

# 1 Einleitung

## Musikhistorisches Umfeld

Die Genese der französischen Musik- und Orgeltradition des 19. Jahrhunderts fußt in ihren Ursprüngen auf dem nationalen Niedergang der katholischen Kirche in Frankreich. Als Folge der Französischen Revolution 1789 wurden viele Kirchen als Lagerräume, Kasernen oder „Tempel der Vernunft“ missbraucht, 522 der 2000 Orgeln in Frankreich wurden zum Verkauf angeboten, 418 verschwanden gänzlich<sup>1</sup>. Sämtliche dieser Orgeln befanden sich in Kirchen – bis auf eine: 1749 wurde in den Tuileries eine Saalorgel aufgestellt, mit der die von 1725 bis 1790 stattfindenden *Concerts spirituels* musikalisch bereichert wurden. Einen Namen außerhalb der Kirchenmauern machten sich hier beispielsweise Louis-Claude Daquin, Claude Balbastre und Nicolas Séjan.<sup>2</sup> Die dort in der Hauptsache zu hörenden Improvisationen über bekannte Melodien stießen dabei nicht nur auf Zustimmung. So heißt es 1834 retrospektiv in der *Revue et Gazette musicale de Paris*:

„Die Kunst des Orgelspiels, man kann es nicht leugnen, ist heute völlig verfallen.“<sup>3</sup>,

und Norbert Dufourcq bemerkt aus der Perspektive des vergangenen Jahrhunderts:

„Die Italianisten, die ‚Noëlistes‘ haben die Tür zur leichten Musik und dann zu deskriptiven Improvisationen geöffnet; abwechselnd erscheinen die Pastoralen, dann die Walzer und es erschallen Gewitter, Donnerschläge und Märsche. Die Orgel bleibt zweifelsohne in der Kirche, aber sie borgt sich mehr als je zuvor ihr Repertoire aus dem Konzert. Von jetzt an in ein paar Jahren und für ein Jahrhundert, [sic] wird sich das Sakrale Instrument in ein Basarinstrument verwandeln.“<sup>4</sup>

1 Laukvik 2000, S. 194.

2 Oosten 1997, S. 15.

3 „L’art de jouer de l’orgue, on ne saurait le nier, est aujourd’hui en pleine décadence“, *Revue et Gazette musicale de Paris* Nr. 25, 22. Juni 1834, S. 197; Übersetzung in: Oosten 1997, S. 15.

4 „Les italianisants, les noëlistes ont ouvert la porte à la musique légère, puis à l’improvisation descriptive; tour à tour voici que paraissent les pastorales, puis les valse, q’éclatent les orages, les tonnerres, les marches. L’orgue demeure sans doute à l’église, mais il emprunte plus que jamais son répertoire au concert. D’ici quelques années et pour un siècle, l’instrument sacré va se métamorphoser en instrument de bazar.“, Norbert Dufourcq: *La Musique d’Orgue française de Jehan Titelouze à Jehan Alain*, Paris 1941, S. 118–119; Übersetzung: in Oosten 1997, S. 15–16.

Die Pariser Kirche Saint-Sulpice trug um 1799 den Titel „Temple de la Victoire“ und François-Gervais Couperin ließ die Orgel beispielsweise zu einem Bankett zu Ehren Napoleons erklingen<sup>5</sup>. 1801 durften in den französischen Kirchen zwar wieder Gottesdienste gefeiert werden, der musikalische Gestus blieb allerdings derselbe und wurde in den 1820er-Jahren durch den italienischen bel canto angereichert<sup>6</sup>. Letzter Vertreter dieser populistischen Generation war Louis-James-Alfred Lefébure-Wély, der von 1863 bis 1869 das Amt des Titulaire von Saint-Sulpice innehatte und „sonntags die Kirche mit seinen überall beliebten Improvisationen im mondänen Stil fast zu einem bürgerlichen Konzertsaal [verwandelte].“<sup>7</sup>.



Abbildung 1 – Paris, St-Sulpice<sup>8</sup>

Mit der Gründung des Conservatoire de Paris im Jahr 1795 und der 1817 eingerichteten Orgelklasse verbesserte sich die Situation, wenn auch nur langsam. Die Absenz einer etablierten Orgeltechnik und geeigneter Übeinstrumente erschwerte die Ausbildung.

<sup>5</sup> Oosten 1997, S. 17, laut Jon Laukvik handelte es sich bei besagtem Bankett um die Kirche St-Gervais [Laukvik 2000, S. 194].

