

Emanuele Jannibelli | Im Halbschatten

Vierne und Langlais als Komponisten leichter Orgelmusik

Gedenktage regen zum Denken an. In diesem Fall, beim 70. Todestag von Louis Vierne (1870–1937) und dem 100. Geburtstag von Jean Langlais (1907–1991), zu Betrachtungen über die Vielfalt französischer Orgelmusik. Trotz französischem Zentralismus: Den gemeinsamen Wurzeln entsprossen verschiedenartigste Gewächse. Zu diesem Schluss kommt man besonders, wenn man unsere beiden Meister näher unter die Lupe nimmt. Trotz einiger auffälliger Gemeinsamkeiten sind Vierne und Langlais eigentliche Gegenpole. Die bekannteste Verbindungslinie stellt natürlich die Sehschwäche bzw. Blindheit dar, welche die Ausbildung an derselben Schule (Institution Nationale des Jeunes Aveugles, INJA) zur Folge hatte und naturgemäss eine ähnliche Prägung hinterliess. Beide waren Lehrer an der Schola Cantorum, freilich eher aus Verlegenheit. Beide waren, dies ist heute kaum mehr bekannt, hervorragende Geigenspieler. Bei beiden ist der Notentext mit allerhand Fehlern gespickt. Die Gemeinsamkeiten hören aber hier rasch auf und machen grössten Gegensätzen Platz. Vierne und Langlais – zwei eigenständige Gestalten unter dem weit gespannten Dach der französischen Orgelwelt.

Der grösste Unterschied vorweg: Langlais, dies wird die nachfolgende Betrachtung ans Tageslicht führen, komponierte eigentlich immer «à la manière de ...», in einem stets changierenden Stilmix, der dann schliesslich doch einen unverwechselbaren Langlais-Stil ergibt. Vierne schrieb hingegen «à la manière de lui-même» (in Anlehnung an einen auf Ravel gemünzten Ausspruch). Sein Stil ist von Anfang an ausgeprägt, der Unterschied von Werk zu Werk gering.

Auffällig bei Vierne ist, namentlich im Gegensatz zu Langlais:

- Er hat recht wenig Musik komponiert (62 Opusnummern, gegenüber 256 bei Langlais!) und nur wenige Gattungen berücksichtigt.
- Die Orgel ist selten als Ensembleinstrument behandelt.
- In seinen Kompositionen ist praktisch kein Einfluss der Gregorianik feststellbar.

- Auch hat keine irgendwie geartete Folklore ihren Niederschlag in seinem Werk gefunden.
- Die Wiederentdeckung der alten Musik, deren Anfänge in die Zeit der Vollreife des Komponisten fielen und die bei seinem Altergenossen Tournemire eine grosse Rolle spielt, hinterliess bei Vierne keine Spuren.
- Im Gegensatz zu Langlais war Vierne ein hervorragender Pianist, der recht viele, ausserhalb Frankreichs leider fast unbekannte Klavierwerke sowie bedeutende Kammermusik mit Klavier hinterlassen hat.

Aus dem Untertitel geht hervor, dass hier nicht in erster Linie das Leben und auch nicht die Konzertmusik der beiden Meister im Mittelpunkt stehen soll. Beim «grossen» Jubilaren Langlais war die Vita Gegenstand eines gesonderten Beitrags. Beim «kleinen» Jubilaren Vierne müssen die vielen einschlägigen Untersuchungen nicht noch um eine weitere vermehrt werden. Unser Augenmerk richtet sich für einmal auf leichte, liturgisch verwendbare Werke. Langlais hat solche in übergrösser Zahl komponiert. Und hier liegt gerade das Problem! Bei Vierne hingegen wird wohl mancher stutzen: leichte Orgelmusik ausgerechnet von Vierne, dem wohl virtuosesten französischen Orgelmeister seiner Zeit, dessen bekannte Werke bei den meisten für unerreichbares technisches Niveau stehen? Doch, doch, auch bei ihm findet sich allerhand: nicht gerade Anfängerstücke, aber zugängliche Musik in grösserer Menge als gemeinhin angenommen.

Auch wenn vorhin betont wurde, dass die Biografien für einmal in den Hintergrund treten sollen, ist es vielleicht hilfreich, nach den längeren Notizen zu Langlais auch einen Blick auf das eine oder andere Ereignis im turbulenten Leben von Louis Vierne zu werfen.

Ein Streiflicht auf das Leben von Louis Vierne

Louis Vierne stammte, ebenso wenig wie Langlais, aus einer Musikfamilie. Während der Vater des Bretonen ein einfacher Handwerker war, übte Viernes Vater immerhin den Beruf des Redaktors aus. Der zarte, schwächliche Knabe

kam 1870 in Poitiers mit einer starken Sehstörung auf die Welt. Mehrere Operationen brachten eine gewisse Linderung. An eine normale Einschulung war aber nicht zu denken. Im Gegensatz zu Langlais bewahrte Vierne einen gewissen Sehrest bis ins hohe Alter, was ihm ein recht selbstständiges Leben ermöglichte. Auch notierte er seine Musik bis gegen 1930 in herkömmlicher Notenschrift, freilich mit zittriger Hand und auf übergrossen Papierbögen. Eine grosse Fehlerquelle!



Kommt dazu, dass Vierne kaum in der Lage war, Korrekturabzüge in normaler Druckschrift zu lesen. Die bisher einzig erhältlichen französischen Notenausgaben sind deshalb reichlich mit Fehlern gespickt, die bei der stark chromatischen Tonsprache des Komponisten nicht leicht aufzufinden sind.

Im Jahr 1873 übersiedelte die Familie Vierne nach Paris. Der Onkel Charles Colin, Oboenlehrer am Konservatorium und Amateurorganist, glaubte, musikalische Fähigkeiten im Knaben zu entdecken. Im Alter von zehn Jahren wurde der kleine Louis ins nationale Blindeninstitut aufgenommen. Für nähere Informationen zu dieser Schule sei auf den Beitrag zum Leben von Jean Langlais verwiesen. Prägend wurde hier die Begegnung mit César Franck, der zu jener Zeit eine Art musikalischer Übervater der Institution war und an den alljährlichen Schlussprüfungen

als Experte fungierte. Wie erwähnt, erlernte auch Vierne nebst dem Orgelspiel das Violinspiel, was für seine Kamtermusik von Bedeutung sein sollte. Im Jahr 1886 wurde der Jüngling Privatschüler Francks und Hörer in seiner Orgelklasse. Ins Konservatorium wurde er erst 1890 aufgenommen, somit leider erst einige Monate vor dem unerwarteten Unfalltod des Meisters, welcher den jungen Mann in schierer Verzweiflung hinterliess. Es wurde der erste einer langen Reihe von Schicksalsschlägen in seinem Leben. Mit Francks Nachfolger Widor freundete sich Vierne aber rasch an und wurde 1892 sein Stellvertreter an der Orgel von St-Sulpice in Paris. Ins Jahr 1900 fiel dann die Wahl aus einer riesigen Zahl von Mitbewerbern zum Organisten der Kathedrale Notre-Dame.

Dieses Ereignis sollte sein Leben entscheidend prägen, aber leider auch eine der letzten positiven Wendungen sein. Denn trotz der bedeutenden Erfolge als Konzertorganist, seiner Rolle als Lehrer einer ganzen Generation junger, erfolgshungriger Organisten und seines wachsenden Ruhms als Komponist, begannen sich nun die negativen Ereignisse in fast grotesker Weise zu häufen: schwerer Unfall, der um ein Haar zur Amputation eines Beines geführt hätte (1906), bösartige Typhuserkrankung (1907), Tod eines Sohnes und seines über alles geliebten Bruders René (eines talentierten Organisten und Komponisten) im Ersten Weltkrieg, Eheprobleme und Scheidung (1909), dann immer wieder Schwierigkeiten mit den Augen, welche einen längeren Kuraufenthalt in der Schweiz nötig machten (1915, 1916–1920), Herzinfarkt (1927) und schliesslich vollständige Erblindung (1930). Der grösste berufliche Schlag traf ihn im Jahr 1911, als es um die Nachfolge des verstorbenen Alexandre Guilmant als Orgelprofessor am Konservatorium ging. Denn obwohl Guilmant öffentlich seinen Wunsch ausgedrückt hatte, dass Vierne an diesen Posten berufen würde, sollte es anders kommen. In der Tat wurde Vierne Opfer der Spannungen zwischen seinem Mentor Widor und dem damaligen Direktor Gabriel Fauré. Fauré und Saint-Saëns überredeten Eugène Gigout, sich für die Position zu bewerben. Das Handicap der Blindheit Viernes war schliesslich der Grund, Gigout tatsächlich zu wählen. Aus Protest darüber kündigte Vierne seine Stellung als Lehrassistent, im Rahmen derer er bisher die Schüler auf die Aufnahme in die Orgelklasse vorbereitet hatte. Da er auf Anraten Vincent

d'Indys zum Lehrer am berühmten Privatkonservatorium Schola Cantorum berufen wurde, gingen trotzdem praktisch allen jungen Orgeltalente bei ihm in die Lehre. Die meisten von ihnen betrachteten Vierne als ihren eigentlichen Lehrmeister und holten sich bei Gigout lediglich die offizielle Absegnung, so auch und namentlich Maurice Duruflé.

