

# CÉSAR FRANCK

ORGELWERKE · ORGAN WORKS

VOL. 2

CHORAL II · SIX PIÈCES (I-III)

HAYKO SIEMENS

an der Woehl-Orgel St. Nikolaus, Friedrichshafen



# CÉSAR FRANCK (1822 - 1890)

## ORGELWERKE

- ① **Choral II** (en si mineur) [14:05]  
aus: **Trois Chorals** (1890)  
aus: **Six Pièces** (1862/63):

- ② **I. Fantaisie op. 16** [12:08]  
(en ut majeur)

Poco lento

Allegretto cantando

Adagio

### **II. Grande Pièce symphonique op. 17** (en fa dièse mineur)

- ③ Andantino serioso – [11:48]  
Allegro non troppo e maestoso

- ④ Andante – Allegro – Andante [8:39]

- ⑤ Finalsatz – Allegro non troppo [7:49]  
e maestoso

- ⑥ **III. Prélude, fugue et variation  
op. 18** (en si mineur) [9:24]

**Total Time: 64:14**

### **Hayko Siemens**

an der Woehl-Orgel St. Nikolaus,  
Friedrichshafen



© + © 1992 Freiburger Musik Forum

*Aufnahmeleitung/Recorded by:*

Michael Tramnitz

*Technik und Digitalschnitt/Engineering and Digital*

*editing:* Mitra Schallplatten Bonn

*Aufnahme/Recording:* 14. und 15. 11. 1989

an der Orgel der St. Nikolaus-Kirche in Friedrichshafen

*Titelbild/Front cover illustration:*

Prospekt der Woehl-Orgel in St. Nikolaus,

Friedrichshafen

*Photo:* Rudolf Baier

*Gestaltung/Design:* Dr. Jens Markowsky

*Redaktion:* Jutta Reusch, Dr. Jens Markowsky

All rights reserved

**FREIBURGER MUSIK FORUM  
D-79104 FREIBURG**



Printed in Germany · Imprimé en Allemagne

Symphonische Orgelmusik – das ist der Bereich, dem die Orgelwerke von César Franck zuzuweisen sind. So müßig es ist, im Hinblick auf dieses Genre unter musikgeschichtlichen Gesichtspunkten nach Prioritäten zu fragen, so gesichert erscheinen doch die beiden folgenden Feststellungen:

- die Entwicklung des symphonischen Orgeltypus in Frankreich ist untrennbar verbunden mit dem Namen des Orgelbauers Aristide Cavallé-Coll (1811 – 99);
- es war die Cavallé-Coll-Orgel der Pariser Kirche Saint-Jean-Saint-François von 1845/46, an der Franck im Jahre 1853 Hauptorganist wurde und von der er gesagt hat: „Das ist ein Orchester!“

Es wird sogleich notwendig sein, einen möglichen Einwand zu entkräften: Mit dieser Kennzeichnung hat Franck alles andere gemeint als eine Gleichsetzung von Orgel und Orchester; dafür hat er bei der Eigengesetzlichkeit zu genau gekannt und beachtet (man denkt wohl auch an Anton Bruckner).

Alle seine Orgelkompositionen hat Franck im Zeichen der symphonischen Orgel von Cavallé-Coll geschrieben, vornehmlich an derjenigen von Sainte-Clothilde in Paris, an welcher er von 1859 bis zu seinem Tod im Jahre 1890 tätig war.

Um wenigstens einen ersten Zugang zum Menschen und Musiker Franck zu finden, sei Debussy befragt (der kurzfristig sein Schüler gewesen ist): „Man hat übri-

gens viel vom Genie Francks gesprochen, ohne je zu sagen, was das Einzigartige daran ist: die Naivität nämlich.“ Und: „Keine Macht der Welt könnte ihn dazu bewegen, eine musikalische Periode abzubauen, die er für richtig und notwendig hält; man muß sie durchstehen, so lang sie auch sei.“ Unter diesem „durchstehen“ wird der Hörer eine wohlgemeinte Aufmunterung auch angesichts der Orgelwerke verstehen können.

Wie immer (und von welcher Seite aus) das Schaffen des deutschstämmigen Wal-lonen César Franck beurteilt wird – bis auf charakteristische Ausnahmen ist es von der Art, daß es weder nach hüben wie nach drüben auf eine Art Sprachgrenze treffen würde.

Die Tradition des Franck-Spiels auf der Orgel hat sich rasch schon in drei verschiedene Filiationen hin entwickelt. Daß immer wieder neue interpretatorische Wege beschritten werden, das spricht in bereiteter Weise für die Bedeutung des Œuvres. In der vorliegenden Einspielung haben sich ein deutscher Organist und deutscher Orgelbauer zusammengetan, um ihrerseits einem exemplarischen Orgelschaffen zu weiterer Verbreitung zu verhelfen.

