

Alexandre Guilmant – ein französischer Orgelklassiker der Romantik

Der 100. Todestag von Félix Alexandre Guilmant (12.3.1837–29.3.1911) bietet Anlass, die in breiteren Kreisen der Musik- und Orgelinteressierten immer noch nicht genug bekannt gewordenen Orgelkompositionen des Pariser Trinité-Organisten und ersten international tätigen Orgelvirtuosen in Erinnerung zu rufen. Guilmant lädt in seinem vielseitig angelegten Orgel-Œuvre dazu ein, Orgelmusik von einer weniger polyphon-,verkopften‘, sondern mehr von im besten Sinne emotional-,genießbarer‘ Seite kennenzulernen. Gleichzeitig vermittelt er Schulungswege, das Orgelspiel des „anfahenden“ Organisten (in Anlehnung an J.S.Bachs Vorrede zum Orgelbüchlein) nach klassischen Kriterien auszurichten (1. barocke Polyphonie, 2. formale und gestalterische Qualitäten der Wiener Klassik, an denen jeder Klavierschüler seine Basistechnik orientieren sollte, und 3. dynamische und agogisch-emotionale Differenzierung im Sinne des romantischen Charakterstücks und des sinfonischen Satzes) und immer wieder zu überprüfen. Der bisweilen geäußerte Vorwurf, seine Orgelmusik sei zu schlicht, zu einfach gesetzt, sei allzu reaktionär in ihrer Attitüde, kann allein schon durch Guilmants orgelpädagogische Bedeutung entkräftet werden. Seine sich in barocken und klassisch-romantischen Bahnen bewegende Tonsprache und Satztechnik nimmt den Impuls des Orgelgerechten („Orgelmäßigen“) aus der Vergangenheit auf, verschmilzt diesen mit der Klaviertechnik von Bach, Händel, Beethoven, Mendelssohn, Chopin und Liszt und vollendet ihn in einer weltweit wirkenden Schülergeneration, die wichtige Positionen innerhalb der Musik des 20. Jahrhunderts sowohl als Komponisten als auch als Interpreten besetzt.

Zweifellos hat Guilmant mittlerweile an Popularität zugunsten seiner orgelsymphonischen Generationsgenossen (wie z. B. Charles-Marie Widor, Louis Vierne, Marcel Dupré) und ihrer Folgegeneration (Alain, Messiaen, Langlais, Litaize, Guillou u. a.) eingebüßt. Viele seiner Stücke erscheinen heute nicht mehr spektakulär genug und haben durch die Neuveröffentlichung einer Fülle europäischer Orgelmusik des 19. und frühen 20. Jahrhunderts in den letzten 30 Jahren (scheinbar) an Strahlkraft verloren.

Dennoch repräsentieren sie – unabhängig von ihrer Bedeutung für die Entwicklung der französischen Orgelmusik des 19. Jahrhunderts – einen klassischen Standard in der Kultur des Orgelspiels, der nicht nur auf Cavaillé-Coll-Orgeln erfahrbar, sondern auch auf zeittypischen Instrumenten von Walcker, Ladegast, Sauer, Willis und ihren amerikanischen Zeitgenossen und auch auf modernen Orgeln äußerst vorteilhaft (und unkompliziert) darstellbar ist. Guilmant ist im besten Sinne ein kosmopolitischer Orgelkomponist und hat dies durch seine weltweite Ausstrahlung bereits zu Lebzeiten unter Beweis gestellt.

Die französische Orgelschule ist bis heute nicht ohne ihn denkbar, seine Orgelstilistik beruht auf klassischer Ausgewogenheit in Form und Inhalt und, noch wichtiger,



A. Guilmant.

Foto: Internetseite <<http://www.lastfm.de/music/Alexandre+Guilmant>>

auf vornehmer Zurücknahme eines vordergründig-romantischen Dranges nach virtuoser Egozentrik. Guilmant ist jedem Orgelmusikfan eine Art treuer und zuverlässiger ‚Guide Michelin‘ auf seinem Wege, Orgelmusik nicht nur puristisch „à la française“, sondern in ihrer gesamten Vielfalt zu erleben.

Biographisches

1837, 12.3.: Félix-Alexandre Guilmant wird in Boulogne-sur-mer (Frankreich) als Sohn von Jean Baptiste Guilmant (1793–1890) und Marie-Thérèse Poulain (1798–1867) geboren. In der Familie gab es seit Jahrzehnten Organisten und Orgelbauer. Erster Klavier- und Orgelunterricht beim Vater. Studium u. a. der Orgelbaulehre von Dom Bedos de Celles (1709–1779) »L' Art du Facteur d'Orgues« 1766–78.

1849 Erster Organistendienst an der Orgel seines Vaters in St-Nicolas de Boulogne. Eintritt in das Collège Communal. Unterricht in Musiktheorie durch Gustave Carulli (1801–1876), Sohn des Gitarrenvirtuosen Ferdinando Carulli (1770–1841). Unterricht in Klavier, Violine und Viola.

1853 Organist an St-Joseph de Boulogne.

Ab 1850 Enge Beziehungen von Orgelbaumeister Aristide Cavaillé-Coll (1811–1899) zu Jacques-Nicolas Lemmens (1823–1881), belgischer Orgelvirtuose und Brüs-



A. Guilmant an der Cavaillé-Coll-Orgel im Festsaal des Palais de Trocadéro in Paris.

Foto: Internetsite <<http://www.classical-composers.org/submit/comment>>

- seler Konservatoriumsprofessor (Wiedererweckung des Bach-Spiels im frankophonen Bereich).
- 1859 Aristide Cavaillé-Coll hört Guilmants Orgelspiel in seinem Atelier in Paris auf der Orgel für St-Louis-d'Antin und lobt seine Registrierkunst in einem Brief an Guilmants Vater.
- 1860 Fertigstellung einer Hausorgel (4 Register, angehängtes Pedal) zusammen mit seinem Vater, auf der Guilmant später in Paris bzw. in Meudon unterrichtete. Guilmant schließt vermutlich Bekanntschaft mit Lemmens. Guilmant geht darauf hin zu einem ca. einmonatigen Studium nach Brüssel. Wesentliche Charakteristika von Lemmens' Orgeltechnik, Orgelmethodik und Bach-Spiel werden von Guilmant übernommen. Weitere Schüler von Lemmens waren in diesen Jahren Charles-Marie Widor (1844–1937) und Clément Loret (1833–1909).
- 1862, 29.4.: Einweihung der Cavaillé-Coll-Orgel in St-Sulpice/Paris durch C. Franck, C. Saint-Saëns, G. Schmitt, A. Bazille und Guilmant. Dieser spielt seine »Méditation« op. 20 N^o. 1 zur Zufriedenheit der Rezensenten.
- 2.5.: Solokonzert Guilmants in St-Sulpice.
- 1865 Heirat mit Louise Rosalie Blériot. Aus der Ehe gehen drei Töchter und zwei Söhne hervor.
- 1865 Erste England-Tournee. Einweihung der Cavaillé-Coll-Orgel in der Karmeliterkirche Kensington zusammen mit Widor. Beginn intensivster internationaler Konzerttätigkeit Guilmants in den folgenden Jahrzehnten mit Schwerpunkt in England.
- 1868, 6.3.: Einweihungskonzert der Cavaillé-Coll-Orgel in Notre-Dame de Paris. Guilmant spielt eine seiner berühmtesten Kompositionen, »Marche funèbre et Chant séraphique« op. 17. Weitere Teilnehmer: u. a. Franck, Saint-Saëns, Loret, Widor.
- 1871 Nach dem Tode von Alexis Chauvet (1837–1871) Titularorganist an der Cavaillé-Coll-Orgel (1869) von Ste-Trinité de Paris. Übersiedlung von Boulogne nach Paris in die Rue de Clichy Nr. 62 in unmittelbarer Nähe von Ste-Trinité. Zweimaliger sonntäglicher Orgeldienst

(Hauptmesse und Vesper). Guilmant versieht dieses Amt bis 1901. Unterricht in der Kirche ist ihm nicht erlaubt. In den folgenden Jahrzehnten unterrichtet er an seiner Hausorgel eine wachsende internationale Schülerschar.

