

PARISER ORGELMUSIK ZUR ZEIT DER «ANNÉES FOLLES»: DIE FASZINATION DER GEGENSÄTZE



Coco Chanel, Joséphine Baker, Ragtime und Surrealismus – nicht nur in Paris ist die Zeit zwischen den Weltkriegen eine Zeit des Umbruchs. Ein blühendes Kulturleben, aber auch ein tiefgreifender gesellschaftlicher Wandel kennzeichnet die «Années folles». Vor deren Hintergrund soll das Beispiel zweier markanter Persönlichkeiten – der beiden diesjährigen Jubilare Louis Vierne und Charles Tournemire – Gelegenheit geben, einen Blick auf die Umbrüche der Kirchen- und Orgelmusik dieser Epoche zu werfen.

Von Tobias Willi

Eine Gesellschaft im Wandel

Das Ende des Ersten Weltkriegs öffnet für Gesellschaft, Kunst und Kultur neue Perspektiven. Neue Technologien und deutlich billigere Elektrizität favorisieren das Wiederaufblühen der Wirtschaft. Die Frauenbewegung tritt für mehr Selbstbestimmung und – da viele Männer im Krieg ihr Leben verloren hatten – auch für vermehrte berufliche Aktivitäten für Frauen ein. Freizeitakti-

vitäten gewinnen an Bedeutung, da neu erfundene elektrische Haushaltsgeräte die Arbeit vereinfachen. Sportereignisse wie die Olympischen Spiele 1924 in Paris begeistern die Massen. In der Mode bildet sich unter dem Einfluss von Coco Chanel der «Garçonne-Stil» aus. Paris wird zum Schmelztiegel unterschiedlichster ästhetischer Strömungen in Literatur (Gide, Proust, Surrealismus, Dada-Bewegung u.a.), bildender Kunst (Kubismus, Fauvismus, Neo-Impressionismus) und Architektur (Art déco, Art nouveau), aber auch zum

Exilanten-Treffpunkt für Schriftsteller und Künstler aus aller Welt (Hemingway, Gertrude Stein, Modigliani, Miró, Chagall u.v.m.). Der Stummfilm (Chaplin, Buñuel) erlebt seine Hochblüte.

Umbrüche im Musikleben

Schon während des Ersten Weltkriegs lässt sich gesellschaftlich eine Art Fluchtbewegung in Richtung von ausschweifender Unterhaltung und sorgloser Zerstreuung feststellen, gleichsam als Abgrenzung gegen die Gräuel an den Kriegsfronten. Nach Kriegsende floriert die Unterhaltungsmusik unter dem Einfluss des durch die Alliierten eingeführten Jazz, des Ragtime und anderer neuer Tanzmusik; das gleichzeitige Aufkommen des Radios fördert die Verbreitung von Musik und die Entstehung einer musikalischen Massenkultur.

Für viele junge Komponisten (z. B. die Mitglieder der *Groupe des Six*¹) ist die Hinwendung zur zeitgenössischen Unterhaltungsmusik eine willkommene Gelegenheit, um sich von der spätromantischen Ästhetik Wagners, aber auch von Impressionismus und Expressionismus abzugrenzen. Der Wunsch nach Klarheit, Einfachheit und Sachlichkeit und eine starke Orientierung an Vorbildern des Spätbarocks und der Klassik führen zum musikalischen Neoklassizismus, dessen Klangsprache in der Regel tonal bleibt, sich aber mit modalen oder polytonalen Elementen sowie «Jazzharmonik» anreichert. Neben Rückbesinnung auf vergangene Musikstile und Anleihen bei der Unterhaltungsmusik sind es «exotische» Klänge, welche die Musiker faszinieren: So bilden beispielsweise die *Ballets Russes* eine Brücke zur russischen Musik- und Volkskultur und zugleich eine Art transdisziplinäre Verbindung zwischen Musik, Tanz, Bühnenbild und Kostüm. Auch Musik aussereuropäischer Kulturkreise begeistert die jüngere Generation von Komponisten und beeinflusst sie in

Harmonik und Melodik, aber wohl mindestens so sehr auch als «Katalysator» für eine kreative Überwindung des rigiden kompositorischen Regelwerks, wie es am Conservatoire noch vermittelt wird. Schliesslich findet auch eine musikwissenschaftliche Auseinandersetzung mit der Musik der Antike, mit Gregorianik und mit aussereuropäischer Musik statt, die vermehrt erforscht und systematisiert wird.