ANMERKUNGEN ZU DEN ORGEL-  
WERKEN VON CÉSAR FRANCK

**(Erste Werkreihe: Six Pièces**

**Sechs Stücke), 1862/63**

- I. *Fantaisie en ut majeur* (C-Dur) op. 16  
Dreisätzig Anlage ABC:  
1. *Poco lento*. ABA-Form. 2. *Allegretto cantando*. ABA-Form mit zwei Themen.  
3. *Adagio*. Einthemig. „eines der ersten Meisterwerke unter der Orgelstücken“ (Sabatier).
- II. *Grande Pièce symphonique* (fis-Moll) op. 17  
1. *Andantino serio*. Zweithemig, als Einleitung zu 2. *Allegro non troppo e maestoso*. Sonatenhauptsatz. 3. *Andante*. Langsamer Satz mit Scherzo-Mittelteil. 4. Finalsatz. Voraufgehend die Themen der Sätze 1. bis 3. Dreiteilig. Tournemire bezeichnet das Werk als „die erste 'romantische' Orgelsonate“; Sabatier greift das auf und vertieft es: „das Verdienst Francks besteht (hier) darin, orchestral zu denken und nicht mehr orgelegen“. Im Hinblick auf die Einleitung zum Finalsatz wird die Nähe zur IX. Symphonie von Beethoven deutlich.
- III. *Prélude, fugue et variation* (h-Moll) op.18  
In seiner ABA'-Form mit den beiden folgenden Stücken IV. und V. vergleichbar; vorausweisend auf die späten Klavierzyklen *Prélude, aria et final* und *Prélude, choral et fugue*. „Kann man sich nicht einen Hirten vorstellen, der zu den

Schönheiten der Natur präludiert, ohne das Dunkel irgendeines Heidentums ...“ fragt Tournemire.

IV. *Pastorale* (E-Dur) op. 19

Sie ist – so wiederum Tournemire – „ein reizendes Stück ... Exposition des ruhigen Themas, Mittelteil, 'Rückkehr' zu diesem Thema. Nichts ist einfacher.“ Teil A' verknüpft die Themen von A kontrapunktisch miteinander.

V. *Prrière* (Gebet in cis-Moll) op. 20

Vom Werktitel ausgehend, findet Sabatier zu folgender Deutung: „eine Meditation, die auf wunderbare Weise Kontemplation und Empfindung, Mystik und menschliche Gemütsbewegung, Geist und Fleisch miteinander ver-söhnt“. So sind es denn auch drei Themen, die das „christliche Fresko“ gestalten.

VI. *Final* (B-Dur) op. 21

Welch ein Gegensatz zum voraufgehenden Werk! Ein Finale ganz weltlichen Zuschnitts, höchst virtuoser Gebärde, das kein Mittel scheut, Effekt zu machen. Tournemire sah das ganz anders: „Man muß dieses Finale als eine klingende Garbe ansehen, wie sie sich zur Verherrlichung des Ewigen ausstreckt.“

**Zweite Werkreihe: Trois Pièces  
(Drei Stücke), 1878**

An der Einweihung der Cavallé-Coll-  
Orgel für das Pariser Palais du Trocadéro

am 1. Oktober 1878 hatte auch Franck sich beteiligt, als Improvisator wie auch als Interpret seiner zu diesem Zweck komponierten drei Stücke:

1. *Fantaisie en la majeur* (A-Dur)

Im ersten Teil des einleitenden *Andantino* sind die drei Hauptthemen leicht auszumachen: A, A', B, wiederum A, dann (choralartig) C. Der Durchführungsteil berücksichtigt vornehmlich A sowie die Verbindung von A und B; die Reprise greift A und B wieder auf, die Coda C.

2. *Cantabile* (H-Dur)

Angesichts dieses in sich so vollendeten Werkes mögen formale Kennzeichnungen zurücktreten; daß der Oktavkanon im zweiten Teil seinesgleichen in der symphonischen Orgelliteratur sucht – wer könnte es bestreiten?

3. *Pièce héroïque* (h-Moll)

Sollten wirklich, wie Sabatier meint, die Anfangsakkorde an Schumann's Lied „Ich grolle nicht“ erinnern? Gewiß eignet dem ersten Thema ein geradezu trotziger Zug, ein zweites kontrastiert als „feierlicher Hymnus“ (Sabatier), choralartig geformt und später den triumphalen Schluß bildend. In seinem heroischen Charakter ist das Stück ganz dem ausgehenden 19. Jahrhundert verhaftet und wohl in besonderer Weise Richard Wagner verpflichtet.

### Dritte Werkreihe: *Trois Chorals* (Drei Choräle), 1890

Zum letztenmal gruppiert Franck drei Stücke zu einem Triptychon; sie gehören unstreitig zu den klassischen Werken für die Orgel. Franck hat bis zu seinem Tod an ihnen gearbeitet (wenn dieses prosaische Wort auch nicht viel sagt), in der endgültigen Gestalt hat er sie nicht mehr hören können. In ihrer makellosen Schönheit sind sie wohl Selbstgespräche (nicht Bekenntnisse) eines dem Ende nahen Künstlers.

„Choral“ – das bedeutet hier nun nicht Kirchenlied, weshalb die drei Stücke nicht einmal im weitesten Sinne als Choralbearbeitungen angesehen werden können. Vielleicht bietet sich die Bezeichnung „Fantasie“ (mit einem choralartigen Leitthema) noch am ehesten an. Allen dreien ist eine durchaus freie, keinem scholastischen Formenkanon streng verpflichtete Gestalt eigen.

Eine knappe Betrachtung der formbildenden Kräfte ergäbe etwa dies: Der erste *Choral* ist in seinen wesentlichen Teilen an das Prinzip der Variation gebunden. Die Chormelodie erscheint im Verlauf der Exposition, nachdem ihr drei Gedanken voraufgegangen sind, und wird später den hochgesteigerten Schluß bilden. Im zweiten *Choral* werden Formen des barocken Repertoires gleichsam noch einmal wachgerufen: die Chaconne am Anfang, die Fuge im weiteren Verlauf; Tournemire und Mohr nehmen das Chaconne-Thema

als Choralmelodie, Sabatier dasjenige, das ihm folgt. Jedenfalls wird das Chaconne-Thema zur Schlußsteigerung herangezogen, bevor das Stück mit einem bereits exponierten Thema elegisch verklingt, einem Thema, das (so Jean Gallois) dem Christus-Thema der Béatitudes (Seligpreisungen) eng verwandt ist.