- 1878, 7.8.: Weltausstellung Paris. Einweihungskonzert der Cavaillé-Coll-Orgel in der Salle des Fêtes du Palais du Trocadéro durch Guilmant.
- Um 1880 Umzug in eine Villa im südlichen Pariser Vorort Meudon (Chemin de la Station Nr. 10, heute nicht mehr existent).
- 1879–1898 und 1901–1906 veranstaltet Guilmant regelmäßige Grands Concerts d'Orgue im Trocadéro. Schwerpunkte: Händels Orgelkonzerte und zeitgenössische Komponisten (u. a. C. Franck, L. Vierne, S. Karg-Elert sowie eigene Werke, auch mit Orchester). Große Spannweite des Repertoires.
- 1886 und 1891 Deutschland-Reisen (Frankfurt, Nürnberg, Würzburg).
- 1886, 1891, 1896 Guilmant besucht die Festspiele in Bayreuth.
- 1893 Erste Amerika-Tournee (New York, Chicago/Weltausstellung).
- 1894 Gründung des kirchenmusikalischen Instituts Schola Cantorum in Paris zusammen mit Charles Bordes und Vincent d'Indy.
- 1896–1911 ist Guilmant Professor für Orgel am Pariser Conservatoire als Nachfolger Widors, dessen Klasse er übernimmt.
- 1897/98 Zweite Amerika-Tournee (Ostküste der USA, New York).
- 1897–1909 Unter Mitwirkung des Musikwissenschaftlers André Pirro (1869–1943) gibt Guilmant die Reihe »Les Archives des Maîtres de l'Orgue des XVI^e, XVII^e et XVIII^e siècles« heraus.
- 1899 Bau einer Hausorgel in Meudon (III/28) durch Charles Mutin, Cavaillé-Colls Nachfolger. Regelmäßige Hauskonzerte.
- 1902 Organiste honoraire an Notre-Dame de Paris auf Betreiben von Louis Vierne nach seinem Ausscheiden aus dem Organistenamt an Ste-Trinité.
- 1904 Dritte Amerika-Tournee (St. Louis/Weltausstellung – hier gibt Guilmant 40 Konzerte innerhalb von sechs Wochen, zahlreiche weitere Konzerte in New York und an der Ostküste).
- 1908 Tod der Ehefrau.
- 1911, 29.3. Guilmant stirbt in seinem Haus in Meudon. 1.4. Trauerfeier in Meudon und in Ste-Trinité und Beisetzung auf dem Friedhof Montparnasse in Paris.
- 1925 Erwerb der Hausorgel von 1899 durch Guilmants Schüler Marcel Dupré.
- 1926/27 Aufstellung des Instruments in der der Villa Guilmant benachbarten Villa Dupré in Meudon, wo es heute noch in veränderter Form erhalten ist.

Guilmant und Cavaillé-Coll

L'orgue symphonique, die französische romantische Orgel, dient Guilmant als Ausgangspunkt für seine Kompositionsästhetik. Den Zeitraum von 1850 bis 1920,

Paris, Ste-Trinité

Aristide Cavaillé-Coll, 1869*

I. GRAND ORGUE · C–g ³		II. POSITIF · C–g ³		III. RÉCIT EXPR. · C–g ³		PÉDALE · C–f ¹	
Montre	16'	Quintaton	16'	Flûte traversière	8'	Soubasse	32'
Bourdon	16'	Flûte harmonique	8'	Bourdon	8'	Contrebasse	16'
Montre	8'	Salicional	8'	Gambe	8'	Soubasse	16'
Bourdon	8'	Unda maris	8'	Voix céleste	8'	Flûte	8'
Flûte harmonique	8'	Prestant	4'	Flûte octaviante	4'	Bourdon	8'
Gambe	8'	Flûte douce	4'	<i>Octavin</i>	2'	Violoncelle	8'
Prestant	4'	<i>Doublette</i>	2'	Voix humaine	8'	Octave	4'
<i>Quinte</i>	2 ² / ₃ '	<i>Piccolo</i>	1'	Basson-Hautbois	8'	<i>Bombarde</i>	16'
<i>Cornet 5 r. (ab c¹)</i>		<i>Cornet harm. 2–4 r.</i>		<i>Trompette</i>	8'	<i>Trompette</i>	8'
<i>Plein jeu 3–5 rangs</i>		<i>Basson</i>	16'	<i>Clairon</i>	4'	<i>Clairon</i>	4'
<i>Bombarde</i>	16'	<i>Trompette</i>	8'	– Tremblant –			
<i>Trompette</i>	8'	<i>Clarinette</i>	8'				
<i>Clairon</i>	4'						

PÉDALES DE COMBINAISON

Fonds Péd.	Octaves graves du G.O.	Anches Récit	Copula Récit/G.O.
Tirasse G.O.	Anches Péd.	Expression Récit	Copula Récit/Pos.
Tirasse Pos.	Anches G.O.	G.O. sur machine	Octaves graves du Pos.
Tirasse Récit	Anches Pos.	Copula Pos./G.O.	Tremblant du Récit

Durch Kursivschrift gekennzeichnet sind die Register, die mit dem Fußhebel ‚Appel‘ der entsprechenden Windlade (Péd., G.O., Pos., Récit) abrufbar sind.

in dem sich dieser Orgeltyp entwickelt, hat Guilmant weitgehend mitgestaltet. Durch die Einflussnahme seines Förderers und Freundes Aristide Cavaillé-Coll wurde die Charakteristik seiner Orgelkompositionen mitbestimmt. Die französischen Orgeln dieser Epoche sind – anders als die deutsch-romantischen Instrumente – weitgehend uniform in ihrer Bauweise und geben Komponisten wie Spielern eindeutige Hinweise zur Einrichtung der Kompositionen. Bei der Interpretation Guilmantscher Orgelmusik sollte man sich an den Eigenschaften von Cavaillé-Colls Instrumenten orientieren, wengleich man dem Spieler empfehlen kann, die Registrierangaben, die Guilmant fast jedem seiner Stücke voranstellt, auf dem jeweils vorhandenen Orgeltyp modifiziert-kreativ auszuprobieren und darzustellen.