Die Situation der Orgelmusik

Auch wenn in dieser Zeit ebenfalls ein fundamentaler Wandel in der kirchenmusikalischen Ästhetik und im Orgelbau stattfindet: Dieser geschieht – wie so oft – etwas zeitverzögert zu anderen Bereichen des Musik- und Kulturlebens. Das zunehmende Bewusstsein für die

Musik der Vergangenheit schlägt sich vor allem in einer intensiven Beschäftigung mit der Gregorianik nieder. Eine vor allem von der Abtei von Solesmes ausgehende Restaurationsbewegung versucht durch Vergleich der ältesten

1903 wird der gregorianische Choral zur verbindlichen Musik der katholischen Liturgie.

überlieferten Quellen eine Rekonstruktion dessen, was in der Liturgie zwar nach wie vor praktiziert wird, allerdings nur noch in verstümmelter, rhythmisch vereinheitlichter Form. Das 1903 erschienene *Motu Proprio Tra le sollecitudini* von Papst Pius X. erklärt den gregorianischen Choral (neben dem «Palastina-Stil») ganz offiziell zur verbindlichen Musik der katholischen Liturgie. Auch wenn diese «neuen» Grundsätze primär den Liturgiegesang betreffen, sind ihre Auswirkungen auch in der französischen Orgelmusik richtungsweisend. Reformbewegungen im Geist des Cäcilianismus hatten auch in Frankreich bereits lange vor dem päpstlichen *Motu Proprio* eine Erneuerung der Kirchenmusik und eine Gegenbewegung zu ihrer Profanierung durch «mondäne» weltliche Einflüsse propagiert. In der Praxis hatten sich so allmählich zwei parallel verlaufende Schulen

ausgebildet. Im Schaffen der eher der konzertanten Musik zugeneigten, am staatlichen Conservatoire ausgebildeten *Symphonistes* steht die Orgelsymphonie im Zentrum, deren Formensprache (Sonaten-Allegro, von der Harmonik Wagners geprägte Adagio-Sätze, Cantabiles, Scherzi und rauschende Toccaten) in der Tradition des 19. Jahrhunderts verankert ist. Auf der anderen Seite stehen die vor allem kirchliche Musik komponierenden *Liturgistes*, die in ihren Werken auf die neue ästhetische Haltung reagieren, wie sie z. B. an der durch d'Indy, Bordes und Guilmant 1894 gegründeten Schola Cantorum Paris (*Ecole de Chant liturgique et de musique religieuse*) vermittelt wird.

Louis Vierne und Charles Tournemire

Gerade im Fall der beiden wohl wichtigsten Exponenten der Pariser Orgelwelt im ersten Drittel des 20. Jahrhunderts zeigt sich, dass sowohl fundamentale ästhetische Differenzen als auch Parallelen feststellbar sind, was nach einer differenzierteren Betrachtung der vermeintlich strikten Trennung in zwei «Schulen» ruft. Louis Vierne und Charles Tournemire, beide 1870 geboren, treten 1889 in César Francks Orgelklasse am Conservatoire ein, Vierne als Hörer³, Tournemire als Student. Beide verehren Franck als Musiker und Lehrer (trotz dessen offensichtlicher pädago-

gischer Nachlässigkeit in technischer Hinsicht) und sind daher von seinem Tod am 8. November 1890 schwer betroffen. Die Ankunft seines Nachfolgers Charles-Marie Widor, der mit Unerbittlichkeit ein rational kontrolliertes, technisch einwandfreies Orgelspiel einfordert, löst heftige Reaktionen der beiden Kommilitonen aus; Vierne schreibt in seinen Memoiren: *«Eh bien! Mon vieux, me dit Tournemire, c'est clair, nous ne savons rien. S'il faut tout refaire, nous allons passer un drôle de concours! Flambé le prix!»* Es zeigt sich allerdings nun schnell, wie unterschiedlich die Entwicklungsrichtungen der beiden jungen Musiker verlaufen. Bei Tournemire scheint schon der erste Eindruck Widors – von dem er eine ans Karikatureske grenzende Beschreibung gibt – eine fundamentale Antipathie ausgelöst zu haben, obschon er eingestehen muss, ihm seine brillante Spieltechnik zu verdanken. Aus diesem Grund scheint er sein Studium bei Widor (der übrigens seinerseits Tournemires Talent sehr schätzt) in kürzest möglicher Zeit abschließen zu wollen und verlässt das Conservatoire schon nach einem Jahr Unterricht 1891 mit einem Premier Prix im Fach Orgel. Vierne lässt sich hingegen mehr Zeit, erlangt seinen Abschluss 1894³, ist aber daneben seit 1892 Assistent Widors in Saint-Sulpice, nach seinem Diplomabschluss dann auch am Conservatoire, eine Funktion, die er später auch bei dessen Nachfolger Guilmant ausübt.