<sup>6</sup> Ebd., S. 17.

<sup>7</sup> Ebd., S. 100.

<sup>8</sup> <https://flic.kr/p/jxHEmF>, Zugriff am 13.06.2022.

„Überall werden Sie in einem Organisten mehr oder weniger einen Pianisten erkennen, der das Instrument mißbraucht [sic] indem er es nicht versteht, seine grenzenlosen Möglichkeiten auszunutzen.“<sup>9</sup>

„In der Orgelklasse unseres Konservatoriums ... gab es nicht einmal ein Pedalklavier.“<sup>10</sup>

Ben van Oosten berichtet, der Orgelunterricht habe zu Beginn auf einem Cembalo stattgefunden, ab etwa 1819 habe ein ‚orgue expressif‘ von Grenié zur Verfügung gestanden<sup>11</sup>. Die Orgelklasse wurde während dieser Zeit (von 1819 bis 1872) von François Benoist geleitet, dessen Nachfolger bis 1890 César Franck war<sup>12</sup>. Die Fortschritte der Klasse unter Benoists Leitung werden als gering beschrieben<sup>13</sup>, während César Franck sich nach einem Konzert von Jacques-Nicolas Lemmens – dem belgischen Organisten und späteren Lehrer Widors, Guilmants und Lorets – eine Übeklaviatur anfertigen ließ, um sein Pedalspiel zu verbessern<sup>14</sup>. Erst mit der Berufung zweier „echter“ Lemmens-Schüler auf die mittlerweile begehrte Professur der Orgelklasse stieg das Niveau deutlich und nachhaltig an. Widor stellte sich seiner neuen Klasse am 11. Dezember 1890 um 11 Uhr mit diesen, von Louis Vierne paraphrasierten, Worten vor:

„In Frankreich vernachlässigt man sehr das Literaturspiel zugunsten der Improvisation; das ist mehr als ein Irrtum, das ist Unsinn. Gewiss, um improvisieren zu können, im künstlerischen Sinne des Wortes, muss man Einfälle haben, aber das reicht nicht. Um seinen Gedanken nicht zu verfälschen, um ihn exakt umzusetzen in all die Vielfalt, die Komplexität und Geschmeidigkeit, die seine Entwicklung erfordert, muss der Organist über eine Technik verfügen, die es ihm möglich macht, jeden beliebigen Satz in jedem beliebigen Tempo zu spielen. [...] Ich habe lange gezögert, diesen Posten anzunehmen, der mir heute zufällt; ich habe mich dafür entschieden in der Absicht, allgemein das Orgelspiel zu erneuern und insbesondere die authentische Tradition der Interpretation der Werke Bachs wieder aufleben zu lassen. Sie ist mir vererbt worden durch meinen Lehrer Lemmens, er erhielt sie von Hesse in Breslau, der sie seinerseits von Forkel übernommen hatte,

9 „Partout, dans l’organiste vous reconnaîtrez plus ou moins un pianiste qui abuse de l’instrument, ne sachant point tirer parti de ses immenses ressources.“, Revue et Gazette musicale de Paris Nr. 25, 22. Juni 1834, S. 197; Übersetzung in: Oosten 1997, S. 17.

10 „A la classe d’orgue de notre Conservatoire– il n’y avait même pas de clavier de pédales.“, Cécile et Emmanuel Cavallé-Coll: Aristide Cavallé-Coll, ses origines – sa vie – ses oeuvres, Paris 1929, S. 90, Fußnote 3; Übersetzung in: Oosten 1997, S. 17.

11 Oosten 1997, S. 17, Fußnote 2.

12 Busch 2011, S. 26.

13 Oosten 1997, S. 17.

14 Hielscher 1987, S. 11.

dem Schüler und Biographen des alten Kantors. Wir werden der Reihe nach vorgehen – ich wähle auf gut Glück aus meiner Liste ... Herr Burgat; spielen Sie mir etwas vor.“<sup>15</sup>

Die umfangreichen Ankündigungen seiner Antrittsrede sollte Widor wahr machen – und zwar unmittelbar:

„Und der Unglückliche, mehr tot als lebendig, wurde fast anderthalb Stunden auf seinem Armsünderbänkchen festgehalten; er spielte das Allegro aus dem Konzert G-Dur von Vivaldi, in der Bearbeitung von Bach, ein angeblich nicht besonders schweres Stück [...]“<sup>16</sup>