Allen Wechselfällen des Lebens zum Trotz, hörte Vierne nie auf zu konzertieren und zu komponieren. Der Ausstoss an neuen Werken wurde freilich, ganz anders als bei Langlais, immer langsamer. 1930 entstand die bewegte 6. Symphonie, 1931 das *Tryptique*, 1934 die Messe *basse pour les défunts*, sein letztes Werk. Als Rezitalist blieb er buchstäblich bis zur letzten Atemzug tätig: Er verstarb während seines 1750. Konzertes an den Manualen seiner geliebten Orgel, als er zu einer Improvisation über das gregorianische *Alma Redemptoris Mater* anheben wollte.

Jedem, der mehr über Viernes Leben erfahren möchte, sei die Lektüre seiner *Souvenirs* ans Herz gelegt.¹ Diese berührende, mit dem Jahr 1933 allerdings abrupt abbrechende Autobiografie, wirft nicht nur ein lebendiges Licht auf das ereignisreiche Leben des Meisters selber, sondern ermöglicht auch, die damalige Orgelwelt gewissermassen von innen, von einer absoluten Zentralfigur her kennenzulernen. Im französischen Original gibt sich unser Komponist überdies als Meister des Wortes zu erkennen. Seine packenden Schilderungen stellen eine wunderschöne Lektüre dar. Mit seiner grossen (manchmal allzu grossen) Sensibilität, seinem durch und durch romantischen Sinn fürs Dramatische und seinem Hang, die kleinste Gefühlsregung aufzubauschen, war dieser Mann dazu berufen, das viele Leid wie auch die raren Freudenmomente in seiner Existenz, besonders intensiv zu erleben und darzustellen – in Wort und Musik.

Die schon fast ungesund heftige Orgel-Frankophilie in Deutschland hat uns nun nicht nur, nach Ablauf der Schutzfrist, gleich zwei einander konkurrenzierende kritische Gesamtausgaben²

beschert, sondern auch die deutsche Übersetzung der *Souvenirs*³, sowie eine eingehende Analyse seiner Musik in deutscher Sprache.⁴ Beides ist hoch willkommen, angesichts der erwähnten Unzulänglichkeiten der bisher erhältlichen Ausgaben und nachdem die bekannteste Abhandlung aus der Heimat des Komponisten längst vergriffen ist.⁵ Eine reichhaltige französischsprachige Homepage ist dem Meister von Notre-Dame ebenfalls gewidmet (www.louisvierne.net).

Louis Vierne als Komponist

Vierne bekleidete zwar ebenso wenig wie Langlais je eine offizielle Konservatoriumsstelle, war aber als Assistent von Widor und später als Lehrer an der Schola Cantorum faktisch die inoffizielle Unterstufe der berühmten, durch seine äusserst hohen Anforderungen bekannten staatlichen Ausbildungsstätte. Ihm oblag also die Vorbereitung all jener hochbegabten jungen Leute, die auf einen der wenigen Plätze in der einzigen (!) professionellen Orgelklasse des Landes aspirierten. Mit einfachen Orgelspielern hatte er wohl sein Leben lang nichts zu tun. Obwohl, im Gegensatz zu Tournemire, als geduldiger und systematischer Lehrer bekannt, war er doch seinem ganzen Wesen nach kein Vermittler grundlegender Fertigkeiten. Ganz anders Langlais, der eine eminent pädagogische Ader besass und immer auch Dilettanten aller Couleur unterrichtete.

Vierne war in einer selbst für französische Verhältnisse einmaligen Art von seinem Instrument in der Kathedrale Notre-Dame geprägt. Obwohl er auf zahlreichen Konzertreisen Gelegenheit hatte, andere Instrumente kennenzulernen, fanden die Erfahrungen kaum Niederschlag in seinem Orgelverständnis und seinem kompositorischen Werk. Die Überlegenheit des Cavaillé-Coll'schen Orgeltyps war für ihn unbestritten und wurde bei jeder Begegnung mit andersartigen Orgeln noch gefestigt.

Langlais war in dieser Hinsicht viel offener. So liebte er amerikanische Orgeln über alles. Ob-

¹ Louis Vierne: *Mes souvenirs, Cahiers et mémoires de l'orgue* (numéros spéciaux de la revue *L'Orgue*), CXX–XIV bis. Paris, 1970. Neuauflage mit Fragmenten des *Journal*. Paris, 1995.

² Louis Vierne: *Sämtliche Orgelwerke in 10 Bänden* (bzw. 14 Hefen), Hrsg. Helga Schauerte. Bärenreiter, Kassel, ab 2008. Louis Vierne: *Sämtliche Orgelwerke in 13 Bänden*, Hrsg. Jon Laukvik und David Sanger. Carus, Stuttgart, 2007/2008.

³ Louis Vierne: *Meine Erinnerungen*, nebst ergänzenden Auszügen aus dem Tagebuch, übersetzt und kommentiert von Hans Steinhaus. Dohr, Köln 2004.

⁴ Markus Frank Hollingshaus: *Die Orgelwerke von Louis Vierne*. Dohr, Köln 2005 (siehe die Besprechung im Heft 1/2006, S. 45/46)

⁵ Bernard Gavoty: *Louis Vierne. La vie et l'œuvre*. Paris, Albin Michel, 1943.

gleich er dies nicht ausdrücklich festgehalten hat, betrachtete er sie wohl in vielen Belangen als überlegen. Namentlich beeindruckten ihn der grosse Tastenumfang, die leichtgängige elektrische Traktur und die Registerspeichermöglichkeiten. Nur so lässt sich erklären, dass seine 1962 realisierten Umbauwünsche für Ste-Clothilde stark von amerikanischen Gegebenheiten geprägt sind. Langlais soll auch einmal sinngemäss gemeint haben, es gebe für ihn nur zwei Arten von Orgeln: gute und schlechte. Kommt noch hinzu, dass er bei der Ernennung zum Titularorganisten von Ste-Clothilde immerhin schon 40 Jahre alt war. Eine wichtige Periode seines Werdeganges als Komponist war zu diesem Zeitpunkt bereits abgeschlossen. Vierne hingegen war erst 30, als er im Jahr 1900 seine Lebensstelle – seinen ersten und einzigen Posten notabene – antrat. Von seinen grösseren Werken lag damals lediglich die erste Sinfonie vor.

Es soll noch erwähnt werden, dass sich Vierne, im Gegensatz zu Langlais, durchaus auch als Komponist ausserhalb der Orgelsphäre behaupten konnte, wenigstens im französischen Kulturraum. Seine Klavier- und Kammermusik geniesst immer noch eine gewisse Bekanntheit. Man muss lebhaft bedauern, dass bei uns seine Violinsonate in g-Moll op. 23, die Cellosonte in h-Moll op. 27 und das grandiose Klavierquintett in c-Moll op. 42, wohl sein absolutes Meisterwerk auf diesem Gebiet wenn nicht in seinem gesamten Schaffen, niemals die Verbreitung der gattungsgleichen Werke eines Franck, Saint-Saëns, Fauré oder Schmitt erfahren haben. Liegt es am blossen Namen des Komponisten? Wer nicht mit bekannten Solokonzerten, Symphonien oder Opern im Konzertleben präsent ist, hat es immer noch schwer!

Viernes leichtere Orgel- (und Ensemble)-Stücke

Allegretto für Orgel, op. 1 (1894)
 Prélude funèbre für Orgel, op. 4 (1896)
 Communion für Orgel, op. 8 (1900)
 Messe solennelle für Chor und zwei Orgeln, op. 16 (1900)
 Elevation G-Dur aus der Messe basse für Orgel, op. 30 (1912)
 24 pièces en style libre, op. 31 (1913)
 Marche triomphale für drei Trompeten, drei Posaunen, Pauke und Orgel fis-Moll, op. 46 (1921)
 Trois Improvisations: Marche épiscopale – Méditation – Cortège (Notre-Dame de Paris, No-

vember 1928, transkribiert von Maurice Duruflé, 1954)

Les angélus, drei Lieder für mittlere Stimme und Orgel, op. 57 (1929)

Um den Rahmen dieses Beitrages nicht zu sprengen, sei aus diesem unerwartet grossen Fundus nur einiges hervorgehoben.

Noch zwei wichtige Hinweise vorweg:

Wie bei den meisten französischen Komponisten müssen in Viernes Werken die typisierten Angaben zu Manualverteilung und Koppeln richtig verstanden werden:

G. (manchmal G.O.): Spiel auf den ungekoppelten Hauptwerk

P. (manchmal Pos.): Spiel auf dem ungekoppelten Positiv (kommt hier nicht vor)

R. (manchmal Réc.): Spiel auf dem Schwellwerk

G. R.: Spiel auf dem Hauptwerk mit angekoppeltem Schwellwerk

G. P. R.: Spiel auf dem Hauptwerk mit angekoppeltem Positiv und Schwellwerk

Péd. (manchmal Péd. solo): Spiel auf dem ungekoppelten Pedal

Péd. G.: Spiel auf dem Pedal mit angekoppeltem Hauptwerk

Péd. R.: Spiel auf dem Pedal mit angekoppeltem Schwellwerk

Péd. G. P. R.: alle Pedalkoppeln

Vierne fügte fast jedem Stück eine Metronomangabe bei. Die meisten sind auffällig langsam. Der naheliegendste Grund ist grösstmögliche Verständlichkeit in einer Kathedralakustik, was angesichts der komplizierten Harmonik höchst nötig ist. In trockenen Räumen aber dürfen vor allem die leisen Stücke nicht zu langsam gespielt werden, weil sonst der Sinnzusammenhang für die meist symmetrisch aufgebauten Phrasen verloren ginge. Nach einer anderen, durchaus abenteuerlichen Theorie soll Vierne mit seiner Sehschwäche das Metronom konstant falsch abgelesen und deshalb ungewollt zu niedrige Zahlen notiert haben. Tatsache ist, dass Viernes Tempi häufig im Widerspruch zu unserem natürlichen Empfinden stehen. Vielleicht liegt dies aber an unserem Empfinden!