Der dritte *Choral* weist eine der Sonatenform ähnelnde Gestalt auf. Dem ersten Thema des ersten Satzes – deutlich auf Bach verweisend, toccatenartig formuliert – steht ein zweites, gesangliches gegenüber; diese Choralmelodie führt den dritten Satz in die Schlußsteigerung; eingebettet zwischen die Ecksätze das *Adagio*. Charles Tournemire sah in diesen letzten Werken seines Lehrers Franck „zwei Formen von grundlegender Bedeutung“ verwirklicht: „die Choralvariation und die Fantasie im Sinne Beethovens. (Letzte Quartette).“ Man wird diese Sicht zu respektieren haben.

Hans Steinhaus © 1989

(mit freundlicher Genehmigung der Zeitschrift „Musica Sacra“)

#### Literatur:

Claude Debussy, *Monsieur Croche*. Dt. v. Josef Häusler. Stuttgart 1974.

Charles Tournemire, *César Franck*. Paris 1931.

Jean Gallois, *Franck*. Paris 1966.

Wilhelm Mohr, *Caesar Franck*. Tutzing <sup>2</sup>1969.

Hans Steinhaus, *Zur Geschichte der Cavallé-Coll-Orgel im ehemaligen Palais du Trocadéro in Paris*. In: *Ars Organi* XXVII (1979), S.567 ff.

François Sabatier, *César Franck et l'orgue*. Paris 1982.

## Die Instrumente

Der von seinen Zeitgenossen als „grand orgue“ bezeichnete Instrumententyp, für den César Franck Werke wie die „Grande pièce symphonique“ komponierte, war nicht Imitation, sondern Konkurrenz des symphonischen Orchesters. Die Orgel des späten 19. Jahrhunderts will – das gilt für Frankreich und Deutschland gleichermaßen – dem Orchester nicht gleichen, aber alles erreichen, was diesen Klangapparat auszeichnet und ihn zum einzig angemessenen Medium für die klankünstlerischen Ideen eines Berlioz oder Wagner macht: unerschöpflichen Farbenreichtum, uneingeschränkte Bewegungsfreiheit in allen dynamischen Regionen, nicht zuletzt aber eine besondere Art von Großartigkeit, ja Ungeheuerlichkeit der Klangwirkung, mit der die Kolossalorgeln der romantischen Epoche das Großorchester jener Zeit sogar übertreffen.

In Gerald Woehls Marburger Werkstatt sind in den 80er Jahren drei große Instrumente entstanden, die in der Auseinandersetzung mit der symphonischen Orgel der Ära Aristide Cavallé-Colls zu einem „expressiven“ Orgeltyp vorstoßen, der den klanglichen Ansprüchen der französischen Orgelmusik des 19. und des 20. Jahrhunderts in besonderer Weise gerecht wird. Die Orgel in St. Remigius in Viersen (Rheinland), einer spätgotischen Pseudobasilika mittlerer Größe, ist das erste Instrument dieser Werkreihe. Wie die bei-

den wenig später entstandenen Orgeln in Mannheim und Friedrichshafen zeigt sie in Disposition und Konstruktion charakteristische Züge, die dem Orgelklang zu der vom Erbauer angestrebten symphonischen Expressivität verhelfen:

1. Die Dispositionen umgeben den Klangkern der „klassischen“ französischen Barockorgel mit einem reichen Ensemble von Grundstimmen romantischer Prägung. Sie bringen starke überblasende Flöten und intensive Streicher, vor allem aber die Zungenstimmen in einer Weise zur Geltung, die die im heutigen Orgelbau immer noch unbestrittene klangliche Vorherrschaft des Principalchors und der Mixturen abschafft und die Entwicklung eines füllebetonten und besonders farbintensiven Gesamtklangs begünstigt. An diesem haben alle Registerfamilien ihren im wirklichen Wortsinn symphonischen Anteil. Der symphonische Orgelklang fordert von allen Registern solistisches Profil, aber auch außergewöhnliche klangliche Integrationsbereitschaft. Das trifft insbesondere auf die Zungenstimmen zu. In den Orgelwerken Francks sind sie nahezu ununterbrochen im Einsatz, auch in dynamisch gemäßigten und leisen Partien. Sie gewährleisten die Farbintensität des Orgelklangs und seine Crescendofähigkeit. Der etwa zu Beginn des E-Dur-Chorals vom Komponisten geforderte Klang der Grundstimmen (Jeux des Fonds) nimmt so eine tiefdunkle, von tuben- und hörnerartigem Timbre gesättigte Farbe an, wie sie nur auf

wenigen deutschen Orgeln zu realisieren ist.

2. Die Orgeln Woehls sind mit einem „expressiven“ Windsystem ausgestattet, wie es in ähnlicher Form die Instrumente Cavallé-Colls auszeichnet. Zungen, hochliegende Register, Aliquoten und Mixturen (Jeux de Combinaison) und Grundstimmen (Jeux de Fonds) haben separate Windkästen. Sie werden aus diesen mit unterschiedlich starkem Winddruck versorgt. Dies stabilisiert nicht nur die Windversorgung in der Schleiflade; es differenziert sie zugleich. So treten den milden und klangreichen Labialen, die mäßigen Winddruck haben, außerordentlich intensive Zungen von pastoser Farbigkeit in den Schwellwerken dieser Orgeln gegenüber. Die Zungenbatterien der Récits haben einen Winddruck von immerhin 110 mm WS. Die Windversorgung erfährt darüber hinaus eine zusätzliche Differenzierung innerhalb jeder Klaviaturskala. Der Baß wird mit schwächerem, der Diskant mit stärkerem Druck versorgt. Die einzelnen Register crescendieren also beim Spiel auf einer Klaviatur unmerklich. Sie verhalten sich im solistischen Spiel melodiebetont, während große symphonische Registerensembles im Diskant an Nachdruck gewinnen und das Klangbild bedeutend dramatisieren. Da Woehls „expressives Windsystem“ darauf verzichtet, den reichlichen Windzufluß zu den einzelnen Werken durch Regulationsbälge zusätzlich zu stabilisieren – und zu verhärten –, zeichnen