Die Cavaillé-Coll-Orgel enthält drei gleichrangige Manualwerke mit Hauptwerk (Grand-Orgue), Positif (Positif, im Unterbau des Hauptgehäuses stehend), dem üppig besetzten Schwellwerk (Récit expressif) und dem Pédales. Die Dispositionen besitzen eine große Anzahl an 8'-Registern mit durchsichtigem und im Plenum niemals erdrückenden Charakter. Die aus dem barocken franzö-

sischen Orgelbau (Dom Bedos de Celles) übernommenen Cornets sind Solostimmen mit Verschmelzungseigenschaften im Grand-Jeu (Zungenplenum, manchmal ergänzt durch einzelne Principale und Aliquoten exklusive der Mixturen). Ausgehend von der Mixturbauweise nach Dom Bédos entwickelt sich diese bei Cavaillé-Coll zu einer Zusammensetzung von Quinten und Oktaven (als Progression harmonique bezeichnet) mit einem Anwachsen der Zahl der Chöre im Diskant. Die Anches (Zungenstimmen) verstärken und runden ein gesamtharmonisches Tutti ab. Die überblasenden Flöten (Flûte harmonique, Flûte octaviante) in 8'-, 4'- und 2'-Lage bilden den Kern der Labialen im Récit und sind ein dominantes und auch in der Soloregistrierung originelles Klangcharakteristikum dieses Orgeltyps. Die Koppeltritte (Tirasses) zu den einzelnen Werken und Zungengruppen (Anches Péd., Grand-Orgue (G.O.), Pos., Récit) erlauben ein geschmeidiges, bruchloses Crescendo und Decrescendo in An- und Abkopplung an die G.O. Die Verwendung des Barkerhebels (eine pneumatische Vorrichtung zum Ziehen der Abstrakten und zur Reduzierung/Erleichterung des Tastendrucks, insbesondere bei gekoppelten Manualen) ermöglicht – bei beibehaltener mechanischer Traktur – ein elegantes und flüssiges Spiel, orientiert an der Spielmechanik des Érard- oder Pleyel-Flügels. Beim Spiel französischer Orgelromantik sollte man sich daher unbedingt am klavieristischen Prototyp und dessen touché (Anschlag) orientieren (ähnlich wie die Interpretation deutsch-romantischer Orgelmusik jener Zeit das Vertrautsein mit der Spielcharakteristik eines Bechstein- oder Blüthner-Flügels voraussetzt).

* Zur späteren Geschichte der Orgel vgl. Rudolf Walter, Die Orgel von Ste. Trinité in Paris und Olivier Messiaen. In: Musik und Kirche 48, 1978, S. 261–272; und Olivier Glandaz, Ein „Chef d'Œuvre“ mystischer und poetischer Klangfarben. Die Orgel Olivier Messiaens in der Pariser Pfarrkirche „La Trinité“. In: Organ, Journal für die Orgel 11, 2008, H. 4, S. 4–8. (Red.)

Der Komponist, Solist und Herausgeber

Ähnlich wie bei den wichtigsten Vertretern der europäischen Komponisten und (Klavier-)Virtuosengeneration um 1810 gehen Komposition und Interpretation bei Guilmant als Vertreter der Nachfolgeneration ineinander über. Den umfangreichsten Teil seines Schaffens widmet er der Orgel, alternativ dem Harmonium. Die wenigen Werke für Klavier solo werden ergänzt durch Transkriptionen populärer Orgelstücke aus seiner Feder. Kammermusik für ‚Instruments divers‘ steht in Verbindung mit Orgel, Klavier oder Harmonium, ebenso sein Vokalschaffen (vgl. Lueders, Werkverzeichnis).

Guilmant bleibt in seinen Orgelwerken fast immer dem klassisch-romantischen Ideal von Mendelssohn Bartholdy und Schumann verpflichtet: musikalisch substantielle Aussage, satztechnische Klarheit und Überschaubarkeit, kante Linienführung, zurückgenommener spieltechnischer Schwierigkeitsgrad, ein Hang zu populären Themenbildungen und die niemals aufdringliche Verwendung der Registerpalette der Cavaillé-Coll-Orgel sind die Hauptcharakteristika. Die Kompositionstechnik Guilmants (wie auch der seiner wichtigen Zeitgenossen) und die Entwicklung der Orgelbautechnik der französischen romantischen Orgel stehen in direktem, untrennbarem Zusammenhang und haben sich gegenseitig beeinflusst.

Das Bevorzugen von Originalkompositionen für Orgel gegenüber Transkriptionen von Orchesterstücken zeigt den Komponisten auf der Suche nach damals neuen, für den Orgelklang und -bau zurückzugewinnenden Ausdruckswerten (vgl. u. a. die nachfolgende elsässische Orgelreform um É. Rupp und A. Schweitzer), was sich auch in seinen Editionsreihen Alter Musik widerspiegelt, eine Parallele übrigens zu den Bach- und Schütz-Gesamtausgaben im 19. Jahrhundert in Deutschland. Guilmant zitierte daher gerne das Wort von Hector Berlioz: „Die Orgel ist der Papst, das Orchester der Kaiser.“

1. Guilmant, 1. Sonate d-Moll op. 42, 1. Satz, in der Handschrift des Komponisten.

Seine triumphalen Erfolge als Orgelvirtuose in der Alten und Neuen Welt gehen auf konsequentes, unerbittliches Arbeiten am Instrument zurück, das bis zum Lebensende – ohne nennenswerte Ferienpausen – anhält. Die unbegrenzte Verehrung Bachs, die er mit seinen französischen Zeitgenossen teilt, steht in unmittelbarem Zusammenhang zur Logizität seiner Interpretationen, deren klarer, rhythmischer Fluss und agogische Subtilität, verbunden mit besonderer Registrierkunst, dem Instrument für damalige Verhältnisse neue Dimensionen entlockte. Ungewöhnlich war auch seine innovative, ausgefeilt thematisierte Programmgestaltung (insbesondere in den Trocadéro-Konzerten) und sein überkonfessionelles Eintreten für katholische, am gregorianischen Choral ausgerichtete Orgelliturgik einerseits und seine unermüdlichen Impulse zur Bach-Entdeckung in Frankreich andererseits, was sich auch in seinem gesamten Œuvre niederschlägt. Guilmants propädeutisch-universeller Einsatz für das Orgelwesen kann damit als eine der Grundlagen für den heutigen Stand allgemeiner Orgelkultur angesehen werden.

Guilmant und das 19. Jahrhundert

Form und Tonsprache sind bei Guilmant in auffälliger Weise der deutschen Klassik und Romantik verpflichtet. Im Sinne des romantischen Historismus bildet das Werk von J. S. Bach und G. F. Händel einen weiteren, zentralen Achsenpunkt in Guilmants Schaffen. Ohne diesen barocken und polyphonen Impuls ist Guilmant nicht zu denken. Einziger französischer Vorläufer ist da A. P. F. Boëly (1785–1858) mit deutlichen Bach-Einflüssen. Guilmants Lehrmeister Lemmens sorgt ebenfalls für eine Verbindung zum klassisch-romantischen deutschen Stil mit Hinwendung zu Bach und seiner Pedaltechnik, revolutionär im damaligen Frankreich.

