

L'Orgue mystique: Charles Tournemire und der Gregorianische Choral

»Nachdem alles zubereitet ist, wendet sich der Priester an das Volk und sagt: Betet, meine Brüder! Das Volk antwortet: Möge der Herr aus euren Händen dieses Opfer annehmen! Der Priester bleibt einen Augenblick still; dann verkündigt er plötzlich die Ewigkeit, *Per omnia saecula saeculorum!* und ruft: Erhebet eure Herzen! Und tausend Stimmen antworten: *Habemus ad Dominum*: Wir haben sie beim Herrn!«¹

Diese Zeilen entstammen einem der kulturwissenschaftlich betrachtet fundamentalen Werke des sogenannten *Renouveau catholique*, der katholischen Restaurationsbewegung im Frankreich des beginnenden 19. Jahrhunderts. Unter dem Titel »Le génie du Christianisme« (»Geist des Christentums oder Die Schönheiten der christlichen Religion«) veröffentlicht der französische Schriftsteller und Politiker François-René de Chateaubriand (1768–1848) am Karfreitag des Jahres 1802 seine Antwort auf Aufklärung und Revolution. Allein in der Restauration des katholischen Glaubens sieht er die Möglichkeit der Heilung für die zerfahrene und aus seiner Sicht orientierungslose Welt, die ihn umgibt. Hierfür erscheinen ihm vor allem die katholische Dogmatik und die Liturgie der vergangenen Jahrhunderte geeignet. So entwirft Chateaubriand das Bild eines gloriosen Mysteriums, in dem die katholische Kirche als restaurativer Hort einer großen Vergangenheit ihre kultisch-ästhetische Schatztruhe öffnen und so der wahren Gottesbegegnung in einer dem Glauben weitgehend entfremdeten und feindlich gegenüberstehenden Welt den Weg bahnen soll.

Es mag daran liegen, dass die Französische Revolution und das ihr folgende Jahrzehnt die kirchliche Tradition in Frankreich gründlicher unterbrochen hatte als die Säkularisation in Deutschland – Chateaubriands konkrete Sachkenntnisse scheinen nicht sehr weit zu reichen. Dafür ist der gewählte Ausschnitt aus dem Buch ein sprechender Beleg: Natürlich »verkündigte« der Priester am Ende der Gabenbereitung nicht »die Ewigkeit«, sondern er beendete lediglich das still gesprochene Gabengebet mit einem lauten...*per omnia saecula saeculorum*. Offensichtlich war das Wissen um die liturgischen Vollzüge nicht mehr vorhanden, was aber der Faszination für das Mysterium des katholischen Kultes keinen Abbruch tat, ja, sogar eher eine emphatische Überhöhung zur Folge hatte.

¹ François-René de Chateaubriand, »Geist des Christentums Oder die Schönheiten der christlichen Religion«, hg. von Jörg Schenuit, Berlin 2004, 521.

Auch zur Kirchenmusik äußert sich Chateaubriand – hier sind vor allem seine Darlegungen zum Gregorianischen Choral aufschlussreich, da die Sicht auf sakrale Musik von derselben ästhetischen Grundlage geprägt zu sein scheint wie bei den deutschen Frühromantikern:

»Das Christentum ist ernst wie der Mann, und es verleugnet sich selbst in seinem Lächeln nicht. Nichts ist so schön wie die Seufzer, die die Leiden unserer Religion ausdrücken. Das Totenamt ist ein Meisterstück; man glaubt, den dumpfen Widerhall des Grabes zu hören«²

– und das gregorianische *Te Deum* beschreibt er als eine emotionale Woge, die alles überrollt:

»Endlich war es die Begeisterung selber, die das ›Te Deum laudamus‹ eingab. Wenn auf den Ebenen von Lens oder Fontenoy mitten unter dem Donner und dem noch rauchenden Blut, beim Schall der Klarinetten und Trompeten ein von den Feuern des Krieges gefurchtes französisches Heer das Knie beugte und die Hymne an den Gott der Schlachten anstimmte, oder wenn mitten unter Lampen, Goldstoffen, Fackeln, Wohlgerüchen bei den Tönen der Orgel, beim Klang der Glocken, beim Schall der Hörner und Bässe diese Hymne von den Fenstern aus den unterirdischen Gewölben und den Hallen einer Basilika widerhallte: Da gab es wohl keinen Menschen, der sich nicht hingerissen fühlte, keinen Menschen, der nicht eine Anwandlung jenes Entzückens empfand, zu dem Pindar im Hain von Olympia oder David am Bach Kidron begeisterte.«³

