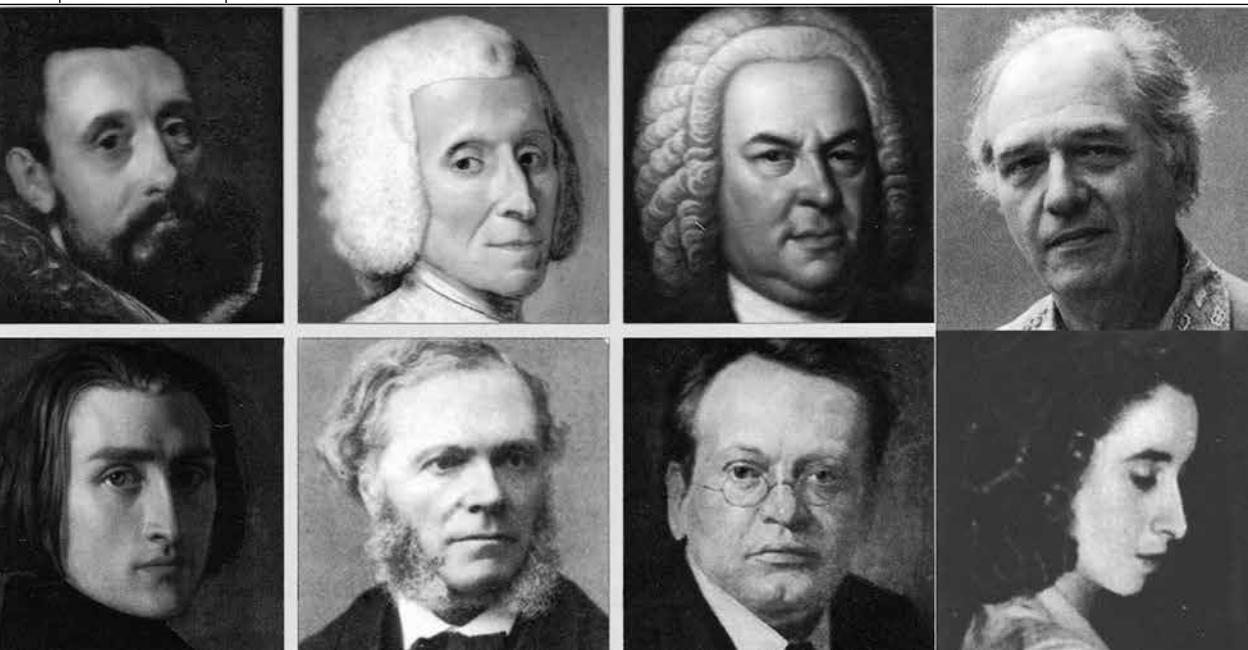




Tobias Willi

Viel bewundert, kaum bekannt –

zum Orgelschaffen von Charles Tournemire

Wie kaum ein anderer hat Charles Tournemire (1870–1939) die französische Orgelmusik des 20. Jahrhunderts geprägt. Und doch findet seine Musik selten Eingang in Konzertprogramme, und wirklich bekannt geworden ist sie nie. In Tournemires Schaffen manifestiert sich der tiefgreifende Umbruch in der französischen Orgelmusikgeschichte am Übergang vom 19. zum 20. Jahrhundert wohl stärker als bei irgendeinem anderen Komponisten.

Biografisches

Charles Arnould Tournemire wird am 24. Januar 1870 in Bordeaux geboren und wächst in kleinbürgerlichem Milieu auf. Bereits mit elf Jahren versieht er regelmäßig Orgeldienste in verschiedenen Kirchen und erringt in den folgenden Jahren als Pianist verschiedene Auszeichnungen. 1886 verlässt er seine Heimatstadt, um in Paris einerseits bei Vincent d'Indy Kompositionsunterricht zu nehmen, sich andererseits aber auch für die Eintrittsprüfung in eine Klavierklasse des Conservatoire vorzubereiten, die er ein Jahr später auch besteht. Trotz grossem Talent scheint sein Parcours an dieser Institution nicht sehr erfolgreich zu verlaufen. Erst die Begegnung mit César