Damit ähnelt er Camille Saint-Saëns und unterscheidet sich deutlich von Charles-Marie Widor, dessen Musiksprache eigene, modernere symphonische Wege geht und bisweilen an Gustav Mahlers spätnaturalistische, frühexpressionistische Werke erinnert. Einflüsse von Frédéric Chopin und Franz Liszt und deren Klavierstilistik sind unverkennbar. Von Richard Wagners suggestiver Tonsprache ist er fasziniert, besucht mehrmals die Bayreuther Festspiele und spielt in Hauskonzerten Auszüge aus dessen Opern. Das romantische Charakterstück um Felix Mendelssohn Bartholdy und Robert Schumann bildet dieselbe Basis für Guilmants kleinere liturgische und freie Kompositionen wie die klassische zyklische Sonatenform, die über Beethoven und Schumann ihren Niederschlag in Mendelssohns Orgelsonaten op. 65 von 1839–45 findet. Der Pariser „belle époque“ erweist Guilmant insbesondere in seinen letzten beiden Orgelsonaten eine deutliche Reverenz.

Die Orgelsonaten

Mendelssohns Orgelsonaten sind sowohl für Guilmants Sonatenschaffen als auch für dasjenige seiner für die Orgel schreibenden Zeitgenossen das Modell. Es ist bezeich-

nend für eine gewisse Vereinheitlichung eines quasi europäischen Orgelsonatenstils, dass Komponisten wie z. B. Adolph Friedrich Hesse (1809–1863), Gustav Adolf Merkel (1827–1885) und Joseph Rheinberger (1839–1901) die klassisch-romantische Klavier-Sonantentechnik für die Orgel adaptierten; Guilmant und Rheinberger waren übrigens befreundet, spielten Werke des anderen öffentlich und nahmen diese im Unterricht durch. Oftmals im Beethovenischen Sinne einer „Sonata quasi una fantasia“ mit sowohl aus der klassischen Sonate entlehnten Satztypen versehen, wird der vorgegebene viersätzliche Rahmen um weitere Sätze erweitert oder fantasiemäßig durchkomponiert.

Guilmant führt als erster in Frankreich die Gattung der „Sonate pour orgue“ ein, die, wenngleich auch für die symphonische Orgel eines Cavaillé-Coll komponiert, doch immer eine gewisse kammermusikalische Faktur aufweist und damit den ‚echten‘ Orgelsinfonien Widors und Vierners wie auch späteren Zeitgenossen gegenübersteht.

Die »1. Sonate d-Moll« op. 42 von 1874 (im Untertitel noch Symphonie genannt) steht ganz im Zeichen Beethovenischer Vorlagen, sowohl im 1. Satz (Introduction et Allegro) in seiner Sonatenhauptsatzanlage, im Cromorne-Hautbois-Dialog des 2. Satzes als Pastorale (Andante quasi Allegretto) und im 3. Satz als Sonatensatz-Rondo mit romantischem ‚Choral‘ als zweitem Thema (und damit an den ersten Satz von Mendelssohns erster Orgelsonate op. 65 Nr. 1 erinnernd).

II

<p>Indication des Jeux</p> <ul style="list-style-type: none"> Récit: Voix célestes et Gambe de 8 P. Positif: Unda maris et Salicional de 8 P. Récit accouplé Pédale: Subbasse de 16 P. Violon de 16 P. Violoncello de 8 P. 	<p>Prepare</p>	<ul style="list-style-type: none"> Swell: Voix célestes & Gambe 8 P! Choir: Voix célestes & Dulciana 8 P! mit Sup. couplés Pedal: Sub-bass 16 P! Violone 16 P! Violoncello 8 P! 	
----------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------	----------------	-----------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------	--

Larghetto. (♩ = 66)
molto sostenuto

2. Aus 2. Sonate op. 50, 2. Satz.

Die »2. Sonate D-Dur« op. 50 von 1876 bzw. 1883 (auch in Fassung für Harmonium erschienen) ist ursprünglich für das damals bevorzugte Mustel-Harmonium konzipiert und kann als Studienvorlage für die vielgerühmte Guilmantsche Legato-Technik gelten. Der erste Satz, Allegro moderato, verbindet den strengen Stil Corellischer Basso-continuo-Technik mit romantischer Melodik (Mendelssohn, Präludium G-Dur op. 37, 2) und modulatorischer Durchführung des Hauptthemas. Ein Sonatensatz-Rondo wie in der 1. Sonate bietet der dritte Satz (Allegro vivace) mit dem im Menuettrhythmus umgeformten Kopfmotiv des Hauptthemas des ersten Satzes. Ein Durchführungs-Fugato und eine aus dem zweiten Thema entwickelte Coda weisen auf Schumannsche kammermusikalische Vorbilder hin. In beiden Sätzen kann man sich ausführlich mit Guilmants eigenen Finger- und Fußsätzen auseinandersetzen. Der zweite Satz, Larghetto, ist eine typisch romantische Charakterstück-Idylle. Die zarte Deklamatorik, atmosphärisch

verstärkt durch Schwebungsregister der französischen romantischen Orgel, ist ein Charakteristikum Guilmants, noch orientiert an L. J. A. Lefébure-Wély (1817–1869) Kantilenen. Dem Spieler präsentiert Guilmant hier ein ideales Übungsstück zur Gestaltung ruhiger orgelsinfonischer Klangräume.

Die »3. Sonate c-Moll« op. 56 von 1881 (auch in Harmonium-Fassung erschienen) zeigt eine interessante Kombination von Beethovens c-Moll-Pathetik, Bachs Präludium-und-Fuge-Technik und C. Francks harmonischer Alterations-Charakteristik; Guilmant war übrigens zu Lebzeiten von Franck der einzige französische Organist, der Francksche Werke spielte. Adagio, der 2. Satz, ein französisches „Andante religioso“ (vgl. Mendelssohn, 6. Orgelsonate, 3. Satz), bietet melodisch-verinnerlichte Lyrik im Sinne der vielen musikalischen Idyllen, die einen wesentlichen Teil von Guilmants Popularität ausmachen. Auch dieses Bekenntnisstück (quasi ein Prototyp von Léon Boëllmanns später berühmt gewordener »Prière à Notre-Dame« aus seiner »Suite Gothique«) existiert in einer Fassung für Harmonium und verlangt differenzierteste Legato-Behandlung.

II
Adagio

<p>Indication des Jeux</p> <ul style="list-style-type: none"> Récit: Voix céleste et Gambe de 8 P. Positif: Dulciana ou Bourdon de 8 P. Récit accouplé C.O.: Salicional de 8 P. Récit et Positif accouplés Pédale: Subbass ou Dulciana de 16 P. Trasse du Récit 	<p>Prepare</p>	<ul style="list-style-type: none"> Swell: Voix céleste & Gambe 8 P! Grand: Salicional 8 P! mit Sw. & Ch. couplés Choir: Dulciana & Voix céleste (ad lib.) mit Sup. couplés Pedal: Bourdon et Dulciana 16 P! Sw. to Ped. 	
--------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------	----------------	-------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------	--

Sostenuto (♩ = 60)

3. Aus 3. Sonate op. 56, 2. Satz.

In der »4. Sonate d-Moll« op. 61 von 1884 (ebenfalls als Harmonium-Fassung erschienen) trägt der Kopfsatz (Allegro assai) unverkennbar Beethovensche Züge (Klaviersonate d-Moll op. 31, Nr. 1, „Der Sturm“). Sie kann als Beispiel dafür dienen, wie folgerichtig Guilmant quasi „nicht komponierte Orgelwerke Beethovens“, an der Tonsprache Mendelssohns und Schumanns ausgerichtet, im klassischen Sonatensatzstil nachgestaltet. Als ein an Mendelssohn orientierter Vokalsatz („Lied ohne Worte“) im 3/8-Takt präsentiert sich der zweite Satz in F-Dur, Andante. Die mediantische Rückung nach As-Dur im B-Teil ist durch ihre satztechnische Glätte ein ‚echter‘ Guilmant. Ein ideales *molto legato ed espressivo*-Stück *sub communiōne* (Siehe Notenbeispiel 4 auf S. 152).