sich diese starktönenden Instrumente durch einen auffällig sachten Tonansatz aus. Dies wiederum schafft die Möglichkeit, Tutti-Effekte grandiosen Stils zu inszenieren, ohne daß der Eintritt der Trompeten, der Chamade und namentlich des Pedalbasses in das Klangbild den Eindruck des Explosiven oder gar Brutalen hinterlasse. Statt maschinenhafter Plötzlichkeit der Tonentstehung also jenes buchstäbliche Aufrauschen des Orgeltons, das wesentlich zum symphonisch orchestralen Klangideal gehört.

Handelt es sich bei dem Viersener Werk um ein Instrument, das seine 52 Stimmen im Grunde in traditioneller Manier in eigenständigen Werken versammelt, so wurde bei der wesentlich kleineren Orgel in der neuromanischen Mannheimer Herz-Jesu-Kirche die Idee des symphonischen Klanges noch um einiges radikaler durchgesetzt. Die Orgel besitzt kein umschließendes Gehäuse mehr, auch keine Werke im herkömmlichen Sinne. Hinter der großzügigen Pfeifenfassade stehen die den fünf Klavieren zugeordneten Klangabteilungen frei beieinander im Turmraum. Die Teilwerke sind sehr knapp und so disponiert, daß sie durch Koppeln in mannigfaltiger Weise untereinander verbunden werden können und — im Interesse des großen symphonischen Klangganzen — verbunden werden müssen. Besteht die Besonderheit der Viersener Orgel in der Bereitstellung eines großen, fast raumsprengenden Monumentalklanges, so zeigt das

Mannheimer Instrument stärker lyrische und koloristische Züge, wie sie etwa in der doppelt disponierten Schwebung (Unda maris und Voix céleste), in der Zurücknahme des Grundstimmenarsenals und im stärkeren Hervortreten von Leuchtfarben wie Mixturen und Aliquoten deutlich werden.

Die Orgel in St. Nikolaus in Friedrichshafen, einem spätgotisch-barocken Saalbau, ist äußerlich der Viersener sehr ähnlich. Nur sind die Proportionen des Gehäuses entsprechend den im Raum obwaltenden Maßverhältnissen variiert. Dieses Instrument geht weitere entscheidende Schritte voran in Richtung auf eine expressive Monumentalisierung und Dynamisierung des Orgelklangs. Die dispositionelle Grundidee ist dieselbe wie in Viersen, wobei freilich mit einer Stimme wie Aeoline 8' ein Grad klänglicher Entrücktheit erreicht wird, der in Viersen noch nicht erschlossen war. Die Besonderheit der Friedrichshafener Orgel liegt in ihrer technischen Ausrüstung. Die Orgel besitzt neben den Normalkoppeln drei Suboktavkoppeln, die ungeahnte dynamische Gestaltungsmöglichkeiten eröffnen. Der Grand-Orgue ist mittels der Suboktavkoppeln als manuales 32'-Plenum spielbar. Da je eine separate Oktavkoppel für Zungen und Labiale zur Verfügung steht, sind zusätzliche dynamische Differenzierungsmöglichkeiten geschaffen. Die auf das III. Klavier wirkende Oktavkoppel läßt in dieser Orgel einen schwellbaren Strei-



cherchor auf 32'-Basis inklusive Streicher-  
mixturen entstehen. Durch die Oktavkoppeln  
wird weiter der auf 8' und 4' reduzierte  
Zungenchor des Instrumentes zum lingual-  
en Klangrückgrat 16'– 8'– 4' auf-  
gebaut, wie er für die symphonische Force  
des Orgeltutts unverzichtbar ist. Farbliche  
und dynamische Nuancen gewinnt das  
knapp besetzte Pedal durch die Transmis-  
sion der beiden Hauptwerkszungen 8'  
und 4' bei Betätigung des Appel des  
Anches Grand-Orgue à la Pédale.

Die technisch komplexen und klanglich  
substanziellen Klangkörper aller drei  
Orgeln werden durch kurze angehängte,  
niemals ausgetuchte Trakturen von gro-  
ßer Leichtgängigkeit regiert, die die bereit-  
stehenden Klangmassen ohne großen  
Kraftaufwand in virtuose Bewegung ver-  
setzen. So repräsentieren diese Orgeln  
einen Instrumententyp, der sich durch erle-  
bte Farbenvielfalt und immense Kraftent-  
faltung und vor allem durch seine nahezu  
grenzenlose Willfährigkeit gegenüber dem  
Ausdrucksdrang romantischer Musik aus-  
zeichnet – ja gegenüber jeder Musik, die  
die Orgel als Instrument des dynamischen  
Reichtums versteht und sie in diesem  
Sinne symphonisch und „orchestral“ ein-  
setzt. Die hier erreichte Subjektivierung  
und Monumentalisierung des Orgelklangs  
machen Gerald Woehls Instrumente zu  
idealen Medien für das Orgelschaffen  
César Francks.