Franck, den Tournemire verehrt und in seinen späteren Schriften als eine Art nicht von seiner Zeit erkannten¹ «Musik-Messias» darstellt, scheint seinen Weg entscheidend zu prägen. In Francks Orgelklasse, deren Aufmerksamkeit weniger der technischen Perfektion im Repertoirespiel als vielmehr der Entwicklung improvisatorischen Talents gilt, blüht Tournemire regelrecht auf und entwickelt sich in kürzester Zeit zu einem ausserordentlichen Improvisator. Francks Tod 1890 setzt dieser glücklichen Zeit schon nach sechs Monaten ein jähes Ende. Charles-Marie Widor als neuer Professor für Orgel begründet eine auf Perfektion der instrumentalen Technik basierende Ausbildung und kritisiert die diesbezüglich zu nachlässige Haltung seines Vorgängers, dessen Werke er zudem nicht besonders schätzt. Tournemire empfindet für «Charles-Marie von Widor», wie er ihn später verächtlich nennt, nur schon aus diesem Grund wenig Sympathie, trotz einem gewissen Respekt vor dessen Qualitäten als meisterhafter Interpret.² Bereits im Juli 1891 schliesst Tournemire seine Ausbildung bei Widor mit einem Premier Prix d'Orgue ab. Nach einem Jahr Militärdienst beginnt er als Klavierlehrer und Organist am Collège des Jésuites zu arbeiten und versieht den Orgeldienst an der Kirche Saint-Nicolas du Chardonnet. Mit seiner Ernennung zum Titularorganisten der Basilika Sainte-Clotilde – Gabriel Pierné hatte die nach dem Tod Francks übernommene Stelle nach nur acht Jahren zugunsten seiner Aktivitäten als Dirigent aufgegeben – nimmt Tournemires organistische Karriere eine entscheidende Wendung. Konzertreisen führen ihn bis nach Moskau, Holland und Spanien; daneben komponiert er vor allem Orchestermusik, Lieder und Bühnenwerke. Über seine erste Frau, Alice Taylor, kommt Tournemire in Kontakt mit Joséphin «Sâr» Péladan, Schriftsteller, Mystiker und Begründer des ästhetisch-esoterischen *Ordre de la Rose Croix Catholique et esthétique du Temple et du Graal*. Er beginnt sich intensiv mit den verschiedenen religiösen Traditionen zu befassen, setzt sich mit verschiedenen Autoren des «Renouveau catholique» auseinander und entwickelt sich – nachdem er sich zuvor als aufgeklärten Geist und Anhänger Jean-Jacques Rousseaus bezeichnet hatte – in Richtung eines mystischen Katholizismus, der auch auf viele weitere Künstler dieser Zeit grosse Anziehungskraft ausübt.³ Zwei Bewerbungen um die Orgelprofessur am Conservatoire 1911 (ernannt wird Gigout) und 1925 (Ernennung Duprés) scheitern. Ab 1920 unterrichtet Tournemire immerhin als Professor für Kammermusik an dieser Institution und schreibt daneben eine grosse Zahl an Werken für verschiedenste Besetzungen; bis 1926 entstehen unter anderem acht Orchester-Symphonien und diverse grosse Oratorien. Erst ab 1927 wendet sich Tournemire systematisch der Komposition für Orgel zu; auf sein umfangreiches Orgelwerk soll weiter unten eingegangen werden. Als gesuchter Lehrer für Improvisation unterrichtet er etliche Privatschüler, darunter Jean Langlais und André Fleury; Sainte-Clotilde wird zur Pilgerstätte der jüngsten Musikergeneration, die für Tournemires Improvisationen den sonntäglichen Gottesdienst aufsucht. Die letzten Jahre seines Lebens sind von

Keine erfolgreiche konservatoriums-laufbahn.

Wendung als Titular an Ste-Clotilde.

Bezug zum «Renouveau catholique».

1 Vgl. Charles Tournemire: *César Franck*, Paris 1931, zitiert u.a. bei Keym; siehe Bibliografie.

2 Interessant, dass Widor sich in seinen Unterrichtsnotizen höchst enthusiastisch über Tournemire äussert, dessen grosses Talent er sofort erkannt zu haben scheint.

3 Vgl. dazu die Publikationen von Stefan Keym und Stephen Schloesser im Literaturverzeichnis.

Anziehungspunkt
für die junge
Musiker-
generation.

Geldsorgen, gesundheitlichen Problemen, dem Zorn über mangelnde Anerkennung und von melancholischer Stimmung geprägt. Tournemires cholerisches Temperament und seine misstrauische Natur isolieren ihn zunehmend von der musikalischen Welt. Am 3. November 1939 wird Tournemire ertrunken im Bassin d’Arcachon aufgefunden; die Umstände seines Todes sind ungeklärt.



Ch. Tournemire im Jahr 1935.

