# Zwischen Improvisation und Niederschrift

Zur Werkgenese von Jean Guillous frühen Orgelwerken (op. 1–9)

Tobias Leschke

## 1. Einleitung

In kaum einem Œuvre der französischen Orgelmusik des 20. Jahrhunderts sind Improvisation, Komposition und Interpretation so eng miteinander verschränkt wie in demjenigen Jean Guillous (1930–2019). Diese Verschränkung betrifft nicht allein die Ästhetik der Werke, sondern bereits ihre Entstehung. Mehrere Orgelkompositionen gehen nach Guillous eigener Auskunft auf Improvisationen zurück; andere wurden über Jahre ausgearbeitet, erst lange nach ihrer Entstehung gedruckt und nach der Drucklegung weiter revidiert.[1] Die Frage nach der Werkgenese berührt damit unmittelbar den Werkbegriff, mit dem eine Analyse dieser Musik operiert.

Der vorliegende Beitrag fragt, welche Entstehungswege sich für die frühen Orgelwerke op. 1–9 rekonstruieren lassen und welcher Quellenwert Guillous Selbstzeugnissen dabei zukommt. Behandelt werden die Werke für Orgel solo dieser Opusgruppe, also op. 1, 3, 4, 8 und 9; op. 2 und op. 5–7 sind keine Werke für Orgel solo und bleiben daher unberücksichtigt. Als heuristischer Bezugsrahmen dient die Idee, den Text nicht als abgeschlossenes Produkt, sondern als Resultat eines rekonstruierbaren Prozesses zu begreifen.[2] Guillous Manuskripte gelangten erst nach seinem Tod in die Bibliothèque nationale de France[3] und sind, soweit ich es überblicken kann, für die frühen Orgelwerke bislang nicht systematisch ausgewertet. Die Rekonstruktion muss daher vorerst indirekt erfolgen: aus Selbstzeugnissen, Vorworten, Erstdrucken, Tonaufnahmen und Aufführungsdaten. Der Beitrag will daher keine genetische Analyse der Manuskripte im eigentlichen Sinne betreiben, sondern eine quellenkritische und fassungsphilologische Rekonstruktion von Werkgenesen unter Rückgriff auf einen genetischen Bezugsrahmen versuchen; die genetische Quellenanalyse selbst aber bleibt ein Desiderat. Der Bezugsrahmen bewährt sich vor allem darin, dass er den Blick vom Werk als festem Text auf die Abfolge seiner Zustände lenkt: Improvisation, Aufnahme, Erstdruck und Revision erscheinen dann nicht als Varianten eines Werkes, sondern als Stationen eines Prozesses.

Die Forschung hat sich der Entstehungsgeschichte der frühen Orgelwerke bislang vorwiegend im Rahmen von Werkeinführungen und Einzelanalysen angenommen. Grundlegend sind Jean-Philippe Hodants Dissertation, in deren Rahmen 1991 unter Guillous Mitwirkung das erste datierte und nummerierte Werkverzeichnis entstand, sowie Jörg Abbings biographische Monographie mit ihren ausführlichen Gesprächen.[4] Hinzu treten die Kurzbetrachtungen Matthias Giesens, die von Sylviane

[1] Vgl. Jean Guillou, „Petite chronique personnelle“, in: ders., *La Musique et le geste*, erw. Ausg., Paris 2012, S. 299–313, hier S. 308f.; Jörg Abbing, *Jean Guillou. Colloques. Biografie und Texte*, St. Augustin 2006, S. 104f.

[2] Vgl. grundlegend Almuth Grésillon, *Literarische Handschriften. Einführung in die „critique génétique“*, Bern u. a. 1999; zur Übertragbarkeit textwissenschaftlicher Kategorien auf die Musik vgl. Hermann Danuser u. a. (Hrsg.), *Musik als Text*, Kassel 1998.

[3] Fonds Jean Guillou, BnF, Département de la Musique, VM FONDS 185 GLL (Hinterlegungen Mitte 2019 und Oktober 2020); vgl. Association Augure (Hrsg.), *Catalogue de l’œuvre musicale de Jean Guillou*, Paris 2025, S. 9 (im Folgenden: *Catalogue*).

[4] Jean-Philippe Hodant, *Rhétorique et dramaturgie dans l’œuvre musicale de Jean Guillou*, Diss. Paris IV-Sorbonne 1993; Abbing, *Colloques*. Zur Entstehung des Werkverzeichnisses vgl. *Catalogue*, S. 9. Jean-Marie Brohm datiert Hodants Arbeit abweichend auf 1992; vgl. Jean-Marie Brohm, „Jean Guillou, un créateur d’avenir“, in: Guillou, *La Musique et le geste*, S. 5–20,

Falcinelli herausgegebene Guillou-Nummer der Zeitschrift *L'Orgue* sowie Guillous eigene Werkkommentare in *Esprit de suite*.[5] In der englischsprachigen Überblicksliteratur gilt das Frühwerk als eher traditionellen Formen verpflichtet, während erst die späteren Kompositionen häufig aus Improvisationen hervorgegangen seien.[6] Wie sich zeigen wird, greift diese Unterscheidung zu kurz: Schon im Frühwerk ist die Improvisation Ursprung von Werken. Den derzeit vollständigsten Datenbestand bietet der 2025 von der Association Augure herausgegebene *Catalogue de l'œuvre musicale de Jean Guillou*, der den Nachlass bereits einbezieht.[7] Die Dissertation des Verfassers hat die Daten zu op. 1–9 zusammengestellt und analytisch ausgewertet.[8] Nicht systematisch herangezogen wurde bislang die „Petite chronique personnelle" in der erweiterten Ausgabe von *La Musique et le geste*, in der Guillou sich zu den Entstehungswegen einzelner Werke äußert. Sie beruht auf mündlichen Antworten vom Februar 2004, die nachträglich verschriftlicht wurden,[9] und bildet den Ausgangspunkt der folgenden Überlegungen.

## 2. Quellenlage und Datierungsproblem

Der Transparenz halber sei schon an dieser Stelle gesagt: Eine gesicherte Chronologie der Werke op. 1–9 ist aus den gedruckten Quellen m. E. kaum zu gewinnen. Guillou datierte seine Manuskripte offenbar nicht und bewahrte keine Konzertprogramme auf;[10] zahlreiche Werke wurden erst Jahre nach ihrer Entstehung veröffentlicht. In *Esprit de suite* steht entsprechend häufig „achevée" anstelle eines Kompositionsjahres.[11] Guillou selbst maß der exakten Datierung erkennbar wenig Bedeutung bei: Die Verwendung von Konditionalen zeige an, dass eine absolute Präzision nicht zu erreichen gewesen sei, „sans que cela me gêne d'aucune manière".[12] Auch die Opuszahlen sind nachträglich. Bis Anfang der 1990er Jahre verzichtete Guillou bewusst auf eine Zählung; sie entstand erst im Zusammenhang mit Hodants Dissertation, nach dem *Catalogue* 1991, nach Guillous eigener Angabe 1992/93. Erstmals veröffentlicht wurde sie 1996 im Anhang der dritten Auflage von *L'Orgue, souvenir et avenir*; sie folgt der Reihenfolge der Veröffentlichung, nicht der Entstehung.[13] Ganz konsequent ist dies allerdings nicht: Die *Toccata* op. 9 erschien 1966 bei Leduc, *Pour le tombeau de Colbert* op. 8 erst 1967. Sylviane Falcinelli legte 2010 eine korrigierte Fassung des Verzeichnisses vor. Die von Giampiero Del Nero und Vincent Crosnier mit Guillous Zustimmung und Mitwirkung revidierte Fassung, die *Esprit de suite* beschließt, schien ihm „correspondre le plus précisément possible à la réalité"; die verbleibenden Konditionale störten ihn nicht.[14] Der *Catalogue*

hier S. 9, Anm. 10.