*Holger Brülls*

## Disposition der Orgel in St. Nikolaus Friedrichshafen (1989)

### I. Positif

Salicional	C-a'''
Bourdon	8'
Prestant	8'
Flûte à cheminée	4'
Nasard	4'
Doublette	2 2/3'
Tierce	2'
Larigot	1 3/5'
Fourniture IV	1 1/3'
Cromorne	
Tremblant doux	8'

### II. Grand Orgue

Bourdon	C-a'''
Montre	16'
Flûte harmonique	8'
Viole de Gambe	8'
Bourdon	8'
Prestant	4'
Flûte douce	4'
Grosse Tierce	3 1/5'
Quinte	2 2/3'
Doublette	2'
Cornet V	
Fourniture IV	
Cymbale III	
Trompette	8'
Clairon	4'

### III. Récit expressif

Quintaton	C-a'''
Bourdon	16'
Flûte traversière	8'
Viole de Gambe	8'
Voix céleste	8'
Aeoline	8'
Fugara	4'
Flûte octaviante	4'
Octavin	2'
Harmonia aethera	
Trompette harmonique	8'
Basson-Hautbois	8'
Voix humaine	8'
Clairon harmonique	4'
Tremblant fort	

### Pédale

Contrebasse	C-f
Bourdon	16'
Grosse Quinte	16'
Basse	10 2/3'
Octave	8'
Bombarde	4'
Trompette	16'
Clairon	8'
	4'

III-I, I-II, III-II, I-P, II-P, III-P

Octaves graves Récit au Grand-Orgue

Octaves graves Grand-Orgue

Octaves graves des anches Grand-Orgue

Appels Positif, Récit, Grand-Orgue et Pédale

Appel des anches Grand-Orgue à la Pédale

**Hayko Siemens**, 1954 in Schleswig-Holstein geboren, gab sein Konzertdebüt bereits mit 16 Jahren in Berlin und gehört heute zu den internationalen gefragtsten deutschen Organisten. Bereits vor seinem 30. Lebensjahr konzertierte er in allen Erdteilen. Tourneen führen ihn seitdem regelmäßig in alle Welt: Konzertverpflichtungen in einer einzigen Saison in verschiedene europäische Länder, nach USA, Japan, Hongkong, Australien und Neuseeland geben Beispiel von seiner intensiven Gastspieltätigkeit. Hayko Siemens war der erste deutsche Organist, der als „principal artist“ zu dem seit 1971 jährlich stattfindenden renommierten Internationalen Festival für Orgel und Cembalo in Melbourne eingeladen wurde.

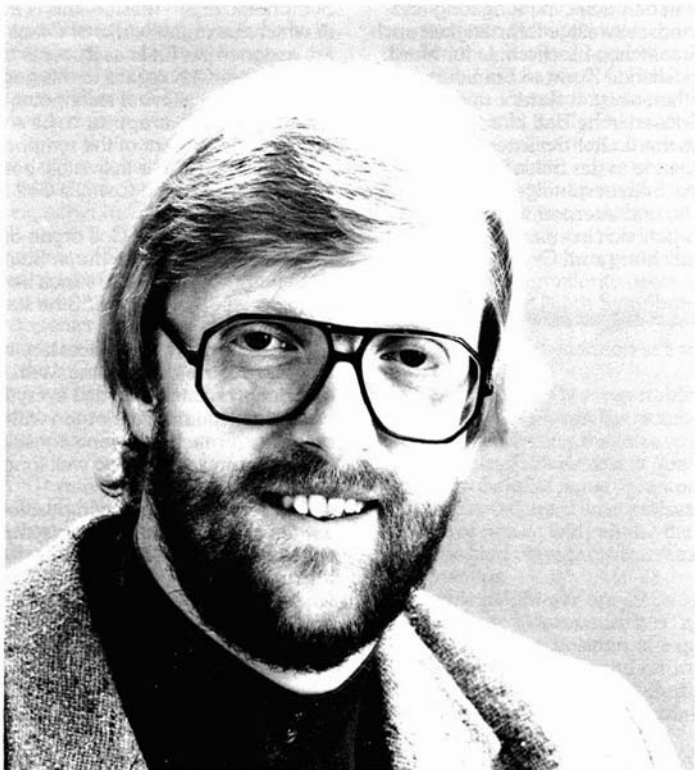
Die internationale Presse lobt immer wieder seine technische Meisterschaft, seine enorme Musikalität und sein ausgeprägtes stilistisches Empfinden.

Sein Repertoire umfaßt Solowerke und Konzerte von vorbachschen Meistern bis zur Musik unserer Zeit.

Hayko Siemens studierte in Lübeck, Köln und Paris. Sein Studium wurde u.a. durch die Studienstiftung des Deutschen Volkes gefördert.

Er gewann mehrere nationale und internationale Wettbewerbspreise und Auszeichnungen und machte zahlreiche Rundfunkaufnahmen für deutsche und ausländische Sender, Fernseh- und Schallplatten-aufnahmen.

Als Leiter von Orgel-Meisterkursen



Hayko Siemens. Foto: Fotostudio H. M. Krüger, Bad Homburg

wirkte er in den USA, in Hongkong und Neuseeland; zeitweilige Lehrtätigkeit auch an der Staatlichen Hochschule für Musik und Darstellende Kunst in Frankfurt. Darüber hinaus ist er Kantor und Organist an der Erlöserkirche Bad Homburg und künstlerischer Leiter der Internationalen Orgelkonzerte in der Schloßkirche Bad Homburg. Sein beständiges Interesse für historische und interpretatorische Fragen dokumentiert sich in einer umfangreichen Veröffentlichung zum Orgelwerk Max Regers.

