

organ _ Journal für die Orgel

Sonderdruck des Artikels von Seite 44-51:

Sebastian Heindl: "Rhythmisieren Sie Ihre Harmonien..."

Paul Dukas als Lehrer Duruflés und Messiaens

- _CD im Abo plus*: Christian Brembeck spielt Reger
- _Einblick in die Reger-Editionswerkstatt
- _Orgelszene Südafrika – Gerrit Jordaan im Interview
- _Restaurierung der Cuntz-Orgel in Regensburg

2/2016

www.organ-journal.com



9,90 Euro



SCHOTT

EDITORIAL

NEWS

JUBILÄUM

Erinnerung an Siegfried Reda (1916–68) zum 100. Geburtstag
Orgeljubiläen in Chemnitz (Jehmlich) und Altenburg (Tröst)

REGER2016

Alexander Becker, Christopher Grafschmidt, Stefan König:
Einblick in die Reger-Editionswerkstatt

Die Reger-Werkausgabe: Erfahrungen mit einer „hybriden“ Edition
am Beispiel der Orgelwerke

GESPRÄCH

Vielfarbiges „Blasorchester“

Südafrikas lebendige Orgelszene. Christoph Schulte im Walde
im Gespräch mit dem südafrikanischen Organisten Gerrit Jordaen

RESTAURIERUNG

Konrad Dänhardt: Denkmalpflegerische Gratwanderung

Aspekte der jüngsten Restaurierung der Stephan-Cuntz-Orgel
von 1627 im Historischen Museum Regensburg

PORTRÄT

Siegbert Rampe: „... kaum vergleichbar in der Welt“

Johann Jacob Froberger zum 400. Geburtstag

KOMPONIST

Sebastian Heindl: „Rhythmisieren Sie Ihre Harmonien ...!“

Paul Dukas als Lehrer Duruflès und Messiaens

DISKUSSION

Wolfram Syré: Organisten ohne Kirche ...?!

Der erzwungene Auszug der künstlerischen Orgel aus dem sakralen
Raum

INFORMATIONEN

Tagungen | Kurse

organ-CD

Neuerscheinungen

Leserbriefe

Rezensionen CD | Buch | Noten

Impressum | Autoren

1

4

8

9

10

18

24

36

44

53

7

17

52

54 | 60

56

64



© Elize Zorngan

18 Vielfältig inspiriert: Gerrit Jordaen über
die südafrikanische Orgelszene



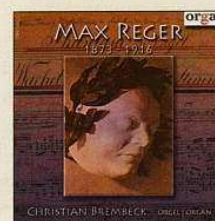
© Orgelmaus

24 Aus der Werkstatt: Eule-Orgelbaumeister
berichtet über Cuntz-Restaurierungsprojekt



© Studio Lipnitski, Paris

44 Lehrer bedeutender Orgel-Komponisten:
Paul Dukas (1865–1935)



Die CD zum Heft
Max Reger
1873–1916
Christian Brembeck
an den Orgeln von
St. Michael, Saar-
brücken, und Herz-
Jesu, Ludwigshafen

„Rhythmisieren Sie Ihre *Harmonien* ...!“

Paul Dukas als Lehrer Duruflés und Messiaens

Sebastian Heindl

CD-Rezension aus
Ausgabe 2/2016, Seite 44-51

organ _ Journal für die Orgel

— „Die Flasche, die ich ins Meer warf? Ich mache mir kaum Illusionen hinsichtlich der Zahl derer, welche die in ihr enthaltene Botschaft am Ende entschlüsselt haben werden.“¹ – Es ist ein pessimistisches, wenn auch nicht ganz unzutreffendes Bild, mit dem Paul Dukas am Ende seines Lebens die eigene spätere Rezeptionsgeschichte antizipierte. Zu Lebzeiten schenkte ihm das Publikum nur bei wenigen Kompositionserfolgen seine breite Gunst. Dagegen genoss Dukas umso mehr die Anerkennung und den Respekt vieler seiner Kollegen, Schüler und musikkundiger Bewunderer. Er hätte sich 1935 wohl kaum erträumt, dass die eingängige Melodie seines sinfonischen Scherzos *Der Zauberlehrling* bereits wenige Jahre nach seinem Tod durch die Verwendung in einem berühmten Zeichentrickfilm von Walt Disney (*Fantasia*, 1940), in dem Mickey Mouse als Lehrling gegen Heerscharen von Zauberbesen ankämpft, zu einer der bekanntesten Melodien der klassischen Musik überhaupt und damit zum festen Bestandteil des Repertoires vieler Orchester weltweit avancieren würde. Auch für die Orgel wurde das dramaturgisch höchst dankbare Stück mehrfach transkribiert und vielfach aufgeführt.

Die meisten von Dukas' übrigen Werken führen heute jedoch ein eher tristes Nischendasein, obwohl es sich dabei fast ausnahmslos um Musik von höchster Qualität handelt. Dukas war äußerst kritisch sich selbst gegenüber, weshalb er etwa die Hälfte seines kompositorischen Œuvres aus lauter Eigenskrupel vernichtete. Gleichwohl ging er als Professor am traditionsreichen Pariser Conservatoire sowie an der École Normale de Musique als Tonsatzlehrer zahlreicher

Paul Dukas (1865–1935), dessen 150. Geburtstag sich im vergangenen Herbst jährte, hat dank seines Bravourstücks für großes Orchester „L'Apprenti sorcier“ (Der Zauberlehrling – Sinfonisches Scherzo nach einer Ballade von Johann Wolfgang von Goethe) weit über Frankreich hinaus und dank diverser Transkriptionen nicht zuletzt auch in der Orgelwelt als Komponist der Jahrhundertwende erneut an Bedeutung gewonnen. Über dieses brillante Opus magnum aus dem Jahre 1897 wird allzu rasch jedoch vergessen, welch herausragende Bedeutung dem am literarischen Symbolismus des Fin de Siècle geschulten französischen Impressionisten für die Entwicklung der Musik in der ersten Hälfte des 20. Jahrhunderts insgesamt zukommt. Dukas war Lehrer einer Reihe bedeutender Komponisten, darunter auch die Organisten Maurice Duruflé, Olivier Messiaen, Jean Langlais oder Jehan Alain. Sein nicht zu unterschätzender Einfluss als Pädagoge manifestiert sich exemplarisch im Musikschaffen seiner beiden gegensätzlichen Schüler Messiaen und Duruflé und trat durch die erstmalige Transkription seines letzten großen Werk, der Ballettmusik „La Péri“ von 1911, wieder deutlich ans Licht.