Ähnlich wie in Deutschland, das zusammen mit Frankreich die kultur- und geistesgeschichtliche Wiege der Romantik bildet, entsteht in Frankreich zu Beginn des 19. Jahrhunderts eine Strömung der Rückbesinnung auf den Katholizismus, dem in seiner fiktiven mittelalterlichen Erscheinungsform eine kulturelle und politische Überformungskraft von geradezu mythischer Qualität zugedichtet wird. In beiden Ländern ist dieser Prozess von zwei Grundströmungen geprägt: Zum einen sollen sich die Künste im Sinne einer »Universalpoesie« zusammenschließen (so der Dichter Georg Philipp Friedrich von Hardenberg, 1772–1801, bekannt unter dem von ihm selbst gewählten Pseudonym Novalis). In der kranken Gesellschaft soll auf diese Weise aus dem Geist einer überhöhten Historie die kulturelle Neugeburt ins Werk gesetzt werden, zu deren Charakteristik geradezu paradigmatisch eine Besinnung auf den Katholizismus gehört:

»So sollte man die Künste einander nähern und Übergänge aus einer in die andere suchen. Bildsäulen beleben sich vielleicht zu Gemälden [...], Gemälde würden zu Gedichten, Gedichte zu Musiken; und wer weiß? so

² Ebd., 387.

³ Ebd.

eine feierliche Kirchenmusik stieg auf einmal wieder als ein Tempel in die Luft.«⁴

Heinrich von Kleist (1777–1811) äußert sich 1801 in vergleichbarer Weise:

»Nirgends fand ich mich aber tiefer in meinem Innersten gerührt, als in der katholischen Kirche, wo die größte, erhabenste Musik noch zu den anderen Künsten tritt, das Herz gewaltsam zu bewegen.«⁵

Diese erste inhaltliche Grundströmung kann man mit den Worten des Historikers Richard van Dülmen zusammenfassen: »Religion wird hier zum Medium der Selbstfindung und zur Matrix neuer welterlösender Poesie«.⁶ Wurde also – und damit zur zweiten Grundströmung – die Kirchenmusik zu einem Paradigma kultureller Neubesinnung, so war doch die Auseinandersetzung um ihre konkrete stilistische Gestalt sowohl in Deutschland als auch in Frankreich ein durchaus virulentes Thema. Der geistliche Charakter der Musik wurde hierbei vor allem durch das definiert, was sie *nicht* sein durfte: weltlich, d. h. symphonisch und opernhaft! In Deutschland wandten sich vor allem Ernst Theodor Amadeus Hoffmann (1776–1822) und Anton Friedrich Justus Thibaut (1772–1840) gegen die Verweltlichung der sakralen Musik, die gleichsam eine klangliche Gegensphäre zu Oper und Konzert bilden sollte. Und in Frankreich war es der junge Franz Liszt (1811–1886), der 1834 ein Memorandum zur Kirchenmusik veröffentlichte, in dem er das Postulat aufstellte, jedes Jahr solle der Staat (nicht die Kirche!) eine sakrale Modellkomposition ausloben; diese müsste dann in einem Museum als Element einer nationalen Selbstvergewisserung aufbewahrt werden wie in einem Schrein. Zum musikalischen Stil der Kirchenmusik seiner Zeit schrieb Liszt drastische Sätze:

»Wie falsch, wie hart, wie abscheulich diese Stimmen! Wie hässlich und widerlich die unsicher schwankende Begleitung dieser Trompete und dieses keuchenden Basses! Sollte man nicht glauben, man hörte Insekten im Inneren eines Mausoleums surren? [...] Und die Orgel, die Orgel – der heilige Vater der Instrumente, dieser geheimnisvolle Ocean, der einst so majestätisch den Altar Christi umrauschte und auf seinen harmonischen Wogen die Gebete und Seufzer der Jahrhunderte dahingetragen – hört, wie man sie jetzt zu Vaudeville-Liedern und sogar zu Galoppaden missbraucht! [...] Hört Ihr im feierlichen Augenblick, wo der Priester die Hostie erhebt, hört Ihr jenen jämmerlichen Organisten Variationen über

⁴ Dieser Satz von Friedrich (von) Schlegel findet sich in den von seinem Bruder August Wilhelm herausgegebenen »Athenäums-Fragmenten« (1799). Zit. nach August Wilhelm Schlegel, »Die Gemälde«, in: Eduard Böcking (Hg.), August Wilhelm von Schlegel, *Sämtliche Werke* Bd. 9, Leipzig 1846, 13.