[5] Matthias Giesen, „Jean Guillou", in: Hermann J. Busch (Hrsg.), *Zur französischen Orgelmusik des 19. und 20. Jahrhunderts*, Bonn 2010, S. 151–153; Sylviane Falcinelli (Hrsg.), *L'Orgue 281: Jean Guillou*, Paris 2008; Jean Guillou, *Esprit de suite. Pour une lecture avisée et pratique des œuvres du répertoire organistique*, Paris: Beauchesne 2019, S. 215–226.

[6] Hermann J. Busch und Martin Herchenröder, „France", in: Christopher S. Anderson (Hrsg.), *Twentieth-Century Organ Music*, New York und London: Routledge 2012 (Routledge Studies in Musical Genres), S. 140–170, hier S. 155.

[7] *Catalogue*, S. 9.

[8] Tobias Leschke, *Jean Guillous frühe Orgelwerke. Komposition und Ästhetik*, Baden-Baden 2026, bes. S. 178–180 sowie die Abschnitte „Einordnung" zu den einzelnen Werken (im Folgenden: Leschke, *Frühe Orgelwerke*).

[9] Guillou, „Petite chronique personnelle", S. 299, Anm. 1.

[10] Sylviane Falcinelli, „Trois Analyses", in: dies. (Hrsg.), *L'Orgue 281*, S. 73; vgl. Leschke, *Frühe Orgelwerke*, S. 180.

[11] Guillou, *Esprit de suite*, S. 217ff.

[12] Ebd., S. 215: „L'usage de certains ‚conditionnels' indique qu'une précision absolue n'a pu être atteinte, sans que cela me gêne d'aucune manière." („… ohne dass mich dies in irgendeiner Weise stört.")

[13] *Catalogue*, S. 9; Guillou, *Esprit de suite*, S. 215; Leschke, *Frühe Orgelwerke*, S. 184, Anm. 679.

[14] Guillou, *Esprit de suite*, S. 215; vgl. *Catalogue*, S. 9; Jean Guillou, *L'Orgue, souvenir et avenir*, 4. Aufl., Lyon 2010. Leschke, *Frühe Orgelwerke*, S. 180, bezieht dieses Urteil auf Hodants Ergebnisse; nach dem Wortlaut gilt es der revidierten Fassung.

von 2025 schließlich verzeichnet für jedes Werk das Jahr des Abschlusses der Niederschrift („fin d'écriture") und stützt sich dabei auf den Nachlass.[15] Die folgende Übersicht stellt seine Angaben den abweichenden Daten der Literatur gegenüber:

| Werk | Abschluss nach *Catalogue*[16] | Abweichende Datierungen und Angaben | Uraufführung |
|---|---|---|---|
| *Fantaisie* op. 1 | 1954 | 1949 (Abbing);[17] Lissabon 1955–1958 (Guillou bei Abbing)[18] | 6. Januar 1964, Berlin, St. Matthias (Guillou) nach *Esprit de suite*; 1963, Celle (Guillou) nach *Catalogue*[19] |
| *18 Variations* op. 3 | 1956 | 1953 (Abbing)[20] | um 1962, Berlin[21] |
| *Sinfonietta* op. 4 | 1958 | 1950/51 (Winklhofer); „achevée en 1955" nach früheren Versuchen (*Esprit de suite*)[22] | 26. Mai 1962, Stuttgart, Villa Berg (Guillou), Produktion für den SDR, nach *Esprit de suite*, ebenso 1962 im *Catalogue*; 26. Mai 1963 (Cherry Rhodes) nach Abbing[23] |
| *Ballade ossianique n° 1* op. 8 | 1962 (als *Pour le tombeau de Colbert*) | 1965 (Cantagrel)[24] | 1967, Berlin (Guillou) nach *Catalogue*; 6. Oktober 1966, Berlin, Philharmonie nach *Esprit de suite*[25] |
| *Toccata* op. 9 | 1963, Berlin | um 1953, nach eigener Improvisation der 1950er Jahre[26] | 1967, Bremen (Guillou), nach *Esprit de suite* am 2. April 1967[27] |

Tabelle 1: Abschluss der Niederschrift nach dem *Catalogue* (2025) und abweichende Angaben der Literatur.

Die Divergenzen gehen zum Teil auf Guillou selbst zurück, dessen Auskünfte sich zwischen den Gesprächen mit Abbing, den Angaben in *Esprit de suite* und den Vorworten der Schott-Ausgaben unterscheiden. Die Chronik von 2004 verschärft diesen Befund. Guillou datiert die Wiedereinweihung der von Gonzalez restaurierten Orgel von Saint-Eustache zunächst auf November 1967, wenig später auf 1968, an anderer Stelle lässt er Marie-Madeleine und Maurice Duruflé das „instrument nouvellement restauré de 1969" spielen.[28] Nach dem *Catalogue* weihte Guillou die Orgel am 7. Dezember 1967 ein und spielte am 14. Dezember ein weiteres Konzert mit Chor und Orchester. Auch Brohms Einleitung zur Neuausgabe ist als Datenquelle nur eingeschränkt

[15] *Catalogue*, S. 9 und S. 12f.
[16] *Catalogue*, S. 12f. („fin d'écriture").
[17] Abbing, *Colloques*, S. 276.
[18] Ebd., S. 28.
[19] Guillou, *Esprit de suite*, S. 217; *Catalogue*, S. 13; Leschke, *Frühe Orgelwerke*, S. 185, folgt *Esprit de suite*. Eine Aufnahme Guillous aus St. Matthias von 1964 (Augure AUG 1702; *Catalogue*, „Liste des références discographiques", Op. 1) stützt eine Aufführung dort im Jahr 1964.
[20] Abbing, *Colloques*, S. 276; vgl. Leschke, *Frühe Orgelwerke*, S. 219.
[21] Guillou, *Esprit de suite*, S. 218.
[22] Friedemann Winklhofer, *Jean Guillou zum 80. Geburtstag*, München 2010; Guillou, *Esprit de suite*, S. 218: „L'œuvre, reprenant des essais antérieurs, a été achevée en 1955 […]."
[23] Guillou, *Esprit de suite*, S. 218; *Catalogue*, S. 12; Abbing, *Colloques*, S. 49; vgl. Leschke, *Frühe Orgelwerke*, S. 250. Tag und Ort stimmen überein, Jahr und Interpret nicht. *Esprit de suite* spricht zudem von einer Rundfunkproduktion, nicht ausdrücklich von einer öffentlichen Uraufführung.
[24] Gilles Cantagrel (Hrsg.), *Guide de la musique d'orgue*, Paris 1991, Neuausg. 2012; vgl. die Nachweise bei Leschke, *Frühe Orgelwerke*, S. 271, Anm. 870.
[25] *Catalogue*, S. 13; Guillou, *Esprit de suite*, S. 219; nach Abbing, *Colloques*, S. 49, spielte Cherry Rhodes.
[26] Leschke, *Frühe Orgelwerke*, S. 298; Jörg Abbing, „Une vocation tragique et flamboyante. Zu Jean Guillous ‚*Toccata*' für Orgel op. 9", in: Organ 2/2010, S. 8–11, hier S. 8f.
[27] *Catalogue*, S. 13; Guillou, *Esprit de suite*, S. 220.
[28] Guillou, „Petite chronique personnelle", S. 302 und S. 308; ders., „Maurice Duruflé", in: *La Musique et le geste*, S. 185–187, hier S. 187.