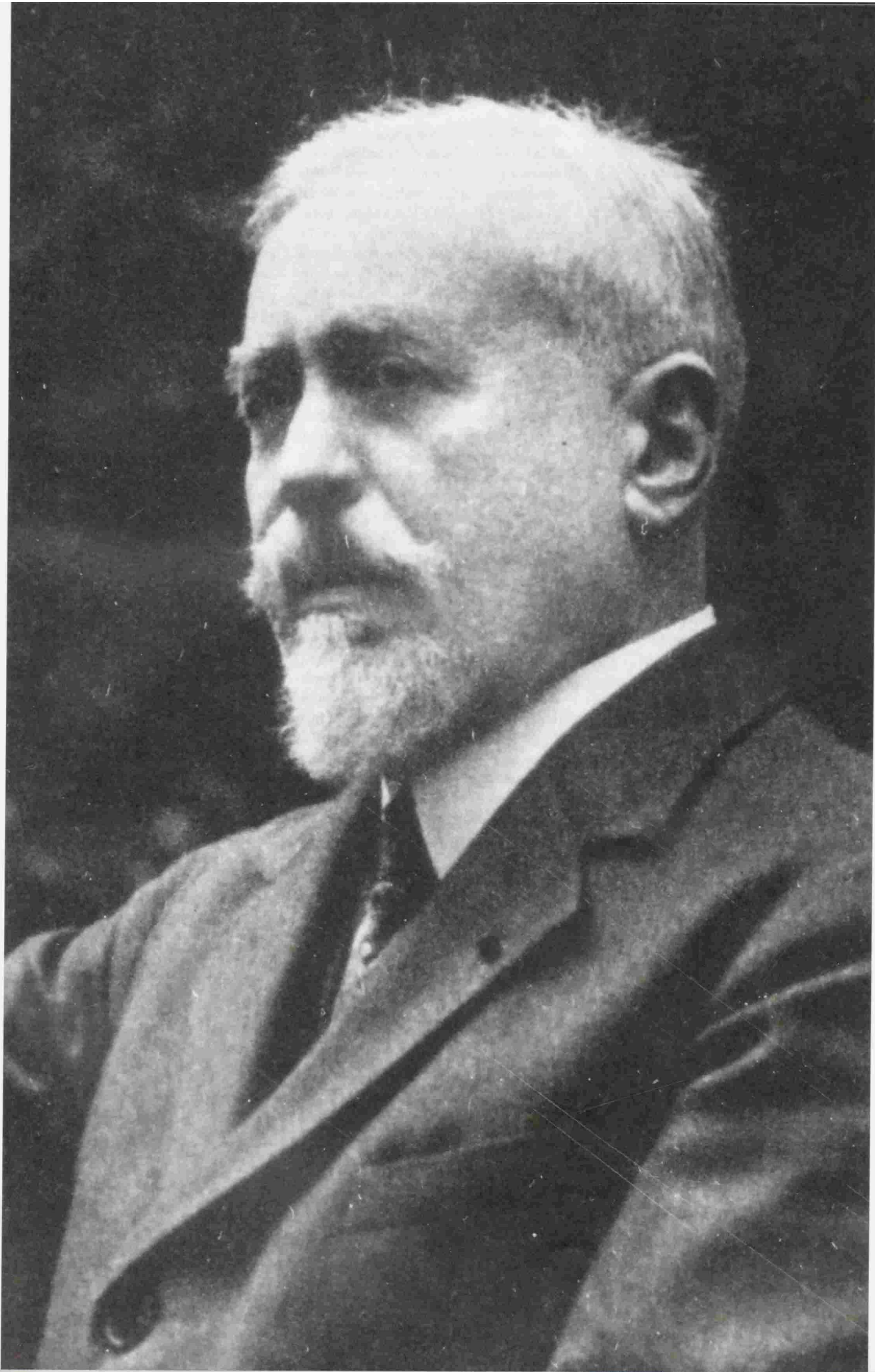
junger Musiker, die später zum Teil selbst zu den bedeutendsten Komponistenpersönlichkeiten ihres Heimatlandes Frankreichs zählen sollten, unauslöschlich in die Musikgeschichte ein.

AUSBILDUNG – UMFELD

Paul [Abraham] Dukas wurde am 1. Oktober 1865 in Paris geboren, als jüngstes von drei Kindern des Bankiers Jules Dukas und der hervorragenden Pianistin Eugénie Dukas, die bereits starb, als Paul gerade erst vier Jahre alt war. Die wichtigsten familiären Bezugspersonen für den Heranwachsenden waren zunächst seine Großeltern, bei denen er viel Zeit verbrachte. Später prägten ihn vor allem sein fünf Jahre älterer Bruder und der Vater, in dessen Haushalt er bis 1904 wohnte. Der hochgebildete Vater besaß fundierte altsprachliche Kenntnisse (Latein, Griechisch, Hebräisch) und beschäftigte sich eingehend mit historischen Themen. Aus der gut sortierten väterlichen Bibliothek versorgte sich auch Paul mit Li-

teratur und erlangte so eine für Künstlerkreise außergewöhnliche historische, literarische und philosophische Bildung.