Zu diesem Zeitpunkt war Widor bereits seit 21 Jahren Titularorganist an St-Sulpice und seinem Vorgänger am Conservatoire nicht unbekannt:

„Die Messe in Sainte-Clotilde fand am Sonntagmorgen um 9 Uhr statt, die Messe in St-Sulpice um 10.30 Uhr. Franck war im ganzen Viertel, vom Institut bis zum Boulevard Saint-Michel, bekannt als der Herr, der lief, um Zeit zu sparen – er durchquerte Saint-Sulpice während des Gottesdienstes, um seinen Weg abzukürzen; – er schaute zur Empore und oft erkannte er dort die Samtkappe von Vater Cavaillé. Manchmal stieg er die 67 Stufen hinauf, andere Male hörte er unten zu und lief danach wieder los.“<sup>17</sup>

Widor übernahm im Jahr 1896 die Leitung der Kompositionsklasse, als Professor für Orgel folgte ihm Alexandre Guilmant nach<sup>18</sup>. Warum Widor, dem die Leitung der Orgelklasse auf den Leib geschnitten zu sein schien, die prestigeträchtigere Professur als Leiter der Kompositionsklasse anstrebte, scheint auf der Hand zu liegen, dennoch äußerte sein Schüler und Assistent Louis Vierne Bedenken:

**15** Steinhaus 2004, S. 80–81.

**16** Ebd., S. 81.

**17** „La messe de Sainte-Clotilde avait lieu à 9 heures du matin le dimanche, la messe de Saint-Sulpice à 10 h 1/2. Franck était connu dans tout le quartier, de l’institut au Boulevard Saint-Michel, comme le monsieur qui courait pour économiser le temps – il qui traversait Saint-Sulpice pour écourter sa route – au moment des offices; il regardait la tribune et souvent apercevait la calotte de velours du père Cavaillé au balcon de l’orgue. Parfois il montait les 67 marches, d’autres fois écoutait d’en bas puis repartait en courant.“, Charles-Marie Widor: Souvenirs autobiographiques, S. 62–63; Übersetzung in: Oosten 1997, S. 104.

**18** Busch 2011, S. 26. Die Leitung der Klasse liegt heute bei Olivier Latry [<https://www.conservatoiredeparis.fr/fr/enseignant/olivier-latry>, Zugriff am 13.06.2022].



Abbildung 2 – Charles-Marie Widor<sup>19</sup>

„Woher war ihm dieser Wunsch gekommen? Glaubte er, dort einen ebenso positiven Einfluß zu haben wie den, den er sich in der Orgelklasse durch die unverwechselbare Eigenart seines Unterrichts erworben hatte? Glaubte er, den Horizont der jungen Komponisten erweitern zu können? Ich weiß nicht, ob die Zukunft ihm diese Illusion gelassen hat [...]. In der Orgelklasse war er bahnbrechend; in der Kompositionsklasse musste er mit der rivalisierenden Klasse rechnen und die Seinen auf dem gleichen Niveau halten.“<sup>20</sup>

Als Professor für Komposition unterrichtete Widor hauptsächlich „Form, die allgemeine Architektur und [...] Proportionen.“<sup>21</sup> Den Stil eines jeden Studenten dulndend, zeigte er sich anscheinend mit den Neuerungen der Zeit nicht immer im Einklang:

„Honegger und ich [Milhaud] hatten angefangen, Fuge zu studieren in Widors Kompositionsklasse. Dieser charmante Mann, ein geistreicher Unterhalter, stieß Schreckensschreie vor jeder Dissonanz in meinen Kompositionen aus. Er rief beim Zuhören aus: »Das schlimmste ist, daß man sich daran gewöhnt.«“<sup>22</sup>

**19** <https://images.app.goo.gl/MSFvf346rtd7P19d6>, Zugriff am 13.06.2022.

**20** Steinhaus 2004, S. 135.

**21** „Comme professeur de composition, il a toujours eu un souci extrême de la forme, de l'architecture générale, des proportions.“, H. Potiron: Widor, in *Revue liturgique et musicale* Nr. 5, März/April 1937, S. 83; Übersetzung in: Oosten 1997, S. 244.