Louis Vierne (li) und Charles Tournemire (re) prägten auf je eigene Weise die Pariser Orgelkultur im ersten Drittel des 20. Jahrhunderts.

Kompositorische Gegensätze

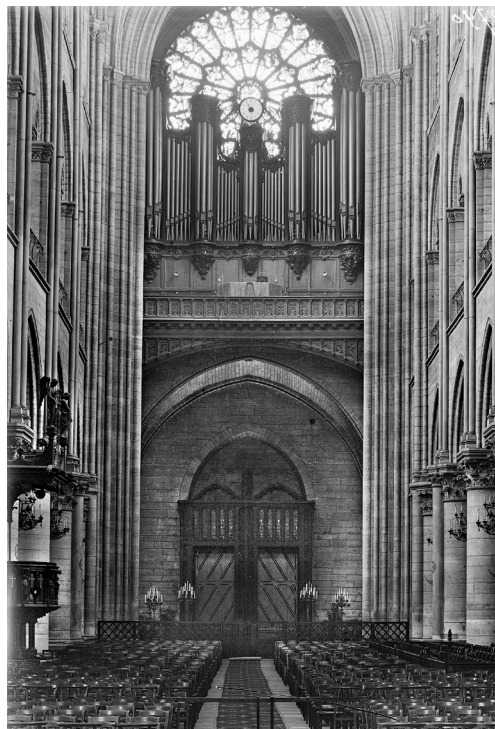
Angesichts des kompositorischen Schaffens der beiden Kommilitonen scheint es fast, wie wenn der sehr unterschiedliche Erstkontakt mit Widor, dem «Vater der französischen Orgelsymphonien»⁴, dieses geprägt hätte. Vierne wird der spätromantischen Ästhetik seines Lehrers (die Widor selbst in seinen beiden «gregorianischen» Symphonien und anderen Stücken des Spätwerks⁵ durchaus zu überwinden versucht) und dem symphonischen Formkanon zeitlebens treu bleiben und stellt sich als einer der letzten Komponisten ganz in die Schule der *Symphonistes*; er schreibt

nur wenige spezifisch für die Liturgie gedachte Werke, auch wenn die (aufgrund der Titel eindeutig als konzertante Charakterstücke gedachten) *Pièces de Fantaisie* und die *Pièces en style libre* laut Vierende ebenfalls im Gottesdienst eingesetzt werden dürfen⁶. Anekdoten berichten zudem davon, dass Vierende in der Messe zwar höchst inspiriert und kunstvoll improvisierte, aber auf Kirchenjahr und Liturgie wenig Rücksicht zu nehmen schien. Auch Tournemire scheint in seinem Frühwerk noch teilweise im Umfeld des symphonischen Stils zu stehen, dessen Mischung von kirchlicher Gebrauchsmusik und konzertanter Werke aber bereits einen Stilwandel erahnen lässt. Zwischen 1902 und 1927 beschäftigt er sich als Komponist kaum mit der Orgel, dafür entstehen acht Orchestersymphonien, Bühnenerwerke und Oratorien. Umso radikaler dann der Bruch mit der Vergangenheit durch die 51 Orgelmessen des riesigen Zyklus' *L'Orgue Mystique*⁷ – die völlige Abkehr von einem konzertanten Orgelstil zugunsten einer klar liturgisch gedachten, polymodal konzipierten Musik, die sich nicht nur auf die gregorianischen Proprien, sondern auch auf die liturgischen Texte der entsprechenden Sonntage bezieht. Tournemires ekstatisches gottesdienstliches Improvisieren auf der Grundlage des *Liber usualis* zieht viele Bewunderer an. Sein «symphonisches» Spätwerk scheint schliesslich – wenigstens in den Titeln der Werke⁸ – die beiden Schulen seiner Jugendzeit doch noch zu vereinigen, doch der formale und ästhetische Kanon der Orgelsymphonie Widorscher Prägung spielt keine Rolle mehr; modale und freitonale Wendungen, ja sogar der Einfluss aussereuropäischer Skalen haben schon längst die Klangsprache der Spätromantik abgelöst, die Tournemire nur noch als *pauvres harmonies mondaines* qualifiziert. Seine Antipathie gegen diese Art von Symphonik spiegelt sich in seinem Kommentar zu Viernes 5. Orgelsymphonie, als diese 1934 in Kombination mit seinen eigenen Werken aufgeführt wird: *Musique intolérable, banale, absurde: n'exprimant aucun sentiment, aucune idée. Toujours le même chromatisme*