Vergleicht man Dukas mit seinen Zeitgenossen Claude Debussy und Maurice Ravel, die beide schon früh als Wunderkinder in Erscheinung traten, so fällt auf, dass er erst relativ spät, im Alter von 14 Jahren, ernsthafte musikalische Ambitionen zeigte. Von da an galt sein Interesse fast nur noch dem Komponieren, das er zunächst autodidaktisch unter starkem Einfluss seiner beiden „Urvorbilder“ Richard Wagner und César Franck betrieb. Seine eigene Studienlaufbahn am Conservatoire in Paris (ab 1882) gestaltete sich zunächst wenig erfolgreich, um nicht zu sagen für ihn äußerst frustrierend. Später resümierte er: „Ich war ein ziemlich schlechter Schüler, der glaubte, sich gegen eine Unterweisung auflehnen zu müssen, die allzu empirisch auf ihn wirkte“² – ein Unbehagen, in dem ihm später sein eigener Schüler Jehan Alain (1911–40) doch sehr ähnlich war. Zu dem drei Jahre älteren Debussy unterhielt Dukas als Student be-



reits eine sehr enge Beziehung, waren beide gleichzeitig in der Kompositionsklasse von Ernest Guiraud immatrikuliert, der auch Camille Saint-Saëns, Erik Satie und André Gedalge unterrichtete. Sie trafen sich wöchentlich, um zusammen Klavier zu spielen und sich über ihre Kompositionen auszutauschen. Dukas war eine der wenigen Personen, zu denen Debussy zeit seines Lebens eine ungebrochene freundschaftliche Beziehung unterhielt, auch wenn die beiden stilistisch unterschiedliche Konzepte von Musik vertraten. Im Gegensatz zu Debussy blieb Dukas der Ruhm des begehrten Rompreises (Prix de Rome) selbst nach dreimaliger Wettbewerbsteilnahme verwehrt – ein ähnliches Schicksal, wie es Jahre später auch dem jungen Maurice Ravel widerfuhr.

Nach dem mäßigen Erfolg seiner Studien beschloss Dukas, sich im Selbststudium ein umfassendes Wissen in Musikgeschichte anzueignen, und er begann Kritiken für mehrere Feuilletons und Zeitschriften zu verfassen. Er studierte eingehend Komponisten vergangener Epochen wie Palestrina, J. S. Bach, Rameau und Couperin, von denen er sogar kritische Notenausgaben bei Durand herausgab; Mozart, Beethoven etc. gleichermaßen wie die zeitgenössischen Komponisten. Seine Musikkritiken und Feuilletons, in welche sein fundiertes Wissen einfluss, zeichnen sich durch Aufgeschlossenheit gegenüber Neuem und eine beinahe ins Philosophische schweifende musikologische Tiefgründigkeit aus. In der kontroversen Debatte um Debussys Oper *Pelléas et Mélisande* 1902 trug er mit seiner lobenden Kritik maßgeblich zur nachhaltigen Akzeptanz des von vielen als zu modern empfundenen Werks bei.

Kompositorisch brachte die zeitliche Periode bis zur Jahrhundertwende die Manifestation eines charakteristischen Personalstils in Gestalt vier bedeutender Werke hervor: Symphonie C-Dur (1896), *L'Apprenti sorcier* (Der Zauberlehrling, 1897), eine damals alle Dimensionen sprengende Klaviersonate in es-Moll (1900) und die *Variations, Interlude et Finale, sur un thème de Rameau* (1902).

VOM FRANZÖSISCHEN SYMBOLISMUS GEPRÄGT

Dukas' Musik weicht in einigen Aspekten deutlich von dem impressionistischen Ideal Debussys ab, weshalb eine Zuordnung zum Symbolismus französischer Prägung hier insgesamt wohl als zutreffender erscheint. Dafür spricht auch, dass die Verschmel-

plexen motivisch-thematischen Arbeit, der Harmonik, Rhythmik und virtuoson Orchestrierung auf einem absoluten Zenit angekommen.

Wir finden bei Dukas weniger das Charmante und Duftige der Pastelltöne Debussys, sondern an deren Stelle tritt eine Klarheit und Direktheit, welche die Abkehr vom impressionistischen Prinzip der „Augenblickhaftigkeit des Eindrucks“ hin zur „Suche nach dem tieferen Sinn der Dinge“ (Symbolismus) markierte. Dukas war zugleich sehr stark in der romantischen deutschen Tradition verwurzelt. Er verschmolz leitmotivische Einflüsse Wagners und die Gedanken Liszts zur Tondichtung aufs Geschickteste mit den flächigen, impressionistischen, angereicherten Harmonien und einer überbordenden Klangfarbenpalette.

„Sie erhalten unsere herzlichsten Wünsche von einer kleinen Zahl österreichischer Musiker, die sehr von Ihrem Werk entflammt wurden. Es hatte großartigen und sensationellen Erfolg in der kleinen, aber ausgewählten Runde der modernen Menschen, die hier in Wien sind.“ (Alexander Zemlinsky u. a.)

zung von Text und Musik für die meisten der Werke Dukas' die gewichtigste Inspirationsquelle darstellte, was in der Verehrung Wagners begründet liegt, der seinerseits als eine Kultgestalt der französischen Symbolisten galt. Später erweitert Dukas seine bevorzugte Gattung der Sinfonischen Dichtung in seinem Ballett *La Péri* noch um eine choreografische Bildebene zum sogenannten „Poème danse“. In diesem letzten großen veröffentlichten Werk von 1911/12 sind alle der Errungenschaften Dukas' auf den Gebieten der formalen Konzeption, der kom-

Seine gruppenorientiertere virtuose Orchestrierung ist zupackender als die solistisch-subtile Debussys. Dennoch erreicht er zuweilen auch grotesk-scurrile bis mystische Klangfarben durch Celesta, Xylofon und nah am Steg gespielte Streicher, die an Messiaens farbig-irisierende Aliquotregistrierungen oder an die Klangkaskaden in dessen *Turangalila-Sinfonie* erinnern.

Die mitreißende Emotionalität in Dukas' Musik wird durch ein hohes Maß an konstruktivistischer Gliederung gebündelt. Genaueste Austarierung der Form und Pro-

Paul Dukas' Kompositionsklasse am Pariser Konservatorium 1929, ganz rechts [sitzend]: Olivier Messiaen, links daneben [stehend]: Maurice Duruflé



portionen sind bedingt durch einen langsamen, detailverliebten, von ständigen Korrekturen und Revisionen geprägten Kompositionsprozess.