brauchbar. Sie setzt Guillous Eintritt in das Pariser Conservatoire auf 1953, der *Catalogue* auf 1949, womit auch Guillous Erinnerung an seine Aufnahmeprüfung für Duruflés Harmonieklasse 1948/49 besser vereinbar ist.[29]

Für die Rekonstruktion der Werkgenese folgt daraus eine methodische Unterscheidung. Die Selbstzeugnisse, zumal die vierzig Jahre nach den Ereignissen entstandene Chronik, sind als Aussagen über die Art des Entstehens und über Guillous retrospektives Selbstverständnis ernst zu nehmen; als Quelle für Daten, Fassungsfolgen und Einflüsse bedürfen sie der Überprüfung an Drucken, Aufnahmen, Programmen und künftig an den Manuskripten. Der *Catalogue* bildet dafür die derzeit belastbarste Grundlage, versteht sich nach eigener Aussage aber als vorläufig.[30] In diesem doppelten Sinn werden die Selbstzeugnisse im Folgenden gelesen.

## 3. Ausarbeitung früher Versuche: Fantaisie op. 1, 18 Variations op. 3 und Sinfonietta op. 4

Die drei ersten veröffentlichten Orgelwerke bilden eine Gruppe, deren Genese in die Pariser Studienzeit und die Lissabonner Jahre zurückreicht und deren Drucklegung erst in die Berliner Zeit fällt. Nach dem *Catalogue* schloss Guillou die *Fantaisie* 1954 ab, im Jahr seines Premier Prix d'orgue in Duprés Klasse, die *18 Variations* 1956, im Jahr seiner Berufung nach Lissabon, und die *Sinfonietta* 1958, in seinem letzten Lissabonner Jahr.[31] Für die *Sinfonietta* gibt Guillou selbst an, sie greife frühere Versuche auf und sei 1955 abgeschlossen worden.[32] Zusammen mit Winklhofers Angabe, Guillou habe das Werk im Alter von zwanzig Jahren komponiert, ergeben sich drei Daten (1950/51, 1955, 1958), die sich als Stationen eines längeren Arbeitsprozesses lesen lassen; belegen ließe sich dies erst an den Manuskripten.[33] Die *Fantaisie* ist trotz ihrer Opuszahl nicht Guillous erste Komposition. Der *Catalogue* verzeichnet unveröffentlichte Werke ab 1944, darunter eine Sonate (später *Sonata Barocca*) und 1950 *Variations pour piano sur un thème israélien*; außerdem ist eine Doppelfuge bezeugt.[34] Guillous eigene Verortung der *Fantaisie* in der Lissabonner Zeit widerspricht dem Abschlussjahr 1954; sie ließe sich allenfalls auf eine spätere Überarbeitung beziehen.[35]

Den Entstehungshintergrund bildet die Ausbildung in der Orgelklasse Marcel Duprés. Guillou beschreibt sie im Gespräch mit Abbing als Schule strenger polyphoner Techniken: „das Improvisieren einer Fuge mit Kontrapunkt, den Kanon, das Improvisieren von Variationssätzen".[36] Vor diesem Hintergrund dürfte die Gattungswahl der frühen Werke kaum zufällig sein. Die *18 Variations* enthalten mit dem Kanon der dritten und der Fuge der dreizehnten Variation eben jene Satzarten, die in Duprés Klasse improvisatorisch geübt wurden;[37] die *Fantaisie* ist „Maître Marcel Dupré" gewidmet.[38] Es liegt daher nahe, die frühen Werke zumindest teilweise als schriftliche Ausformung von Gattungsmodellen zu verstehen, die Guillou zunächst als Improvisationsaufgaben

[29] Brohm, „Un créateur d'avenir", S. 7; *Catalogue*, S. 12; Guillou, „Maurice Duruflé", S. 185f.
[30] *Catalogue*, S. 9.
[31] *Catalogue*, S. 12f.
[32] Guillou, *Esprit de suite*, S. 218.
[33] Winklhofer, *Jean Guillou zum 80. Geburtstag*; vgl. Leschke, *Frühe Orgelwerke*, S. 250.
[34] *Catalogue*, S. 12; Leschke, *Frühe Orgelwerke*, S. 184, Anm. 679.
[35] Abbing, *Colloques*, S. 28; Guillou, *Esprit de suite*, S. 217; Hodant, *Rhétorique et dramaturgie*, S. 779ff.
[36] Abbing, *Colloques*, S. 21.
[37] Giesen, „Jean Guillou", S. 151.
[38] Leschke, *Frühe Orgelwerke*, S. 185.

kennengelernt hatte. Ein direkter Beleg dafür, dass einzelne dieser Werke auf konkrete Improvisationen zurückgehen, liegt allerdings nicht vor; Guillou nennt in diesem Zusammenhang ausdrücklich nur die *Toccata* und die *Ballade ossianique n° 1*.

Aufschlussreich für die Frage nach Vorbildern ist ein Widerspruch zwischen zwei Selbstauskünften. Im Vorwort der Schott-Ausgabe der *18 Variations* bezeichnet Guillou das Werk als „ein Frühwerk, noch ganz unterschiedlichen Vorbildern verhaftet, die sich unschwer erahnen lassen“.[39] In der Chronik dagegen heißt es, seine Sprache habe sich gebildet, „sans que mes admirations de l’époque eussent une quelconque influence“, um sogleich einzuschränken: „du moins perceptible par moi“.[40] Der Widerspruch löst sich teilweise auf, wenn man den Kontext der Chronik beachtet: Die Aussage folgt unmittelbar auf die Darstellung der *Toccata* und der aus Improvisationen hervorgegangenen Werke, und sie ist durch den Zusatz ausdrücklich auf Guillous Selbstwahrnehmung begrenzt. Als pauschales Urteil über das Frühwerk wird sie durch das eigene Vorwort zu op. 3 jedoch deutlich relativiert. Die Einflussfrage ist damit an die Analyse verwiesen, die für op. 1–4 Bezüge zu Dupré, Alain und Liszt nachweisen kann.[41]

Schließlich ist auf die zeitliche Struktur dieser Werkgruppe hinzuweisen. Zwischen dem Abschluss der Niederschrift 1954 bis 1958 und dem Erstdruck der *Fantaisie* und der *18 Variations* bei Leduc 1963 liegen fünf bis neun Jahre; die Uraufführungen fallen je nach Quelle in die Jahre 1962 bis 1964.[42] Ob die Berliner Jahre für diese Werkgruppe eher als Phase der Veröffentlichung und Aufführung denn als Phase der Komposition zu verstehen sind, hängt davon ab, ob die Werke in diesem Zeitraum überarbeitet wurden. Dies lässt sich erst an den Manuskripten entscheiden; angesichts von Guillous späterem Umgang mit seinen Werken wäre eine Überarbeitung nicht unwahrscheinlich.