⁵ Heinrich von Kleist, *Sämtliche Werke und Briefe*, Bd. 4, München 1997, 225.

⁶ Richard van Dülmen, »Poesie des Lebens. Eine Kulturgeschichte der deutschen Romantik«, Bd. 1: Lebenswelten, Köln 2002, 284.

Di piacer mi balza il cor oder über Fra Diavolo ausführen? O Schimpf und Spott über diese Komödie! [...] Wann werden wir eine Kirchenmusik haben? [...] Doch wissen wir nicht mehr, [...] was es um eine Kirchenmusik ist – und wie könnte es auch anders sein!«⁷

»Was es um eine Kirchenmusik ist« – diese Frage Liszts wird von nicht wenigen Künstlern und Theologen seiner Zeit mit einem Hinweis auf den Gregorianischen Choral beantwortet, der als Inbegriff eines religiösen Klangerlebnisses gilt, zumal man ihn als Teil einer synästhetisch umfassenden Sakralität begreift: das archaische Latein als überkommene Sprache der kirchlichen Liturgie – der große und mystisch aufgeladene gotische Raum, die von Gold glänzenden Gewänder, die wie ein Nimbus wirkenden Weihrauchschwaden – und dazu: der Gregorianische Choral, der sich in den unendlichen Weiten des sakralen Raumes verliert! Welch eine Symphonie jener heilen versunkenen Welt, in der die katholische Kirche ihre Gläubigen zu halten und zu fesseln verstand, lange bevor das Licht der ihr verhassten Aufklärung den weihevollen Nebel störte.

Freilich hatte die Rückbesinnung auf den Gregorianischen Choral *in concreto* ein großes Manko: Seine aus dem frühen Mittelalter stammende melodische Gestalt lag weitestgehend im Dunkeln, eine lebendige, die gut zehn Jahrhunderte seit seiner Schaffung überbrückende Tradition gab es nicht mehr!

1833 gründete der Weltpriester Prosper Guéranger (1805–1875) im seit 1791 aufgelassenen Kloster Solesmes eine benediktinische Niederlassung, deren erster Abt er 1837 wurde – eine Position, die er bis zu seinem Tod 1875 innehatte. Unter seiner Führung widmeten sich die Benediktiner von Solesmes der Erforschung der Liturgie und ihrer Quellen, aber auch dem Gregorianischen Choral. Das Kloster wurde im *Renouveau catholique* rasch zum Zentrum einer Bewegung, welche die weitgehend gallikanisch ausgerichteten Diözesen Frankreichs zu einheitlichen und ultramontan orientierten (also auf die römische Kirchenzentrale und den Papst ausgerichteten) kirchlichen Verhältnissen führen sollte. Die erste Intention war es, den immer noch nicht umgesetzten Vorschriften des Trienter Konzils (1545–1563) endlich Geltung zu verschaffen. Schließlich aber wurde der Gedanke leitend, eine romantisch verklärte Rückbesinnung auf das Mittelalter zur kulturellen Grundlage neuen kirchlichen Lebens zu machen; so schrieb Guéranger an den Historiker und Politiker Charles de Montalembert (1810–1870):

⁷ Franz Liszt, »Über die Kirchenmusik« (1834), in: *Essays und Reisebriefe (Gesammelte Schriften 2)*, Leipzig 1881, 48.

»Wir arbeiten zusammen, um ohne Aufhebens eine Miniatur unseres lie-
ben Mittelalters wiederherzustellen; es wird der Tag kommen, wo wir die
Frucht unserer Bemühungen ernten werden.«⁸

Das betraf vor allem den Gottesdienst und die in ihm erklingende Musik.
So bemühte man sich, mittels der sukzessive angelegten Sammlung
(früh)mittelalterlicher Handschriften im Rückgriff auf diese frühen Zeug-
nisse eine »Urgestalt« der Melodien des Gregorianischen Chorals zu rekon-
struieren.