bête.⁹ In Tournemires Augen repräsentiert die symphonische Tradition Viernes und Widors *un art sans Dieu*, und für seinen Studienfreund findet er in seinen Erinnerungen nur Worte der Geringschätzung, die sicher auch typisch sind für den schwierigen Charakter Tournemires.

Orgelbau im Wandel

Trotz der beschriebenen «Schul-Bildungen» herrscht in Bezug auf das Instrument und die damit verbundene Ästhetik bis zu diesem Moment noch ein ziemlicher Konsens: Der Cavallé-Coll-Orgeltypus dominiert nach wie vor, also eine Orgel mit reicher Grundstimmenpalette in 8'-Lage und Registern wie Flöte harmonique, Gambe oder Voix céleste, Hautbois oder Clarinette als Solozungen sowie einem zungenlastigen Grand-Choeur. In den ersten Jahrzehnten des 20. Jahrhunderts wird nun aber nicht nur der Gregorianik wieder vermehrt Aufmerksamkeit geschenkt: Auch andere «Alte» Musik findet jetzt ihren Platz im Repertoire der Organisten. Neben Bach übt vor allem die französische Musik der Renaissance und des Barocks grossen Einfluss aus, deren wichtigste Komponisten F.A. Guilman schon 1897–1910 in der Reihe der *Archives des maîtres de l'orgue des XVIe, XVIIe et XVIIIe siècles* neu herausgegeben hatte, allerdings noch mit Registrierungen für den klanglichen Fundus einer Cavaille-Coll-Orgel. Das schlanke, transparente Klangbild, wie es das Orchester des Neoklassizismus propagiert, wird nun auch auf die Orgel übertragen. Zwar werden die Qualitäten der spätromantischen Orgel in Bezug auf das Schwellwerk noch geschätzt, aber ihr Klang wird als zu grundstimmen- und zungenlastig qualifiziert, und das Fehlen von Mixturen und Aliquoten wird bemängelt, die zum neuen Klangideal der Orgel erklärt werden. 1930 schreibt Jean Huré: «Die Orgel Cavallé-Colls wird immer ein modernes Instrument bleiben, modern, aber nicht «komplett».» So entsteht allmählich das Klangkonzept der neoklassischen Orgel mit «Universalitäts-Anspruch» für das gesamte Repertoire. Auch bestehende Instru-



So präsentierten sich in den 1920er-Jahren, zur Wirkungszeit von Charles Tournemire und Louis Vierne, die Orgelprospekte von Sainte-Clotilde (li) und Notre-Dame (re).

mente bleiben davor nicht verschont: «Barocke» Register werden hinzugefügt (manchmal an Stelle überblasender Flöten oder Streicher), Mixturen umgestellt oder verändert, oft durch Entfernen der 16'- oder 32'-Chöre der tiefen Mixturen der Spätromantik. Im Falle von Vierne in Notre-Dame und Tournemire in Sainte-Clotilde wird deutlich, dass sich deren ästhetische Differenzen auch in Bezug auf den Orgelbau abbilden. Louis Vierne lässt seine Orgel in Notre-Dame 1904 und 1932 zweimal umbauen; beim zweiten Eingriff können allerdings viele seiner Wunschvorstellungen nicht realisiert werden. Tiefgreifende Veränderungen werden aber nicht vorgenommen: Zwar wünscht sich Vierne – neben einem modernen (nicht realisierten) Spieltisch mit zusätzlichen Koppeln und freien Kombinationen sowie zwei neuen Schwellkästen für Positiv und Hauptwerk (!) – eine