## 4. Toccata op. 9: Improvisation, Neuschrift und Revision

Die *Toccata* hat die längste und am besten dokumentierte Entstehungsgeschichte der frühen Orgelwerke. Ihre Grundlage ist eine eigene Improvisation aus den 1950er Jahren; Jörg Abbing setzt die Entstehung um 1953 an, noch vor der *Fantaisie*.[43] Guillou selbst spricht in *Esprit de suite* von einer Improvisation der 1950er Jahre, die 1963 in Berlin vollendet worden sei; ebenso datiert der *Catalogue* den Abschluss der Niederschrift.[44] Beide Angaben schließen sich nicht aus; zusammen beschreiben sie eine Spanne von rund zehn Jahren zwischen improvisatorischem Ursprung und abgeschlossenem Notentext. Erhalten ist ein Manuskript aus dem Umfeld der Drucklegung, das durch einen SACEM-Vermerk auf den 28. Januar 1966 datierbar ist.[45] Die erste Aufnahme entstand im Mai 1966 für Philips in der Berliner Matthiaskirche; im selben Jahr erschien der Erstdruck bei

[39] Vorwort zur Ausgabe Schott, dt. Übersetzung von Wolfram Adolph, zit. nach Leschke, *Frühe Orgelwerke*, S. 219.
[40] Guillou, „Petite chronique personnelle“, S. 309.
[41] Vgl. Leschke, *Frühe Orgelwerke*, S. 184–270, bes. S. 216–219 und S. 248–250.
[42] *Catalogue*, S. 12f.
[43] Abbing, „Une vocation tragique et flamboyante“, S. 8f.
[44] Guillou, *Esprit de suite*, S. 220: „Issue d’une improvisation remontant aux années 1950, l’œuvre a été achevée en 1963 à Berlin.“ *Catalogue*, S. 13.
[45] Bibliothèque nationale de France, Département de la Musique, Fonds Jean Guillou, VM FONDS 185 GLL; Abbildung der ersten Seite bei Leschke, *Frühe Orgelwerke*, S. 363. Auch der Umschlag des *Catalogue* zeigt Seiten aus dem Manuskript der *Toccata*.

Leduc, gewidmet dem Theologen und Historiker Louis Cognet.[46] Es folgten die Aufführungen in Bremen am 2. April 1967 und in Berlin am 24. Januar 1968, in den 1970er Jahren eine Fassung für Klavier als op. 9b und 2004 eine revidierte Ausgabe bei Schott.[47]

Über den ersten Schritt dieser Geschichte gibt die Chronik Auskunft. Die *Toccata* habe, wie andere Werke, zunächst als vollständige Improvisation existiert;[48] beim Niederschreiben sei sie jedoch „non pas exactement telle que je l'avais écrite, mais suivie dans ses grandes lignes" übernommen worden. Guillou stellt sie ausdrücklich den *Sagas* gegenüber, die er nach Tonaufnahmen wörtlich transkribiert habe, und bezeichnet sie als Ergebnis einer „véritable réécriture".[49] Guillou beschreibt damit für die *Toccata* einen Genesetypus, der sich jedenfalls nach seiner Darstellung von der Transkription grundsätzlich unterscheidet: Die Improvisation liefert Gestalt und Verlauf, der Notentext ist eine eigenständige kompositorische Ausarbeitung. Für die Analyse ergibt sich daraus eine Arbeitshypothese. Großform, Abfolge der Charaktere und dramaturgische Kurve ließen sich der Improvisationsphase zuordnen, Satzdetails, Stimmführung und motivische Arbeit eher der Schreibphase. Aus dem gedruckten Notentext allein lässt sich diese Zuordnung nicht beweisen. Das erhaltene Manuskript steht dem Druck von 1966 nahe und reicht daher nicht hinter die Niederschrift zurück; Aufschluss könnten allenfalls frühere Quellen im Nachlass geben. Guillous Vorwort, das von rhythmischen Gestalten und dramatischen Ereignissen spricht, ist mit dieser Lesart zumindest vereinbar.[50]

Für die *Toccata* liegen damit Textzeugen unterschiedlicher Art vor: das Manuskript, die Aufnahme vom Mai 1966, der Erstdruck von 1966, die revidierte Ausgabe von 2004 sowie spätere Aufnahmen aus Saint-Eustache (Erato 1992, Philips 1995).[51] Aufnahmen sind freilich keine Notentexte, sondern Interpretationsdokumente. Guillou verstand jede neue Interpretation als Tod der vorangegangenen; der *Catalogue* verzichtet deshalb ausdrücklich darauf, eine seiner Einspielungen als „référence" auszuzeichnen.[52] Abweichungen in Agogik und Registrierung lassen sich daher nicht umstandslos als Fassungsunterschiede deuten. An einem Punkt erlaubt der Vergleich dennoch eine klare Aussage. In der Aufnahme von 1966 spielt Guillou im Thema A durchgehend Zweiunddreißigstel, die erst die Ausgabe von 2004 notiert. Der im selben Jahr erschienene Leduc-Druck schreibt an diesen Stellen Sechzehntel vor, und zwar in Übereinstimmung mit dem Manuskript vom Januar 1966, das ebenfalls Sechzehntel notiert.[53] Die Abweichung ist also weder ein Stichfehler noch eine

[46] *Catalogue*, S. 13 und S. 97 sowie „Liste des références discographiques", Op. 9 (CD-Wiederveröffentlichung Philips 480 2099); Leschke, *Frühe Orgelwerke*, S. 298. Ebenso Guillou, *Esprit de suite*, S. 220: „Jean Guillou l'enregistra à la St.-Matthias-Kirche en mai 1966 (pour Philips)". Die Angabe einer Philips-Aufnahme von 1960 bei Leschke, *Frühe Orgelwerke*, S. 298, beruht demnach auf einem Versehen. Del Neros Diskographie nennt für Guillous erste Philips-Aufnahme abweichend 1964; vgl. Jean-Marie Brohm, „Discographie de Jean Guillou", in: Guillou, *La Musique et le geste*, S. 344–348, hier S. 344; Giampiero Del Nero, *Jean Guillou. Sillons. Discographie par l'image*, Paris 2010.

[47] Guillou, *Esprit de suite*, S. 220; Jörg Abbing, *Die Rhetorik des Feuers. Festschrift Jean Guillou zum 80. Geburtstag*, Bonn 2010, S. 109.

[48] Guillou, „Petite chronique personnelle", S. 308: „Certaines d'entre elles comme ma *Toccata* avaient d'abord été totalement improvisées […]."

[49] Ebd., S. 309.

[50] Vorwort zur Ausgabe Schott 2004: „Les thèmes de cette *Toccata* découvrent des visages rythmiques riches et incidents dramatiques." Vgl. Leschke, *Frühe Orgelwerke*, S. 298.

[51] *Catalogue*, „Liste des références discographiques", Op. 9.

[52] *Catalogue*, S. 97; vgl. Jean Guillou, „La Musique et le geste", in: ders., *La Musique et le geste*, S. 323–336, hier S. 324: „Toute interprétation est la mort de l'interprétation précédente".