Die Bemühungen um diese Restauration (oder Restitution) der gregoriani-
schen Melodien im Frankreich des 19. Jahrhunderts nehmen eine durchaus
janusköpfige Gestalt an: Der ideologisch rückwärtsgewandten Mentalität
des frühen *Renouveau catholique* steht mit der quellenorientierten Arbeit
der Abtei Solesmes ein solides wissenschaftliches Fundament gegenüber,
das zu wertvollen und wegweisenden Ergebnissen führt. 1883 veröffent-
licht Dom Joseph Pothier (1835–1923) den *Liber gradualis*, eine erste Edi-
tion der gregorianischen Gesänge des Proprium Missae, und 1896 gibt man
in Solesmes den ersten *Liber usualis* heraus: ein Buch, in dem sowohl die
Mess- als auch die Stundengebetsgesänge für die Sonn- und Feiertage sowie
für die geprägten Zeiten zu finden sind.

Diese Editionen fußten auf den frühesten handschriftlichen Zeugnissen des
gregorianischen Repertoires, die man in großen Synopsen einander gegen-
überstellte und auswertete. Die derart erfolgreiche Arbeit in Solesmes be-
wog den Heiligen Stuhl, nach dem Amtsantritt von Papst Pius X. 1903, die
französische Abtei mit der Herausgabe der offiziellen Bücher für den *Orbis
catholicus* zu beauftragen: 1905 erschien das *Kyriale Romanum* mit den
Gesängen des Ordinarium Missae, 1908 das *Graduale Romanum* (Proprium
der Messe) und 1912 das *Antiphonale Romanum* (die Gesänge für das
Stundengebet). 1894 war in Paris eine Schola cantorum zur Pflege der lita-
urgischen Musik gegründet worden, die *École de chant liturgique et de mu-
sique religieuse*. In Verbindung mit den Choralbucheditionen der Mönche
von Solesmes stand diese Institution für eine Ausrichtung der Musik an
den Gesetzen und Vorlagen der römisch-katholischen Liturgie, die in die-
sen Jahrzehnten neu ins Bewusstsein gehoben wurden.

Zwischenzeitlich hatte sich in Frankreich besonders auf dem Feld der Aus-
bildung zum bzw. der Ausübung des Organistenberufs viel getan – so die

⁸ Zit. nach Felice Rainoldi, »Das Graduale Romanum von Dom Prosper Guéranger
bis 1974«, in: *Beiträge zur Gregorianik* 31 (2001), 27–51, hier 47.

Forschungen von Benedikt Leßmann⁹ und von Tobias Willi¹⁰ über die Entwicklung der Orgelmusik im Frankreich des späten 19. Jahrhunderts. In der Praxis hatten sich hier zwei Schulen herausgebildet: Da waren zum einen die *Symphonistes*, die am staatlichen Pariser Conservatoire ausgebildet wurden und deren Schaffen eher dem konzertanten Betrieb gewidmet war. Sie pflegten vornehmlich die Gattung der Orgelsinfonie, und in ihrer Tonsprache orientierten sie sich an spätromantischen Vorbildern (wie z. B. Richard Wagner). Ihnen standen die *Liturgistes* gegenüber, die vor allem im engeren Sinne kirchliche (also liturgische) Musik komponierten und sich stilistisch einer modalen (bzw. poly- oder neomodalen) Satzweise zuwandten. Geradezu paradigmatisch für diese Teilung stehen Louis Vierne (1870–1937) und Charles Tournemire (1870–1939) – der erste als Gasthörer, der zweite als regulärer Student Schüler des 1890 verstorbenen César Franck (1822–1890). Willi zufolge berichten Anekdoten davon, dass »Vierne in der Messe zwar höchst inspiriert und kunstvoll improvisierte, aber auf Kirchenjahr und Liturgie wenig Rücksicht zu nehmen schien.«¹¹ Tournemire, der für das Orgelspiel seines Studienfreundes nur Worte der Geringschätzung übrig hatte (er sprach von einer »Kunst ohne Gott«),¹² beschäftigte sich als Komponist in den ersten knapp dreißig Jahren des 20. Jahrhunderts wenig, ja, kaum mit der Orgel; dafür entstanden in dieser Zeit Orchestersinfonien, Bühnenwerke und Oratorien. Ein radikaler Umbruch trat mit dem Jahr 1927 ein: In den folgenden fünf Jahren komponierte Tournemire 51 Messformulare für die Orgel und schuf mit *L'Orgue Mystique* in drei Bänden wohl sein bis heute bedeutendstes Werk: op. 55 als *Le Cycle de Noël* für das Hochfest der Unbefleckten Empfängnis (8. Dezember), für den Sonntag *Gaudete* und die Weihnachtszeit samt den Sonntagen nach Epiphania und dem Fest der *Purificatio Mariae* (2. Februar); op. 56 als *Le Cycle de Pâques* für die Vorfastenzeit, den Sonntag *Laetare* und die Osterzeit und op. 57 als *Le Cycle après la Pentecôte* für die Sonn- und Festtage nach Trinitatis. Das riesige Werk mit seinen 253 Teilkompositionen signalisiert Willi zufolge einen radikalen Bruch: »die völlige Abkehr von einem konzertanten