Die Sonaten V–VIII, zwischen 1894 und 1906 entstanden, bilden in mehrfacher Hinsicht das geistig-kompositorische Vermächtnis Guilmants. Bei aller ihm eigenen überschaubaren, immer orgelgerechten, im technischen Schwierigkeitsgrad jedoch z. T. erheblich gesteigerten Satztechnik dominiert hier der sinfonische Charakter innerhalb der zyklischen Sonatensatzform. Diese entwickelt sich hier aber zu einer mehr suitenartigen Satzfolge bei gleichzeitiger Ausdehnung der Sätze, Merkmale, die

zeittypisch auch bei Bruckner und Mahler auftreten. Dabei werden die von Guilmant bevorzugten Formtypen – Sonatenhauptsatz, romantisches Charakterstück, Scherzo und Fuge – beibehalten und beispielhaft überhöht. Die für seine Melodik typische, gesangliche Fassbarkeit wird fortgesetzt, jedoch zunehmend in eine deutlich an César Franck und Richard Wagner orientierte Alterationsharmonik eingebettet, vereinzelt auch impressionistisch (7. Sonate) eingefärbt.

Andante

<p>Indication des Jeux</p> <p>Récit: Bourdon, Flûte Traversière, Viole de Gambe de 8 P. (ou Diapason de 8 P.) Positif: Unda maris et Salicional de 8 P. G.O.: Bourdon et Montre (ou Viole de Gambe de 8 P.) Pédale: Souffle de 16 P. Bourdon et Violoncelle de 8 P.</p>	<p>Prepare</p> <p>Swell: Stop. Diap. Flûte traverso. Viol di Gamba (er Diapason) 8 F! Great: Open Diap. (Small) or Salicional, Stop. Diap. 8 F! Choir: Viox Celestes & Dulciana 8 F! Pedal: Stop. Diap. 16 & 17, Bass Flute 8 F!</p>	
-----------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------	--------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------	--

4. Sonate op. 61, 2. Satz (Beginn).

Der ‚katholische‘ Guilmant: Gregorianik und geistliche Charakterstücke

Die Kompositionen für den katholisch-liturgischen Gebrauch spiegeln die Auseinandersetzung Guilmants mit der liturgischen Erneuerungsbewegung des gregorianischen Choralis im 19. Jahrhundert wieder, worauf seine beiden umfangreichen Sammlungen ›L'Organiste Liturgiste‹ op. 65 (Der liturgische Organist) und ›L'Organiste Pratique pour l'Harmonium‹ (Der praktische Organist) in 12 Hefen, Opuszahlen zwischen 39 und 59, basieren. Es sind de-tempore-Stücke für den praktischen Gebrauch, reduziert im technischen Anspruch, überschaubar in der Form, musikalisch-prägnant, stimmunghaft den Spieler motivierend, in erster Linie also kirchlicher und weniger konzertanter Praxis dienend.

Die Stücke dokumentieren gleichzeitig seine Kompositions- und Improvisationspraxis: Hier erhält man einen Einblick in Guilmants lebendige Vorstellungswelt und Ausführungspraxis, mehr noch als in den auf hohem satztechnischen und solistischen Niveau komponierten, exemplarischen Charakter tragenden Sonaten. Sie vermitteln damit auch das instrumentalpädagogische Anliegen des Komponisten von sensibler Legatotechnik, geschmackvoller Phrasierung, durchdachter Artikulation, wechselnder musikalischer Gestaltung auf engem Raum und improvisatorischer ‚Momentaufnahme‘ im gemeinsamen Schnittpunkt barock-klassisch-romantischer Grundstilkonzepte.

Auffällig ist das Stimmungsvoll-Bekennnishaft, das im romantischen Charakterstück seinen Ursprung hat und das Guilmant z. B. mit seinen Zeitgenossen teilt und das auch das Genrebild kleinformatiger Orgelmusik seiner Epoche in Frankreich bestimmt. Typisch für Guilmant ist jedoch die Verwendung aufgelockerter, transparenter Satztechnik auf hohem gesanglich-melodischen Niveau.

<p>Indication des Jeux</p> <p>Récit: Flûte Traversière, Bourdon et Gambe de 8 P. G.O.: Bourdon et Fl. harm. de 8 P., Récit accouplé Pédale: Souffle de 16 P. et Flûte de 8 P.</p>	<p>Prepare</p> <p>Swell: Stop. Diap. Gamba, Harmonic Fl. 8 & 4 F! Great: Stop. Diap. & Harmonic Flute 8 F, with Sw. coupled Choir: Viox Angélica Pedal: Soft. 16 & 8 F!</p>	
--------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------	---------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------	--

PASTORALE

Andante quasi Allegretto (♩ = 63)

5. „La Crèche“ op. 50, 3 (Die Krippe).

Die zweiteilige Weihnachtsidylle »La Crèche« (Die Krippe) beschwört den Zauber der Hirten-Pastorale und die Anbetung des Kindes (Adoration) im Religioso-Charakter des *Prière* als romantisch-orgeltypischem Charakterstück der französischen Romantik. Ein ideales Füll- und ‚Zugstück‘ für Weihnachtsgottesdienste und -konzerte und ein inniges Seelenbekenntnis Guilmants, das seine unmittelbar suggestive Wirkung auf den Hörer nicht verfehlt.

Die »Trois Oraisons« op. 94 (Drei Gebete) von 1910 sind so etwas wie Guilmants Schwanengesang. Hier formuliert der Komponist in meditativ-improvisatorischer Geste sein spirituelles Anliegen einer abgeklärten Orgelsprache, welche die expressiven Dimensionen des 19. Jahrhunderts in Wagnerscher Tonsprache und Lisztscher Verinnerlichung (man denke an dessen »Harmonies poétiques et religieuses« von 1850 oder die späten Klavierstücke ab 1881) bündelt und zu einem vorläufigen epochalen Abschluss führt. Die von Guilmant hier vertonte Dimension wird in der französischen Orgelkomponistengeneration nach ihm auf eine neue Ausdrucksebene geführt. Der Ausführende wird zu absoluter Kontrolle seiner Legato-Technik und zu agogischer Spannungsintensität ‚erzogen‘.

Andante quasi adagio (♩ = 58)

pp Voix céleste

Bourdon 16, Tirasse du Récit

pp Bourdon 16 F!, Sw. to Ped.

6. Aus „Trois Oraisons“ op. 94, Nr. 1.

Die 6 Versetten über ein Magnificat op. 41/2 sind in der autographen Erstfassung für das Mustel-Harmonium (mit Harmonium-typischen Ziffern) komponiert. Sie geben einen bereicherten Einblick in Guilmants liturgische Alltags-Werkstatt und zeigen darüber hinaus, wie die spezifisch instrumentalpädagogischen Parameter stets mit Gattung und Inhalt eine künstlerische Einheit bilden.