**22** „Honegger et moi avons commencé l'étude de la fugue à la classe de composition de Widor. Cet homme charmant, causeur spirituel, poussait des cris de frayeur devant chaque dissonance qu'il trouvait dans mes compo-

César Franck indes, wenn auch „nur“ Leiter der Orgelklasse, hatte sich gegen Ende des 19. Jahrhunderts offensichtlich einen guten Ruf als Komponist erarbeitet:

„Diese Orgelklasse... war lange Zeit das eigentliche Zentrum der Kompositionsstudien am Konservatorium. Zu dieser Zeit (ich spreche von den fernen Jahren 1872 und den folgenden Jahren) wurden die drei Kurse für hohe musikalische Komposition von Victor Massé gegeben, einem Komponisten der Opéra-Comique, der keine Ahnung von Symphonie hatte und darüber hinaus ständig krank war und sich von einem seiner Schüler vertreten ließ; dann kam Henri Reber, ein altmodischer Musiker mit einem engen und rückständigen Urteilsvermögen, und schließlich François Bazin, der keine Ahnung davon hatte, welche musikalische Komposition gut sein könnte. Es ist daher nicht verwunderlich, dass die hohe Lehre von César Franck, die auf Bach und Beethoven basiert, aber alle Impulse, alle neuen und großzügigen Bestrebungen zulässt, seit dieser Zeit junge Köpfe angezogen hat, die mit guten Ideen ausgestattet sind und ihre Kunst wirklich lieben.“<sup>23</sup>

Unter anderem diese von d'Indy gewonnene Erkenntnis, die er 1892 am Conservatoire vergeblich zur Verbesserung des Kompositionsunterrichts vorzubringen versuchte, veranlasste ihn 1894 gemeinsam mit Charles Bordes und Alexandre Guilmant<sup>24</sup> zur Gründung der Schola Cantorum, deren Rektor ab 1900 d'Indy war<sup>25</sup>. Hier wurde der kirchenmusikalische Schwerpunkt durch den Unterricht in Orgel (Guilmant), Komposition und Kontrapunkt (d'Indy), Klavier und Musikgeschichte (André Pirro) sowie Chor und Choral (Bordes) gesetzt. Einen ähnlichen Ansatz verfolgte auch die 1853 von Louis Niedermeyer gegründete École Niedermeyer<sup>26</sup>.

sitions; il s'écriait en les écoutant: »Ce qui est pire, c'est qu'on s'y habitue.«, Darius Milhaud: Notes sans musique, Paris 1949, S. 62; Übersetzung in: Oosten 1997, S. 244.

**23** „Cette classe d'orgue... fut, pendant longtemps, le véritable centre des études de composition du Conservatoire. A cette époque (je parle des lointaines années 1872 et suivantes) les trois cours de haute composition musicale étaient faits par Victor Massé, compositeur d'opéras-comiques, n'ayant aucune notion de symphonie et qui, de plus, constamment malade, se faisait remplacer dans ses fonctions par un de ses élèves; puis venaient Henri Reber, musicien vieillot au jugement étroit et arriéré, enfin François Bazin qui, lui, ne se doutait pas de ce que pouvait bien être la composition musicale. Il n'est donc pas étonnant que le haut enseignement de César Franck fondé sur Bach et Beethoven, mais admettant tous les élans, toutes les aspirations nouvelles et généreuses, ait, dès cette époque, attiré à lui les jeunes esprits doués d'idées élevées et véritablement esprits de leur art.“, Vincent d'Indy: César Franck, Paris 1906, S. 225–226 in: Groth 1983, S. 199; Übersetzung: Johannes Schröder.