An seiner zweistündigen Oper *Ariane et Barbe-Bleue* (Uraufführung: Paris 1907) arbeitete Dukas acht Jahre lang. Sie kann nicht nur aufgrund des gemeinsamen symbolistischen Librettisten Maurice Maeterlinck als Äquivalent zu Debussys Oper gesehen werden. Die Wiener Uraufführung von *Ariane et Barbe-Bleue* wurde von den jungen österreichischen Avantgardisten mit Enthusiasmus aufgenommen, der sich sogleich auch in einem Telegramm nach Paris äußerte: „Sie erhalten unsere herzlichsten Wünsche von einer kleinen Zahl österreichischer Musiker, die sehr von Ihrem Werk entflammt wurden. Es hatte großartigen und sensationellen Erfolg in der kleinen, aber ausgewählten Runde der modernen Menschen, die hier in Wien sind. Alexander Zemlinsky, Leiter der heutigen Vorstellung in der Volksoper Wien – Berg – Horwitz – Schoenberg – Stein – Weigel – Jaloletz – Pieau – Stefan – Webern – Weirich“.³

Trotz der erfolgreichen Rezeption seiner Oper und des Balletts *La Péri* veröffentlichte Dukas ab 1912 keine größeren Werke mehr, obwohl er weiterhin komponierte. Alles Unveröffentlichte verbrannte er, scheinbar unsentimental, kurz vor seinem Tod. Daher ist nur etwa die Hälfte seines ohnehin nicht allzu umfangreichen Œuvres erhalten geblieben.

„Er war so streng, dass es für uns manchmal schon entmutigend war. [...] Aber letztlich war das, was er sagte, dermaßen interessant, dass wir natürlich zuhörten und unsere Ohren für alles öffneten, was er sagte.“ (Maurice Duruflé)

Paul Dukas lehnte – wie schon gesagt – in seinen jungen Jahren die auf bloße Theorievermittlung fokussierte, ihm mithin scholastisch erscheinende Didaktik am Pariser Conservatoire ab. Gabriel Fauré, der gegen den energischen Einspruch vieler Kollegen endlich eine „skandalöse“ (!) Modernisierung des Lehrplans durchgesetzt und damit der Musik Wagners, Debussys und Ravels zu ihrem Recht verholfen hatte, übertrug 1909 als Ausdruck seiner Wertschätzung Dukas die Klasse für Orchesterleitung und Orchestrierung. Als Kompositionsprofessor lehrte Dukas ab 1926 an der École normale de Musique de Paris und trat zwei Jahre später offiziell die Nachfolge Widders als Leiter der Komposi-

tionsklasse am Conservatoire an. Diese Position behielt er bis zu seinem Tod im Jahre 1935. Von Widor übernahm er u. a. zwei junge, hoch talentierte Organisten: Maurice Duruflé und Olivier Messiaen.

DIE EIGENE MUSIKALISCHE SPRACHE SUCHEN – MAURICE DURUFLÉ (1902–86)

Zuvor hatte Duruflé am Conservatoire bereits bei Jean Gallon (Harmonie) und Eugène Gigout (Orgel) studiert. Der Einfluss seiner „privaten“ Orgellehrer Charles Tournemire (1870–1939), den er als Assistenzorganist häufig an der großen Cavaillé-Coll-Orgel der Pariser Basilique Sainte-Clotilde vertrat, sowie Louis Vierne (1870–1937) ist dabei weitaus höher zu bewerten als derjenige Gigouts. Dieser Aspekt ist an anderem Ort bereits näher und hinreichend gewürdigt worden. Jener Einfluss lässt sich an seinem Scherzo op. 2 für Orgel solo aus dem Jahr 1926 festmachen, das streckenweise an die „Naiades“ aus der 4. Suite von Viernes *Pièces de fantaisie* oder die *Petite Rapsodie improvisée* von Tournemire erinnert. Mit diesem frei-improvisatorisch empfundenen Stück bewarb sich Duruflé übrigens für die Aufnahme in Dukas' Klasse. Hier fällt bereits sein außergewöhnlicher Sinn für modale und bisweilen angereicherte Harmonien sowie eine ausgeklügelte-geschmackvolle Registrierung auf. Bei Dukas sollte Duruflé sodann den kompositorischen Feinschliff



Sollte den selbstkritischen Wesenszug seines Lehrers Paul Dukas übernehmen: Maurice Duruflé, 1930

gewählte Werke veröffentlichen. De facto war die Zeit unmittelbar nach dem Besuch der Klasse von Dukas jedoch die produktivste in Duruflés Leben. Seine beiden umfangreichsten Orgelwerke *Prelude, Adagio et Choral varié* (1930), die Suite op. 5 (1932), sowie die *Trois danses* op. 6, sein meisterhaftes, einziges Orchesterwerk, datieren in diese kurze Zeitperiode.

Duruflés quälende schöpferische Selbstzweifel zeigen sich bei ihm vor allem in der späteren skrupulösen Beurteilung der Toccata aus der Suite op. 5, die übrigens die Widmung „A mon Maître Paul Dukas“⁴⁵ trägt. Heute wie damals als virtuoses Bravourstück erster Güte geschätzt, konnte der Komponist der finalen Toccata retrospektiv jedoch wenig Überzeugendes abgewinnen. Er überarbeitete den Schluss noch einmal und stellte schließlich die gesamte Komposition infrage: „Das erste Thema ist nicht gut. Und weil das Thema nicht gut ist, kann sich auch die ganze Komposition, die darauf aufbaut, nicht entwickeln ...“⁴⁶ Glücklicherweise war das Stück zum Zeitpunkt jener bizarren Geringerschätzung durch seinen Autor längst veröffentlicht.

NB 1–2: Maurice Duruflé: Toccata aus der Suite op. 5 – Das lyrische Seitenthema wird durch Diminution in der Coda zur virtuellen Spielfigur.