Ein Komponist inmitten des Umbruchs

Tournemire steht als Schüler von Franck und Widor zunächst ganz in der Tradition der *«Symphonistes»*, die das Conservatoire dominieren. Ihr konzertanter, symphonischer Stil ohne direkten kirchlichen Bezug findet seinen Höhepunkt in der Gattung der Orgelsymphonie. Die *«mondäne»*, profane Ausrichtung derartigen Komponierens wird von den *«Liturgistes»* allerdings heftig kritisiert, die eine Reform im Geist des Cäcilianismus propagieren und schon früh mit der Gründung der Ecole Niedermeyer (*«Ecole de Musique Classique et Religieuse»*, 1853) und vor allem der Schola Cantorum Paris (*«Ecole de Chant liturgique et de musique religieuse»*) 1894 durch Vincent d’Indy, Charles Bordes und Alexandre Guilmant eine Gegenbewegung dazu auslösen. Ihre in diesem Geist entstehenden Werke reagieren auf die neuen ästhetischen Tendenzen und später auch auf die Vorgaben des Motu Proprio *«Tra le sollecitudini»* über die Kirchenmusik durch Papst Pius X., das dem gregorianischen Choral 1903 wieder eine zentrale Rolle in der liturgischen Praxis zuweist. Unterstützt werden diese Bemühungen durch das zunehmende Bewusstsein für das musikalische Erbe vergangener Generationen; Musik der Antike und des Mittelalters wird genauso zum Gegenstand vertiefter Forschung wie der gregorianische Choral, der zwar in Frankreich nie ganz aus der Liturgie verschwunden ist, aber angesichts der landläufig praktizierten, vereinfachten, verstümmelten und rhythmisch vereinheitlichten Singweise mit der ursprünglichen Form nicht mehr viel zu tun hat. Restaurationsbewegungen, die insbesondere von Mönchen und Choralforschern der Abtei von Solesmes initiiert und getragen werden, versuchen durch Rückkehr zu den ältesten überlieferten Quellen und durch ihren Vergleich eine Rekonstruktion. Die rhythmische Ausführung der so *«wiederentdeckten»* Gesänge gewinnt an Freiheit und nähert sich wieder stärker dem sprachlichen Duktus an. Im Rahmen dieser liturgisch-kirchenmusikalischen Reformbewegungen, die Tournemire direkt miterlebt, findet allmählich eine Umkehrung der Vorzeichen statt: Die Orgelsymphonie als prägende Gattung rückt in den Hintergrund; freiere Formen, oft im Sinne religiös-programmatischer Musik, nehmen mehr Raum ein und es entstehen symphonische Dichtungen oft religiöser Prägung oder ganze *«theologische Zyklen»* (vgl. Messiaen). Dabei dürfte sicher auch die in Paris im ausgehenden 19. Jahrhundert *«erfundene»* stille Messe mit Orgeluntermalung (Messe basse) richtungsweisend gewesen sein. Der Zelebrant spricht dabei leise den kom-

Symphonistes
versus Liturgistes.

Religiös-program-
matische Musik
nimmt mehr Raum
ein.

pletten Messtext, während zugleich eine Art «Orgelkonzert» abläuft, das nur während der Evangelien-Lesung, dem Credo und einigen Teilen des Hochgebets unterbrochen wird: die nach Improvisation rufende Situation par excellence, für welche die Propriums-Gesänge des jeweiligen Tages als musikalisches Material dienen können.

Tournemires Orgelwerke bis zu «L'Orgue Mystique»

Bereits Tournemires früheste Orgelwerke⁴, entstanden bis circa 1902, lassen die ästhetischen Umbrüche seiner Zeit erahnen: Einerseits handelt es sich um kirchliche Gebrauchsmusik im Sinn der «Liturgistes», andererseits um konzertante Werke, deren Harmonik durch modale Wendungen zwar gelegentlich einen eigentümlich diffusen Charakter erhält, aber noch wenig individuelles Profil zeigt. Zwischen 1902 und 1927 entsteht nur ein einziges Orgelwerk, der Triple Choral op.41⁵ (1910), eine Art «logische Fortsetzung» der Durchführungstechniken und der modal-tonalen Harmonik der drei Choräle von César Franck, zugleich aber mit dem Untertitel «Sancta Trinitas» das Verbindungsglied zwischen den nur vage religiös konnotierten Chorälen Francks und den späteren Werken Tournemires. Der Bezug zu konkreten Themen des gregorianischen Chorals fehlt; dieser findet sich dafür erstaunlicherweise in einem etwa zeitgleich entstandenen, gross angelegten Klavierwerk, dem *Poème mystique op. 33*⁶, wo identifizierbare Choralzitate verwendet sind. Tournemire verlässt anschliessend die Orgel gänzlich und konzentriert sich erneut auf sein symphonisches Schaffen.

Erst ab 1928 entsteht mit «L'Orgue Mystique»⁷ der grösste Orgelmusikzyklus überhaupt. Als Initiant dieses riesigen Projekts darf Joseph Bonnet gelten. Bonnet, äusserst aktiv in den Bemühungen um die Wiederbelebung des gregorianischen Chorals und Direktor des Institut Grégorien in Paris, hatte bereits 1923 in der «Revue Grégorienne» nach einem Orgelzyklus verlangt, der, ähnlich wie Bachs Orgelbüchlein oder seine Kantatenzyklen, durch das ganze Kirchenjahr führen könne; dabei bezog er sich insbesondere auf das monumentale 15-bändige Werk «L'Année liturgique» von Dom Prosper Guéranger aus Solesmes, das die gesungenen Texte jedes Sonntags ausführlich kommentiert und das Bonnet kurz davor Tournemire geschenkt hatte. Nach einigen Studienaufenthalten in Solesmes schreibt Tournemire seinen Zyklus in einem Zeitraum von fünf Jahren. Dieser umfasst 51 Messoffizien mit jeweils fünf Sätzen⁸, welche die Propriums-Gesänge des jeweiligen Sonntags oder Feiertags frei paraphrasieren. Ausgeklammert sind Advents- und Passionszeit, wo die Orgel schweigt, mit Ausnahme der Sonntage «Laetare» und «Gaudete». Dazu kommen weitere Feiertage und einige Heiligenfeste. Jede dieser Messen umfasst zunächst ein Prélude zum anschliessend gesungenen Introitus, ein Offertorium, eine kurze Elevation und ein Stück nach der gesungenen Communio. Die Dauer dieser ersten vier Sätze entspricht unge-

Frühe Werke:
kirchliche
Gebrauchsmusik.