Allegretto op. 1 (Leduc)

Das salonhafte Jugendwerk weist schon fast alle viernetytischen Merkmale auf. Insbesondere fällt schon hier formale und satztechnische Perfektion auf. Die später allgegenwärtige Chromatik ist noch nicht so ausgeprägt, was dem Stück eine

sehr anheimelnde Note verleiht: ein naher Verwandter des etwas frivolen tonartengleichen op. 19,1 von Guilmant, an welches der allererste Anfang erinnert. Unüberhörbar ist auch der Einfluss von Franck (*Prélude, fugue et variation*). Das attraktive dreiteilige Stück spielt sich leider nicht wirklich leicht. Ist der Anfang noch recht zugänglich, verlangt der dichte Mittelteil einen sorgfältigen Legato-Fingersatz. Die durchgehende Pedalpartie mit ihren vielen Sprüngen ist alles andere als bequem, auch wenn – eine grosse Ausnahme bei Vierne – Angaben zum Schwellergebrauch noch fast vollständig fehlen. Dafür stellen sich, auch auf kleinen Orgeln, keine Registrierprobleme. Nicht nur deshalb sei Viernes Erstlingswerk allen wärmstens ans Herz gelegt: Es ist eines seiner wenigen von einer positiven Grundhaltung getragenen Stücke.

*Messe solennelle für Chor und zwei Orgeln,
op. 16 (Leduc)*

Dieses grandiose Werk (Spieldauer ca. 25 Min.) ist bei uns leider immer noch wenig bekannt. Vierne schrieb es als Dankesbezeugung für seine Wahl zum Titularorganisten an Notre-Dame. Gerade in Zeiten immer akzentuierterer Mittelknappheit ist ihm grössere Verbreitung zu wünschen, verbindet es doch hohe musikalische Qualität mit blendender Wirkung bei nur mässigen technischen Ansprüchen für alle Beteiligten. Allerdings rechnet es, seiner ursprünglichen Bestimmung gemäss, mit grossen Räumen und entsprechenden Instrumenten. Der Chor sollte ebenfalls nicht zu klein und die Chororgel französisch-symphonischen Zuschnitts sein, was bei uns praktisch nirgends vorkommen dürfte. Hier lassen sich aber durchaus Kompromisse eingehen. Die Grundtonart cis-Moll darf auf keinen Fall davon abhalten, sich mit der Messe abzugeben, ist doch alles dank stark zurückgebundener

Chromatik erstaunlich leicht zu lernen und gut zu singen. Die üblichen Sätze (ohne Credo) sind ohne Längen dabei sehr abwechslungsreich vertont. Die kleine Orgel stützt weitgehend den Chor und sollte deshalb in seiner unmittelbaren Nähe stehen. Die grosse Orgel übernimmt mit ihren Vor- und Nachspielen sowie den zahlreichen nachschlagenden Akkorden die Rolle eines fernen Orchesters. Beide Instrumentalparts rechnen mit obligatem Pedal, derjenige der Chororgel ist wesentlich umfangreicher und eigentlich auch anspruchsvoller (auch wenn er weniger gut zur Geltung kommt). Da in der Faktur des Werks auf grosse Distanz zwischen den Ausführenden Rücksicht genommen ist, lässt sich die Koordination durchaus in den Griff bekommen.

*Elevation G-Dur aus Messe basse,
op. 30 (in: Freiburger Orgelbuch, Carus)*

Hier handelt sich wohl um das leichteste Stück von Vierne überhaupt. Der einzige technische Anspruch: ein vierstimmiger Satz, der legato zu spielen ist. In den Takten 21 bis 24 wird das Thema der linken Hand auf dem Hauptwerk gespielt. Der Beizug des Pedals ab Takt 25 ist nicht unumgänglich, erleichtert die Sache aber beträchtlich.

*24 pièces en style libre pour orgue ou harmonium,
op. 31 (Leduc oder Master Music Publications)*

Die «kleinen 24» Viernes sind von überwältigender musikalischer Qualität und grosser Vielseitigkeit. Hier sind die meisten Stücke des überragenden Virtuosen vereinigt, welche von einem avancierten Laien bewältigt werden und auch in der heutigen liturgischen Praxis Verwendung finden können. Da ihnen im Beitrag «Pour orgue ou harmonium» (Heft 1/06, S. 26–28) ein längerer Abschnitt gewidmet war, sei hier nicht näher auf sie eingegangen.



Marche triomphale für drei Trompeten, drei Posaunen, Pauke und Orgel fis-Moll (Salabert)

Der aufwändige, ca. 8 Minuten dauernde Marsch wurde 1921 anlässlich des 100. Todestages von Napoléon I. geschrieben. Kennt man Vierende, wird man sich nicht wundern, dass das Stück weit mehr den Eindruck innerer Zerrissenheit als denjenigen äusseren Glanzes hinterlässt. Immerhin ist es ganz ordentlich pompös mit seiner grandiosen Bläsermelodie zu nachschlagenden Orgelakkorden nach kurzem antiphonalen Beginn. Im Mittelteil gerät das Geschehen aber rasch auf Abwege. Zur allgemeinen Überraschung stellt sich in der Reprise heraus, dass das eingängige Hauptthema streng kanonisch verarbeitet werden kann.

Wenn die verlangte Besetzung ohnehin zur Verfügung steht, wird das Stück sehr willkommen sein, ist es doch sicher bedeutender als das immer wieder gespielte *Grand cœur dialogue* von Eugène Gigout und darüber hinaus, in Gegensatz zu diesem, ein Originalwerk.

Cortège (Durand)

Maurice Duruflé transkribierte nicht nur die bekannten fünf Stegreifkompositionen von Tournemire, sondern auch drei Improvisationen seines verehrten Lehrers Vierende. Spielte Tournemire noch extra für die Schallplattenaufnahme französischer Organisten von 1934, handelt es sich hier um die Niederschrift eines Konzertmitschnitts von 1928. Beide Tondokumente sind heute übrigens bequem auf CD greifbar.⁶

Die Aufgabe von Duruflé war hier unvergleichlich leichter: Vienes Improvisationen müssen im Vergleich zu Tournemires glutvollen Tonexzessen als geradezu klassisch-schlicht bezeichnet werden. Die ersten beiden sind allerdings recht schwer zu spielen, sodass hier nur das dritte erwähnt sein soll. Diese Prozessionsmusik ist sicher das leichteste Fortissimo-Stück von Vierende und auch, neben dem op. 1, das diatonischste Werk überhaupt. Ebenfalls untypisch ist die fast durchgehende Schreibweise in massiven Akkorden. Für einmal also fast keine Legato-Probleme, wie auch fast kein Schwellergebrauch, fast keine Registermanipulationen und eine recht leichte Pedalpartie. Wenn dies keine Einladung bedeutet! Immerhin ein Hinweis: Prak-

tisch überall wird das Stück am besten durchgehend eine Oktave tiefer gespielt. Es sei denn, die Orgel besitze starke 16'-Register im Manual oder Suboktavkoppeln.

Les Angélus. Tryptique pour chant et orgue
(Editions Henry Lemoine)

Originalwerke für Stimme und Orgel sind im französischen Repertoire eine grosse Seltenheit. Hier haben wir es nun nicht nur mit einer solchen Rarität zu tun, sondern wahrscheinlich auch mit dem besten Werk dieser Gattung überhaupt.

Der Titel hat übrigens nur indirekt etwas mit Engeln zu tun: Gemeint ist das Angelusläuten, wodurch sich die vielen Carillonfiguren erklären, von denen die Randteile durchsetzt sind. Diese beiden sind spieltechnisch durchaus zugänglich, während der mittlere Teil etwas vom schwersten ist, was es von Vierende gibt (und kaum leichter als die berühmten *Naiades!*). Das sehr herbe *Angélus au matin* streift manchmal schon die Atonalität und ist intonatorisch für die Singstimme recht heikel. Trotzdem ist es das leichteste Stück des Triptychons, auch weil es praktisch keine Registerwechsel verlangt. Allerdings wird man kaum darum herkommen, dynamische Schattierungen zu machen, um eine befriedigende Klangbalance mit der Stimme zu erzielen. Und dann stellt sich das Problem, dass Vierende bei der Ausgestaltung des Pedalparts nie Rücksicht auf den Schwellergebrauch nimmt.

Das dritte Stück basiert in seinen Randteilen auf einem langen Pedalostinato. Darüber spannt sich eine Art Rezitativ der Singstimme. Im Mittelteil ist wieder das erwähnte, bei Vierende so beliebte Imitieren von Glockenklängen zu hören. Es fragt sich, ob die *Voix-céleste*-Registrierung beim Wiedereintritt des Pedalthemas beibehalten werden soll. Da bei uns die Schwebestimmen meist schwächliche deutsch-romantische Äolinen sind, muss man sich bei den Steigerungen etwas einfallen lassen, damit das Solo stets gestützt bleibt.