© Durand 1934

NB 3–5: Paul Dukas: „Der Zauberlehrling“ – Das markante Hauptthema wird in der finalen Steigerung augmentiert und diminuiert.



© Durand 1897

NB 6: Maurice Duruflé: Toccata aus der Suite op. 5 – Kraftvolle rhythmische und harmonische Akzente in der Einleitung



© Durand 1934

NB 7: Paul Dukas: „La Péri“ – Dramatische rhythmische und harmonische Zuspitzung kurz vor dem finalen Höhepunkt



Orgeltranskription 2015 | © S. Heindl

In Bezug auf die „Entwicklung“ des thematischen Materials muss man Duruflé in jedem Fall mit guten Gründen widersprechen: Die formale Anlage des modifizierten Sonatenhauptsatzes zeichnet sich durch Ausgewogenheit und originellste motivisch-thematische Arbeit aus, wie sie ähnlich auch bei Dukas zu finden ist. Da wird plötzlich aus dem Seitenthema durch Diminution eine virtuose Spielfigur, auf der ihrerseits die ausgedehnte Coda basiert (vgl. NB 1 und 2); oder er baut aus einem motivischen Fragment des Seitenthemas das zur Represe überleitende Crescendo auf, wobei sich das Motiv beinahe zu emanzipieren scheint, dann jedoch, kaum noch als solches identifizierbar, unterordnet zur duolisch-akkordischen Staccato-Grundierung des Hauptthemas. Eine ganz ähnliche Vorgehensweise findet sich auch bei Dukas im *Zauberlehrling*: Das markante Hauptthema (NB 3) wird in der finalen Steigerung augmentiert (NB 4) und diminuiert (NB 5), wodurch er eine geradezu sogartige Steigerung des Ausdrucks erzielt. Hier erweisen sich Lehrer und Schüler gleichermaßen als wirkliche Meister der Durchführungstechnik.

Häufige Manual- und Klangfarbenwechsel sowie die geschickte satztechnische Ausrüstung bzw. das Verschmelzen von Melodieführung und höchst originellen, häufig virtuellen Begleitfiguren machen Duruflés Werke zu Musterbeispielen der Kunst des „Orchestrierens auf der Orgel“. Nicht umsonst wird Duruflé als „Ravel der Orgel“ bezeichnet; zumal Duruflé im Jahr 1932 mit seiner Orgelsuite auch seine leider kaum bekannten *Drei Tänze* für Orchester fertigstellte. In den Tänzen entfaltet er eine ähnliche spätimpressionistische Opulenz der Klangfarben wie sein Lehrmeister Dukas in seinem letzten großen veröffentlichten Werk *La Péri* (1911/12). Von diesem wird ganz konkret auch Duruflés Suite op. 5 profitiert haben. Der Appell Dukas' an seine Schüler – „Rhythmisieren Sie Ihre Harmonien!“⁴⁷ – ist im Beginn der Toccata ebenfalls auf das Eindrucksvollste umgesetzt: Gegenläufige Akzente auf den im Dreiermetrum unbetonten Zählzeiten Drei und Zwei (vgl. NB 6) sowie zusammenfassende Hemiolen sind die Übertragung der mitreißenden Ravel'schen und natürlich auch der Dukas'schen Rhythmik (vgl. NB 7) auf die Orgel. Es lassen sich jedoch nicht nur rhythmische, sondern auch auffällige harmonische Gemeinsamkeiten erkennen; vgl. hierzu NB 6 (Takt 2) bei Duruflé und NB

7 bei Dukas (Takt 4). Es handelt sich jeweils um einen komplexen, mehrstufigen Vielklang, in dessen harmonischem Zentrum ein Dur-Akkord auf dem harmoniefremden Fundament des Tritonus im Bass steht (bei Duruflé C über Fis, bei Dukas F über H). Als Ergänzung treten in der umspielenden Oberstimme zahlreiche teils alterierte Obertöne hinzu: kleine und große Septime, übermäßige None (Moll-Terz), nochmals der Tritonus und die kleine Sexte (in Bezug auf die zentrale Harmonie). Funktional steht dieser wirkungsvolle dissonante Akkord bei beiden an der Stelle der nach unten alterierten zweiten Stufe (in Bezug auf die Grundtonart h-Moll bei Duruflé, E-Dur bei Dukas) und kann somit im entfernten Sinn als „phrygisch-dominante Sekunde“ interpretiert werden. Die angereicherten Girlanden der Toccata sind Höhepunkt der langen Entwicklung der sogenannten „harmonie fleurie“⁸ von Mozart über Beethoven, Chopin, Liszt, Debussy, Dukas bis hin zu Duruflé.

Ein weiterer wichtiger Grund für Duruflés freiwillig prolongierten Besuch der Dukas'schen Kompositionsklasse mag der gedankliche Austausch und die Inspiration der Studenten untereinander gewesen sein: „Zu der Zeit legte Messiaen schon interessante Werke vor [...] es war dort, wo wir erstmalig seine *Préludes* für Klavier und seine Symphonische Dichtung *Les Offrandes oubliées* hörten.“⁹

Der Vergleich zwischen dem letzten der *Drei Tänze* Duruflés und dem 3. Satz „Alléluja sur la trompette“ der ursprünglichen Orchesterversion der *L'Ascension*¹⁰ Messiaens (1932/33) offenbart, wie nah beieinander sich diese beiden später gegensätzlichen Komponisten Anfang der 1930er Jahre noch bewegt haben. Das Verblüffendste dabei ist, dass Duruflé in jenem Werk auf meisterhafte Art und Weise ebenfalls den 2. Modus Messiaens verwendet, sodass sich beim besten Willen nicht sagen ließe, von wem die Idee dazu originär eigentlich stammte (vgl. NB 8, Seite 50). Der parallele Umgang Duruflés mit jenem neuen tonalen Material erfolgt etwas moderater und weniger schematisch als bei Messiaen, er ist dennoch sofort beim ersten Hören offensichtlich.