⁹ Benedikt Leßmann, *Die Rezeption des gregorianischen Choralis in Frankreich im 19. und frühen 20. Jahrhundert. Studien zur ideen- und kompositionsgeschichtlichen Resonanz des plain-chant*, Hildesheim 2016 (Musikwissenschaftliche Publikationen 46), bes. 252–267.

¹⁰ Tobias Willi, »Pariser Orgelmusik zur Zeit der ›Années folles‹: Die Faszination der Gegensätze«, in: *Musik und Gottesdienst* 4 (2020), 11–17.

¹¹ Ebd., 14.

¹² »In Tournemires Augen repräsentiert die symphonische Tradition Viernes und Widors *un art sans Dieu* ...«. Ebd., 14.

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.«¹³ Maßgeblich für die Konzeption der Sammlung war die Lektüre einer grundlegenden theologischen Schrift des schon erwähnten Gründerabtes von Solesmes, Dom Prosper Guéranger, *L'Année liturgique*; diesen Titel zog Tournemire während der Komposition der Stücke eine Zeit lang sogar als Untertitel für das Gesamtwerk in Betracht.¹⁴ Die Abfolge der jeweils fünf Stücke ist für alle Messformulare durchweg gleich:

1. *Prélude à l'Introït* (Vorspiel zum Introitus)
2. *Offertoire* (anstelle des Offertoriums)
3. *Élévation* (während der Elevation)
4. *Communion* (zur Austeilung der Kommunion)
5. *Pièce terminale* (Nachspiel, Postludium).

Bei aller Ausrichtung der Kompositionen auf die konkrete liturgische Praxis der Messfeier an einem bestimmten Sonn- oder Festtag gibt der von Tournemire gewählte Titel (*L'Orgue Mystique* – »die mystische Orgel«) doch zu denken. Die Stücke sind weit mehr als bloß liturgisch funktional gedacht. Ihre an Debussy erinnernde Tonsprache und der meditierende, inspirierende und gelegentlich auch ekstatische Charakter seiner Choralbearbeitungen wollen die gottesdienstliche Gemeinde offenbar eben zu jener *unio mystica* führen, die himmlische und irdische Liturgie miteinander verbindet – eine Dimension liturgischen Feierns, die am Ende des 19. Jahrhunderts vielfach neu entdeckt wird. Bereits das schon erwähnte 15-bändige Kompendium *L'année liturgique* von Guéranger, das Tournemire über die Maßen geschätzt und an dem er sich stark orientiert hat, weist diese Mischung zwischen bibeltheologischer Ausrichtung, liturgiegeschichtlicher Information und spiritueller Deutung auf. »Mystisch« ist hier also möglicherweise nicht (oder zumindest nicht nur) im Sinne von »geheimnisvoll« oder »magisch« zu verstehen, sondern auch im Sinne eines mystagogischen Geleits durch die Feier der Messe anhand der gregorianischen Gesänge, deren Melodien motivisch verknüpft und in eine neuartige Harmonik gekleidet werden. Diese neue Dimension inhaltlicher Erschließung des gottesdienstlichen Geschehens weist in vielem schon weit voraus; sie entspricht

¹³ Ebd.