Zweite Orgel-
musik-Phase.

Der grösste Orgel-
musikzyklus über-
haupt.

4 Darunter eine *Pièce Symphonique op.16*, Schola Cantorum, 1899, die *Suite de Morceaux op. 19/24*, Péregally et Parvy, 1900/1902, oder die *Variae Preces op. 21*, Janin, 1904.

5 Janin, 1912.

6 Janin, 1918, Widmung zunächst an Busoni, dann geändert zu Alfred Cortot!

7 In 51 Heften veröffentlicht bei Heugel, 1928–1936

8 Einzig das Offizium zur Osternacht ist auf drei Sätze reduziert, da die Orgel hier spezifische Funktionen hat und nicht dem «normalen» Messablauf unterworfen ist. «L'Orgue mystique» umfasst also total 253 Stücke.

Ausgangsspiele
mit modernen
Durchführungs-
techniken.

Schwer auf die
reformierte Litur-
gie übertragbar.

fähr ihrer liturgischen Funktion im Hochamt, kombiniert mit den entsprechenden Gesängen. In diesen Sätzen werden die gregorianischen Motive relativ klar, oft sogar einstimmig, zitiert und sind daher deutlich erkennbar. Als fünfter Satz folgt sodann ein gross angelegtes Ausgangsspiel, das in der Regel gut zehn Minuten dauert und verschiedene Themen (Hymnen, Antiphonen, teilweise auch Gesänge aus den Stundengebeten des Tages) des jeweiligen Sonntags paraphrasiert; hier verwendet Tournemire durchaus «moderne» Durchführungstechniken, fragmentiert die Choräle, generiert daraus Ostinati et cetera. Diese Sätze sind auch jene, welche einen spezifischen Titel erhalten (Paraphrase-Carillon, Fantaisie, Prélude et Fugue, Choral alléluatique etc.) und die Tournemire gelegentlich, zusammen mit einigen Offertorien, zu Konzertprogrammen gruppierte, mit denen er offensichtlich einen Überblick über den gesamten Zyklus vermitteln wollte. Da die gregorianischen Proprien heute kaum mehr bekannt sind, ist es selbst in der katholischen Liturgie schwierig, ohne Mitwirkung einer Choralschola die Musik noch in einen sinnvollen Zusammenhang zu stellen, zumal Tournemires Musik oft auch nach dem «mystischen Halbdunkel» grosser französischer Kirchenräume zu rufen scheint. Aus denselben Gründen lässt sie sich daher meistens auch nur schwer in die reformierte Liturgie übertragen, auch wenn sich gewisse Schlusssätze durchaus als festliche Ausgangsspiele eignen mögen.

Intr. 8.

Pí-ri- tus Dómi- ni * replé-vit ór- bem ter- rá- rum,
alle- lú- ia : et hoc quod cón- ti- net ómni- a, sci-én-

①

$\text{♩} = 42$

Bolte ouverte

senza rigore

m. d.

III. Fonds 8

III.

II. Clarinette

Bolte ouverte

II.

Péd. Fonds 8, 16

«Prélude à l'introït» (Anfang) aus dem Pfingst-Offizium: «textgetreues» Zitat des entsprechenden Gesangs.