Symphonic organ music – this is the area to which the organ works of César Franck are assigned. As futile as it seems to look for priorities with regard to this genre from a music historical standpoint, the following conclusions appear to be sure:

- The development of the symphonic organ in France is indivisibly bound to the name Aristide Cavallé-Coll (1811-1899).
- About the Cavallé-Coll organ of 1845/6 in the Paris church Saint-Jean-Saint-François where Franck became principal organist in 1853 he stated: „This is an orchestra!“

It is at the same time necessary to clarify a possible misunderstanding. With this description Franck intended everything other than equating the organ with the orchestra. Franck knew and considered the autonomy of both too well (one is well reminded of Anton Bruckner).

All of Franck's organ compositions were written in the character of the symphonic organ of Cavallé-Coll, especially for the instrument of Sainte-Clotilde in Paris, where Franck was active as organist from 1859 until his death in 1890. In order to gain insight to the man and musician Franck one can look to Debussy, who had been a pupil of Franck's for a short time. "By the way, much has been spoken about the genius of Franck without saying what it is that is so unique about it: namely naïvité." Further: "No power in the world can move him to break with a musical period,

for which he holds to be correct and necessary; one must hold out, as long as it is there." With respect to these organ works the listener will interpret this "holding out" as a well meant livening-up.

However and from whichever side the creations of the Walloon of German origin César Franck are considered, it is such that one would never meet a sort of language barrier, either in Germany or in France.

The tradition of Franck's organ playing developed quickly in three different directions. That ever new ways of interpretation are found speaks for the importance of these works. In this recording a German organist and a German organ builder have come together in order to spread interest in these exemplifying organ works on their own soil.

## COMMENTS ON THE ORGAN WORKS OF CÉSAR FRANCK.

### First Series: Six Pièces, 1862/63

I. *Fantaisie en ut majeur* (Fantasy in C Major) op. 16

ABC form in three movements.

1. *Poco lento*. ABA form. 2. *Allegretto cantando*. ABA form with two themes. 3. *Adagio*. Single thematic. "one of the first masterworks among the organ pieces" (Sabatier).

II. *Grande Pièce symphonique* (Grand symphonic piece) in f-sharp minor op. 17

1. *Andantino serio*. Duo-thematic, an

introduction to 2. *Allegro non troppo e maestoso*. Main sonata movement.

3. *Andante*. Slower movement with Scherzo (middle part). 4. *Final movement*. Preceding are the themes of the first and third movements. Three parts. Tournemire marked this work as "the first 'romantic' organ sonata"; Sabatier takes this up and furthers it: "Franck's merit lies in the fact that he thinks orchestrally and no longer solely for the organ". With regard to the final movement, the similarity becomes apparent to the Ninth Symphony of Beethoven.

III. *Prélude, fugue et variation* in b-minor op 18.

In its ABA form it is comparable to both following pieces: the numbers II. and IV., anticipating the later written piano cycles *Prélude aria et final* and *Prélude, choral et fugue*. "Can one imagine a shepherd who praises the beauty of nature without the darkness of some kind of paganism . . ." asks Tournemire.

IV. *Pastorale* in E-Major op. 19

According to Tournemire it is "a stimulating piece . . . exposition of a quiet theme, middle section and return to this theme. Nothing is simpler." Part A connects the themes of A contrapuntally with one another.

V. *Prière* (Prayer) in c-sharp minor op. 20. Based on the title of the work Sabatier finds the following interpretation: "a

meditation, which wonderfully reconciles contemplation, feeling, mysticism, human emotion, spirit and flesh with one another". The three themes create a "christian fresco".

VI. *Final* in B-flat Major op. 21.

What a contrast to the previous work! A finale of completely worldly calibre, highest virtuous gesture, which spares no means to create effect. Tournemire saw this differently: "One must see this finale as a sonorous shower of fire reaching out for the glorification of the eternal."

**Second Works Series:  
Trois Pièces (Three pieces), 1878**

As improviser and interpreter, Franck participated in the dedication of the Cavillé-Coll organ of the Palais du Trocadéro in Paris on October 1, 1878, for which he composed these three pieces.

1. *Fantaisie en la majeur* (Fantasy in a-Major)

In the first part of the introductory Andantino there are three easily identifiable themes: A, A' and B, once again A, then the chorale-like C. The development takes into account especially A as well as the connection between A and B; The reprise takes up A and B once again and the Coda takes up C.

2. *Cantabile* in B-Major

In view of this such perfect work formal characteristics need not be gone into. Who can argue that the octave canon

in the second part seeks its parallel elsewhere in the symphonic literature?

3. *Pièce héroïque* (Heroic Piece), in b-minor

Is the opening chord really to remind one of Schumann's "Ich grolle nicht", as Sabatier says? The first motif is certainly characterized by a virtually defiant tension. A second theme contrasts as a festive anthem formed as a chorale and builds towards a triumphant conclusion. In its heroic character, the entire piece is committed to the style of Richard Wagner in a special way.

**Third Cycle. Trois Chorals (Three Chorales), 1890**

For the last time Franck groups three pieces together in a triptychon. These pieces belong indisputably among the classical works for the organ. Franck worked on these pieces until his death (if this prosaic word does not say much). Franck was not able to hear these pieces in their final form. In their immaculate beauty these works are monologues, not confessions, of an artist near his end. "Chorale" does not mean here „hymn“, which is why the three pieces can not once be viewed in the broadest sense as chorale arrangements. The term "fantasy" with its chorale-like Leit-motif comes closest. Alone that there are three pieces, does not specifically mean that there is a strong commitment to scholastic gestures. A short look at the form building forces results in the following: For

---

the most part, the first *choral* is bound to the variation principle. The chorale melody appears in the course of the exposition, following three preceding musical thoughts and forms the intensified conclusion. In the second *choral* forms of the baroque repertoire are once again evoked: the chaconne at the beginning, the fugue in the course of further development.ournemire and Mohr take the chaconne theme as chorale melody, whereby Sabatier takes the theme which follows the chorale melody. In any case, the chaconne theme is enlisted for the heightened conclusion, before the piece melancholically fades away with an already exposed theme, which is closely related to the Christ motif of the *Béatitudes*. The third *choral* contains a sonata-like form. The first theme of the first movement, clearly referring to Bach, is a toccata-like formulation contrasting to a second, vocal-like theme. This chorale melody leads to the third movement and the heightened conclusion. The Adagio is nestled among the bordering movements. Charlesournemire saw "two fundamental forms of importance" realized in the last work of his teacher Franck: the chorale variation and the fantasy in the spirit of Beethoven. (the last Quartet)". One respects this view.