Die vierbändige Sammlung der »Noëls« op. 60 (Bearbeitungen von französischen Weihnachtsliedern, wie sie als traditionelle Genrekompositionen in französischer Orgel-

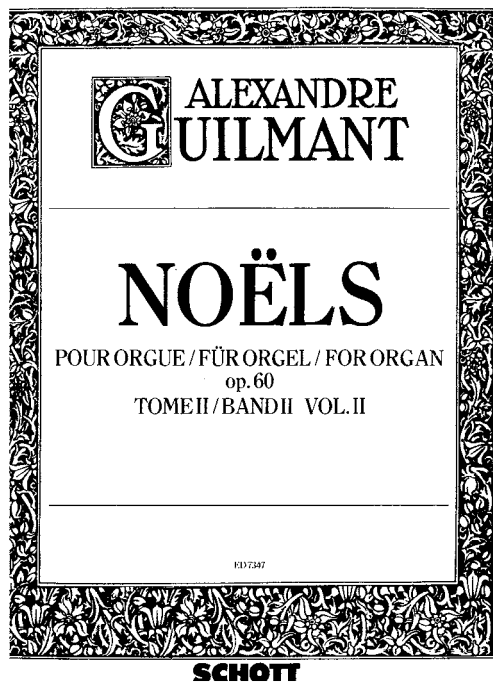
musik seit dem Frühbarock auftreten) bildet einen besonders populären Schwerpunkt in Guilmants Schaffen. Die 18 Stücke zeigen verschiedene Kompositionstypen (Variationen, Suiten, Offertoriumsstücke, Prä- und Postludien) und basieren auf Weihnachtsliedern aus verschiedenen Regionen Frankreichs und Europas. Sie sind überwiegend für den Manualiter-Gebrauch (auch für Harmonium) mit Pedal ad libitum geschrieben.



7. Aus *Magnificat-Versetzen* op. 41, 2, Nr. III.

Der ‚evangelische‘ Guilmant: Auf den Spuren von J.S. Bach und G.F. Händel

Die Kompositionen für den gottesdienstlichen Gebrauch zeigen auch Guilmants intensive Beziehung zum protestantischen Choral und zu den für ihn zentralen Komponisten Bach und Händel, die einen zentralen Orientierungsmaßstab für sein Schaffen bilden. Es handelt sich ebenfalls um Stücke, die weitgehend den Charakter aufgeschriebener und überarbeiteter Improvisationen tragen. Die evangelischen Choralbearbeitungen sind die einzigen ihrer Art im Werkverzeichnis Guilmants.



8. *Noëls*, Titelseite. Schott-Erstaussgabe.

Die »3 Préludes-Chorals« ohne Opuszahl (1. Allein Gott in der Höh sei Ehr, 2. Valet will ich dir geben [Sur un thème de l'ouverture de Saül, de Händel]. 3. Aus tiefer

Noth schrei ich zu dir) sind Beispiele liturgischer Unterrichtspraxis Guilmants: Durchführung des C. f. in verschiedenen Stimmen (Nr. 1, 2), kontrapunktisch-konzertanter Satz mit verarbeitetem Händel-Thema als Kontrapunkt (Nr. 2), Choralfughette in motettisch-vokaler Anlage (Nr. 3).

Seine letzte bedeutende Sammlung, die »Chorals et Noëls« op. 93, mutet wie ein bekennnisthafter Vermächtnis des Konservatoriumsprofessors für vier ausgewählte Meisterschüler (Bonnet, Fauchet, Cellier, Dupré) an. Zwischen 1886 und 1908 entstanden, dokumentiert sie, zusammen mit den »Trois Oraisons« op. 94, eine Komprimierung Guilmantscher Orgelstilistik.



9. Fuge „Was Gott thut“ op. 93, 1, Schluss.

Choral, Variationen und Fuge über „Was Gott thut, das ist wohlgethan“ op. 93, 1 mit dem auskomponierten Lamento über den Tod seiner Ehefrau sind in der Verschmelzung von souveränem polyphonen Zugriff und melodischem *Espressivo* wohl eine seiner reifsten Schöpfungen. Sie bieten dem Ausführenden eine umfangreiche Palette an Klangfarben-, Phrasierungs- und Legato-Techniken an.

Der Vertonung des 103. Psalms „Nun lob mein Seel, den Herren“ (als weltliche Melodie spätgotischen Ursprungs und als Lobgesang der Reformation eines der bis heute zentralen protestantischen Gesangbuchlieder) fügt Guilmant sowohl den englischen als auch den französischen Choraltitel bei, was zweifellos auf die Internationalität Guilmantschen Wirkens hinweisen soll. Das ebenfalls *in stile antico* gearbeitete Stück mit seiner ausladenden 4–5-stimmigen Schlussfuge betritt ab Takt 80 (in der Schlussapothese des Chorals) auch für Guilmant harmonisches Neuland und lässt erkennen, dass ihm die Tonsprache Max Regers und insbesondere die von Sigfrid Karg-Elert über die nationalen Grenzen hinweg vertraut gewesen sind (Karg-Elert widmete Guilmant seine »Choralimprovisationen« op. 65 aus dem Jahre 1909).

Das elsässische Noël „Schlaf wohl, du Himmelsknecht, du“ (auch in anderen Regionen Deutschlands im musikalischen Volksgut verankert) reiht sich in die stimmungshafte Pastoralenkompositionen deutsch-romantischer Komponisten wie Peter Cornelius (Weihnachtslieder) und die des Guilmant-Freundes Joseph Rheinberger ein.

mf

II. Elevation ou Communion
Dans le style de J. S. Bach.

Recit: Clairon, Hautbois et Cor de nuit de 8 P.
Indication des jeux: Positif, Organe: Salicional et Bourdon de 8 P.
Pédale: Bourdon de 16 et de 8 P.

Adagio: primo. (Ando.)

Recit
Manuale: f. Con quasi espressione. Pos. an 8 P.
Pédale

10. *Elevation ou Communion dans le style de J. S. Bach op. 65, 43 in der Handschrift des Komponisten.*

Die beiden Stücke *dans le style de J. S. Bach* über gregorianische Cantus firmi reflektieren einerseits Guilmants Verhältnis zu dessen Orgelmystik – kolorierter, quasi meditativ ausgeformter Cantus firmus [Tonart: Ges-Dur!] in: »Elévation ou communion [...] sur l'Hymne: Adoro te devote« op. 65, Nr. 43 [Thomas v. Aquin], eine Parallele zu „O Mensch, beweine deine Sünde groß“ im Orgelbüchlein und „Schmücke dich, o liebe Seele“ in den Leipziger Chorälen – als auch zur Welt der konzertierenden Motetten- und Kantatentechnik des Thomaskantors (»Sortie [...] sur l'Antienne: *Cantantibus organis*« op. 65, No. 38). Hier sei nochmals auf die ökumenische Gesinnung Guilmants hingewiesen.