Obwohl klangliche Ausbrüche fehlen, werden wohl nur grosse Stimmen den drei Liedern wirklich gerecht. Als Besetzung kommen Alt, Bariton evtl. auch Tenor in Frage. Die Textur liegt auffällig hoch, mit allerdings nur wenigen eigentlichen Spitzentönen und geringem Stimmumfang (e' bis ges" bzw. fis"). Wer des Französischen mächtig ist, wird beim Text mit seinen bedeutungsschwangeren und dann doch recht

⁶ Französische Orgeln und Organisten des 20. Jahrhunderts. 5 CDs, EMI 2002.

naiven Bildern etwas schmunzeln. Der Schreibende hegt seit langem die Vermutung, hinter dem obskuren Dichternamen Jehan Le Pôvre Moine verberge sich in Wahrheit – Louis Vierne selber!

Im Dickicht der Stücke – Ein Führer durch die spielbare Orgelliteratur von Jean Langlais

Langlais als Komponist: les trois manières

Jean Langlais, dessen Leben Gegenstand eines längeren Beitrags im Heft 4 (S. 126 ff.) war, betätigte sich während vollen 60 Jahren als Komponist. In dieser grossen Zeitspanne gingen in der Musikgeschichte des 20. Jahrhunderts ungeheure Veränderungen vor sich. Einige machte Langlais mit, andere nicht. Sein Kompositionsstil wandelte sich im Verlauf der Zeit ständig. Dies wurde ihm immer wieder verübelt. Anders als etwa bei Duruflé und Messiaen, ist es deshalb viel schwieriger, von einem typischen Langlais-Stil zu sprechen. Messiaens Stil scheint in der Tat von Anfang an ausgeprägt zu sein. Erstaunlich viele Charakteristiken späterer Stücke kommen beispielsweise schon in *Le Banquet céleste* vor, welches er als 17-Jähriger schrieb.

Langlais blieb sein Leben lang überaus anpassungsfähig und sog verschiedenartigste Einflüsse gierig auf. So machte er sich mit der Zeit (messiaensche) Modi begrenzter Transponierbarkeit, indische Rhythmen, *valeurs ajoutés*, grundtonlose Registrierungen und zuletzt sogar Clusters zu eigen, alles aber eher zufällig und unsystematisch. Gerade durch diesen «Stilmix» ist seine Musik unverwechselbar. Langlais wurde wiederholt von seinem Studienfreund Messiaen, dem er viele Werke zur Ansicht zusandte, auf solche Elemente hingewiesen, welche dieser stets analytisch denkende Geist entdeckt hatte.

Der bretonische Meister liebte sein Leben lang klare, helle Klangfarben. Auch setzte er charakteristische Register weit häufiger als seine Zeitgenossen einzeln ein. Darin ist er Jehan Alain verwandt. Diese Eigenheiten, die natürlich in erster Linie seine Interpretationen und Improvisationen kennzeichnet, lassen sich anhand der vielen erhaltenen Tonaufnahmen unschwer nachprüfen. Damit grenzt er sich deutlich von der postsymphonischen Schule seines Landes ab, der zum Beispiel Duruflé sein Leben lang verpflichtet blieb und die auch bei Messiaen eine grosse Rolle spielte. Traditionellerweise arbeiteten die französischen Komponisten dieser Rich-

tung mit mehr oder weniger raffinierten Registermischungen. Ihre wichtigste, die romantische Standardregistrierung mit vollem Schwellwerk und graduelltem Zuzug der Zungen anderer Teilwerke, die bei den beiden berühmten Zeitgenossen noch eine gewisse Bedeutung hat, kommt bei Langlais recht selten vor.

Vier × drei

Vier Sphären beeinflussten von Anfang an Langlais' Komponieren. In unterschiedlicher Gewichtung schimmern sie durch alle drei Zeitabschnitte seines künstlerischen Wirkens hindurch.

Einflussssphären

Das symphonische Erbe

Langlais wurde ganz in der (post-)symphonischen Tradition seiner Heimat ausgebildet. Diese fusste auf verschiedenen Wurzeln. Zu nennen wäre etwa die Schule César Francks, diejenige Guilmants, Widors und Vienes und die Ecole Niedermeyer, welche durch das Wirken Eugène Gigouts ins Conservatoire hineingetragen wurde. So sehr sich diese Strömungen im Detail unterscheiden, so eindeutig sind die Gemeinsamkeiten. Werke, die dieser Ästhetik verpflichtet sind, konzentrieren sich naturgemäss auf die frühen Schaffensjahre des Meisters. Doch ist mit *Soleil de midi* (1983) auch ein gewichtiges Spätwerk anzuführen, das eindeutig hierhin gehört.

Stücke von Langlais, die besonders von dieser Richtung beeinflusst zu sein scheinen: (kursiv: im Weiteren eingehender besprochene Stücke)

Trois poèmes évangéliques

Te Deum

Première Symphonie

Chant héroïque (Neuf pièces)

Incantation pour un jour saint

Soleil de midi (Soleils)

Troisième Symphonie

Der gregorianische Choral

Die Beschäftigung mit dem gregorianischen Choral hat in Frankreich lange Tradition. Die Musik eines Titelouze ist ganz von der Gregorianik durchdrungen. Später geht der Choralbezug immer mehr verloren. Bei Couperin sind nur noch Spuren festzustellen, bei Clérambault nicht einmal mehr solche. Die Revolution fegte dann diese Praxis ganz hinweg. Im 19. Jahrhundert stellte der gregorianische Choral nur eine Rand-

erscheinung innerhalb der französischen Orgelwelt dar. Bei den grossen Namen ist er nahezu bedeutungslos. Auch wurde die Gregorianik bei ihrem seltenen Auftreten auf ausgesprochen widernatürliche Art behandelt: Man zwang sie in ein starres rhythmisches Korsett und näherte sie so ungewollt dem lutherischen Choral. Die Ecole Niedermeyer, die sich die Pflege der Gregorianik auf ihre Fahne geschrieben hatte, änderte zunächst nur wenig an dieser Praxis. Erst die Forschungen der Mönche von Solemnes brachten eine Wendung. Es war Charles Tournemire, der daraus die ersten Früchte für die Orgelmusik zu gewinnen vermochte. Er ist der eigentliche Schöpfer von dem, was man in Frankreich «Paraphrase grégorienne» zu nennen pflegt. Sein Improvisationsschüler Langlais war ihm darin ein getreuer Gefolgsmann.

Stücke von Langlais, die besonders von dieser Richtung beeinflusst zu sein scheinen:

Mors et resurrectio (Trois paraphrases grégoriennes)

Ave Maris Stella (Trois paraphrases grégoriennes)

Te Deum (Trois paraphrases grégoriennes)

Incantation pour un Jour saint

Dominica in Palmis

Esquisse gothique Nr. 3 (Mittelteil)

Prélude au Kyrie (Hommage à Frescobaldi)

Tiento (Suite médiévale)

Méditation (Suite médiévale)

Paraphrase sur Salve Regina (24 pièces pour orgue ou harmonium)

Sacris solemnii (Livre œcuménique)

Offrande à Marie

Die Volksmusik seiner bretonischen Heimat

Langlais nannte sich gerne «Bretonischer Komponist katholischen Glaubens und französischer Nationalität», dies wohl in Anlehnung an Milhauds berühmter Selbsteinschätzung als «Provenzalischer Musiker israelitischen Glaubens und französischer Nationalität». Die Bretagne ist nun in Frankreich nicht nur eine der wenigen Regionen mit einer lebendigen Mundart, sondern auch bei der Pflege der Volksmusik einzigartig. Die der irischen Musik verwandte Strömung zeichnet sich, stark vereinfacht, durch dreiteilige, drehende Rhythmen, modale Harmonik und melancholisch-verhaltene Stimmung aus.

Stücke von Langlais, die besonders von dieser Richtung beeinflusst zu sein scheinen:

Cantique (Folkloric Suite)

Neuf pièces pour trompette et piano

Mouvement pour flûte et orgue

Rhapsodie sur deux Noël (Folkloric Suite)

Huit chants de Bretagne

Deux pièces pour flûte et piano

Mouvement pour violon et clavier

Alte Musik

Langlais lebte in einer Zeit, in der die Musik der französischen klassischen Epoche eines Grigny, Couperin oder Clérambault nach langem wieder Beachtung erfuhr. Pioniere dieses «retour à ...» waren Charles Tournemire und André Marchal. Abgelöst wurde sie dann von den bekannten Experten unserer Zeit wie Michel Chapuis, Francis Chapelet, André Isoir oder Marie-Claire Alain. Langlais wandte sich den alten Meistern weit weniger konsequent als die obgenannten Künstler zu. Seine Liebe zu den klaren, kräftigen Klangfarben der altfranzösischen, später auch der niederländischen und norddeutschen Orgeln währte aber lebenslang und beeinflusste ihn sowohl als Interpret wie auch als Komponist. Freilich darf man bei Langlais' Stücken, anders als bei gewissen heutigen Erzeugnissen, nicht von eigentlichen Stilkopien reden. Dazu schimmert sein Personal- bzw. der Zeitstil viel zu sehr hindurch. Meist entsteht daraus sogar ein eigentliches «Pasticcio» (bezeichnenderweise Titel eines seiner Stücke!). Vor eigentlichen Anachronismen schreckt er nicht zurück, etwa im Stück Voix céleste der Suite française mit seinem augenzwinkernden Schielen auf die Welt Cavaillé-Colls.