Die Ursache für jenen inspirierenden Geist innerhalb der Kompositionsklasse lag darin, dass Dukas trotz aller Strenge seinen Schülern auch Freiheit gewährte: „Er hat uns immer dazu ermutigt, nach unserer ei-

genen Sprache zu suchen. Er hat uns keinen Kompositionsstil aufgezwungen.“¹¹

„EIN AUSSERGEWÖHNLICHES NATURELL“ – OLIVIER MESSIAEN (1908–92)

Messiaen, der schon in sehr jungen Jahren eine vielversprechende musikalische Begabung zeigte, begann seine Studien am Pariser Konservatorium als Zwölfjähriger. Dort war er Schüler bedeutender Lehrer, um nur einige zu nennen: Marcel Dupré (Orgel), Maurice Emmanuel (Musikgeschichte) und eben Paul Dukas in Komposition. Die Einflüsse auf Messiaen im Laufe seines Lebens waren mindestens genauso vielfältig und so einzigartig, wie es sein Werk letztlich selbst werden sollte. Unter den Avantgardisten des 20. Jahrhunderts kann er als „Paradiesvogel“ gelten. Seine Musik vereint in sich eine ganz eigene, ausgeklügelte Logik und Schematik, die ihn ausgehend von seinen „Modi“ u. a. zu einer komplett in Reihen organisierten seriellen Musik gelangen ließ, mit den verschiedensten Einflüssen gleichfalls aus symbolistischen Quellen gespeist sowie aus der mittelalterlichen, hinduistischen und griechischen Rhythmik, den Gesängen der Vögel und einer synästhetischen Assoziation von Klang bzw. Harmonie und Farbe. All dies ist bei ihm jedoch nie bloßer Selbstzweck, sondern steht im Dienst seines tiefen katholischen Glaubens, der einerseits voller Mystik und voller Geheimnisse steckt, wobei durchaus semantische Parallelen zum Symbolismus bestehen; ein Glaube, der sich andererseits aber auch der Welt geradezu ekstatisch öffnet und immer wieder mit größter Klarheit seine freudige Botschaft verkündigt.

Messiaen trat wie Duruflé 1928 in die Klasse von Paul Dukas ein und verließ diese 1930 mit dem Premier Prix de Composition. 1929 bezeichnete Dukas den 21-Jährigen als „premier de la classe“ (Klassenprimus) und charakterisierte seine Persönlichkeit wie folgt: „Geheimnisvoll, mystisch. Ein außergewöhnliches Naturell und eine außergewöhnliche künstlerische Begabung. Seine Kompositionen machen in der Regel starken Eindruck auf seine Mitschüler.“¹² *Le Banquet céleste*, entstanden im Sommer 1928, ist das erste Werk, in dem Messiaen den Schritt zu einer konsequenten eigenen Sprache auf Basis seines 2. Modus vollzieht.

Der Einfluss Dukas' auf ihn ist insofern gut dokumentiert, als dass Messiaen ihn



„Klassenprimus“ Olivier Messiaen, hier um 1940, noch am Originalspieltisch der Cavaillé-Coll-Orgel von Sainte Trinité Paris

selbst mehrfach hervorhob, etwa in seinem berühmten Traktat von 1944 *Technique de mon langage musical*. Im Vorwort schreibt er: „Paul Dukas [...] lehrte mich das Entwickeln, Orchestrieren und die Geschichte der Musikalischen Sprache in einem Geiste der Demut und Unvoreingenommenheit zu studieren.“¹³

Im Vordergrund des Unterrichts stand also zunächst einmal das Kompositionshandwerk. Ähnlich wie bei Duruflé schlägt sich dies später in einer äußerst sicheren Formbeherrschung nieder. So gestaltet Messiaen z. B. den zweiten Satz „Alléluia se-reins“ von *L'Ascension* als Rondoform mit wiederkehrenden Refrains und variierten Couplets, eine Form, für die auch Dukas eine besondere Vorliebe hegte. Während die Form bei Duruflé stets der Emotion und dem Effekt untergeordnet ist, gewinnt sie bei Messiaen an Autonomie. Die „bausteinartige“ abschnittsweise Gliederung vieler seiner Musikstücke kann durchaus auf Dukas zurückgeführt werden. Dieser trieb die konstruktivistische parallele oder symmetrische „Montage“ bereits in *La Péri* und in seiner Oper auf die Spitze. Ganz im Gegensatz zu Debussy, wo Themen und Motive scheinbar willkürlich auftauchen und wieder verschwinden, entwickelt sie Dukas stets nach einem genauen Plan.

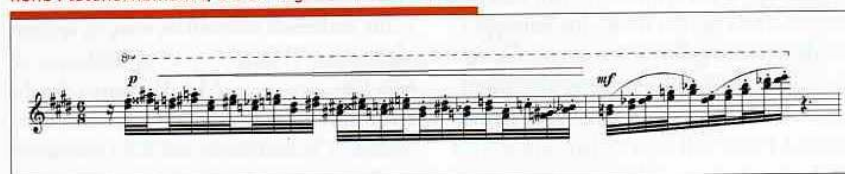
NB 8: Maurice Duruflé: „Drei Tänze“ op. 6, Nr. 3 Tamburin – Verwendung des 2. Modus Messiaens



NB 9: Paul Dukas: „La Péri“ – Thema des Königs Iskender im 2. Modus Messiaens



NB 10: Paul Dukas: „La Péri“ – pittoreske, hohe Flötenornamente, die an Vogelstimmen erinnern



Die Tonsprache Debussys als Vorbild für die Messiaen'sche Harmonik ist unangefochten anerkannt. Häufig wird Paul Dukas hierbei vergessen, dabei nennt Messiaen die beiden in Bezug auf die Verwendung des 1. Modus (Ganztonleiter) in einem Atemzug:

„Paul Dukas [...] lehrte mich das Entwickeln, Orchestrieren und die Geschichte der Musikalischen Sprache in einem Geiste der Demut und Unvoreingenommenheit zu studieren.“ (Olivier Messiaen)

„Claude Debussy, in *Pélleas et Mélisande*, und nach ihm Paul Dukas, in *Ariane et Barbe-Bleu*, haben bereits solchen bemerkenswerten Gebrauch davon gemacht, dass nichts mehr zu ergänzen ist.“¹⁴ Auch für die Wurzeln des 2. Modus lassen sich Anhaltspunkte bei Dukas finden (vgl. NB 9).