[53] Höreindruck des Verfassers; Philips, aufgenommen im Mai 1966, Berlin, St. Matthias, CD-Wiederveröffentlichung Philips 480 2099, als Digitalisat zugänglich unter https://youtu.be/mbuvB6k9OhU (abgerufen am 4. Oktober 2026). Manuskript: Fonds

verlegerische Vereinfachung; sie besteht zwischen Guillous eigener Niederschrift und seinem eigenen Spiel. Bemerkenswert ist die zeitliche Nähe: Zwischen dem SACEM-Vermerk im Januar und der Aufnahme im Mai 1966 liegen nur vier Monate. Eine Veränderung der Spielpraxis in diesem Zeitraum lässt sich aus den vorliegenden Quellen nicht nachweisen, aber auch nicht ausschließen, zumal Guillou die Veränderlichkeit der Interpretation selbst betont hat. Hinzu kommt, dass der Vermerk die Anmeldung datiert, nicht die Niederschrift; das Manuskript kann einen älteren Stand, etwa den von 1963, wiedergeben. Eine mögliche Deutung wäre daher, dass die Notation nicht in allen Einzelheiten als exakte Ausführungsvorschrift gedacht war, sondern als Chiffre einer musikalischen Geste verstanden werden konnte. Mit dieser Hypothese ist Guillous Notationsverständnis vereinbar. Das geschriebene Werk sei ein „palimpseste", dessen Wesen unter schematischen Zeichen verborgen bleibe, und wer nur spielen wolle, was geschrieben steht, leiste wenig.[54] Dieses Verständnis ist allerdings erst Jahrzehnte später formuliert und kann die Notation von 1963 nicht belegen, sondern nur plausibel machen. Endgültig entscheiden ließe sich die Frage nur durch Quellen, die der Druckvorlage von 1966 vorausliegen. Unabhängig davon ist die Revision von 2004, die Guillou mit seiner eigenen Interpretationspraxis begründete, in diesem Punkt weniger eine Änderung des Werkes als die nachträgliche Angleichung des Notentextes an eine Spielweise, die ihn bereits zur Zeit der ersten Drucklegung begleitete. Bemerkenswert ist dabei, dass Guillou diese Angleichung nicht als Korrektur eines Fehlers, sondern als Ausdruck seiner Interpretation verstand: Der Autor als Interpret schreibt den Text des Autors als Komponisten fort.

Die übrigen Eingriffe der Revision von 2004 zeigen, dass sie nicht allein ältere Praxis nachträgt, sondern den Prozess auch fortsetzt, und zwar erkennbar aus der Perspektive des Interpreten und Orgelbauers. Neben den Zweiunddreißigsteln im Thema A (T. 1, 3f. und 6), die Guillou mit seiner eigenen Interpretationspraxis begründete,[55] ergänzt Guillou in T. 40–42 in Analogie zu T. 9–11 die Terz zur oberen Oktave. Die Registrierangaben werden differenziert: Kollektivzüge wie Fonds 8' (T. 43ff., 50ff.) werden durch Einzelstimmen ersetzt, in T. 14 tritt ein Cornet als Alternative zur Trompette 8', in T. 50ff. ein Sesquialtera an die Stelle des Cornet, und der 16' im Anfangstutti wird reduziert.[56] Insbesondere die Cornet-Alternative verweist auf das aus überblasenden Flöten zerlegte Cornet, das Guillou erstmals 1981 für die Orgel von Notre-Dame des Grâces in Brüssel disponierte.[57] Die Revision ist daher kaum als bloße Fehlerkorrektur zu verstehen, sondern als späteste Schicht eines Werkes, das über ein halbes Jahrhundert im Gebrauch seines Autors weiterlebte. Für die Edition bedeutet dies, dass Leduc- und Schott-Ausgabe als eigenständige Fassungen zu behandeln sind; der Vorrang der Fassung letzter Hand versteht sich hier nicht von selbst.[58]

---

Jean Guillou, BnF, VM FONDS 185 GLL, S. 1, T. 1, 3f. und 6; abgebildet bei Leschke, *Frühe Orgelwerke*, S. 363. Zur Gegenüberstellung der Ausgaben vgl. Leschke, *Frühe Orgelwerke*, S. 332.

[54] Guillou, „La Musique et le geste", S. 323: „L'œuvre musicale écrite est un palimpseste dont la nature essentielle demeure cachée sous des traces schématiques […]"; „C'est dire combien le musicien qui prétendra jouer ce qui est écrit fera peu." Der Text erschien zuerst 2000 in *Prétentaine* 12/13, liegt also lange nach der Niederschrift der *Toccata*.

[55] Abbing, „Une vocation tragique et flamboyante", S. 11; vgl. Leschke, *Frühe Orgelwerke*, S. 332.

[56] Leschke, *Frühe Orgelwerke*, S. 332f.

[57] Vgl. Jean Guillou, *Die Orgel. Erinnerung und Vision*, Schwarzbach 2019, S. 180; Leschke, *Frühe Orgelwerke*, S. 333.

[58] Zu vergleichbaren Prozessen bei Paul Hindemith vgl. Ina Knoth, „Der kompositorische Prozess bei Paul Hindemith", in: *Archiv für Musikwissenschaft* 73 (2016), S. 288f.

## 5. Ballade ossianique n° 1 op. 8: Titelgenese und Umwidmung

Auch die erste *Ballade ossianique* („Temora“) beruht auf einer Improvisation.[59] Der *Catalogue* verzeichnet den Abschluss der Niederschrift für 1962, damals unter dem Titel *Pour le tombeau de Colbert*, und die Uraufführung durch Guillou in Berlin unter dem Jahr 1967; *Esprit de suite* nennt dagegen den 6. Oktober 1966, Berliner Festwochen.[60] 1967 erschien das Werk bei Leduc unter dem Colbert-Titel, im Dezember desselben Jahres erklang es in Frankreich im Rahmen der Einweihung der restaurierten Orgel von Saint-Eustache. Erst die Schott-Ausgabe von 2005 führt den Titel *Ballade ossianique n° 1* mit dem Untertitel „Temora“.[61] Aufschlussreich ist die Diskographie: Die Aufnahmen von 1976 (Notre-Dame de Paris) und 1978 (Saint-Sulpice) führt der *Catalogue* ausdrücklich als „1ère version : *Pour le tombeau de Colbert*“, die Aufnahme von 1995 dagegen nicht mehr.[62] Guillou selbst bezeichnet die Aufnahme vom 13. September 1978 als Dokument der Colbert-Fassung und hält fest, das Werk sei danach revidiert und von Schott unter dem heutigen Titel neu herausgegeben worden.[63] Die Colbert-Fassung war demnach bis mindestens 1978 in Gebrauch und wird vom Autor selbst als erste Fassung von der späteren Ballade unterschieden. Dazu passen die Revisionen des Notentextes, unter anderem Manualwechsel und einzelne Ergänzungen.[64]

Die Chronik stellt den ersten Titel als Gelegenheitsschöpfung dar. Für die Einweihung habe er ein Werk gespielt, das „bien avant cette époque“ geschrieben worden sei und das er „pour la circonstance“ nach dem Grabmal Colberts benannt habe, einem Werk Coysevox’ in einer der Chorkapellen der Kirche.[65] Der *Catalogue* führt das Werk dagegen bereits für das Abschlussjahr 1962 und für die Berliner Uraufführung unter dem Colbert-Titel. Ob dies den Titel für 1962 belegt oder lediglich die Bezeichnung der Erstveröffentlichung zurückprojiziert, bleibt offen. Wurde das Stück in Berlin vor der Einweihung bereits als *Tombeau de Colbert* gespielt, so ist Guillous Darstellung als nachträgliche Verdichtung zu lesen, in der die Einweihung zum Ursprungsmoment des Titels wird. Der Bezug auf ein Grabmal in Saint-Eustache setzt jedenfalls Guillous Verbindung zu dieser Kirche voraus, die im Dezember 1962 mit seiner Mitwirkung an Händels *Messiah* beginnt und 1963 in die Nachfolge André Marchals mündet.[66] Der Titel kann daher im gesamten Zeitraum von 1962 bis 1967 entstanden sein und ist nicht zwingend an die Einweihung gebunden. Klären könnten dies die Berliner Programme und das Manuskript im Fonds der BnF.