Stücke von Langlais, die besonders von dieser Richtung beeinflusst zu sein scheinen:

Suite brève

Suite française

Suite baroque

Hommage à Frescobaldi

Hommage to Rameau

Die drei Schaffensperioden

Première manière (ca. 1927–1945)

Langlais beginnt sein Wirken als Komponist ganz im Zeichen der vorherrschenden Strömungen in der französischen Orgelmusik der 30er-Jahre. Diese überaus fruchtbare Zeit war unter anderem geprägt von der Amalgamierung des postromantischen Erbes eines Vierne mit der neu entdeckten Modalität. Der Veteran Tournemire, der damals gerade an seinem monumentalen Zyklus L'orgue mystique arbeitete, wies dabei

den Weg. Noch unterscheidet sich Langlais' Musik nur wenig von derjenigen seiner Zeitgenossen Duruflé, Alain und Messiaen, ohne allerdings die Experimentierlust der letztgenannten an den Tag zu legen. Formal und thematisch ist die Distanz zur Tradition nicht sehr gross. So treffen wir Gattungen wie Präludium, Fuge, Toccata, Symphonie an, von denen der Komponist später immer mehr Abstand nimmt.

Hierhin gehören Werke wie:

Prélude et fugue (1927)

Trois poèmes évangéliques (1932)

Trois paraphrases grégoriennes (1934) mit dem bekannten *Te Deum*

24 pièces pour harmonium ou orgue (1933–1939)

Neuf pièces (1942–1943) mit dem *Chant héroïque* zu Ehren von Jehan Alain

Deuxième manière (1945–1973)

Der Übergang von der ersten zur zweiten Art erfolgt, anders als derjenige von der zweiten zur dritten, fliessend und fast unbemerkt. Am ehesten ist er um etwa 1945 anzusetzen, als Langlais, zufälligerweise zu Kriegsende, an seine Lebensstelle gewählt wurde. Die letzten harmonischen Spuren der Romantik sind nun verwischt.

Hierhin fallen fast alle seine bekannten, meist in Suiten zusammengefassten Stücke: *Suite brève* (1947), *Suite médiévale* (1947), *Suite française* (1948), *Hommage à Frescobaldi* (1951), *Folkloric Suite* (1952), *Huit pièces modales* (1956), *American suite* (1959), *Livre œcuménique* (1968), aber auch das populäre Einzelstück *Incantation pour un jour saint* (1949), die ebenfalls beliebten *Sept chorals pour trompette et orgue* (1971) sowie die einstimmige *Missa in simplicitate* (1952).

Diese Sammlungen begründeten den Ruhm des Komponisten dies- und jenseits des Atlantiks, obwohl es immer nur einzelne Stücke waren, die Eingang ins Repertoire fanden. Der Personalstil scheint hier schon stark gefestigt, obwohl bei jedem Werk die jeweiligen Einflusssphären offen zu Tage treten. Dies ist aber eben gerade, wie eingangs erwähnt, ein Charakteristikum des Personalstils!

Auch wenn sich der Komponist mehr und mehr vom postsymphonischen Stil entfernt, sind zumindest die bekannteren Werke immer noch stark traditionsbehaftet. Die Distanz zum Freund Messiaen, der in dieser Zeit gerade seine revolutionären Werke *Messe de la pentecôte* und *Livre d'orgue* schreibt, wird immer grösser. Im-

merhin hat auch Langlais in dieser Epoche schon avanciertere Werke geschrieben wie *Essai* (1961), *Sonate en trio* (1967) oder *Imploration pour la joie* (1970), die sich aber nie wirklich durchsetzen konnten. Ein Sachverhalt, der dem Komponisten generell zu schaffen machen sollte.

Troisième manière (1973–1991)

Im Alter wandte sich Langlais erstaunlicherweise avantgardistischeren Tendenzen zu. Ein Bruch in seiner Existenz und auch im Schaffen war der Herzinfarkt von 1973. Die Harmonik wurde nunmehr zunehmend frei, ja atonal, seine Rhythmik additiv. Er experimentierte mit ungewohnten Klangfarben und verabschiedete sich immer wieder von der traditionellen formalen Gestaltung. Ganz zuletzt (in *Mort et résurrection*, 1990) tauchten sogar Clusters auf. Am weitesten ging er wohl in der aphoristischen *Zweiten Symphonie* (1976), die er bezeichnenderweise mit dem Untertitel «alla Webern» versah. Ironie des Schicksals: Wurde ihm lange vorgeworfen, er halte im Grunde genommen immer noch am postromantischen Ideal fest (ein Vorwurf, der allerdings gegen alle französischen Orgelmusik-Komponisten der ersten Hälfte des 20. Jahrhunderts mit Ausnahme von Olivier Messiaen erhoben werden könnte), goutierten insbesondere die Interpreten diese letzte Wendung nicht. Von seinem Spätwerk haben sich nur wenige Stücke im Repertoire etabliert.

Der wachsende Ruhm als Konzertorganist, namentlich in angelsächsischen Ländern, brachte andererseits eine Vielzahl von Kompositionswünschen für alle möglichen Gegebenheiten mit sich, die der unermüdliche Schaffer praktisch immer erfüllte. Deshalb ist der zahlenmässige Ausstoss an Stücken in der dritten, von Krankheit und zunehmender Schwäche gekennzeichneten Phase paradoxerweise am grössten. Er verhält sich aber leider umgekehrt proportional zur allgemeinen Beachtung.

Eine weitere Folge dieser Umstände: Langlais konzentrierte sich nun fast ausschliesslich auf die Komposition von Orgelwerken. In früheren Jahren hatte er sich auch anderen Instrumenten zugewandt, dann wurde die geistliche Chormusik ein wichtiger Pfeiler. Im Alter nun sah er ein, dass Organisten kaum eine Chance hätten, ausserhalb ihres ureigensten Gebietes akzeptiert zu werden. Zudem wurde er, gerade im Ausland, dermassen mit seinem prestigeträchtigen Posten identifiziert, dass sich niemand einen Jean

Langlais als Komponisten symphonischer Musik vorstellen konnte.

Aus der riesigen Zahl von Werken dieser Periode seien einige der bekanntesten genannt:

Cinq méditations sur l'apocalypse (1973)

Suite baroque (1973)

Trois esquisses romanes (1975)

2^e Symphonie (1976)

Cinq soleils (1983)

Sept études de concert pour pédale solo (1983)

American folk hymns (1985)

Trois pièces faciles (1985)

Neuf pièces pour trompette et orgue (1986)

Trumpet tune (1987)

Mouvement pour flûte et clavier (1987)

Christmas carol hymn settings (1990)

Praktisch spurlos ging Langlais am Impressionismus vorbei. Entgegen einer weit verbreiteten Mode seiner Zeit (Jolivet, Alain, Messiaen, Jacques Charpentier) interessierte er sich auch nicht für die orientalische oder asiatische Musik. Und nur selten lassen sich Einflüsse der freien, paraliturgischen Musik seines Freundes Messiaen nachweisen: am ehesten noch in den Zyklen *Cinq méditations sur l'apocalypse* (hier besonders im letzten Stück *La cinquième trompette*) und *Soleils* (Nummern II und III). Hingegen kam Langlais immer wieder mit der germanisch-reformatorischen Choraltradition in Berührung. Er komponierte deshalb eine erstaunliche Anzahl von Stücken, die ihrer für Franzosen komplett fremden Welt verpflichtet sind. Da diesem Zweig von Langlais' Schaffen ein besonderer Beitrag in unserer Zeitschrift gewidmet war (Heft 6/2003, S. 249 ff.) wird hier nicht näher darauf eingegangen.

Am Rande sei noch vermerkt, dass sich Langlais in gewissen Kreisen einen zweifelhaften Ruf als Komponist von Pedalsoli erworben hat. Die Sammlung *Hommage à Frescobaldi* von 1951 enthält als Schlussstück das berühmterberühmte Epilogue. Es handelt sich bei dem recht gelungenen und spieltechnisch durchaus lohnenden wenn auch sehr schweren Stück um Einleitung, Fuge und Epilog über ein Canzonenthema von Frescobaldi (*Messa della Madonna, fiori musicali*). 1973 doppelte er mit den *Sept études pour pédale solo* nach. Hier ist das musikalische Interesse schon viel kleiner. Vieles aus dieser Sammlung ist wohl nur auf radialen Pedalklaviaturen amerikanischen Zuschnitts überhaupt ausführbar (Absatzspiel in Extremlagen, Doppeltöne mit einem Fuss). Ge-

wisse Stücke bzw. Stellen sind als Etüden durchaus zu gebrauchen, wenn auch kaum, wie der Titel suggeriert, im Konzert.

Was für Langlais in der Praxis spricht

Langlais' Orgelœuvre ist wohl das grösste und vielfältigste seit Bach. Damit ist zunächst nichts über die Qualität ausgesagt. Es gibt aber gewichtige Argumente, wieso Langlais auch und gerade bei uns, in unserer heutigen (reformierten) Praxis, einen wichtigen Stellenwert einnehmen kann, ja soll:

- Er hat viele kurze Stücke komponiert.
- Viele Stücke sind leicht und in offensichtlich pädagogischer Absicht komponiert.
- Für fast alle Orgeltypen und auch für kleine Instrumente ist viel Musik zu finden.
- Im Vergleich zu anderen Landsleuten sind in seiner Musik eher wenige Registermanipulationen vorgesehen.
- Schwellergebrauch ist seltener als bei den meisten Zeitgenossen vorgeschrieben.
- Stilistisch sind Anklänge an praktisch jeden der bedeutenden zeitgenössischen Komponisten zu finden. Vieles ist häufig zugänglicher als im Original: gewissermassen ein Duruflé, Dupré, Alain, Messiaen «ad usum delphini».