Es ist offensichtlich, dass Tournemire für seine Musik nicht nur die Gesänge, sondern auch die liturgischen Texte des jeweiligen Sonntags sowie die von Dom Guéranger verfassten Meditationen und Kommentare dazu berücksichtigt hat, deren Kontemplation ein zentrales Element des kompositorischen Prozesses gewesen zu sein scheint. Ein umfangreicher handschriftlicher Plan zu *L'Orgue mystique* belegt dies und erklärt auch Tournemires Aussage, sein Werk «kommentiere» jeden Sonntag und seine Texte, was also durchaus auch einen theologischen Anspruch belegt, der dem musikalischen beigeordnet ist. Um diesen zu verdeutlichen, dürfte Tournemire auch den Gesamttitel vom ursprünglichen «*L'Orgue glorieux*» zu «*L'Orgue mystique*» geändert haben. Der Zyklus werde damit, so Tournemire – nicht ohne eine Messerspitze Größenwahn, die bei ihm relativ gängig ist –, zu einer Art musikalisch-liturgischem Gesamtkunstwerk, das sich in eine Reihe illustrierter Vorgänger einreihe: in die grosse modale Tradition der vorbachschen Meister, in Respekt der gregorianischen Linien und unter Wahrung des modalen Systems. Dies schliesse Chromatizismen nicht aus, welche die gregorianischen Vorlagen in ein moderneres Gewand kleideten: Immerhin sei ja Frescobaldi (zusammen mit Buxtehude, Titelouze und Grigny als wichtigster Komponist modaler Musik genannt) ebenfalls äusserst kühn mit Chromatik umgegangen; Bach hingegen habe, trotz seinem Genie, die modale Tradition «getötet». Nun gelte es, zu ihren Quellen zurückzugehen, eine Tradition wieder aufblühen zu lassen, sie wiederzubeleben und mittels der Modalität eine konstant mystische Atmosphäre zu schaffen. Die Ästhetik, die Tournemire für seinen Zyklus propagiert, schliesst also einerseits nahtlos an die weiter oben skizzierten Erneuerungsbewegungen in der Gregorianik an und will sich bewusst in ein Referenzsystem musikalischer Vergangenheit bis hin zum Frühbarock einreihen, bedient sich aber, ohne dies wirklich einzugestehen, selbstverständlich auch der Techniken zeitgenössischen Schaffens (Tournemire spricht in seinen Memoiren etwas vage von «polytonie moderne»). Messiaen hebt in einem relativ polemischen Aufsatz über Kirchenmusik 1939 besonders hervor, dass Tournemire in seinem Zyklus die Modernisierung des gregorianischen Chorals gelungen sei, indem er ihn in debussysche, polytonale Harmonien eingekleidet habe. Diese Musik sei wirklich «*katholisch, liturgisch und lebendig*»⁹. In der Folge steht die Orgel im Zentrum von Tournemires Schaffen – wohl auch eine Konsequenz seiner ausserhalb der Orgelwelt mehr oder weniger konstanten Erfolglosigkeit, die ihn indes nicht davon abhält, mehrere grosse Oratorien zu schreiben, die bis heute einer Uraufführung harren.¹⁰ Allerdings sucht er seine Inspiration nur noch selten direkt im gregorianischen Choral; seine ausschliesslich religiös-programmatischen Werke nehmen mehrheitlich Bezug auf originale, selbst erfundene Themen und Motive, die auch von aussereuropäischer Modalität beeinflusst sind.

Theologischer
Anspruch.

Eine Art musika-
lisch-liturgisches
Gesamtkunstwerk.

Modernisierung
des gregoria-
nischen Chorals.

9 In: Carrefour, Jun–Jul 1939

10 Darunter eine *Apocalypse de Saint Jean op. 63* oder *La douloureuse Passion du Christ op. 72*

Comm.
7.
F Actus est * repén-te de caé-lo só- nus

IV
III. Voix céleste
Gambe
II. Flûte douce 8
Boîtes couvertes
Péd: Bourdon 16

$\text{♩} = 100$

III.

II.

pp sans hâte

assai

a Tempo

Communio aus dem Offizium zu Pfingsten; das Choralthe-ma dient als «Steinbruch» für die Begleitstimmen.

Das Spätwerk

In einem ersten Triptychon, den *Trois Poèmes op. 59*¹¹, illustriert Tournemire Verse aus den Psalmen 21, 23 und 150 und verwendet gleichzeitig neuartige Klangkombinationen, die durch einen vergrößernden Umbau der Orgel in Sainte-Clotilde möglich geworden sind – viel kritisierte Massnahmen, über deren Resultat Tournemire offen-

bar auch nicht restlos begeistert zu sein scheint. Ein weiterer Zyklus, die *Sei Fioretti op. 60*¹² nach Texten von Franz von Assisi, schliesst sich an, zauberhafte Miniaturen in durchwegs zarten Klangfarben, die sich für Liturgie und Konzert gleichermaßen eignen. Mit der für einmal als «absolute Musik» konzipierten *Fantaisie symphonique op. 64*¹³, der *Symphonie-Choral d'Orgue op. 69*¹⁴, einer sechsteiligen, den Psalm 43 kommentierenden Grossform, sowie der durch die Kathedrale von Amiens inspirierten *Symphonie sacrée op. 71*¹⁵ verbindet Tournemire die beiden antithetischen Stilrichtungen seiner Jugendzeit – zumindest in ihrem Titel – zu einem organischen Ganzen, wobei diese Werke nicht viel mit Orgelsymphonik vierneschen Zuschnitts gemein haben, sondern sich vielmehr symphonischen Dichtungen nähern und den formalen Kanon französischer Symphonik nur noch vage erahnen lassen.