1936 publizierte Olivier Messiaen quasi als Nachruf anlässlich des Todes von Dukas einen Aufsatz über die Oper *Ariane et Barbe-Bleu* in der Zeitschrift *La Revue*

Musical. Es wird darin deutlich, wie intensiv er sich mit diesem Hauptwerk seines Lehrers auseinandergesetzt hat und dass er ähnlich wie Dukas über umfangreiche musikhistorische Kenntnisse verfügt. Auf zwei Gebieten vermag der in diesem Artikel of-

fensichtlich werdende Einfluss Dukas' auf Messiaen zu überraschen: zum einen in der musikalischen Inspiration durch Vogelgesänge und zum anderen in der synästhetischen Verknüpfung von Klang und Farbe bei beiden Komponisten: „Hören Sie auf die Vögel, denn diese sind große Meister“, sagte Dukas! Und er schwelgte in Strophen Aristophanes'.¹⁵

Zu jenem Zeitpunkt waren die Gesänge der Vögel in Messiaens Werken noch ver-

gleichsweise marginal. Eine erste Konkretisierung machte sich in dem während der Kriegsgefangenschaft 1941 komponierten *Quatuor pour la fin du temps* bemerkbar. Später brachte er möglichst exakt notierte und dennoch verfremdete Vogelstimmen auf symbolträchtige Weise in seine Werke ein, z. B. in seiner *Messe de la Pentecôte* (1949/50) oder dem neunsätzigen Orgelzyklus *Méditations sur le Mystère de la Sainte Trinité* (1969). In Dukas' Werken sind die Vogelstimmen weniger konkret, quasi naturalistisch identifizierbar, sondern dienen vielmehr der pittoresken Ausmalung. Sie manifestieren sich etwa in einer besonderen Vorliebe für hoch gesetzte, „zwitschernde“ Flötenornamente (vgl. NB 10). Außerdem hatte er 1910 an einer Szene des Theaterstücks *L'Oiseau bleu* (Der blaue Vogel) von Maeterlinck gearbeitet.

Nachhaltige Faszination muss eine Szene im ersten Akt der Dukas-Oper, in der die Protagonistin Ariane sechs Türen öffnet, hinter denen sich verschiedene Juwelen befinden, auf den jungen Messiaen ausgeübt haben: „In der Edelsteinszene durchläuft das Thema sechs sukzessive Variationen, die die Tonarten H-Dur, As-Dur, C-Dur, D-Dur, B-Dur und letztlich Fis-Dur durchschreiten, welche in dieser Reihenfolge mit den Farben der Edelsteine korrespondieren: violett, blau, milchigweiß, grün, rot und diamantfarben.“¹⁶ Hochinteressant ist hierbei die erst jüngst festgestellte Parallele zu Messiaens eigener Zuordnung von Farben zu Grundharmonien.¹⁷ Besonders deutlich wird dies anhand der doppelten Zuordnung von Weiß zu C-Dur und Fis-Dur, den Gegenpolen des Quintenzirkels. Das Weiß der Perlen bei Dukas sollte bei Messiaen später dem reinen, farblosen Weiß der Tonart C-Dur entsprechen; das Weiß des Diamanten wird von Messiaen mit dem sich aus der Anwesenheit aller Farben ergebenden spektralen, schillernden Weiß der Tonart Fis-Dur assoziiert. Diese historische Verwurzelung des Messiaen'schen Farbschlüssels in der ebenfalls in hohem Maße synästhetischen Gedankenwelt des Symbolismus lässt Vermutungen aufkommen, dass seine Synästhesie nicht zwangsweise angeboren, sondern gewissermaßen bewusst konstruiert ist, was völlig neue Perspektiven auf die Interpretation seiner Werke eröffnen würde.

Auch in dem Ballett *La Péri* von Dukas ist eine ausgeklügelte Farbsymbolik vorhanden, die durch das vorangestellte, von

Dukas selbst verfasste Gedicht vorgegeben wird und in der Bühnenbeleuchtung entsprechend umgesetzt werden könnte. Die Lotosblume der Unsterblichkeit wandelt im Laufe der Handlung in Abhängigkeit von den Gefühlen des männlichen Protagonisten dreimal ihre Farbe von grün „wie ein Smaragd in der Morgensonne“ über „purpurfarben wie das Antlitz der Begierde“ und leuchtet letztlich im Höhepunkt der finalen Umarmung des Paares „wie Schnee und Gold in der Abendsonne“.

AUSBLICK: WEITUNG DER (ORGANISTISCHEN) PERSPEKTIVE

Während in Deutschland mit Anfang des 20. Jahrhunderts die romantische Epoche der Orgelmusik – dies nicht ohne Brüche – zu Ende ging, brach Frankreich gleichzeitig mehr oder weniger selbstverständlich eine neue an. Im Grunde genommen ließe sich sogar sagen, dass die „goldene Epoche“ der Orgelmusik, die im Paris des 19. Jahrhunderts ihre Wurzel hat, niemals wirklich abgerissen ist. Diese „Nouvelle École Nationale d'Orgue“ ist reich an den unterschiedlichsten Einflüssen sowie tiefen Verwurzelungen in der Tradition; und in den Lehrer-Schüler-Filiationen werden ästhetisch-stilistische Metamorphosen erkennbar, die ohne jähe Brüche oder Verwerfungen von der Romantik über den Impressionismus/Symbolismus bis zur gemäßigten Moderne (Durufle/Alain/Langlais) und zur Avantgarde (Messiaen) reichen.