Die spätere Umbenennung erklärt nicht die Chronik, sondern ein Gespräch mit Sylviane Falcinelli vom 19. Januar 2007. Guillou habe erst nachträglich von Aspekten der Biographie Colberts erfahren, die ihm missfielen, und den ursprünglichen Titel rückblickend als Ergebnis einer doppelten „ignorance“ bezeichnet: der Unkenntnis über Colbert wie über die Entstehungsgeschichte der Ossian-Dichtungen.[67] Nach der Diskographie erfolgte die Umbenennung, die zugleich mit

[59] Abbing, *Colloques*, S. 105; Giesen, „Jean Guillou“, S. 152.
[60] *Catalogue*, S. 12f.; Guillou, *Esprit de suite*, S. 219.
[61] Leschke, *Frühe Orgelwerke*, S. 271.
[62] *Catalogue*, „Liste des références discographiques“, Op. 8 (Solstice SOCD 386; Augure AUG 1303; Philips 480 3724).
[63] Guillou, *Esprit de suite*, S. 219.
[64] Leschke, *Frühe Orgelwerke*, S. 179.
[65] Guillou, „Petite chronique personnelle“, S. 308.
[66] *Catalogue*, S. 12f.
[67] Falcinelli, „Trois Analyses“, S. 16; vgl. Leschke, *Frühe Orgelwerke*, S. 272.

einem Fassungswechsel verbunden ist, nach 1978 und spätestens bis 1995. Soweit die Quellen erkennen lassen, durchläuft das Werk damit drei Stadien: eine Improvisation, eine erste Fassung mit anlassbezogenem Widmungstitel und schließlich eine revidierte Fassung mit literarischem Titel. Der ossianische Bezug ist nach dem gegenwärtigen Quellenbefund eher als spätere Bedeutungsschicht denn als nachweisbare Keimzelle der Komposition anzusehen.

Diese Beobachtung deckt sich mit Guillous Titelverständnis, wie er es in der Notiz zu den *Visions cosmiques* formuliert. Ein Titel sei weder Leitfaden noch Ergänzung des Werkes, sondern allenfalls „une indication plausible" dessen, was Quelle oder vorausahnende Stimmung des Werkes gewesen sein könnte.[68] Sie steht allerdings in Spannung zu der generalisierenden Aussage der Chronik, Literatur und Dichtung seien stets seine wesentlichen Führer gewesen.[69] Für die Ballade lässt sich dies nach gegenwärtiger Quellenlage erst für die spätere Selbstdeutung des Autors belegen. Analytisch legt der Befund nahe, die mosaikartige, nicht an ein vorgegebenes Formschema gebundene Anlage des Werkes aus seinem improvisatorischen Ursprung zu erklären und nicht vorrangig aus einem ossianischen Programm.[70]

## 6. Ausblick: Visions cosmiques, Sagas op. 20 und Ballade ossianique n° 2 op. 23

Um die im Frühwerk beobachteten Genesetypen historisch einzuordnen, wird der Blick im Folgenden exemplarisch über op. 9 hinaus auf die späten 1960er Jahre erweitert. Dort verschiebt sich das Verhältnis von Improvisation und Werk; an die Stelle der Neuschrift tritt die Übertragung aufgezeichneter Improvisationen. Den Ausgangspunkt bilden die *Visions cosmiques* von 1969, die nach Guillous Plattennotiz in zwei Nächten in Saint-Eustache entstanden.[71] Aus diesem Korpus gingen Werke auf zwei Wegen hervor. *Nova* wurde in umfassender Umarbeitung zur *Ballade ossianique n° 2* („Les Chants de Selma") op. 23, die 1969 in Bordeaux uraufgeführt wurde und 1971 bei Leduc zunächst unter dem Titel *Allen* erschien;[72] für vier der *Sagas* op. 20 dagegen gibt Guillou eine wörtliche Niederschrift nach den Aufnahmen an, ohne die zugrunde liegenden Improvisationen zu benennen.[73]

Für die Fragestellung dieses Beitrags ist vor allem bedeutsam, dass die zweite Ballade das Titelmuster der ersten wiederholt: Ein zunächst anders betiteltes Werk erhält nachträglich einen ossianischen Namen.[74] Der Zusammenhang der beiden Werke als „ossianischer" Balladenzyklus erweist sich damit zumindest teilweise als nachträgliche Konstruktion.

## 7. Poetologische Voraussetzungen: Improvisation als kontrolliertes Drama

Den beschriebenen Genesewegen liegt eine gemeinsame Voraussetzung zugrunde: Guillou begreift Improvisation und Komposition nicht als Gegensätze, sondern als zwei Zustände desselben

[68] Guillou, „Visions cosmiques. Improvisations", in: *La Musique et le geste*, S. 294–296, hier S. 294.
[69] Guillou, „Petite chronique personnelle", S. 309. Guillou nennt dort als Beispiel *Hyperion*, für das Gaston Bachelard sein „guide" gewesen sei.
[70] Vgl. zur Form Leschke, *Frühe Orgelwerke*, S. 272 und S. 277–282.
[71] Guillou, „Visions cosmiques", S. 294. Zu Datierung und Anlass, einem Konzert zu Ehren der Astronauten von Apollo 8, vgl. Thomas Ospital, zit. nach „Décès de l'organiste Jean Guillou", Aleteia, 28. Januar 2019; Leschke, *Frühe Orgelwerke*, S. 92.
[72] Guillou, *Esprit de suite*, S. 225f.; Leschke, *Frühe Orgelwerke*, S. 179 und S. 295.
[73] Guillou, „Petite chronique personnelle", S. 309.
[74] Zur Umbenennung beider Balladen vgl. Leschke, *Frühe Orgelwerke*, S. 272.

musikalischen Denkens. Gegenüber Abbing beschreibt er den Kompositionsvorgang als Entwicklung aus einer Ausgangsidee, deren Verlauf er nicht vorhersehe: „das entsteht nach und nach, und sehr oft bin ich selbst verblüfft, wie sich das Stück dann letzten Endes gestaltet“. Das Niederschreiben erlebe er nicht als Freiheit, sondern „fast [als] ein Gefangensein, oder ein Gefesseltsein, im positiven Sinne natürlich“.[75] In der Chronik verdichtet sich dieselbe Haltung in der Formel, Schaffen heiße nicht suchen, sondern finden; er habe stets „au fil de la plume“ geschrieben, aus einer „nécessité intérieure“.[76]

Die Notiz zu den *Visions cosmiques* expliziert das Modell, nach dem dieses Finden verläuft. Improvisieren heißt für Guillou, sich „au centre d’un drame“ zu befinden. Den Ausgangspunkt bilden Töne und rhythmische oder melodische Figuren, die wie Personen eines Dramas auftreten und bewusst keine Verwandtschaft untereinander haben sollen; aus ihrem Gegeneinander entstehen Krise und Metamorphose, und das Werk wird zu einem „organisme vivant“, das keiner vorgegebenen Form folgt.[77] Das von Guillou beschriebene Modell erinnert an Messiaens Konzept der personnages rythmiques, das sich für die Analyse der *Ballade ossianique n° 1* als fruchtbar erwiesen hat; ob es sich um Einfluss, strukturelle Verwandtschaft oder lediglich um eine analytische Vergleichsmöglichkeit handelt, muss hier offenbleiben.[78] Zugleich formuliert die Notiz die ästhetische Legitimation der Transkription: Seit die Aufnahme die Improvisation bewahre und wiederholbar mache, müsse diese denselben Anforderungen an Stil und Gleichgewicht genügen wie die Komposition.[79] In dieser Logik ist die gelungene Improvisation bereits Werk und kann als solches fixiert werden.