Erweiterung der Klangfarbenpalette in der 8'-Lage und vorsichtige Ergänzungen und Umstellungen im Bereich der Aliquoten und Mixturen, aber bleibt weit entfernt von einem neoklassischen Umbau. Viernes Ideen verraten eher den erfahrenen Konzertorganisten, der sich zwar die technischen Möglichkeiten moderner Orgeln wünscht, wie er sie auf Konzertreisen in den USA kennengelernt hatte, dessen Repertoire sich aber auf Bach, seine eigenen Werke, die Musik seiner Lehrergeneration sowie einiger weniger Zeitgenossen konzentriert, was mit einem spätromantischen Instrument problemlos realisierbar ist. Tournemire hingegen hat sich schon länger auch anderen Stilrichtungen zugewandt: Neben Franck und Bach sind es vor allem Werke von Frescobaldi, Cabanilles und Buxtehude, die sein Konzertrepertoire prägen, deren Werke er in Notenausgaben publiziert und die

er in seiner Orgelschule kommentiert. Mit der *Suite Evocatrice* schreibt er zudem eines der ersten Orgelwerke, das bewusst Formmodelle der Alten Musik einsetzt und im Kontakt mit der historischen «Couperin-Orgel» in Saint-Gervais entsteht. 1933 weiht Tournemire seine Orgel in Sainte-Clotilde nach einem von ihm initiierten Umbau mit Werken von Buxtehude, Cabanilles, Franck und eigenen Stücken ein, und es liegt auf der Hand, dass die Änderungen darauf Rücksicht nehmen: Das Hauptwerk erhält ein Cornet-Register, Positiv und Schwellwerk diverse Aliquoten, ein 1'-Register etc. – ganz im Sinne des Neoklassizismus.

Aufbruchstimmung in der Pädagogik

Auch in Bezug auf Aufführungspraxis ist die Schulbildung nach wie vor ein Thema: Am Conservatoire unterrichtet seit 1926 Marcel Dupré als Orgelprofessor und institutionalisiert einen «postsymphonischen» Stil in der Lemmens-Widor-Tradition und jene dogmatisch anmutenden Interpretations-Regeln (v.a. ein striktes Legatospiel), die er 1927 in seiner Orgelschule zusammenfasst. Dank seiner Funktion genießt Dupré das Primat in der Ausbildung der jungen Generation (u.a. Duruflé, Fleury, Langlais, Messiaen, Litaize, Alain oder Grunenwald) und vermittelt ein Repertoire, das sich vor allem auf die «Klassiker» Bach, Mendelssohn, Schumann, Liszt, Guilmant, Widor und Dupré selbst stützt. Doch das Interesse der jungen Menschen, welche die «Années folles» und deren Umbrüche mit offenen Ohren miterleben, reicht darüber hinaus; sie besuchen – gewissermassen im Schatten Duprés – auch Unterricht (oder finden zumindest Inspiration für ihr Spielen und Komponieren) bei jenen Lehrern, die als Gegenpol zu dessen Schule wirken: Charles Tournemire für Improvisation und André Marchal für die Interpretation jener älteren Musik, die in Duprés Unterricht keine Rolle spielt. Gerade Marchal wird als einer der Hauptexponenten der neoklassizistischen Ästhetik schnell zum Antipoden Duprés, da er durch sein breites Repertoire und den Einsatz differenzierter Artikulation und Agogik weit



Marcel Dupré (hier 1938 vor seiner Hausorgel) prägte mit den Interpretationshinweisen seiner 1927 erschienenen Orgelschule ganze Generationen von Organisten und Organistinnen.

über die «Tradition» hinausgeht. Ein ähnlicher Gegensatz zwischen Tradition und Innovation lässt sich auch in den pädagogischen Werken Tournemires und Viernes feststellen (die sich übrigens – trotz aller Differenzen – in ihrer Antipathie gegenüber Dupré für einmal einig sind¹¹). Bereits seit 1917 scheint sich Vierne mit der Idee einer Orgelschule zu beschäftigen, zunächst als eine Art Revision jener von Lemmens, dann als eigenes Projekt, von dem zwar einige Kapitel erhalten sind¹², das aber unvollendet bleibt. Wie zu erwarten ist, beschränken sich die Fragmente – abgesehen von einer Einleitung zum Instrument und seiner Funktionsweise – auf «abstrakte» Übungen für striktes Legato durch stumme Fingerwechsel und «Finger-Glissandi» sowie für ein *détaché* bzw. staccato im Sinn der symphonischen Ästhetik; die Fortsetzung wäre wohl kaum von dieser Haltung abgewichen. Tour-