**24** Hielscher 1987, S. 59.

**25** Groth 1983, S. 199.

**26** Busch 2011, S. 27.

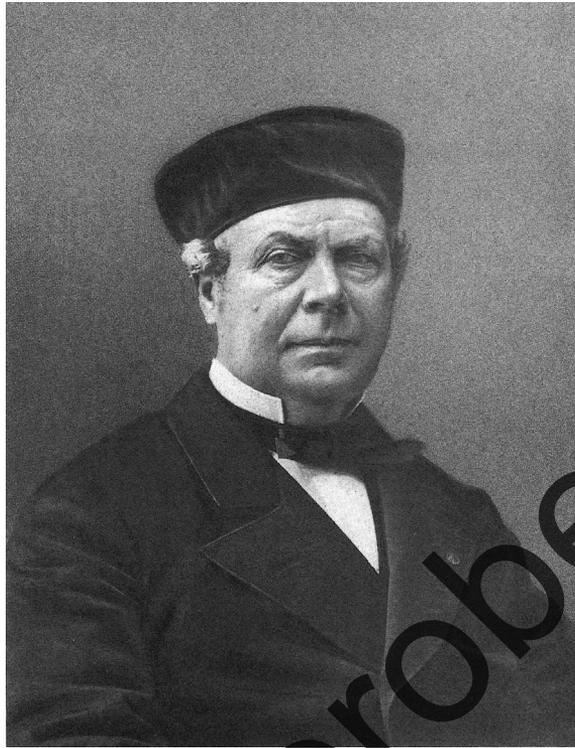


Abbildung 3 – Aristide Cavallé-Coll<sup>27</sup>

Neben den spieltechnischen und pädagogischen Einflüssen aus Deutschland und Belgien über Lemmens entwickelte sich auch die „klassische“ französische Orgel<sup>28</sup> durch den Einfluss des Orgelbauers Aristide Cavallé-Coll entschieden weiter: Cavallé-Coll sorgte in seinen Orgeln zunächst für eine durchweg stabile Windversorgung (auch bei gezogenen Oktavkoppeln) und teilte die Laden in zwei Winddruckbereiche, wobei der Diskant gegenüber dem Bassbereich angehoben wurde. Damit der erhöhte Winddruck auf den Ventilen der (ausnahmslos genutzten) Schleifladen beim Spielen überhaupt zu überwinden war, entwickelte Cavallé-Coll den aus England stammenden Barkerhebel weiter<sup>29</sup>. Neben dieser Teilung fand auch die Trennung in Fonds (labiale Register von 32' bis 4', gelegentlich auch Großaliquoten, kleinere Mixturen oder Zungenregister)<sup>30</sup> und Anches (labiale Register über 4', Aliquoten, Mixturen und die meisten Zungenregister, immer aber die Zungen in Trompetenbauweise [Bombarde, Trompette, Clairon, „-en chamade“-Re-

**27** <https://images.app.goo.gl/byYRWC5YUuGgeiqUA>, Zugriff am 13.06.2022.

**28** Laukvik 1990, S. 159.

**29** Adelung 1991, S. 231.

**30** Vgl. auch Verwer 1991, S. 56: In der Cavallé-Coll-Orgel von Rouen, St-Ouen stehen beispielsweise im Positif auch Doublette 2', Plein Jeu, Cor anglais 16' und Cromorne 8' auf der Fonds-Lade.

gister]). Während die Fonds-Register direkt nach dem Ziehen der Manubrien erklingen, müssen die Anches erst mit einem Löffeltritt oberhalb der Pedalklavatur und dem damit verbundenen Sperrventil aktiviert werden. Diese Tritte waren für jedes Werk der Orgel separat vorhanden<sup>31</sup>. Zu den neuartigen Registern Cavaillé-Colls zählen zum Beispiel die Streicher und Schwebungen (Gambe, Salicional, Unda maris, Voix céleste) und die überblasenden Flöten (Flûte harmonique, Flûte traversière). Das Werkprinzip der Orgel wird, ähnlich wie im deutschen Orgelbau, zugunsten unterschiedlicher dynamischer Stärkegrade teilweise aufgelöst<sup>32</sup>, das Schwellwerk erhält jedoch – vor allem durch die in der Regel üppig disponierte Zungenbatterie – eine Sonderstellung gegenüber der deutsch-romantischen Orgel.

All dies führte dazu, dass die französischen Orgeln ab etwa 1858<sup>33</sup> das nötige Klangpotenzial zur späteren Entwicklung der „Orgelmusik des »symphonischen« Stils“<sup>34</sup> mitbrachten. Dieser Stil wiederum entwickelte sich aus den Kompositionen der bereits genannten Komponisten César Franck (*Grande pièce symphonique*), Alexandre Guilmant (*Sonates Nos. 1–8*) und Charles-Marie Widor (*Symphonies pour orgue Nos. 1–8*, *Symphonie gothique*, *Symphonie romane*) und wurde infolge der weitreichenden Lehrer-Schüler-Verhältnisse Widors und Guilmants von den meisten Komponisten um 1900 aufgegriffen, wobei sich die daraus entwickelnden Stränge relativ deutlich voneinander unterschieden. Sowohl César Franck als auch Charles-Marie Widor und Alexandre Guilmant unterrichteten Louis Vierne, die beiden erstgenannten auch Charles Tournemire. Widor und Vierne hatten Marcel Dupré zum Schüler, in dessen Nachfolge Duruflé, Fleury, Langlais, Gilles und Litaize genannt werden können. Tournemire und Dupré unterrichteten allerdings auch Olivier Messiaen, zu dessen Schülerschaft Grunenwald, Lesur, Alain und Florentz zählen. Es zeichnet sich also auf der einen Seite der Einfluss von Vierne und Dupré auf Komponisten ab, die in der Folge Werke mit den Titeln „Suite“<sup>35</sup>, „Prélude et Fugue“<sup>36</sup> oder „Symphonie“<sup>37</sup> schrieben, auf der anderen Seite der Einfluss Tournemires auf Messiaen, aus deren Linie eine stärkere Tendenz zu (religiös) programatischen (i.S.v. deskriptiven) Titeln zu beobachten ist<sup>38</sup>.