Andererseits muss gleich das Haupthindernis für angehende Langlais-Freunde angefügt werden, auch wenn es ein sehr profanes ist: Es gibt von Langlais kaum eine grössere Sammlung, welche ausschliesslich gelungene und leichte Stücke enthält und deshalb als Ganzes für unsere Zwecke verwendbar wäre. Eine Ausnahme macht vielleicht *Hommage à Frescobaldi*. Aber auch hier werden mindestens zwei längere Stücke ausser Acht fallen müssen. Die Anschaffung relativ vieler Hefte ist also nötig, aus denen dann doch nur wenige Stücke gespielt werden können. Das geht zwangsläufig ins Geld. Immerhin wurden einige sehr brauchbare Stücke von Langlais in Sammelbänden aufgenommen bzw. direkt für solche komponiert (*Mariensstätter Orgelbuch*, *Zeitgenössische Orgelmusik im Gottesdienst*, *Das neue Orgelalbum*, *Freiburger Orgelbuch*).

Das nachfolgende Verzeichnis stellt eine *Auswahl* dar. Berücksichtigt wurden in erster Linie leichte bis mittelschwere, liturgisch verwendbare Stücke aus allen Schaffensperioden und stilistischen Bereichen. Wegfallen mussten grossformatige Werke sowie viele kuriose oder sonstwie aus-

gefallene Stücke. So fehlen in dieser Liste einige der bekanntesten (Konzert-)Werke wie *Te Deum*, *Chant héroïque*, *Cinq Méditations sur l'apocalypse* oder *Incantation pour un jour saint* und sehr viele, auch leichte Spätwerke. Trotzdem musste gnadenlos gesiebt werden. Leicht verfängt man sich im Dickicht Langlais'scher Musik!

Freie Werke für Orgel solo

Adoration (Deux pièces op. 158, Zeitgenössische Orgelmusik im Gottesdienst, Eulenburg)

Ein ziemlich langes Voix-humaine-Solo, welches kräftige Farben verlangt und auch nicht zu langsam gespielt werden sollte. Die Registermanipulationen sind nicht unbedingt nötig, sie dienen nur der klanglichen Anpassung jener Stellen, in denen das Solo in die linke Hand wandert. Da nicht-französische Orgeln praktisch nie über eine kräftige Voix humaine verfügen, müssen Ersatzlösungen gesucht werden: Schalmey (häufig am besten), Krummhorn, Musette, evtl. sogar Trompete. Die «pausenlose» Melodie muss unbedingt durch Zäsuren in sinnvolle Phrasen gegliedert werden.

langfädige Stück kann durch Weglassen eines oder mehrerer Couplets gekürzt werden.

Die Harmonisierung entfernt sich ziemlich stark von den üblichen Jazz-Modellen und ist deshalb für viele etwas gewöhnungsbedürftig aber nicht ohne Reiz.

Antienne (Hommage à Frescobaldi, Bornemann)

Ein sehr hübsches Beispiel gregorianischer Paraphrase, welches das Cornett zum Klingen bringt und technisch nicht mehr als ein schönes Legatospiel voraussetzt.

Cantique (Folkloric Suite, FitzSimons)

In diesem Stück treten Probleme auf, die typisch für einige der schwereren (meist für Amerika gedachten) Stücke von Langlais sind: Sprengen des üblichen Manual- und Pedalumfanges (b⁷ bzw. g⁷), anspruchsvolle, für radiale Klaviaturen gedachte Pedalpartie, seltene Registrierungen (Streicher 16', 8', 4'). Es lohnt sich aber, sich mit dem stimmungsvollen und abwechslungsreichen Stück abzugeben. Die Registrierung kann vereinfacht bzw. angepasst werden (rechte Hand 8' und 2' eine Oktave tiefer).

Andantino (♩ = 72)

III (Solo) Voix hum. 8', Flûte 8', Trem.

Jean Langlais

mf

I Bord. 8' (evtl. Salic. 8')

Ped. Bord. 16' 8'

Langlais, *Adoration*

Amazing Grace (American Folk-Hymn Settings, FitzSimons)

Eine Art Rondo über die bekannte Melodie, welche mannigfaltige harmonische Beleuchtungen erfährt. Das nicht uninteressante aber etwas

Canzona (Folkloric Suite, FitzSimons)

Das Stück bearbeitet die Melodie des Chorals *Durch Adams Fall* ist ganz verderbt, ohne dass dies genannt werden würde. Hier sind frische, kräftige Klangfarben gefragt. Die Pedalpartie in

Amazing Grace (American Folk-Hymn Settings)

der Tutti-Reprise des Themas erheischt intensives Üben. Achtung: Das Pedal ist erst ab hier auf 16'-Basis zu registrieren. Da die Registerwechseln in die Generalpausen fallen, sollte das Stück auch auf Orgel ohne Speichermöglichkeit auszuführen sein. Viel Wirkung mit genau genommen einfachen Mitteln.

Chant de peine (Neuf pièces, Bornemann)

Ein herbes und doch irgendwie neoromantisches Stück, welches nur mit weichen, sonoren Registern gut klingt. Insbesondere ist eine schöne Flûte harmonique nötig (welche evtl. durch Zusammenkoppeln von zwei Flöten oder zwei Gedackten nachgeahmt werden kann). Eigenartigerweise verdoppelt das Pedal über weite Strecken die Melodie, was klanglich äusserst reizvoll, spieltechnisch aber recht delikat ist.

Chant de paix (Neuf pièces, Bornemann)

Wohl eines der langsamsten und leichtesten Stücke von Langlais, in welchem, wie häufig bei Messiaen (an welchen es übrigens auch erinnert), die Zeit stillzustehen scheint. Mit etwas Geschick lassen sich die wenigen Registermanipulationen auch von Hand bewerkstelligen. Steht

keine Voix céleste zur Verfügung, tönt auch ein Gedackt 8' gut. Leider kommt zwei Mal der Ton $g^{'''}$ vor, der bei uns auf kleinen Orgeln nicht immer vorhanden ist und hier nicht durch Tiefoktavieren von 4'-Registern ausgeführt werden kann, weil schon loco ein 4' verlangt wird.

Chant des Bergers (Das neue Orgelalbum, Universal)

Ein leichtes und kurzes Stück mit Soloregistrierungen und einigen Manualwechseln, welches nur Entzifferungsprobleme stellt (sechs Kreuze, viele Vorzeichen im Notentext).

Communion (Hommage à Frescobaldi, Bornemann)

Ein kurzes Stück, das eigentlich recht einfach zu spielen wäre. Nur kommen eine – akkordisch verwendete – Voix humaine und relativ viele Registermanipulationen vor, welche die Aufgabe etwas erschweren. Es handelt sich hier um eine Bearbeitung des gregorianischen Communio-Verses *Sacris solemnis* und nicht um ein Stück zur Begleitung des Kommunionsganges. Deshalb die auffällige Kürze.

Dominica in palmis (Editions musicales de la Schola cantorum, zusammen mit Incantation pour un jour saint)

Das Manualiter-Stück mit Harmoniumsregistrierungen fristet ein Mauerblümchendasein neben der bekannten Schwester. Wer sich durch die etwas zähe aber kurze Einleitung durchgespielt hat, entdeckt ein schmissiges Stück, das seine Wirkung kaum verfehlen dürfte. Die Ähnlichkeit mit der Incantation ist frappant. Man könnte fast von einer leichteren (leichteren, nicht leichten ...) Version des populären Zugstücks sprechen. Freilich werden ganz andere Themen verarbeitet, auch fehlt die charakteristische Monumentalität. Einziger Einwand: Es handelt sich um ein etwas hybrides Stück. Auf der Orgel setzen die vielen Registerwechsel den Ausführenden zu, darüber hinaus befriedigt vieles klanglich nicht (Tutti-Stellen, Schluss). Es lohnt sich aber, mit dem Stück etwas herumzuexperimentieren.

Elevation (Hommage à Frescobaldi, Bornemann)

Ein stimmungsvolles und auch ziemlich leichtes Stück gemässigt modernen Zuschnitts, das allerdings auf engem Raum ziemlich viele Registermanipulationen verlangt. Für die lange Terzenpassage ist ein durchdachter Fingersatz vonnöten.

Esquisse gothique Nr. 3 (Leduc)

Ein Stück über eine mittelalterliche Sequenz in ebendieser Form. Eigentlich und ursprünglich für zwei Orgeln gedacht, was aber überhaupt nicht zwingend erscheint, da die beiden Instrumente nur einige wenige Takte gemeinsam zu spielen haben. Als Mittelteil folgt dann eine sanfte gregorianische Paraphrase (Salve Regina). Als Ganzes nur für Konzerte verwendbar. Der Mittelteil kann allerdings auch weggelassen werden, oder man spielt nur den ersten oder nur den dritten Teil, wodurch das wirkungsvolle und nicht sehr schwere Stück wiederum liturgisch verwendbar würde.