nemires Orgelschule¹³ steht in dieser Hinsicht deutlich stärker zwischen den Zeiten; auch sein Augenmerk gilt primär der Übung von Legato- und Staccatospiel, aber mit dem *porté* und dem *jeu neutre* (eine Art marcato-Artikulation zwischen legato und staccato) erscheinen, wenigstens in bescheidenem Mass, neue Möglichkeiten der Gestaltung. Die Literaturbeispiele, mit denen der Autor eine Übersicht über das wichtigste Repertoire zu geben versucht, schliessen auch die bereits erwähnten älteren Meister aus Tournemires Repertoire ein, dazu Werke Bachs sowie César Francks *Trois Chorals*¹⁴. Eine Fülle eigener Kompositionen und Fragmente rundet schliesslich die Kapitel zu Registrierung und Improvisation ab. Der Vergleich mit Vierne wäre aufgrund dessen nur fragmentarisch überlieferter Schule nicht statthaft, aber verglichen mit Duprés Publikation sind doch zahlreiche Indizien für eine «ästhetische Aufbruchstimmung» spürbar, die bei Dupré gänzlich fehlen.

Fazit: Faszination der Gegensätze

Die Zeit zwischen den Weltkriegen gehört nicht nur in Frankreich zu den interessantesten Epochen der Orgelmusikgeschichte. Auf einem engen Zeitraum treffen die letzten Vertreter der Spätromantik auf die kommende Avantgarde, es kommt zu erstaunlichen Gleichzeitigkeiten und «Brückenbildungen», aber auch Unverständnis zwischen den Stilen. Auch gut 100 Jahre später hat diese Zeit nichts von ihrer Faszination verloren.

¹ Die unterschiedliche künstlerische Entwicklung ihrer Mitglieder mag Indiz dafür sein, dass der Wunsch nach Abgrenzung gegen Althergebrachtes wohl wichtiger war als eine gemeinsame ästhetische Linie für die Zukunft.

² Gemäss Joël-Marie Fauquet (*César Franck*, Fayard 1999) ist Vierne «offiziell» erst ab 1891 als Orgelstudent in der Klasse von Widor am Conservatoire registriert.

³ Zwei vergebliche Versuche in den Jahren zuvor mögen (cf. Franck Besingrand, *Louis Vierne*, Bleu Nuit Editions 2011) damit zusammenhängen, dass die Prüfungskommission damit Widor indirekt für seinen «Protektionismus» gegenüber Vierne abstrafen wollte.

⁴ So der Untertitel der Widor-Biografie von Ben Van Oosten, Verlag Peter Ewers 1997.

⁵ *Symphonie gothique* 1894/95, *Symphonie Romane* 1900, *Suite Latine* 1927, *Trois Nouvelles Pièces* 1934.

⁶ Vgl. den Artikel zu Vierne von Markus Frank Hollingshaus in: «Musik&Gottesdienst», Heft 3/2020.

⁷ Vgl. dazu Tobias Willi: *Viel bewundert, kaum bekannt – zum Orgelschaffen von Charles Tournemire* in: «Musik&Gottesdienst», Heft 6/2016.

⁸ *Fantaisie Symphonique* op.64, *Symphonie-Choral* op.69, *Symphonie Sacrée* op.71 u.a.

⁹ Zitiert in Jean-Marc Leblanc (Hrsg.): *Mémoires de Charles Tournemire*, in: *L'Orgue* 2018, I–IV (No. 321–324).

¹⁰ Interessant ist, dass das Repertoire Viernes trotz seines Wirkens als Assistent Guilmants am Conservatoire von dessen Beschäftigung mit alter Musik wenig beeinflusst worden zu sein scheint.

¹¹ Tournemire war Dupré bei der Neubesetzung der Orgelprofessur am Conservatoire unterlegen; mit Vierne kam es zu Differenzen, weil Dupré sich aufgrund einer mehrjährigen Stellvertretung für Vierne in Notre-Dame in den USA als «organiste de Notre-Dame de Paris» ankündigen liess.

¹² Ca. 1920/21, publiziert in: *L'Orgue – Cahiers et Mémoires*, No. 37, 1987–I.

¹³ *Précis d'exécution, de registration et d'improvisation à l'orgue*, Eschig 1936; eine *Petite Méthode d'Orgue* von 1937 erschien posthum im selben Verlag.

¹⁴ Zusammen mit Tournemires Monografie *César Franck*, Delgrave 1931, eine aufführungspraktische Quelle ersten Ranges.

¹⁵ So berichtet eine – vielleicht auch erfundene – Anekdote, dass Vierne einer Aufführung von Messiaens *Banquet céleste* beigewohnt haben soll und das Stück mit den Worten kommentierte: «*Et ben, si c'est ça qu'ils nous servent là-haut, j'suis pas pressé d'y aller!*» (Mitteilung von Olivier Latry, April 2020).