Henri Mulet als Schüler Widors und Guilmants steht relativ am Anfang des technischen und kompositorischen Umbruchs der französischen Orgelwelt.

31 Vgl. ebd., S. 57.

32 Adelung 1991, S. 228.

33 Erbauung der Orgel von Ste-Clotilde.

34 Busch 2011, S. 15.

35 Maurice Duruflé: *Suite* op. 5.

36 Gaston Litaize: *Prélude et danse fugée*.

37 Jean Langlais: *Symphonie Nos. 1–3*.

38 Jehan Alain: *Le jardin suspendu* JA 71; Jean-Louis Florentz: *La Croix du Sud* op. 15; Vgl. auch Stephen Broad: *Messiaen and the French Organ Tradition* in: Keym 2013, S. 30.

Der omnipräsente Leistungsdruck des professionellen Musikbetriebs scheint ihn nicht nur erreicht, sondern sogar eingeholt zu haben. Im Ringen um die begehrten Stellen als Titulaire und Professeur in der Hauptstadt Paris war es ihm nie vergönnt, ein wirklich begehrtes oder einflussreiches Amt ausüben zu können. So vitalisierend und mitreißend der Aufwind des Musiklebens in Orgelbau, -pädagogik und -komposition auch gewesen sein mag: Henri Mulet vermochte er angesichts der kurzen kompositorischen Schaffensperiode und dem Weggang aus Paris nicht ein ganzes Leben hindurch zu tragen. Dennoch hat Mulet in Wort und Ton Zeugnisse seiner Zeit und deren Umbrüche hinterlassen, denen diese Arbeit einen adäquaten Raum zu geben versucht.

## Material und Qualität des Forschungsstands

Vom Orgelwerk Mulets, auf das in diesem Buch der Fokus gerichtet sein wird, liegen gegenwärtig 15 Kompositionen vor, weiterhin sechs Werke für Harmonium, die Chorkomposition *Laudate Dominum*, drei Essays zu den Themen Orgelspiel und Orgelbau sowie zwei Briefe. 16 Orgel- und Harmoniumkompositionen können aktuell über den Musikalienhandel erworben werden, fünf weitere Werke sind vergriffen. Die Essays liegen in der Bibliothèque nationale de France (BnF) im Original vor, die genannten Briefe sind in zwei der biographischen Quellen enthalten.<sup>39</sup> Die Auflistung der in ihrem Aussagegehalt bewerteten Quellen kann an dieser Stelle einen adäquaten Überblick über die Forschungs- und Quellenlage zum Zeitpunkt der Entstehung dieser Arbeit geben.

## Biographische Quellen

Die amerikanische Musikwissenschaftlerin Donna M. Walters<sup>40</sup> führt laut eigener Aussage die von ihrem Lehrer Kenneth Saslaw in den späten 1960ern begonnene Forschungsarbeit zu Henri Mulet fort<sup>41</sup>. Als Hauptquellen dienen ihr dazu die von Saslaw hinterlassenen Materialien, namentlich Korrespondenzen mit Isabelle Mulet, Felix Raugel, Henri Heurtel, Paul Bedouin, der „French Composer’s Society“, Mulets Essay „Les tendances néfastes et antire-