## The Instruments

The type of instrument for which César Franck wrote his "Grande pièce symphonique" and which his contemporaries described as the "grand Orgue" was not an imitation, but rather a competitor of the symphony orchestra. The organ of the late 19th century in both Germany and France did not intend to equal the orchestra but rather tried to reach that which characterized the tonal apparatus of the orchestra and made it to the only suitable medium for the artistic ideas of Berlioz or Wagner: inexhaustible richness of color, unlimited freedom of movement in all dynamic regions, and a special sort of greatness, even monstrosity of tonal effect with which the colossal organs of the romantic period surpassed the great orchestra of its time.

In Gerald Woehl's workshop in Marburg three instruments were built in the 1980's which venture a critical examination of the symphonic organ of Cavallé-Coll and the expressive organ type, giving special justice to the tonal claims of French organ music of the 19th and 20th centuries. The organ in St. Remigius in Viersen (Rhineland), a middle-sized pseudo basilica, is the first instrument of this series. As in the instruments which emerged shortly thereafter in Mannheim and Friedrichshafen, this organ shows characteristic features in its disposition and construction, which helps the sonority of the organ achieve the desired symphonic expression.

1. The dispositions surround the tonal core of the classical French baroque organ but integrate a rich ensemble of foundational voices of romantic character. Strongly overblown flutes, intensive strings, and above all reed stops are given special emphasis, doing away with the uncontested tonal predominance of the principal choir and mixtures in current organ building and favoring the development of a full and colorfully rich sonority. All stop families share in the symphonic sound. The symphonic organ demands a solistic profile from all stops, but also an exceptional tonal integration. This applies especially to the reed stops. In Franck's organ works they are nearly uninterruptedly in use, even in dynamically moderate and quiet passages. This guarantees the colorful intensity of the organ tone and its crescendo ability. In the beginning of the E-Major Chorale the composer calls for the sound of foundational voices (*Jeux des Fonds*) which take on a deep and dark sound, rich with the timbre of tuba and horn-like stops. Such registration is to be realized on few German organs.

2. Woehl's instruments are equipped with an "expressive" wind supply, which also characterizes the instruments of Cavallé-Coll. Reeds, high sounding stops, partials and mixtures (*Jeux de Combinaison*), and foundational stops (*Jeux de Fonds*) have separate windchests. These are all provided with different degrees of wind pressure. This not only stabilizes the wind supply in

the windchest, but also differentiates it. In this way, the mild and sonorous labial registers, which have a moderate wind pressure, contrast with the extraordinarily intensive reeds in the Swell divisions. The reed batteries of the *Récits* have a wind pressure of 110 mm. The wind supply is also differentiated within the scale of the keyboard. The bass is supplied with weaker wind pressure, whereas the treble is supplied with stronger wind. Each individual register crescendos unnoticeably. The stops, however, appear melody intensive in solo passages and the large symphonic ensemble gains intensity. Because Woehl's expressive wind system dispenses with stabilizing the substantial flow of wind to the individual divisions by means of regulatory bellows which harden the sound, the instruments are characterized by a noticeably gentle speech. This provides the possibility for creating grandios tutti effects without the entrance of the *Trompettes*, the *Chamades*, and namely the pedal leaving an impression of explosiveness or brutality. Not a mechanical suddenness, but rather this literal rushing up of sonority is that which belongs to the romantic ideal.

In the Viersen instrument the 52 registers are gathered together in the traditional manner of independent divisions, whereby the substantially smaller instrument in the neo-romantic Herz-Jesu-Kirche in Mannheim achieves the symphonic ideal in a radical way. This organ does not have



an encompassing case and there are no divisions in the conventional sense. Behind the generous pipe facade the tonal divisions of the five manuals stand freely next to one another. These semi-divisions are very small and are arranged in such a manner that they can be coupled to one another in divers ways according to the demands of the symphonic ideal. Whereas the feature of the Viersen organ lies in its provision of a great, nearly room-bursting, monumental sound, the Mannheim organ shows stronger lyrical and colorful qualities, such as in the doubly disposed celeste (*Unda maris* and *Voix céleste*). The foundational stops are reserved in character and the lighter sounding stops, partials, and mixtures stand out strongly.

The organ in the late gothic-baroque St. Nikolaus in Friedrichshafen is outwardly similar to the Viersen organ. The proportions of the case vary, however, in accordance with the different size relations of the room. This instrument makes further steps in the direction of expressive grandeur and dynamics. The basic idea in the disposition is the same as in Viersen, however a degree of tonal ecstasy is achieved with voices like the Aeolin 8', which had not been constructed in Viersen. The Friedrichshafen organ features special technical equipment. In addition to the normal couplers the organ has three sub-octave couplers which open up undreamt of possibilities for dynamic development. The Grand-Orgue is playable

with a 32' plenum by means of the sub-octave coupler. Since separate octave couplers for reeds and flues are at disposal, further dynamic distinctions are made possible. The octave coupler on the third manual allows for a "swellable" string choir complete with string mixture on a 32' basis. The 8' and 4' reed choir can also in this way be built up to form a lingual backbone at 16' - 8' - 8' - 4' pitch, which is indispensable for the force of the symphonic tutti. Although weakly provided for, the Pedal wins nuances of color and dynamics by the engagement of the Appel des Anches Grand-Orgue à la Pédale which transmits both 8' and 4' reeds to the Pedal.