Die Kontrollinstanz dieses Modells führt Guillou auf Dupré zurück. In der Chronik beschreibt er dessen Improvisationen in Saint-Sulpice als formal streng, in Harmonik und Kontrapunkt dem Stil Bachs nahe; zum ersten Mal habe er Dupré mit vierzehn Jahren in Angers improvisieren hören. Bewundert habe er die vollständige Beherrschung der Satztechnik im Augenblick, die Duprés Lehre einer „commande des doigts par l’esprit“ entsprochen habe.[80] Der Aufsatz „Pour une anatomie de l’improvisateur“ greift diesen Gedanken auf und spitzt ihn zu: Im Improvisator wirken ein „concepteur mental“ und ein „diseur qui joue“, wobei die Improvisation einer Dialektik von Zwang und Lust folge und der Zwang nichts anderes sei als die absolute Herrschaft des Geistes über die Finger.[81] Nach seiner eigenen Darstellung übernahm Guillou von Dupré weniger den Stil als das Prinzip der Kontrolle und überführte es in ein dramaturgisches Modell. Diese Verbindung macht zumindest plausibel, warum Improvisation für ihn zum Ursprung von Werken werden konnte.

## 8. Improvisation und Werk im Kontext der Epoche

Beide Genesewege haben Vorläufer in der Pariser Orgeltradition. Dupré entwickelte die *Symphonie-Passion* op. 23 aus einer Improvisation über eingereichte Themen, die er am 8.

[75] Abbing, *Colloques*, S. 104f.; vgl. Leschke, *Frühe Orgelwerke*, S. 178f.
[76] Guillou, „Petite chronique personnelle“, S. 308.
[77] Guillou, „Visions cosmiques“, S. 295.
[78] Vgl. Leschke, *Frühe Orgelwerke*, S. 277–282.
[79] Guillou, „Visions cosmiques“, S. 295.
[80] Guillou, „Petite chronique personnelle“, S. 305f.
[81] Jean Guillou, „Pour une anatomie de l’improvisateur“, in: *La Musique et le geste*, S. 289–293, hier S. 291f.; zuerst in: *L’Orgue*. Bulletin des Amis de l’Orgue 263.

Dezember 1921 an der Wanamaker-Orgel in Philadelphia spielte; noch in derselben Nacht skizzierte er Themen, Verlauf, Rhythmen, Registrierungen und einen Teil des Notentextes, die schriftliche Ausarbeitung folgte erst später. Beim *Chemin de la Croix* op. 29, den er am 13. Februar 1931 im Brüsseler Konservatorium zu Claudels Stationengedichten improvisierte, hatte er dagegen Charakter, Registrierung, Tonarten und Motive der vierzehn Stationen im Voraus festgelegt und am Nachmittag vor dem Konzert gleichsam geprobt; die Niederschrift nahm er unmittelbar danach in Angriff. Dupré selbst stellt beide Fälle einander gegenüber und versteht das Verfahren beim *Chemin de la Croix* als Mischform aus Komposition und Improvisation.[82] Guillous Neuschrift der *Toccata* steht dem ersten Modell nahe: Auch hier bewahrt die Niederschrift die Großgestalt einer Improvisation, entsteht aber mit erheblichem zeitlichem Abstand. Den zweiten Weg, die Fixierung über die Aufnahme, markieren Tournemires Polydor-Improvisationen von 1930/31, die Maurice Duruflé nach den Platten rekonstruierte und die 1958 als *Cinq improvisations* bei Durand erschienen.[83] Dort ist der Schreiber ein anderer als der Improvisator; in Guillous *Sagas* transkribiert der Improvisator selbst.

Parallelen bietet zudem die Orgelmusik der frühen 1960er Jahre. Ligetis *Volumina* und Kagels *Improvisation ajoutée*, beide 1962 beim Bremer Festival „pro musica nova“ vorgestellt, verlagern Gestaltungsentscheidungen von der Notation in die Aufführung und wurden nach der Uraufführung revidiert, *Volumina* 1966, *Improvisation ajoutée* 1968.[84] Einen Einfluss auf Guillou belegen die Quellen nicht. Verbindend ist die Frage nach dem Verhältnis von Notentext, Aufführung und Aufnahme, die in entgegengesetzter Richtung beantwortet wird: Ligeti und Kagel öffnen den Text für die Ausführenden, Guillou überführt die Improvisation in einen Text, den er als Interpret selbst weiter verändert. In beiden Fällen ist der Erstdruck kein Endpunkt.

## 9. Ergebnisse und Desiderate

Für die frühen Orgelwerke Guillous lassen sich drei Genesetypen unterscheiden, zu denen im Ausblick auf die späten 1960er Jahre ein vierter tritt: erstens die Ausarbeitung früher Versuche im Umfeld der Konservatoriumsausbildung (*Fantaisie*, *18 Variations*, *Sinfonietta*); zweitens die Neuschrift einer Improvisation, die deren Großgestalt bewahrt (*Toccata*; in umfassenderer Form *Ballade ossianique n° 2*); drittens die nachträgliche Titelgebung und Umwidmung eines improvisationsgestützten Werkes (*Ballade ossianique n° 1*); viertens, nach Guillous Darstellung, die wörtliche Transkription aufgezeichneter Improvisationen (vier der *Sagas*). Die Unterscheidung zwischen einem an traditionellen Formen orientierten Frühwerk und einem aus Improvisationen hervorgehenden Spätwerk[85] ist damit zu relativieren: Mit der *Toccata* und der ersten *Ballade ossianique* gehen bereits zwei der frühen Orgelwerke auf Improvisationen zurück. In mehreren Fällen markiert der Erstdruck keinen Endpunkt; die Werke bleiben im Gebrauch ihres Autors offen, wie die Revision der *Toccata* von 2004 am deutlichsten zeigt. Am Beispiel der *Toccata* zeigt sich

[82] Michael Murray, *Marcel Dupré. The Work of a Master Organist*, 2. Aufl., Paris: Association des Amis de l’Art de Marcel Dupré 2020, S. 76–79 (*Symphonie-Passion*) und S. 138f. (Le *Chemin de la Croix*), jeweils mit Zitaten aus Duprés Erinnerungen.
[83] Busch/Herchenröder, „France“, S. 151; Charles Tournemire, *Cinq improvisations*, rekonstruiert von Maurice Duruflé, Paris: Durand 1958.
[84] Vgl. Martin Herchenröder, *György Ligetis Orgelwerke. Struktur und Assoziation*, Dornbirn 1999, S. 30f. und S. 70–72; Mauricio Kagel, *Improvisation ajoutée*. Musik für Orgel für einen Spieler und zwei Assistenten (1961–1962; Version 1968), London: Universal Edition 1972 (UE 18565).
[85] Busch/Herchenröder, „France“, S. 155.

zudem, dass der Erstdruck nicht einmal den zeitgleichen Stand des Werkes vollständig wiedergeben muss: Die Rhythmik des Themas A, wie Guillou sie 1966 spielte, steht weder im Manuskript vom Januar 1966 noch im Erstdruck und gelangte erst 2004 in den Notentext.