39 Walters 2008 u. Montagne 2014.

40 Walters 2008.

41 Ebd., S. 29.

ligieuses de l'Orgue moderne“ und der Artikel „Mulet, Henri“ in „The New Grove Dictionary of Music and Musicians“<sup>42</sup>. Der vierseitige Text von Walters, der das Leben Henri Mulets in klassischer biografischer Form beschreibt, verbleibt bei einer bemerkenswerten Fülle von Informationen, Zitaten und subjektiven Einschätzungen<sup>43</sup> bei lediglich 22 Fußnoten, von denen sich 20 auf die besagten „Correspondences“ beziehen<sup>44</sup>. Da keiner dieser Briefe veröffentlicht ist und es sich dabei zudem um die memorierten Ereignisse einiger weniger Personen handelt, ist nahezu keine der genannten Informationen nachprüfbar. Faktendarstellungen wie die Aussage, Mulet sei 1897 als Organist an St-Pierre de Montrouge angestellt worden<sup>45</sup>, werden durch die „Correspondences“ belegt – ebenso wie gänzlich unerhebliche Informationen hinsichtlich der Print-Verfügbarkeit eines Bergerette-Albums eines Jury-Mitglieds, das bei einer nicht benannten Prüfung im Fach Cello Mulet geprüft hat – oder auch nicht: Diese zumindest in Ansätzen interessante Tatsache verbleibt im Dunkeln<sup>46</sup>. Andere Behauptungen, wie etwa diejenige, Mulet habe Widors Orgelsinfonien aus der Erst- und nicht aus der überarbeiteten Fassung gespielt, bleiben unbelegt<sup>47</sup>. Wieder andere Abschnitte – wie beispielsweise ein Zitat Louis Viernes aus dessen Memoiren, die völlig problemlos hätten belegt werden können – verbleiben ohne Quellenangabe<sup>48</sup>. An einer Stelle des Textes heißt es:

„In this same year [„around 1909“], Mulet tried his hand at conducting the St. Nationale Orchestra. At that time, anyone who had both a score and the parts was allowed to conduct. The orchestra consisted of some eighty performers from the Colonne, Lamoreaux and the Schola Cantorum orchestras.“<sup>49</sup>

Das „Orchestre National de France“, laut eigener Darstellung erst 1934 gegründet<sup>50</sup>, kann mit dieser Aussage offensichtlich nicht gemeint sein und auch das „Orchestre de Paris“ formierte sich erst im Jahr 1967<sup>51</sup>. Es bleibt also die Frage, auf welches Orchester denn an dieser Stelle angespielt wird und wo sich die Quelle für diese Information findet. Die genannte Stelle ver-

42 Ebd.

43 Wie die Behauptung: „Other than the piano lessons he received from his mother, he did not continue his study of the piano and remained an average player throughout his life.“, ebd. S. 26.

44 Walters 2008, S. 29.

45 Ebd., S. 26.

46 Ebd.

47 Ebd.

48 Ebd.

49 Ebd.

50 <https://www.maisondelaradio.fr/concerts-classiques/orchestre-national-de-france>,

Zugriff am 13.06.2022.

51 <https://www.orchestredeparis.com/fr/orchestre/presentation/8/lhistoire>, Zugriff am 13.06.2022.

bleibt im Text jedenfalls unkommentiert. Sämtliche Zitate, die im Original in französischer Sprache verfasst sind, werden lediglich ins Englische übersetzt wiedergegeben, was zu Unschärfen im Hinblick auf den genauen Wortlaut führt. Aufgrund der Fülle an Informationen, für deren Plausibilität es immerhin an vielen Stellen Indizien gibt (wie ja beispielsweise das angeführte Zitat Viernes durchaus belegbar gewesen wäre), stellt die Arbeit Walters' aus biografischer Sicht – wenn auch tertiär – die Hauptquelle dar, die auch weitere Arbeiten gespeist hat.

Rollin Smiths Beitrag über Henri Mulet in einer Printpublikation der „American Gilde of Organists“<sup>52</sup> führt auf lediglich drei Textseiten (plus Werkverzeichnis, einem Verzeichnis „früher“ Aufnahmen der Orgelwerke Mulets, dem Verweis auf Marian Houlihans 1968 veröffentlichten Artikel in *The Diapason* und den Fußnoten) eine große Menge an Informationen zusammen, von denen etliche nicht den Weg in den Artikel von Donna Walters gefunden haben, obwohl dieser erst neun Jahre später veröffentlicht wurde. Auf der Seite der hier genannten amerikanischen Autoren – Plender, Smith und Walters – verfährt Smith in Bezug auf die Quellenarbeit am detailliertesten und führt im Zuge dessen eine Reihe von Publikationen an, die weder bei Walters noch Plender Erwähnung finden. Interessant ist hier zum Beispiel die Information, dass Mulet sich sowohl für die 1898 vakante Position des Titulaire von Ste-Clotilde als auch 1906 um die gleichlautende Stelle an St-Eustache beworben habe, jedoch aus keinem der Verfahren als Sieger hervorging<sup>53</sup>. Sowohl Plender als auch Sabatier berichten von Mulets Tätigkeit an St-Eustache<sup>54</sup>, während Walters ihn sogar explizit als Titulaire der Chororgel benennt<sup>55</sup>; Smith hingegen widerspricht dieser Information explizit<sup>56</sup>. Während er als einziger in der Lage ist, die verschiedenen Organistenposten Mulets zumindest teilweise zu belegen<sup>57</sup>, fehlen an vielen anderen Stellen, wie etwa zum Dienstbeginn an St-Roch<sup>58</sup> oder zu Mulets Mitwirken in der Jury des „Prix des Amis de l'Orgue“<sup>59</sup>, die Belege. Smith führt als einziger an, Mulet habe sich nach der Abschlussprüfung am Conservatoire unmittelbar von seinem Cello getrennt<sup>60</sup> und habe 1937 die Musik zugunsten von Landwirtschaft aufgeben wollen<sup>61</sup>. Aufgrund der Vielzahl und Unterschiedlichkeit