The technically complex and tonally substantial sonority of all three organs is operated by easily accessible, short, suspended, non-felted trackers, which set the available sound mass into movement with little effort. These organs represent an instrument type which is marked by an exquisite variety of colors and an immense unfolding of power and, above all, a nearly boundless submissiveness to the expression of romantic music, and indeed to every sort of music for which the organ is used as an instrument in a symphonic or orchestral sense. The sonority of the organ achieves a subjectivity and monumentality, making Gerald Woehl's instruments the ideal medium for the organ creations of César Franck.

*Translations: Robert Knight*

**Hayko Siemens**, born in Schleswig-Holstein in 1954, made his concert debut at the tender age of 16 in Berlin and today belongs to the most sought after German organists. By the age of 30 he had already played concerts in all 5 continents.

Since then he has regularly undertaken tours throughout the world: concert performances in a single season in various European countries, the USA, Japan, Hongkong, Australia and New Zealand prove his intensive workload.

Hayko Siemens was the first German organist ever to be invited as a "principal artist" to the renowned annual "International Festival for organ and harpsichord" in Melbourne.

The international press constantly praises his technical mastery, his comprehensive musicality and his distinct stylistic feeling.

His repertoire includes solo works and concerts from pre-Bach masterworks to modern music.

Hayko Siemens studied organ in Lübeck, Cologne and in Paris. His studies were supported by the German grant system (Studienstiftung des Deutschen Volkes) and sponsor groups which further talent.

He won several national and international competitions with honours during his studies and has made countless recordings for german and international radio stations, for television and records.

From 1988 to 1991 Hayko Siemens

worked as organ teacher at the "Staatliche Hochschule for Music and Performing Arts" (University) in Frankfurt. He has also worked as teacher of Organ Master classes in the USA, Hongkong and New Zealand. As well as that he is organist and choirmaster at the Erlöserkirche Bad Homburg and the artistic director of the international organ concerts in the castle chapel in Bad Homburg. He reveals his constant interest in historical and interpretatory questions in a comprehensive publication dealing with the organ work of Max Reger.

---

---

Diese Vol ist Teil einer Gesamtaufnahme  
der großen Orgelwerke von César Franck.  
Ergänzend sind zwei weitere Vol s mit dem  
Interpreten Hayko Siemens erhältlich:

AM 1059-2 (Choral I und „Trois Pièces“  
auf der Orgel der Herz-Jesu-Kirche in  
Mannheim)

AM 1061-2 (Choral III und Stücke 4 – 6  
aus „Six Pièces“ auf der Orgel in  
St. Remigius, Viersen)  
Mannheim)

## Gerald Woehl

Die Basis seines Schaffens ist die 1966 von ihm in Marburg gegründete Orgelwerkstatt und die 1981 zusammen mit Monika May begonnene Werkstatt zur Restaurierung und Herstellung verschiedener Tasteninstrumente. Diese Zusammenarbeit und intensive Beschäftigung mit den verschiedenen Instrumententypen – Cembalo – Orgel – Hammerflügel –, die formal, technisch und musikalisch ein weites Spektrum abstecken, hatten in den letzten Jahren recht verschieden ausgeprägte Instrumente entstehen lassen. Um nur einige Orgeln zu nennen: Viersen, St. Remigius; Klosterkirche Banz; Mannheim, Herz-Jesu; Geisenheim, Dom, Chor-Orgel; Friedrichshafen, St. Nikolaus.

Neben zahlreichen Veröffentlichungen zu verschiedenen Themen des Instrumentenbaus entstand auch eine ganze Reihe von Schallplatten, Rundfunk- und Fernsehaufzeichnungen.

Ziel der Arbeit von Gerald Woehl ist es, die Orgel als Gesamtkunstwerk zu gestalten, in Architektur und Proportion, als plastische, farbliche Form, als formale, technische und klangliche Einheit.



Gerald Woehl · Foto: Rudolf Baier

CÉSAR FRANCK (1822 – 1890)  
ORGELWERKE VOL. II

AM 1060-2

DDD

COMPACT  
disc  
DIGITAL AUDIO

- 1 Choral II (en si mineur) [14:05] 6 III. Prélude, fugue et variation  
aus: Trois Chorals (1890) op. 18 (en si mineur) [9:24]  
aus: Six Pièces (1862/63):
- 2 I. Fantaisie op. 16 [12:08] HAYKO SIEMENS  
(en ut majeur)  
Poco lento  
Allegretto cantando  
Adagio  
an der Woehl-Orgel St. Nikolaus,  
Friedrichshafen
- II. Grande Pièce symphonique  
op. 17 (en fa dièse mineur)
- 3 Andantino serio – Allegro [11:48]  
non troppo e maestoso [8:39]
- 4 Andante – Allegro – Andante [8:39]
- 5 Finalsatz – Allegro non troppo  
e maestoso [7:49]



GEMA

5152

FREIBURGER MUSIK FORUM  
D-79104 FREIBURG

All rights reserved

© + © 1992 Freiburger Musik Forum, D-79104 Freiburg  
Printed in Germany · Imprimé en Allemagne

ARS  
MUSI  
CI