¹⁴ Einem frühen Manuskript Tournemires ist zu entnehmen, dass als ursprünglicher Titel *L'Orgue glorieuse* geplant war; vgl. Leßmann, *Die Rezeption des gregorianischen Chorals* (wie Anm. 9), 252.

den liturgischen Bewegungen des frühen 20. Jahrhunderts, welche Frankreich und Deutschland zugleich erfassen und die kirchlichen Reformen des 20. Jahrhunderts vorbereiten.

In der Charakterisierung der gregorianischen Melodik wird Tournemire freilich sehr emphatisch; die folgenden Sätze könnten fast von Chateaubriand inspiriert sein:

»Die mystischen Gedichte von äußerst überlegenem Wesen, die so zahlreich im Graduale und im Antiphonale vorhanden sind, haben in sich eine Macht von übermenschlicher Art. Die Geschmeidigkeit – einer Welle vergleichbar – der gregorianischen Linie, wie sie Dom Mocquereau beschrieben hat, kann die mit erhabenen Ideen begabten Komponisten dazu anregen, klingende Gebäude verschiedenster Art zu errichten: Choräle, Fantasien, Interludien, Paraphrasen etc.«¹⁵

Tournemire schrieb diese Zeilen im Jahr 1930, dem Todesjahr Dom André Mocquereaus (1849–1930), der in Solesmes die These von der äqualistischen Vortragsweise gregorianischer Melodien entwickelt hatte: Alle Töne sind gleich lang und durch eine unregelmäßige Folge von Zweier- und Dreiergruppierungen zu einem organischen metrischen Fluss geordnet. Beachtenswert ist in diesem Kontext auch der Untertitel der *Orgue Mystique*; übersetzt lautet er: 51 Offizien des liturgischen Jahres, inspiriert vom Gregorianischen Choral und frei paraphrasiert.

Es gibt hinsichtlich Form bzw. Funktion unterschiedliche Stücke: Das erste ist immer ein *Prélude*, also ein Vorspiel, das zum kommenden Gesang des Introitus hinführt und ihn einleitet; der gregorianische Introitus soll also, so zumindest wohl die Intention, tatsächlich nach diesem *Prélude* gesungen werden. Die anderen vier Stücke nehmen die gregorianischen Melodien als Motive auf und führen sie gemäß der liturgischen Funktion durch: zur Gabenbereitung, während der Elevation (gleichsam als Erbe der aus früheren Zeiten bekannten Elevationstoccaten), begleitend zum Kommuniongang und als Postludium zum Auszug am Ende des Gottesdienstes. Besonders im letzten Stück werden durchweg mehrere gregorianische Gesänge zitiert bzw. paraphrasiert (»librement paraphrasés«), die entweder immer wiederkehren oder im liturgischen Umfeld des Sonn- oder Festtages platziert sind; dann stammen sie aus anderen Propriumsteilen des Tages

¹⁵ »Les poèmes mystiques d'essence extrêmement supérieure, qui abondent dans le Graduel et l'Antiphonaire, ont en eux une puissance de concept supra-humain. La souplesse – telle une onduleuse vague – de la ligne grégorienne, comme la concevait Dom Mocquereau, est apte à inciter les compositeurs, doués d'idées élevées, à construire des édifices sonores de différentes natures : chorals, fantaisies, interludes, paraphrases, etc. ...«. Charles Tournemire, »Des Possibilités harmoniques et polytonales unies à la ligne grégorienne«, in: *Revue grégorienne* 15 (1930), 172–174, hier 174. Übersetzung des Textes: Leßmann, *Die Rezeption des gregorianischen Chorals* (wie Anm. 9), 254.

oder aus Gesängen, welche in den folgenden Tagen erklingen. Der Umgang mit den gregorianischen Melodien folgt also durchaus einer liturgisch konkreten Fixierung, die jedoch durch Hinzufügung anderer thematisch passender Motive erweitert wird.