»Marche sur un Thème de Handel« op. 15 Nr. 2 vereinigt Stilmerkmale der beiden Barockmeister, die essentielle Leitlinien für Guilmants Kompositionstechnik freigesetzt haben: Programmatik und plakative Ouvertüren-Gestik in der Themenverwendung des Messias-Chorsatzes „Lift Up Your Heads“ einerseits, Bach-Reminiszenz an das Fugenthema im Es-Dur-Präludium BWV 552 aus dem dritten Teil der Clavierübung andererseits sowie die Kombination beider Elemente vor Schluss des Stückes. Dieses huldigt damit sowohl dem Zeitgeist des 19. Jahrhunderts mit seinen vielfältigen Charakterstücken *alla marcia* als auch dem barocken Impuls der Nachgestaltung einer dreiteiligen französischen Ouvertüre.

11. *Paraphrase op. 90, 16: Fuge, Schluss.*

Die in wesentlich aufgelockerter Satztechnik komponierte »Paraphrase sur un chœur de Judas Macchabée, de Händel« op. 90, Nr. 16 spiegelt den populären Charakter der Guilmant-Konzerte anlässlich seiner dritten USA-Tournee 1904 einschließlich der Konzertserie auf der Weltausstellung in St. Louis wider. Die 18 liturgischen und freien Stücke des Sammelbandes wurden damals vielleicht im Sinne eines „The best of Guilmant“ auch zu Werbezwecken für diese umfangreichste seiner USA-Konzertreihen zusammengestellt. Die vierstimmige Schlussfuge stellt einen Idealtypus Guilmantscher Improvisation dar und eignet sich vorzüglich als adventliche oder weihnachtliche *Sortie*.

Der internationale Konzertorganist

Wie schon in den Bearbeitungen nach gregorianischen Cantus firmi, geistlichen Charakterstücken, deutschen evangelischen Kirchenliedern und Werken im Stil von Bach und Händel präsentieren die Konzert- und Charakterstücke (im Laufe von Guilmants Karriere als international tätiger Virtuose entstanden) aus der schier überschaubaren Fülle seines Schaffens weitgehend populär gewordene Stücke. Sie sind ebenfalls reduziert im technischen Anspruch, überschaubar in der Form, musikalisch-prägnant, stimmungsfähig den Spieler motivierend, gleichzeitig kirchlicher und konzertanter Praxis dienend.

Caprice op. 20, No. 3 (Pièces dans différents styles, 6^{me} Livraison/6th Book)

Indication des Jeux	Clavier III: (Recit) Bourdon de 8 et Trompette (ou Basson-Hautbois) Clavier II: Salicional de 8 P. Clavier I: Bourdon et Flûte harmonique de 8 P. Pédale: Bourdons de 16 et 8, Flûte de 8 P.	Prepare	Manual III: (Sweet) Stop. Drop. and Crescendo for Oboe!
			Manual II: Salicional
			Manual I: Flute 8 F.
			Pedal: Soft 16 and 8 P.

(N.B.: Les jeux des Claviers I et II doivent être d'égal force) (Man. I und II sollten gleich stark registriert werden)
 (N.B.: Stops of Manuals I and II should be of equal strength)

Allegretto (♩ = 104)

12. *Caprice B-Dur op. 20, 3, Beginn.*

Ein virtuosos Kabinettstück ist die »Caprice B-Dur« op. 20, 3 mit rasch wechselnder Manual-Artistik im Sinne von Konzentrationsschärfung und entspannter Körperhaltung des Spielers.

»Prière et Berceuse« op. 27, 5 ist eines der berühmtesten Konzertstücke Guilmants mit Schwebungsstimmen (Voix céleste/Gambe) im Religioso-Beginn und Solo-Zungenstimme (Clarinete ou Hautbois) im anschließenden Wiegenlied, dessen Cantilene-Melodie später figurativ und fast als Reminiszenz an Chopins Nocturne-Sequenzen ausgeweitet wird. Artikulation, Phrasierung und Dynamik sind besonders zu beachten und werden – nach motettisch-kammermusikalischem Beginn – im zweiten Teil des Stückes (auch durch Doppel-Pedal) quasi sinfonisch aufgefächert.

Weitere repräsentative Stücke sind (in Auswahl): »Morceau de Concert« (Prélude, Thème, Variations et Final) G-Dur op. 24 ◊ »Marche« D-Dur op. 39 ◊ »Mar-

che nuptiale« G-Dur op. 77 ◊ »Grand Chœur en forme de Marche« g-Moll op. 84 ◊ »Grand Chœur« D-Dur op. 18, 1 ◊ »Marche aux Flambeaux« F-Dur op. 77 ◊ »Première Méditation« A-Dur opus 20, 1 ◊ »Madrigal« Es-Dur op. 52, 3 ◊ »Prière« F-Dur op. 16, 2 ◊ »Verset« F-Dur op. 19, 5 ◊ »Pastorale« A-Dur [op. 26] op. 72, 3 ◊ »Fantaisie sur deux Mélodies Anglaises« D-Dur op. 43.



13. Prière et Berceuse As-Dur op. 27,5, Ausschnitt aus der 4. Seite.

Pädagogische Leitlinien in Guilmants Orgelstil

„Toujours clair“ lautet Guilmants Devise, wie in der gesamten Darstellungs- und Wirkungsbreite seiner Persönlichkeit so auch auf seine umfassende Unterrichtstätigkeit als Orgellehrer bezogen. Zusammen mit Widor legte er den Grund für eine nationale französische Orgelschule, deren Auswirkungen auch heute noch in der internationalen Organistenwelt präsent sind. Beider Ehrgeiz war die Vorrangstellung des französischen Organisten gegenüber dem anderer Länder. Guilmant galt zu Lebzeiten weltweit als der Repräsentant für Orgelspiel überhaupt. Seine Unterrichtsmethode, die mit der »École d'Orgue« von Lemmens begann und immer Bach-Werke, insbesondere Choralbearbeitungen, einschloss, lässt sich wie folgt zusammenfassen:

1. Ruhige Körperhaltung, Ökonomie in allen Bewegungen
2. Gesangliches, stets musikalisch orientiertes Spiel.
3. Manualspiel: absolutes Legato (vgl. seine Fingersätze in der 2. Orgelsonate, 1. Satz), stets geatmetes Spiel, konsequente, gut durchdachte Artikulation (staccato) und Phrasierung, Unabhängigkeit der Hände und Füße, transparentes Fugenspiel.
4. Pedalspiel: sicheres, gleitendes und im Bewegungsablauf ökonomisches Spiel (vgl. seine Fußsätze in den Sonaten), das Geläufigkeit und Geschwindigkeit fördert.
5. Rhythmische Schulung: konsequente Detailtreue und Kontrolle in allen Parametern.
6. Improvisation: harmonische Anreicherung des gregorianischen Chorals, handwerklich solide Fugentechnik, traditionelle Satztechniken.
7. Repertoire: europäischer Barock, Romantik, eigene Werke, zeitgenössische Werke, Kompositionen seiner Schüler.