Für den liturgischen Gebrauch und als unerschöpfliche Quelle für das Improvisationsstudium hochinteressant ist die für Harmonium oder Orgel konzipierte Sammlung der *Petites Fleurs Musicales op. 66*¹⁶, einer Art «Orgue Mystique im Kleinformat», in denen Tournemire für acht wichtige Kirchenfeste wiederum eine fünfteilige Orgelmesse schreibt, allerdings aufs Wesentlichste reduziert – wahre Wunderwerke an Subtilität und meisterhafter Verwendung modalen Sprache. Ähnlich das noch weniger bekannte Schwesterwerk, die *Postludes libres pour les Antiennes du Magnificat op. 68*¹⁷, 51 Stückchen, jeweils auf einer Druckseite, welche die Antiphonen zum Magnificat derselben Sonntage illustrieren, welche schon in «L'Orgue Mystique» vertont worden waren. Die zugrundeliegenden, leider nur in Latein abgedruckten Bibelverse würden übrigens auch eine Verwendung innerhalb der reformierten Liturgie erlauben!

Mit den *Sept Chorals-Poèmes d'Orgue pour les sept paroles du Christ op. 67*¹⁸ reiht sich Tournemire in die Tradition der Vertonungen der sieben letzten Worte Christi am Kreuz ein. Das thematische Material des gut dreiviertelstündigen Zyklus basiert teilweise auf Hindu-Skalen (eine entsprechende Abhandlung in der *Encyclopédie de la musique et Dictionnaire du Conservatoire* von 1913 durch Joanny Grosset inspirierte später auch Messiaen), die Bezeichnung «Chorals» lehnt sich bestimmt auch an die drei Choräle Francks an, an deren Durchführungstechniken sich Tournemire erinnert. Die Ausdrucksspanne der Stücke reicht von heftigsten Ausbrüchen («Vater, vergib ihnen ...») bis zu verklärter Verinnerlichung («Heute wirst du mit mir im Paradies sein») und ist in gewissen Teilen durchaus auch tonmalerisch gefärbt – eines der kraftvollsten Werke Tournemires, das, begleitet von entsprechenden Meditationen und Texten, einen unvergesslichen Eindruck hinterlassen kann.¹⁹

Verbindung der beiden Stilrichtungen der Jugendzeit zu einem organischen Ganzen.

«Orgue Mystique im Kleinformat».

Op. 67, eines der kraftvollsten Werke Tournemires.

11 Lemoine, 1933

12 Hérelle, 1933 (zwei Hefte)

13 Gross, 1936, Neuausgabe Universal Edition, 1985

14 Schott, 1939, Neuausgabe Universal Edition, 1981

15 Schola Cantorum, 1959. Übrigens schrieb Widor bereits 1908 eine *Sinfonia sacra*!

16 Universal Edition, 1982; die Stücke zu Epiphanias sind übrigens dem Zürcher Grossmünsterorganisten Viktor Schlatter gewidmet!

17 Eschig, 1936

18 Eschig 1937, die etwas exzentrische Schreibweise entspricht dem Original.

19 Eine äusserst detaillierte Analyse des Werks mit vielen Quellenmaterialien stammt von Jean-Marc Leblanc, veröffentlicht im *Bulletin No. 13/2013* der *Association Maurice et Marie-Madeleine Duruflé*.

XVII

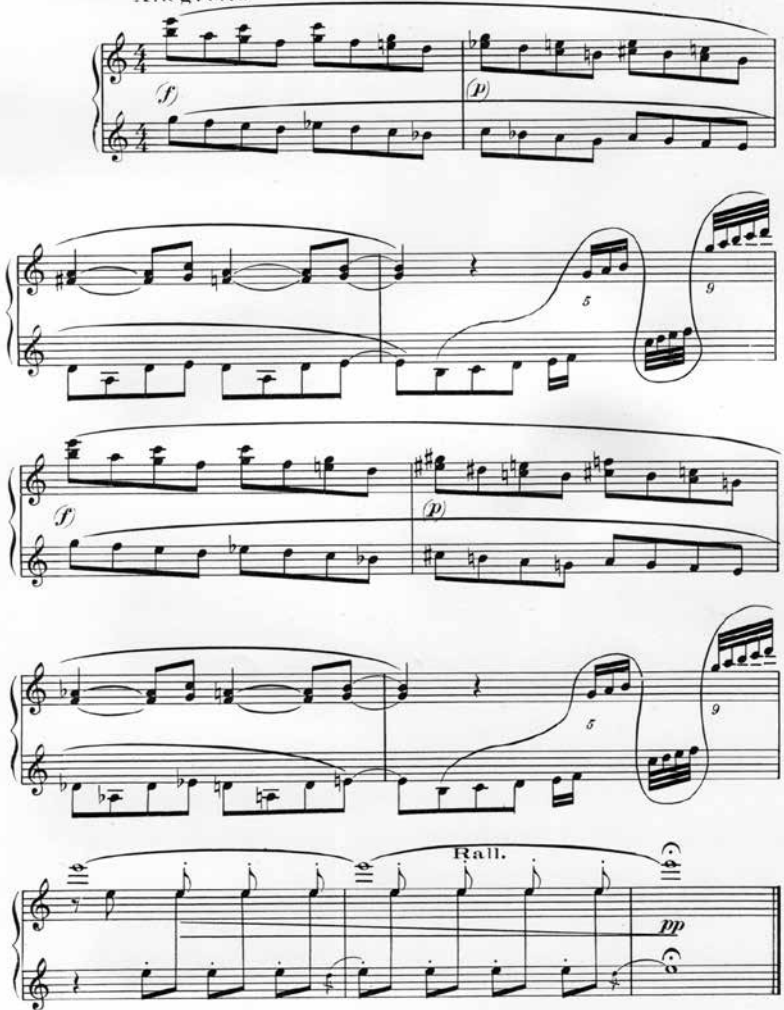
Orgue: Flûtes 8.4.