Tournemire greift hierbei auch auf Stücke aus dem Offizium, also dem Stundengebet, zurück. Die Mischung von Mess- und Stundengebetsgesängen in *L'Orgue Mystique* legt die Vermutung nahe, dass der Komponist als Vorlage eine der frühen Ausgaben des »Liber usualis« benutzt hat, den die Mönche ja als Praxisausgabe – wie erwähnt – 1896 erstmals herausgaben. Möglicherweise hat er aber auch die offiziellen Choralbücher benutzt, die ab 1905 zur Verfügung standen.¹⁶

Ein Blick auf die Kompositionen für den III. Adventssonntag soll die Ausführungen konkretisieren und beschließen. Die Stücke stehen im op. 55, dem *Cycle de Noël*. Die Aussparung des I., II. und IV. Adventssonntags erklärt sich aus der Tatsache, dass an diesen Tagen der »violetten« Vorbereitungszeit auf Weihnachten kein selbständiges künstlerisches Orgelspiel erklingen durfte. Nur der III. Advent – nach dem Beginn seines Introitusgesangs *Gaudete* genannt – war aufgrund seines freudigeren Charakters von dieser liturgischen Vorschrift ausgenommen. Vergleichbares gilt für die Österliche Bußzeit (oder Fastenzeit) und deren IV. Sonntag, der nach seinem Introitusbeginn *Laetare* heißt. Hier finden (einer alten kirchlichen Tradition folgend) die musikbezogenen liturgischen Vorschriften eine Entsprechung in der liturgischen Kleidung, deren Farbe an den genannten beiden Sonntagen in ein aufgehelltes Violett (rosa) wechselt.

Ein Blick in die Noten des *Prélude* zeigt zwei interessante Details: Zum einen wird die Melodie des Introitus direkt zu Beginn einmal fast zur Hälfte vorgestellt. Zum anderen ist bemerkenswert, welche Tonart hier gewählt wird: Der Introitus steht im I. Ton (Protus authenticus) mit dem Grundton *RE*. Seine Melodie bei Tournemire ist auf der absoluten Tonhöhe *e* verortet. Der Komponist, der sich 1927 bekanntermaßen mehrfach zu intensiven gregorianischen Studien in der Abtei Solesmes aufhielt, traf hiermit eine kluge Wahl, die er wahrscheinlich auch aus der Solesmenser Praxis ableitete. Für ein Stück im Protus authenticus, also in der ersten der acht gregorianischen Tonarten, liegt der Introitus *Gaudete* bzgl. des Ambitus recht tief. Der Quintraum *RE–LA* wird selten überschritten; der Spitzenton ist ein oberes *DO*. So ist die Wahl der absoluten Tonhöhe *RE* = *e* überzeugend und absolut passend. Sie zeugt von einer in Frankreich auch heute noch vorhandenen Souveränität im Umgang mit der Unterscheidung zwi-

¹⁶ 1905 Kyriale Romanum, 1908 Graduale Romanum, 1912 Antiphonale Romanum.

schen relativer Notation der Melodie und absoluter Tonhöhe des praktizierten Gesangs – für Musikstudierende, welche nicht mit der Solmisation aufgewachsen sind, durchaus auch heute noch eine Herausforderung.¹⁷

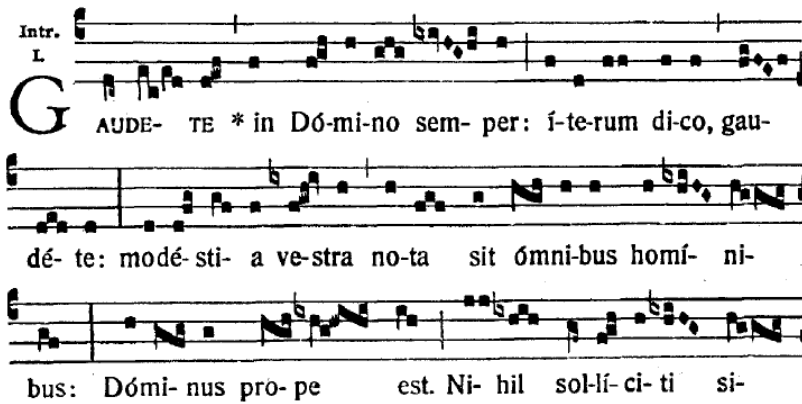


Abbildung 1: Gregorianischer Introitus *Gaudete* (Beginn)¹⁸



Abbildung 2: Beginn des *Prélude*

Das Offertorium ist eine Meditation der gregorianischen Vorlage *Benedixisti, Domine, terram tuam*. Zwei Charakteristika prägen die Orgelkompo-

¹⁷ Daher ist es auch nicht richtig, in diesen Fällen von »Transposition« zu sprechen, da lediglich eine in der absoluten Tonhöhe nicht fixierte Melodie den konkreten Verhältnissen, z. B. der stimmlichen Leistungsfähigkeit eines Konvents, adaptiert wird.