52 Smith 1999.

53 Ebd., S. 70.

54 Plender 1981, S. 697, Sabatier 2001 S. 1.

55 Walters 2008, S. 26.

56 Smith 1999, S. 73, Fußnote Nr. 6.

57 Ebd., S. 70.

58 Ebd.

59 Ebd., S. 71.

60 Ebd., S. 70.

61 Ebd., S. 72.

der Quellenangaben und der sogar geäußerten Editions kritik<sup>62</sup> stellt Rollin Smiths Beitrag die seriöseste der zur Verfügung stehenden Quellen dar.

Aidan Plenders Beitrag über Henri Mulet<sup>63</sup> ist die früheste der biographischen Quellen und verbleibt auf eineinhalb Seiten in einer knappen biographischen Übersicht und einem kurzen Exkurs zum kompositorischen Œuvre Mulets ebenfalls in der – größtenteils unbelegten – Erzählform. Abgesehen von der Quellenangabe des einleitenden Zitats Charles Tournemires gibt es im Text keine weiteren Belege für jedwede Art von Information. Sämtliche Angaben finden sich auch bei Donna Walters, sodass vermutet werden kann, dass dieser Text zumindest teilweise als Basis für ihre Forschungsarbeit geeignet haben könnte.

Sabatiers lexikalisch orientierter Eintrag im „Grove Music Online“<sup>64</sup> fasst das Leben Mulets in wenigen Zeilen zusammen und verzichtet dabei auch nicht auf reißerische Phrasen wie: „Mulet was a champion of the symphonic organ [...]“<sup>65</sup>. Es folgt eine Auflistung der bekannten Werke Mulets und der Jahreszahl ihrer Entstehung, den Abschluss bilden weiterführende bibliographische Angaben, die aus Sabatiers eigenem Artikel in „Guide de la musique d’orgue“ (Paris 1991) und Mulets Todesanzeige in der Zeitschrift „The Diapason“ der Ausgabe 59/4 (1967–1968) bestehen. Der durchweg von persönlichen Noten geprägte Artikel enthält keine neuen Informationen über Mulet und kann deshalb und wegen seiner überschaubaren Länge als irrelevant eingestuft werden.

Hermann Josef Busch widmet Henri Mulet in seinem Kompendium zur französischen Orgelmusik im 19. und 20. Jahrhundert einen knapp zwei Seiten umfassenden Beitrag<sup>66</sup>, der gänzlich ohne Belege auskommt, und stellt die Kurzbeschreibung einer kleinen Auswahl der Orgelwerke vor die biographische Beschreibung, die dementsprechend knapp ausfällt. Positiv fällt auf, dass er die Qualität der im Verlag R.M. Eagan (Minneapolis) erschienenen Werke (*Méditation religieuse*, *Prière*, *Offertoire sur un Alléluia grégorien*) kritisch betrachtet und die angegebenen „amerikanisierten“ Registrierungen hinterfragt. Neue Informationen enthält der Text nicht.

Der in der Zeitschrift *Musica sacra* erschienene und analytisch geprägte Beitrag von Dennis Hopp<sup>67</sup> stellt die *Esquisses byzantines* in den Vordergrund, die Biografie des Komponisten fällt mit einer knappen halben Seite eher kurz aus. Hopp führt als Quellen die Publikationen von Busch, Plender, Saba-

62 Ebd., S. 73, Fußnote Nr. 19.

63 Plender 1981.

64 Sabatier 2001.

65 Ebd.

66 Busch 2011.

67 Hopp 2017.