Fantaisie (Hommage à Frescobaldi, Bornemann)

Ein originelles Stück, welches toccatenhafte Elemente mit der klassischen Plain-chant-Technik (Melodie des Kyrie es aus der Messe Cunctipotens genitor Deus auf der Tenortrompete) verbindet. Die Registerwechsel fallen alle in die zahlreichen Generalpausen, sodass es auch auf Orgeln ohne Spielhilfen dargestellt werden

kann. Die Manualarabesken des Mittelteils sind allerdings technisch recht anspruchsvoll. Sie machen sich aber auch bei nicht rasend schnellem Tempo noch gut. Bei uns ist es immer recht schwierig, eine Zunge zu finden, welche sich wirklich gegen ein Manual-Mixturplenum durchsetzt (besonders heikel bei der zweiten Durchführung des Themas, wo noch ein Solo auf dem Hauptwerksplenum vorgeschrieben ist). Hier muss experimentiert werden (evtl. nur 8', 4', 2 2/3', 2', 1 1/2' statt der Mixtur).

Française (Suite française, Leduc)

Diese Allemande (!) ist ein unproblematisches, frisches Stück für verschiedene Mixturplena ohne technische Schwierigkeiten oder Registermanipulationen und darum auch auf kleinsten Orgeln darstellbar. Die wenigen Pedaltöne verdoppeln nur die unterste Stimme der linken Hand und können deshalb weggelassen werden.

Fugue sur O filii et filiae (Folkloric Suite, FitzSimons)

Nicht leicht ist das gelungene Stück über die wunderschöne Ostermelodie. Eigentlich weniger eine Fuge als vielmehr eine Cantus-firmus-Variationenreihe. Die englischsprachige Registrierung ist etwas pauschal und auch nicht so ohne weiteres umzusetzen. Eventuell muss ein eigener Weg im Geiste des Stückes (graduelle Steigerung der Tonstärke) gesucht werden. Temporelation zum ternären Schlussteil unbedingt (wie angegeben) Achtel gleich Achtel. Nur so bleibt dieser spielbar.

Huit pièces modales (Combret)

Aus einer Sammlung von recht disparaten Stücken ragen die Nummern I, II und III mit ihrem günstigen Verhältnis von Schwierigkeit und Qualität hervor. Wenn etwas zu einer bestimmten Kirchentonart gesucht werden, ist man hier gut bedient. Diese Stücke sind viel handfester als die pastellartigen Miniaturen in Tournemires Orgue mystique. Entsprechend sind sie leichter umsetzbar.

Nr. I gibt sich klanglich sehr schlicht (zwei 8'-Register), setzt aber einen gewissen Übaufwand voraus, soll es wirklich schön legato gespielt werden. Andererseits ist sicher nicht bandwurmartiges Dauerlegato gemeint. Das Fehlen jeglicher Zäsuren soll niemand davon abhalten, den Gesetzen melodischer Logik folgend, eigene Bögen einzutragen.

Nr. II ist ein klassisch anmutendes Trio mit Kanon zwischen Sopran und Bass. Auch hier muss phrasiert werden (Zweitaktgruppen). Die hohe Lage der Pedalstimme erschwert die Sache etwas. Es lohnt sich aber, das aparte Stück zu üben.

Nr. III: eines der wenigen lauten und schnellen Stücken des Autors, welches nicht schwer zu spielen ist. Die valeurs ajoutés müssen peinlich genau eingehalten werden, weil man sonst den Rhythmus nicht versteht. An sehr vielen Stellen ergibt sich von selbst ein taktweises Absetzen. Da das Stück – eine Seltenheit bei Langlais! – nicht sehr hoch liegt, tönt es auch auf kleinen Orgeln mit scharfen Mixturen ganz passabel.

Improvisation (Suite médiévale, Salabert)

Recht kurz und leicht, bezieht das Stück seine improvisatorische Wirkung aus den Begleitakorden «zur Unzeit». Die Dulziana (= leiser Streicher) des Hauptwerks ist strenggenommen nur beim kurzen Zitat des gregorianischen *Adoro te* beschäftigt. Es ist durchaus denkbar, sie für alle einstimmigen Melodiepassagen zu verwenden.

Offertoire (Hommage à Frescobaldi, Bornemann)

Eines der eher seltenen leisen französischen Offertorien ist die mittellange Bass-Bearbeitung des gregorianischen *Lucis creator*. Auffällig und nicht leicht umzusetzen die Registrierung: rechte Hand Gambe, Voix céleste, Prinzipal im Schwellwerk! Dies darf nur dann wörtlich genommen werden, wenn die ungewohnte Kombination auch gut klingt. Dies ist auf hiesigen Orgeln mit ihren starken Prinzipalen und den schwachen Äolinenschwebungen selten der Fall.

Organ book (Elkan-Vogel)

Aus der recht heterogenen Sammlung eher kurzer Stücke von 1951 sind die Nummern 1–3 und 10 erwähnenswert. Während die ersten beiden Stücke kaum Fragen aufwerfen dürften, muss beim dritten (Choral in e-Moll) Folgendes beachtet werden: Die linke Hand ist wohl immer legato zu spielen (bei den dreistimmigen Akkorden wenigstens die oberste Stimme, welche die Chormelodie zu Gehör bringt), damit die eigenartige Wirkung der nachschlagenden Akkorde der rechten Hand zum Tragen kommt.

Nr. 10 (Pasticcio, findet sich auch im Freiburger Orgelbuch, Carus) weist viele Ähnlich-

keiten mit der Canzona aus der Folkloric Suite auf. Diesmal ist es eine selbsterfundene Melodie, welche ausgiebig antifonal verarbeitet wird. Klangliche Steigerung am Schluss (mit Chantlié-Passagen = Melodie legato/Begleitung staccato). Technisch einiges einfacher als das Schwesterstück.

Prélude (Suite médiévale, Salabert)

Ein archaisch anmutendes Tutti-Stück mit parallelen Quinten und Quarten, die dank der wohlthuenden Kürze des Ganzen überhaupt nicht aufdringlich wirken. Das Stück lässt sich auf barock orientierten Orgeln darstellen, da ihm ein voller Mixturklang gut bekommt.

Prélude au Kyrie (Hommage à Frescobaldi, Bornemann)

Eine eigene Adaptation der Plain-chant-Eröffnungstücke der klassischen Suiten: Kyrie der Messe *cunctipotens genitor Deus*, welche von sehr vielen (französischen) Komponisten bearbeitet wurde und auch in der Fantaisie derselben Sammlung vorkommt. Wie etwa bei Couperin (Messe pour les paroisses) Tenor-Cantus-firmus auf einer Zunge, hier aber leise.

Prélude dans le style ancien (Deux pièces op. 158, Zeitgenössische Orgelmusik im Gottesdienst, Eulenburg)

Für den «style ancien» stand hier für einmal nicht die französische Barockmusik Pate. Ein etwas eigenartiges Stil-(Imitations-)Gemisch, das aber durchaus überzeugt. Obwohl registrierungsmässig unproblematisch (zwei unterschiedlich starke Plena) und praktisch ohne Pedal, ist das Stück doch recht anspruchsvoll. Auf der letzten Seite kommen sehr viele Verzierungen bestehend aus Notengröppchen in Klein- und Großdruck vor, die wohl alle vor dem Schlag auszuführen sind.

Prélude sur une Antienne (Neuf pièces, Bornemann)

Ein apartes Stück (Dulziana 8', später Voix céleste), das allerdings etwas aus dem Rahmen der Sammlung fällt. Wohl das einzige Stück von Langlais, das kein einziges Vorzeichen enthält. Kein Wunder: Es handelt sich um eine Schulaufgabe der Klasse von Dupré aus dem Jahr 1929. Trotzdem ist es in seiner dichten, ständig bis zu sechs Stimmen beschäftigenden Schreibweise gar nicht besonders leicht zu spielen.

Prière des Mages (Das neue Orgelalbum, Universal)

Ein sehr stimmungsvolles, technisch leichtes Stück, welches durchgehend von der Voix céleste Gebrauch macht. Mit den vielen dynamischen Angaben ist es ein vorzügliches Übstück für den dosierten, agogikgestützten Gebrauch des Schwelers. Die wenigen Pedaltöne stören dabei nicht. Statt der Voix céleste sind auch ein Streicher mit Tremulant oder zwei leise Achtfüsse (mit oder ohne Tremulant) denkbar.

Soleils (Combre)

Eine Sammlung, die unterschiedlich schwere und auch unterschiedlich gelungene Stücke enthält. Soleil II (seinem Meisterschüler Naji Hakim gewidmet) ist eines der überzeugendsten Konzertwerke der späteren Schaffensperiode und neben den Meditations sur l'apocalypse wohl das einzige, welches dem Vergleich mit ähnlichen Stücken von Messiaen standhält. Leider enthält die Sammlung mit dem Schlussstück Soleil de France (eine Bearbeitung der Marseille) auch einen der offensichtlichsten Fehlschläge des Komponisten. Soleil IV (soir), das leichteste der Reihe, ist eines der wenigen wirklich überzeugenden Spätwerke, welches auch von einem ambitionierten Laien im liturgischen Kontext (Abendmahl) verwendet werden kann.

Soll eine wirklich zauberhafte («stellare») Atmosphäre entstehen, muss alles wirklich langsam (Achtel = 92!) und weich gespielt werden, auch die Doppelgriffe und die kurzen Notenwerte. Das Umschalten des Pedals von 16' auf 8' und zurück kann man durchaus auch «von Hand» bewältigen (im Takt 5 etwa durch Kürzen der langen Schlussnoten und Einfügen einer Pause).