Durch die unangefochtene Stellung der französischen Kapitale Paris als intellektueller und künstlerischer Brennpunkt waren die OrganistInnen hier nicht nur untereinander in einem kommunikativen Netzwerk verbunden, sie pflegten zudem regen Kontakt zu ihren übrigen Musiker- und Komponistenkollegen. Die Kompositionsklasse von Paul Dukas ist für diese bereits früh stattfindende Vernetzung ein treffliches Beispiel. Dass der Einfluss Dukas' auf die (Or-

gel-) Musik seiner Schüler von der Musikwissenschaft bisher kaum beleuchtet wurde, liegt vorab daran, dass er selbst kein Organist war, sich im katholischen Frankreich überdies als Agnostiker verstand und konsequenterweise auch nichts für die Orgel als christliches Kultinstrument *par excellence* komponierte. Das macht ihn und seinen subtilen, gleichsam „subkutan“ wirksamen Einfluss auf bedeutende Organistenpersönlichkeiten wie Durufle oder Messiaen gerade interessant, zeigt sich hierbei umgekehrt doch jene Offenheit der französischen OrganistInnen für Einflüsse unterschiedlichster Provenienz, seien es impressionistische Harmonik und Orchestrierung oder die Gesänge der Vögel sowie Hindu-Rhythmen.

Aus dem Unterrichtskontext der Dukas'schen Kompositionsklasse sollten nicht ausschließlich brillante Konzertstücke für die Orgel wie Durufles Suite op. 5 entstehen, sondern ebenso geistliche Orgelwerke wie Messiaens *Le banquet céleste* und *L'Ascension*. Es ist kein Zufall, dass jene Stücke, in denen sich Messiaens markanter „Orgelstil“ erstmals materialisiert, ursprünglich für Orchester konzipiert waren. Durch die Verschmelzung von Weltlichem und Geistlichem in der französischen Orgelmusik wird die Kirche funktional zum Konzertsaal (vgl. das genuin „orchestrale“ Wesen des Orgue symphonique) und umgekehrt der Konzertsaal zur Kirche. Dies macht einen Teil ihres unverwechselbaren und besonderen Charmes aus.

Die Musik von Paul Dukas und sein pädagogisches Bemühen gleichen somit einem Mosaikstein im überdimensionalen Fries der musikalischen Epochen, auf dem die Mosaik seiner Schüler konstruktiv aufbauen und der in seiner stilbildenden Modellfunktion bisher eher unterschätzt wurde. Umso erfreulicher ist es, dass durch die heute allenthalben begehrte hohe Akzeptanz (anspruchsvoller) Transkriptionen heutigen OrganistInnen ein unverstellter Blick auf jenes Gesamtmosaik eröffnet wird, wo-

bei bisher eher verborgen gebliebene Koinzidenzen und Interdependenzen zwischen einzelnen Komponisten und Organisten, zwischen Profanem und Sakralem, zwischen Tradition und Avantgarde ans Licht dringen oder in einem unvermutet anderen (manchmal auch vertraut altem) Licht ganz neu erscheinen. ■

1 zit. nach Olivier Messiaen: „Ariane et Barbe-Bleue de Paul Dukas“, in: *La Revue musicale* 166 (1936), S. 79–86.

2 Paul Dukas (1899): Brief an Georges Humbert, zit. nach Ulrich Tadday (Hg.): *Paul Dukas. Musik-Konzepte* 156/157 (2012).

3 Telegramm österreichischer Komponisten an Dukas anlässlich der Wiener Uraufführung von *Ariane et Barbe-Bleue* in der Volksoper am 8. April 1908, zit. nach Simon-Pierre Perret / Marie-Laure Ragot: *Paul Dukas*, Paris 2001, S. 247.

4 George Baker: „An Interview with Maurice Durufle“, in: *The American Organist* 14 (November 1980).

5 deutsch: Meinem Lehrmeister Paul Dukas (gewidmet).

6 „An Interview with Maurice Durufle“, a. a. O.

7 zit. nach Olivier Messiaen: *The Technique of My Musical Language* (1944), Übersetzung von John Satterfield, 1956, S. 27.

8 wortwörtlich „blumige Harmonie“. Der Begriff geht zurück auf Jean Gallon (1878–1959), ebenfalls Lehrer Durufles, und bezeichnet das Einbringen harmonie-fremder Töne in gebrochene Akkorde.

9 s. Anm. 4 („An Interview mit Maurice Durufle“), zit. nach Marius Schwemmer: *Das Orgelwerk Durufles im Unterricht. Ein Beitrag zu Form, Ästhetik und Technik*, Marburg 2003, sowie James E. Franzier: *Maurice Durufle. The Man and His Music*, Rochester 2007.

10 In der Orgelbearbeitung von *L'Ascension* von 1934 wurde dieser Satz durch die neukomponierten „Transports de joie“ ersetzt.

11 „An Interview with Maurice Durufle“, a. a. O.

12 zit. nach Perret / Ragot: *Paul Dukas*, a. a. O., S. 373.

13 Messiaen: *The Technique of My Musical Language*, a. a. O., S. 8.

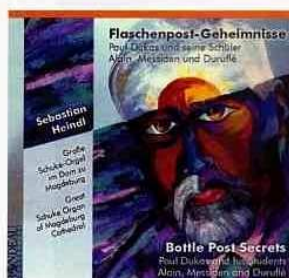
14 ebd., Seite 59.

15 Messiaen: „Ariane et Barbe-Bleue ...“, a. a. O., S. 79–86.

16 ebd.

17 vgl. Stefan Keym: „Von der Metapher zum System des ‚son-couleur‘: Die Entwicklung von Messiaens harmonischem Farbbegriff im Kontext der französischen Musiktheorie“, in Olivier Messiaen: *Texte, Analysen, Zeugnisse*, hg. von Wolfgang Rathert u. a., Bd. 2, Hildesheim 2013, S. 275–293.

Kontakt und CD-Bestellung:
www.sebastianheindl.de



Flaschenpost-Geheimnisse. Paul Dukas und seine Schüler Alain, Messiaen und Durufle
Sebastian Heindl an der Großen A. Schuke-Orgel im Dom zu Magdeburg. Rondeau ROP 6115

Autor Sebastian Heindl, geboren 1997, Orgelpräfekt im Thomanerchor Leipzig, nahm im Juli 2015 seine Debüt-CD als Solo-Organist auf.