Die wichtigsten Werkgruppen im Überblick

Freie Orgelwerke

8 Sonaten (1874–1906) ◊ »Pièces dans différents styles« (Stücke in verschiedenen Stilen, 1861–1892): 18 Bände in drei Ausgaben mit insgesamt 66 Stücken ◊ »L'Organiste

pratique« (Der praktische Organist, 1872–1883): 12 Bände, insgesamt 51 Stücke ◊ »Dix-huit Pièces Nouvelles« op. 90 (18 neue Stücke, 1899–1904) ◊ »Sept Morceaux« op. 77 (Sieben Stücke, 1894–1899) ◊ 29 Transkriptionen für Orgel u.a. von Berlioz, Schumann, Bizet, Lalo, Saint-Saëns, d'Indy ◊ »Chorals et Noëls« op. 93 (4 Stücke).

Orgelwerke für den liturgischen Gebrauch

»L'Organiste liturgiste« op. 65 (Der liturgische Organist, 1865–1899): 10 Bände über gregorianische Choralthemen für den katholischen Gottesdienst, je Band auf einen Festtag des Kirchenjahres bezogen. ◊ »Soixante Interludes dans la tonalité grégorienne« op. 68 (Sechzig Zwischenspiele in Kirchentönen, 1884–1911). ◊ »Noëls« op. 60 (Bearbeitungen von französischen und europäischen Weihnachtsliedern, 1883–1886): 4 Bände mit insgesamt 18 Stücken.

Sammlungen von Werken Alter Meister

»Répertoire des Concerts du Trocadéro« (Auswahl aus den Programmen der Trocadéro-Konzerte, 1892–1897): 4 Hefte mit insgesamt 14 Stücken von Corelli, Marcello, Couperin, Rameau, Bach, Händel, u. a. ◊ »École Classique de l'Orgue« (Klassische Orgelschule, 1893–1903): 29 Stücke überwiegend aus Frühbarock und Barock. ◊ »Archives des Maîtres de l'Orgue des XVI., XVII. et XVIII. Siècles« (Anthologie mit Werken überwiegend französischer Orgelmeister des 16.–18. Jahrhunderts [Ausnahmen: Band 8 = Sebastian Anton Scherer, Band 10 = italienische, englische und holländische Komponisten]), 1898–1910: 10 Bände mit liturgischen Stücken (Orgelmessen, Magnificats etc.) von Titelouze bis Marchand mit biografischen Notizen von André Pirro.

Werke für Orgel und Orchester

»1^{ère} Symphonie op. 42« (nach der 1. Sonate op. 42) ◊ »2^{ème} Symphonie« op. 91 (nach der 8. Sonate op. 91) ◊ »Final à la Schumann« op. 83 ◊ u. a.

Harmonium, Klavier

Verschiedene Originalkompositionen und Transkriptionen aus Barock, Klassik und Romantik.

Lieferbare Ausgaben der Orgelwerke von Guilmant (Auswahl, Stand 2011)

Schott Music International Mainz

8 Orgelsonaten (Einrichtung des Guilmant-Schülers Eaglefield-Hull, 8 Einzelhefte ED, Reprint der Ausgabe von 1911), Noëls op. 60 (2 Hefte, Reprints), Dix-huit Pièces Nouvelles op. 90 (Reprint der Erstausgabe, Hg.: H. J. Busch), diverse Einzelditionen.

McAfee Music Publication/Belwin-Mills Publishing Corp., Melville, N.Y. 11747-4288

Gesamtausgabe (Reprints der Erst- bzw. Folgeausgaben der Verlage Schott und Durand mit ausführlichen Vorworten des Herausgebers Wayne Leupold, bis jetzt sind neun Bände erschienen).

Bärenreiter-Verlag Kassel

Ausgewählte Orgelwerke in 6 Bänden (neue Urtextausgabe mit ausführlichen Vorworten frz., engl., dt., Kritischem Bericht, Quellenangaben und Glossar, herausgegeben von Wolf Kalipp). Inhalt: Band 1 (BA 8407): Sonaten 1–4, Band 2 (BA 8408): Sonaten 5–8, Band 3 (BA 8409): Katholisch-liturgische Stücke, Band 4 (BA 8410): Evangelisch-liturgische Stücke/Stücke im Stil von Bach- und Händel, Band 5 (BA 9252): Konzert- und Charakterstücke I, Band 6 (BA 9253): Konzert- und Charakterstücke II.

Verschiedene Einzelausgaben in den Verlagen Bornemann, Butz, Forberg, Harmonia, Schott, Willemsen u. a. (Herausgeber: Busch, Kooiman, Lueders, Wisgerhof u. a.)

Literatur (Auswahl)

Agnes Armstrong, Alexandre Guilmant, *American Tours and American Organs*. In: *The Tracker* XXXII, 1989, H. 3, S. 15–23.

Hermann J. Busch (Hrsg.), *Zur Interpretation der französischen Orgelmusik*. Kassel 1986.

Etienne Delahaye, „Sur les pas d’Alexandre Guilmant“, *Plein-Nord* XIV, 1988, April, S. 5–8.

Marcel Dupré, *Alexandre Guilmant 1837–1911*. In: *La Revue Musicale* XVIII, 1937, No. 172, S. 73–81.

Gotthold Frotscher, *Geschichte des Orgelspiels und der Orgelkomposition*. Bd. II, Berlin 1959.

Hans Uwe Hielscher, *Alexandre Guilmant (1837–1911). Leben und Werk*. Bielefeld 1987. (= 122. Veröffentlichung der Gesellschaft der Orgelfreunde).

Walter Kwasnik, *Alexandre Guilmant. Dem französischen Orgelmeister zum Gedächtnis*. In: *Instrumentenbau-Zeitschrift* XVII, 1962, S. 89–90.

Wayne Leupold, *The Organ Music of Alexandre Guilmant. Foreword and Preface*. In: *Romantic Organ Repertoire*, Wayne Leupold Editions (s. o.).

Kurt Lueders, *Alexandre Guilmant (1837–1911), Organiste et Compositeur*. Dissertation. 2 Bde. (Werkverzeichnis in Bd. II) Paris-Sorbonne, Université de Paris IV, 2002. < Erhältlich bei: UFR de Musique et Musicologie, Université de Paris IV, 1, rue Victor Cousin, F–75230 Paris, Cédex 05.

Kurt Lueders, Art. *Guilmant, Alexandre*. In: *MGG2, Personenteil*, Bd. 8, Kassel 2002, Sp. 255 f.

Arthur Pougin, Art. *Guilmant (Félix-Alexandre)*. In: F.-J. Fétis, *Biographie Universelle des Musiciens (supplément et complément)*, vol. I, Paris 1881, S. 433–435.

Félix Raugel, Art. *Guilmant*. In: *MGG* Bd. 5, 1956, Sp. 1099–1101.

François Sabatier, *Pour une approche d’Alexandre Guilmant*, Sonderausgabe von »L’Orgue«, Reihe »Cahiers et Mémoires« Nr. 35, 1986.

Rollin Smith: *Alexandre Guilmant. Commemorating the 150th Anniversary of His Birth*. In: *The American Organist* XXI, 1987, H. 3 (März), S. 50–58.

Internetquellen mit umfassenden Informationen zu Leben und Werk:

<www.guilmant.nl>

<www.praestant.de/felix-alexandre_guilmant.html>

<www.klassika.info/.../Guilmant/wv_gattung.html>

<http://en.wikipedia.org/wiki/Alexandre_Guilmant>

Dem Artikel liegt teilweise das Vorwort des Verf. zu seiner Ausgabe der Orgelwerke von Guilmant im Bärenreiter-Verlag zugrunde. (Red.)