Guillous Selbstzeugnisse erweisen sich für die Art dieser Genesen als aufschlussreich, für Daten und Einflüsse dagegen als nur eingeschränkt belastbar. Die Chronik von 2004 ist dabei nicht nur Informationsquelle, sondern selbst ein Dokument der Selbstdeutung, in dem spätere Haltungen auf das Frühwerk zurückprojiziert werden können. Die wichtigste Aufgabe ist durch die Hinterlegung des Nachlasses in der BnF erstmals lösbar geworden: die Auswertung der Manuskripte der frühen Orgelwerke im Fonds Jean Guillou, insbesondere die Suche nach Quellen zur *Toccata*, die dem Manuskript vom Januar 1966 vorausliegen, also nach dem Stand von 1963 oder nach Spuren der Improvisation der 1950er Jahre, ferner die Quellen zu *Pour le tombeau de Colbert* im Hinblick auf Titel und erste Fassung. Hinzu treten ein Vergleich der Colbert-Fassung in den Aufnahmen von 1976 und 1978 mit der Ballade von 1995 und 2005, ein über die Rhythmik hinausgehender Vergleich der *Toccata*-Aufnahmen von 1966, 1992 und 1995 mit den beiden Druckfassungen sowie die Zuordnung der vier transkribierten *Sagas* zu den *Visions cosmiques*. Für Guillous frühe Orgelwerke spricht dieser Befund insgesamt für einen Werkbegriff, der den Notentext weniger als abgeschlossenes Resultat denn als einen Zustand unter mehreren zwischen Improvisation, Aufführung und Revision versteht. Dass Guillou als Improvisator, Komponist und Interpret zugleich an seinen Werken arbeitete, dürfte demnach nicht nur ein biographischer Umstand gewesen sein, sondern auch ihre Entstehung und Überlieferung geprägt haben.

# Literaturverzeichnis

## Quellen


Bibliothèque nationale de France, Département de la Musique: Fonds Jean Guillou, VM FONDS 185 GLL.

Guillou, Jean: *Die Orgel. Erinnerung und Vision*, Schwarzbach 2019.

Ders.: *Esprit de suite. Pour une lecture avisée et pratique des œuvres du répertoire organistique*, Paris: Beauchesne 2019 (Collection Dédale), darin: „Catalogue analytique intégral de mes œuvres“, S. 215ff.

Ders.: *L'Orgue, souvenir et avenir*, 4. Aufl., Lyon 2010.

Ders.: *La Musique et le geste*, erw. Ausg., Paris 2012; darin: „Maurice Duruflé“, S. 185–187; „Pour une anatomie de l'improvisateur“, S. 289–293 (zuerst in: *L'Orgue*. Bulletin des Amis de l'Orgue 263); „Visions cosmiques. Improvisations“, S. 294–296; „Petite chronique personnelle“, S. 299–313; „La Musique et le geste“, S. 323–336 (zuerst in: *Prétentaine* 12/13, 2000); Jean-Marie Brohm, „Discographie de Jean Guillou“, S. 344–348.

Ders.: *Toccata* op. 9, Paris: Leduc 1966; revidierte Ausgabe Mainz: Schott 2004.

Ders.: *Pour le Tombeau de Colbert*, Paris: Leduc 1967; als *Ballade ossianique n° 1* („Temora“) op. 8, Mainz: Schott 2005.

Ders.: *Fantaisie* op. 1, Paris: Leduc 1963; Mainz: Schott 2005.

Ders.: *18 Variations* op. 3; *Sinfonietta* op. 4, Mainz: Schott (mit Vorworten des Komponisten).

Kagel, Mauricio: *Improvisation ajoutée*. Musik für Orgel für einen Spieler und zwei Assistenten (1961–1962; Version 1968), London: Universal Edition 1972 (UE 18565).

Tournemire, Charles: *Cinq improvisations*, rekonstruiert von Maurice Duruflé, Paris: Durand 1958.


## Tonträger


Guillou, Jean: *Toccata* op. 9, Philips, aufgenommen Mai 1966, Berlin, St. Matthias; CD-Wiederveröffentlichung Philips 480 2099; als Digitalisat: https://youtu.be/mbuvB6k9OhU (abgerufen am 4. Oktober 2026).

Ders.: *Toccata* op. 9, Erato 1992, Paris, Saint-Eustache, 2292-45867-2.

Ders.: *Toccata* op. 9; *Ballade ossianique n° 1* op. 8, Philips 1995, Paris, Saint-Eustache, 480 3724.

Ders.: *Pour le tombeau de Colbert*, Solstice 1976, Paris, Notre-Dame, SOCD 386; Augure 1978, Paris, Saint-Sulpice, AUG 1303.

Ders.: *Fantaisie* op. 1, Augure, aufgenommen 1964, Berlin, St. Matthias, AUG 1702.

Winklhofer, Friedemann: *Jean Guillou zum 80. Geburtstag*, München 2010.


## Literatur


Abbing, Jörg: *Jean Guillou. Colloques. Biografie und Texte*, St. Augustin 2006.

Ders.: *Die Rhetorik des Feuers. Festschrift Jean Guillou zum 80. Geburtstag*, Bonn 2010.

Ders.: „Une vocation tragique et flamboyante. Zu Jean Guillous ‚*Toccata*' für Orgel op. 9“, in: Organ 2/2010, S. 8–11.

Association Augure (Hrsg.): *Catalogue de l'œuvre musicale de Jean Guillou*, Paris: Éditions Delatour France 2025 (A.D.A. Archives Documentaires d'Augure).

Brohm, Jean-Marie: „Jean Guillou, un créateur d'avenir“, in: Guillou, *La Musique et le geste*, S. 5–20.

Busch, Hermann J. (Hrsg.): *Zur französischen Orgelmusik des 19. und 20. Jahrhunderts*, Bonn 2010.

Busch, Hermann J. und Martin Herchenröder: „France“, in: Christopher S. Anderson (Hrsg.), *Twentieth-Century Organ Music*, New York und London: Routledge 2012 (Routledge Studies in Musical Genres), S. 140–170.

Cantagrel, Gilles (Hrsg.): *Guide de la musique d’orgue*, Paris 1991, Neuausg. 2012.

Danuser, Hermann u. a. (Hrsg.): *Musik als Text*, Kassel 1998.

Del Nero, Giampiero: *Jean Guillou. Sillons. Discographie par l’image*, Paris 2010.

Falcinelli, Sylviane (Hrsg.): *L’Orgue 281: Jean Guillou*, Paris 2008.

Dies.: „Trois Analyses“, in: dies. (Hrsg.), *L’Orgue 281*.

Giesen, Matthias: „Jean Guillou“, in: Busch (Hrsg.), *Zur französischen Orgelmusik des 19. und 20. Jahrhunderts*, S. 151–153.

Grésillon, Almuth: *Literarische Handschriften. Einführung in die „critique génétique“*, Bern u. a. 1999.

Herchenröder, Martin: *György Ligetis Orgelwerke. Struktur und Assoziation*, Dornbirn 1999.

Hodant, Jean-Philippe: *Rhétorique et dramaturgie dans l’œuvre musicale de Jean Guillou*, Diss. Paris IV-Sorbonne 1993.

Knoth, Ina: „Der kompositorische Prozess bei Paul Hindemith“, in: *Archiv für Musikwissenschaft* 73 (2016).

Leschke, Tobias: *Jean Guillous frühe Orgelwerke. Komposition und Ästhetik*, Baden-Baden 2026.

Murray, Michael: *Marcel Dupré. The Work of a Master Organist*, 2. Aufl., Paris: Association des Amis de l’Art de Marcel Dupré 2020.

## Onlinequellen

„Décès de l’organiste Jean Guillou: son esprit restera attaché à Saint-Eustache“, in: Aleteia, 28. Januar 2019, https://fr.aleteia.org/2019/01/28/deces-de-lorganiste-jean-guillou-son-esprit-restera-attache-a-saint-eustache (abgerufen am 4. Oktober 2026).