¹⁸ *Graduale Romanum* 1908 (Editio Vaticana), S. 6.

sition: die Tonwiederholung, mit der auch die gregorianische Melodie beginnt, und das Umspielen des Tones *g* (er steht für den Grundton *mi* in der Vorlage) mit *f* und *as*, wodurch sich ein phrygischer Modus (*Deuterus*) einstellt.

Das *Offertoire* intoniert nicht den gregorianischen Gesang, sondern ersetzt ihn.

Offert.
IV.
B E-NEDI- XI- STI,

Abbildung 3 Gregorianisches Offertorium *Benedixisti* (Beginn)¹⁹

rall. Tempo I

Abbildung 4: Ausschnitt aus dem *Offertoire*

Nur sehr kurz – passend zur liturgischen Aktion, die sie begleitet – ist die Musik zur Elevation, zur Erhebung der heiligen Gestalten Brot und Kelch mit Wein nach den Wandlungsworten. Hierfür gibt es keine gregorianische Komposition als Vorlage; lediglich die liturgische Kantillation der Wandlungsworte und des Hochgebetes (wenn es denn überhaupt vernehmbar gesungen wurde) würde als Melodie erklingen. Die Motive, die Tournemire benutzt, weisen in diese Richtung.

Beim Begleitstück zum Kommuniongang hingegen ist wieder die gregorianische Vorlage (*Dicite pusillanimes confortamini*) eindeutig erkennbar. Und wieder wurde genau die Tonhöhe gewählt, in der das gregorianische Stück erklingen müsste, würde man es singen: *sol* (als Grundton des Tetrardus authenticus, der VII. gregorianischen Tonart) = *d*!

Die Toccata am Schluss des Gottesdienstes bringt schon zu Beginn gleich drei gregorianische Motive, die einander direkt abwechseln und alle klar herauszuhören sind: Es handelt sich um zwei Antiphonen, die aus dem Stundengebet der dem Sonntag folgenden dritten Adventswoche stammen, im ersten *Liber Usualis* 1896 jedoch noch nicht vertreten waren; sie wurden wahrscheinlich wohl erst ab 1912 (mit dem Erscheinen des *Antiphonale*

¹⁹ *Graduale Romanum* 1908 (Editio Vaticana), S. 8.

Romanum) zu den lukanischen Cantica am Dienstag der dritten Advents-
woche gesungen: *Tu Bethlehem, terra Judæ*²⁰ zum *Benedictus* in den Laudes
und *Laetamini cum Jerusalem*²¹ zum *Magnificat* der Vesper. Es folgt ein
kurzes Zitat des Adventshymnus *Creator alme siderum*.²²

Ad Bened.
Ant. III. a

T u Béthlehem, * terra Ju-da, non e-ris mí-nima: ex te

e-nim éx-i- et Dux, qui re-gat pópu-lum me-um Isra-el.

Ad Magnif.
Ant. V. a

L AETA-MI- NI * cum Je-rú-sa-lem, et exsultá-te in e-a

omnes qui di-li-gi-tis e-am, in ae-térnum. E u o u a e.

Hymnus. IV.

RE-A-TOR alme sí-de-rum, Æ-térna lux cre-dénti-um,

Je-su, Redémptor ómni-um, Inténde vo-tis súpli-cum. 2. Qui

Abbildung 5

Mit diesen Beispielen sind die einführenden Überlegungen zur Verwen-
dung des Gregorianischen Chorals in *L'Orgue Mystique* von Charles Tour-

²⁰ *Antiphonale Romanum* 1912 (Editio Vaticana), 215.

²¹ Ebd., 217.

²² Ebd., 185. Es handelt sich um eine Textvariante des weit verbreiteten Adventshym-
nus *Conditor alme siderum*.

nemire an ihr Ende gekommen. Aus Sicht des Choralisten sind diese Kompositionen höchst spannend und bemerkenswert, da sie von einer intensiven Auseinandersetzung mit dem Geist der Liturgie und des Chorals zeugen, die für nicht wenige Organisten und Komponisten der Folgezeit Maßstäbe gesetzt hat.

Die spirituelle Tiefe dieses Opus magnum weist weit über seine Zeit hinaus.