Harmonium: ① ③

Et respicientes, viderunt revolutum lapidem ab ostio monumenti...

(Dominica Resurrectionis)

Allegretto



Nr. 17 (Ostern) aus den «Postludes libres pour les Antiennes du Magnificat».



2



(♩=54)

III, – Hautbois; + V. céleste, Gambe, V. humaine, Bourdon, Trémolo



Hindu-Modus «Chalanâta» und seine Anwendung im 5. Choral-Poème «Sitio» («Mich dürstet»), S. 2.

Zeugnis von Tournemires für seine Zeit durchaus visionärer Sichtweise auch auf Alte Musik legt sein *Précis d'exécution, de registration et d'improvisation*²⁰ ab, eine Orgelschule, die – in Tournemires oft relativ exaltiertem Stil – neben technischen Übungen (übrigens in erstaunlich differenzierter Artikulation, verglichen z. B. mit Duprés Lehrwerk) auch wertvolle aufführungspraktische Hinweise zu Werken von Franck und Tournemire selbst enthält, neben durchaus noch lesenswerten, wenn auch heute überholten Kommentaren zu Werken Bachs, Buxtehudes, Frescobaldis oder Cabanilles²¹. Eine *Petite Méthode d'Orgue*²² resümiert die wichtigsten technischen Übungen in einfacherer Form und enthält zudem anregende Beispiele für kurze litur-

Visionäre Sichtweise auch auf Alte Musik.

20 Eschig, 1936

21 Als Herausgeber veröffentlichte Tournemire Werke von Buxtehude, Cabanilles, Franck, Beethoven sowie einige Noëls.

22 Eschig, 1949

«Le Maître de l'Arabesque».

Tournemires kompositorische Sprache ist höchst durchdacht und nicht «rhapsodisch-formlos».

Wegweisende Innovationen.

gische Improvisationen. Aus der Beschäftigung mit Alter Musik heraus schreibt Tournemire auch seine *Suite Evocatrice op. 74*²³ für die Orgel von Saint-Gervais in Paris (dem Wirkungsort der Familie Couperin), die in etwas skurriler, gewisse neoklassizistische Werke der Folgegeneration vorwegnehmender Art Satzbezeichnungen der französischen Barockmusik und Satztechniken kombiniert, die aber auch anderen Nationalstilen entstammen könnte.

Die beiden *Fresques Symphoniques Sacrées op. 75* beziehungsweise *76*²⁴, zwei von offensichtlich vier geplanten Werken, sind wiederum von gregorianischen Chorälen der Weihnachts- und Pfingstliturgie inspiriert, verinnerlicht-mystisch die erste, von pfingstlichem Feuer durchzogen die zweite. Damit kehrt Tournemire, «le Maître de l'Arabesque», wieder zurück zu seiner hauptsächlichen Inspirationsquelle.

Improvisation versus Komposition

Der kurze Streifzug durch das Orgelwerk des Komponisten hat gezeigt, dass die meisten Werke Tournemires keinen Einzug ins gängige Konzertrepertoire gefunden haben. Grosse Ausnahme sind die fünf von Maurice Duruflé transkribierten *Cinq Improvisations*²⁵, die Tournemire 1930/1931, zusammen mit zwei eigenen Werken sowie fünf Stücken César Francks, auf Schallplatte aufgenommen hatte. Auch wenn mit Duruflé ein Schüler Tournemires und zugleich eine weitere Grösse der französischen Orgelwelt diese Aufgabe übernommen hat, ist doch davon auszugehen, dass Tournemire diesem Unterfangen kaum zugestimmt hätte. Liest man zudem in der Fachliteratur den oftmals unreflektiert wiedergegebenen Satz, Tournemires komponierte (!) Musik sei formal nicht sehr konzis, «rhapsodisch-formlos» und erinnere an «aufgeschriebene Improvisation», während seine Improvisationen quasi zu vollendeten Werken erhoben werden, wird die Situation vollends paradox. Jüngere musikwissenschaftliche Arbeiten – vergleiche zum Beispiel die in der Literaturliste erwähnten Aufsätze von Thomas Lacôte, Stefan Keym oder Jean-Marc Leblanc – haben gezeigt, dass Tournemires kompositorische Sprache höchst durchdacht und in zahllosen Details wegweisend für nachfolgende Generationen ist, allen voran Olivier Messiaen, dessen wesentliche Stilelemente bei Tournemire bereits vorhanden sind, auch wenn er diesen nie in seiner «Ahnenreihe» erwähnt. Tournemire war sich offensichtlich sehr wohl bewusst, in der allgemeinen Wahrnehmung vor allem als Improvisator zu erscheinen: «Hier ruht ein Improvisator», schrieb er nicht ohne Sarkasmus über eine mögliche Grabstein-Inschrift.²⁶ Sein subtiler Umgang mit modaler Harmonik, eine in jeder Beziehung neuartige Behandlung der Registerfarben, seine Art, mittels komplexer Klangaggregate «Klangfarben zu komponieren»²⁷, oder artikulatorische Feinheiten zeugen von einem

