvre du compositeur qui s'inspire fondamentalement des traditions musicales belges, françaises et allemandes – et qui influence en même temps ces traditions – révèle la fécondité des échanges interculturels au-delà des frontières. Aussi l'Association se fixe-t-elle comme but de **promouvoir le dialogue musical et musicologique à l'échelle internationale**.

A cette fin, l'Association souhaite **soutenir ou initier aussi bien des colloques scientifiques, des journées d'études et des publications que des concerts**. L'Association diffusera toute information relative à l'actualité de ses activités sur son **site internet**.

Les membres de l'Association César Franck sont invités à participer activement à la réalisation des principaux objectifs affichés : soit par leur présence et contribution aux colloques internationaux ou symposiums organisés par l'Association, soit par leurs publications scientifiques, soit par leurs activités musicales dans le cadre de concerts, soit par leur soutien financier.

Un grand merci d'avance à tous ceux et toutes celles qui contribueront à faire connaître, à quelque niveau que ce soit, l'Association César Franck !

Kontakt:

César-Franck-Gesellschaft e. V. – Internationale Vereinigung
c/o Dr. Christiane Strucken-Paland & Dr. Ralph Paland

Kreuzstraße 70

D-50354 Hürth

Telefon: +49-(0)2233-6283949

Telefax: +49-(0)2233- 6283950

E-Mail: info@cesar-franck.org; URL: www.cesar-franck.org



César-Franck-Nachrichten Nr. 2-3 / 2009-10 – ISSN 2191-8880

Herausgeber

César-Franck-Gesellschaft e.V. – Internationale Vereinigung, e-Mail: info@cesar-franck.org, Internet: www.cesar-franck.org. Bankverbindung: Sparkasse KölnBonn, BLZ 370 501 98, Konto-Nr. 1900 766 971, IBAN: DE35 3705 0198 1900 766 971, SWIFT/BIC-Code: COLSDE33. – Bitte Verwendungszweck angeben!

Redaktionsanschrift

Redaktion „César-Franck-Nachrichten“, c/o Dr. Christiane Strucken-Paland, Kreuzstraße Straße 70, D-50354 Hürth, Telefon: +49-(0)2233-6283949; Telefax: +49-(0)2233-6283950, E-Mail: info@cesar-franck.org

Mitarbeiter dieser Ausgabe

Dr. Ton van Eck, Amsterdam; Dr. Mircea Valeriu Diaconescu, Aachen; Manuel Schwiertz M.A., Köln; Dr. Ralph Paland, Hürth; Dr. Christiane Strucken-Paland, Hürth

Bezug

Die César-Franck-Nachrichten erscheinen in unregelmäßigen Abständen. Sie werden an die Mitglieder der César-Franck-Gesellschaft per Post versandt. Bezug für Nichtmitglieder auf Anfrage an die Redaktion.

Einsendungen

Die Redaktion nimmt gern Beiträge sowie Rezensionen und Veranstaltungshinweise von Mitgliedern und Nichtmitgliedern der César-Franck-Gesellschaft entgegen. Einsendungen werden per e-Mail oder per Briefpost erbeten. Text- und Bildmaterial möglichst computerlesbar einsenden. Originale bitte nur nach Absprache mit der Redaktion und unter Adressangabe für evtl. Rückfragen einsenden. Bei erwünschter Rücksendung frankierten und adressierten Rückumschlag beilegen. Rücksendung ohne frankierten Rückumschlag nur auf Kosten des Einsenders. – Die Entscheidung über Abdruck und Änderung von Beiträgen behält sich die Redaktion vor.

Druck

rewi druckhaus, Reiner Winters GmbH, Postfach 1465, D-57532 Wissen

Inhalt der aktuellen Ausgabe

Editorial	1
Beiträge	
Dr. Ton van Eck (Amsterdam) – <i>César Franck spielt... César Franck.</i>	
<i>Über einige (weniger) bekannte Aspekte von Francks Orgelspiel</i>	2
Dr. Mircea Valeriu Diaconescu (Aachen) – <i>César Franck in Rumänien</i>	20
Nachruf In memoriam Prof. Dr. Hermann Josef Busch.....	23
Neuerscheinungen	24
Konzertankündigung	29
Impressum	32