23 Bornemann, 1938

24 Eschig, 1943

25 Durand, 1958; eine neue, zum Teil stark differierende Transkription, die mit modernen technischen Mitteln realisiert werden konnte, gab Rupert Gough 2010 bei Carus heraus.

26 Zitiert von Joël-Marie Fauquet in einem CD-Booklet.

27 Vgl. dazu im besonderen die Reflexionen von Thomas Lacôte, der zurecht darauf hinweist, dass Tournemires Musik mit analytischen Mitteln unserer Zeit betrachtet werden muss, die auch Parameter wie Klangdichte, Räumlichkeit, harmonische Spektren etc. einschliessen.

exakten, bewussten und präzisen Komponieren, das mit dem eruptiven Temperament des Improvisators Tournemire nicht sehr viel gemein haben dürfte. Auch die Klangsprache seiner Kompositionen ist sehr viel avancierter und freier als in den «echten» Improvisationen.²⁸ Gewiss hat der schwierige Charakter Tournemires, der auch vor «Kollegen-Schelte» übelster Art – einschliesslich drastischer Kritik an Freunden, Weggefährten, Schülern oder anderen Komponisten wie Ravel oder Strawinsky – nicht zurückschreckte,²⁹ das Seine dazu beigetragen, dass dem Komponisten von der Nachwelt wenig Sympathie entgegengebracht wurde. Vor allem Tournemires Spätwerke sind zudem nicht einfach zu hören und bedürfen sorgfältiger Einführung, um ihre Feinheiten und ihren spirituellen Hintergrund erkennbar zu machen. Trotzdem wäre es an der Zeit, sein vielschichtiges Werk neu zu entdecken und damit einem visionären Komponisten Gerechtigkeit widerfahren zu lassen. «*Un jour, on rendra justice à Tournemire*» – so Olivier Messiaen.

Ein schwieriger
Charakter.

Literaturverzeichnis (Auswahl)

Pascal Ianco: Charles Tournemire, Editions Papillon, Drize-Genève 2001

Stefan Keym/Peter Jost (Hrsg.): Olivier Messiaen und die «französische Tradition», Köln 2013

Stefan Keym: Erbe der «Franck-Tradition»? in: Christiane Strucken-Paland/Ralph Paland (Hrsg.): César Franck im Kontext, Köln 2009

Thomas Lacôte: Une certaine lecture de Paraphrase-Carillon – Tournemire, musicien de l'écriture, in: Association Maurice et Madeleine Duruflé: Bulletin 7/8, 2008

Stephen Schloesser: Jazz Age Catholicism – Mystic Modernism in Postwar Paris 1919–33, Toronto 2005

Jennifer Donelson/Stephen Schloesser (Hrg.): Mystic Modern: The Music, Thought and Legacy of Charles Tournemire, Richmond 2014

*Tobias Willi (*1976) studierte an der Basler Musikhochschule mit den Hauptfächern Orgel bei Guy Bovet (Lehr- und Solistendiplom mit Auszeichnung) und Klavier bei Heinz Börlin und Jürg Wytenbach (Lehrdiplom mit Auszeichnung). Später setzte er sein Studium im Rahmen eines «Cycle de Perfectionnement» am Conservatoire National Supérieur de Musique et de Danse de Paris (CNSMDP) in der Orgelklasse von Olivier Latry und Michel Bouvard fort. Seit 2015 ist er als Hauptorganist an der Johanneskirche Zürich tätig und konzertiert daneben im In- und Ausland. Die französische Musik des 16. bis 21. Jahrhunderts bildet dabei einen besonderen künstlerischen Schwerpunkt. Tobias Willi ist Professor für Orgelspiel und Improvisation an der Zürcher Hochschule der Künste (ZHdK).*

²⁸ Es ist allerdings anzumerken, dass Tournemire aufgrund der zeitlichen Beschränkungen der damaligen Aufnahmetechnik sicher weniger spontan sein konnte, als er es sonst wohl gewesen wäre.

²⁹ Siehe dazu zum Beispiel Tournemires erst kürzlich im Internet unter dem Titel *Eclats de Mémoire* veröffentlichte autobiografische Notizen unter: <http://ml-langlais.com/Tournemire>.