Tiento (Suite médiévale, Salabert)

Das Stück stellt eine Art vierstimmige Fuge (man beachte dabei die typisch französischen Praktiken: Zungenregistrierung, Spiel auf zwei Manualen) mit eingeschobenen Zitaten des Kyrie der Messe fons bonitatis im Pedal, während denen die kontrapunktische Arbeit ruht. Da alles legato gemeint ist, muss das Stück genau ausgearbeitet werden, ist dann aber nicht mehr sehr schwer zu spielen. Die Choralzitate können, ja müssen etwas frei gespielt werden. Das divisionäre Taktgefüge ist hier auch bewusst aufgehoben (vom Komponisten mittels eines Kreises statt der traditionellen Taktangabe angedeutet). Falls man keine leise (oder schnellbare lautere) Zunge besitzt, greift man lieber zu einer gut zeichnenden Labialregistrierung. Auf einem grellen Krummhorn oder einer Schalmey ist das Stück undenkbar.

Tiento (Suite médiévale)

Trois pièces faciles (Verlag pro organo)

Ein sehr zugängliches Spätwerk. Etwas weniger aphoristisch und zerrissen als andere. Klangliche Härten und kompliziertere Rhythmen (valeurs ajoutés) kommen vor, beides aber in erträglichen Dosen.

Libre: Der Titel deutet darauf hin, dass die sich aus dem notierten Rhythmus von selber ergebende Freiheit ausgekostet werden muss. Dies bedeutet, dass man die valeurs ajoutées wohl nicht zu zackig spielen soll. Ein fragendes Stück, welches eine reelle Spannung erzeugt, was freilich nur in grossen Räumen zur Wirkung kommen dürfte.

Récitatif: Auch hier ist die Freiheit bereits in den Noten niedergeschrieben. Die Registrierungen (Wechsel bei den Wiederholungen) müssen wohl kaum sklavisch eingehalten werden, da sie nicht zwingend wirken. Allerdings entsprechen grelle Farben nicht dem Charakter des Stücks.

Allegro: Um einiges schwerer als die vorausgegangenen sehr leichten Stücke, aber immer noch zugänglich (praktisch ohne Pedal). Die lombardischen Figuren tönen mit Zweierbindung gut, ansonsten viele taktweise Bindungen. Besitzt die Orgel eine sehr scharfe 2'-Oktave – was hierzulande häufig vorkommt – ist es wohl besser, mit Prinzipalen 8' und 4' zu beginnen und bei der Wiederholung auf den 4' zu verzichten.

ten. Das Stück verträgt keine zu grellen Klangfarben.

Trumpet tune (FitzSimons)

Eines der wenigen Langlais-Werke, welches in einer Einzelausgabe greifbar ist. Dies rückt das an sich nicht herausragende Stück in den näheren Interessenskreis. Es wurde an sich für eine amerikanische Orgel mit Hochdruck-Ferntrompete geschrieben, lässt sich aber auch ohne solche passabel darstellen. Jede andere scharfe Registermischung, die dem Tutti eines Nebenmanuals entgegengesetzt wird, erfüllt den Zweck ebenfalls. Macht nichtdivisionäre Rhythmik sonst bei Langlais nicht immer einen überzeugenden Eindruck, erzielen hier die 5/8- und 7/8-Takte durchaus eine zündende Wirkung. Das kurze Stück muss mit Schmiss gespielt werden. Die vielen akkordischen Passagen sind sicher nicht legato gedacht, die melodischen Elemente hingegen schon. Es fragt sich, ob auf hiesigen Orgeln nicht ab Mitte der Seite 6 alles tiefoktaviert spielen soll.

*Vingt-quatre pièces pour orgue ou harmonium,
Heft I–II (Combre):*

Diese Sammlung, welche einige sehr leichte und brauchbare Stücke für die liturgische Praxis enthält (I. Prélude modal, II. Hommage, V. Para-

The image shows two systems of musical notation. The first system consists of three staves: a treble staff with a melody labeled 'G.O.' and two bass staves that are mostly empty. The second system also has three staves: the top treble staff continues the 'G.O.' melody, the middle bass staff contains a part labeled 'Pos.' with some notes, and the bottom bass staff is empty. The key signature has three sharps (F#, C#, G#) and the time signature is 2/4.

Allegro (Trois pièces faciles)

phrase sur Salve Regina, VI. Noël avec variations, XV. Prière, XVI. Choral orné, XIX. Prélude, XX. Fugue, XXII. Chant élégiaque), wird bewusst übergangen, weil ihr im Beitrag «Pour orgue ou harmonium» Heft 1/06, S. 28 ff. ein eigenes Kapitel gewidmet war.

Choralvorspiele

Siehe dazu den Beitrag von Marie-Louise Langlais mit dem Titel «Langlais und der Protestantismus» im Heft 6/2003, S. 249 ff.

In dulci jubilo – Aus tiefer Not – Herzlich tut mich verlangen (Neuf pièces 1944, Leduc)

Aus tiefer Not – Ein feste Burg ist unser Gott – Meine Seele erhebt den Herrn – Vater unser im Himmelreich – Kyrie, Gott Vater – Allein Gott in der Höh sei Ehr (Livre oecumenique 1968, Bornemann)

Was uns die Erde Gutes spendet – Nun singt dem Herrn ein neues Lied – Wie lieblich schön, Herr Zebaoth – Gesegn uns, Herr, die Gaben dein – Wir wollen sing'n ein Lobgesang (Cinq chorals 1971, Bärenreiter)

Erfreute dich Himmel – Lobpreiset all zu dieser Zeit – Erfreue dich, du Himmelskönigin (Marienstätter Orgelbuch 1980, Breitkopf)

Aus tiefer Not – Ein feste Burg ist unser Gott – Vater unser im Himmelreich – Jesu, meine Freude – In dulci jubilo – *Lobe den Herren, den mächtigen König der Ehren* (Sept chorals pour trompette et orgue 1972, Combre)

Ausserhalb dieser Werkgruppen seien noch zu erwähnen:

O come, all ye faithful – *Silent night, holy night* – In dulci Jubilo – *Angels we have heard on night* (Christmas carol hymn settings, 1988, FitzSimons)

Canzona (Folkloric Suite, FitzSimons)

Mancher Kirchenmusiker würde sich gerne auf Vorspiele über so selten bearbeitete Melodien wie Stille Nacht, heilige Nacht oder Les anges dans nos campagnes stürzen. Die stark verfremdende Harmonik, mit welcher Langlais die schlichten und wohlbekannten Weisen umgibt, macht aber Verständnis und Verwendung im traditionellen Kontext nicht leicht. Die Stücke sind auch spieltechnisch nicht jedermanns Sache. Wer Silent Night tatsächlich im Heiligabend-Gottesdienst spielt, muss sich bestimmt auf emotionale Reaktionen gefasst machen! Andererseits ist der Versuch zu loben, aus dem ewigen Fahrwasser seichter Stilimitation auszubrechen.

Am ehesten kann man sich die Verwendung in einem Konzert denken, in dem Bearbeitungen aus verschiedenen Epochen einander gegenübergestellt werden.

Werke für Orgel und Instrument(e) bzw. Stimme

Langlais hat, meist auf Bestellung, eine ungewöhnlich grosse Anzahl Stücke für «Orgel plus» geschrieben, wie man heute zu sagen pflegt. Auffällig ist dabei die Bevorzugung der Bläser. Auch seltene und exotische Besetzungen sind berücksichtigt. Leider wurde aber bisher längst nicht alles verlegt. Unerwähnt sollen hier die drei recht aufwändigen Orgelkonzerte bleiben (1949/1962/1971). Da der Komponist immer an die Praxis und damit auch an möglichst weite Verbreitung seiner Werke dachte, sah er häufig alternative Besetzungen vor. Die Begleitpartien kommen meist ohne obligates Pedal aus, können also auch auf dem Klavier ausgeführt werden. Für die Ausführung der Soli kommen die üblichen hohen Melodieinstrumente in Frage. Das bedeutet aber nicht, dass alle denkbaren Kombinationen auch gut klingen. Das Klavier ist als Begleitinstrument nur selten günstig (lange Töne, weite Griffe) und muss eher als Notlösung angesehen werden. Einige Stücke liegen für bestimmte Alternativinstrumente zu hoch oder zu tief.

Neuf pièces pour trompette et piano ou orgue (Combre)

Eine universell einsetzbare Sammlung meist kurzer Stücke. Verschiedene Besetzungsvarianten sind möglich. Die Ausführung mit Horn statt Trompete (vielleicht mit Ausnahme des ohnehin schwachen Schlusstücks) kann aus der Erfahrung des Schreibenden besonders empfohlen werden. Der Orgelpart ist durchgehend manualiter und ziemlich leicht. Allerdings wird ein sorgfältiger Fingersatz benötigt, wenn man das geforderte Legatospiel beachten will. Nicht alles ist wirklich überzeugend: Nr. 4 und 9 fallen etwas ab. Bei einigen Stücken ist noch einmal (und fast zum letzten Mal) die Volksmusik der Bretagne gestanden, während man bei anderen Nummern an Strawinsky denkt. Im Original sind keinerlei Registrierungen und Manualangaben vorhanden, was wohl auf das Klavier als primäres Begleitinstrument hinweist.

Sept chorals pour trompette et orgue (Combre)

Die Trompete führt immer (mit Ausnahme der letzten Nummer) nur die Chormelodie aus, was die Stücke für den Solisten wenig attraktiv macht. Auch ist die zuweilen recht dissonante und verfremdende Harmonik, von der die alten Melodien umgeben werden, nicht jedermanns Sache. Die Variationen über Lobe den Herren (Nr. 7) sind dann allerdings ein packendes Zugstück, welches mit seiner virtuosen Ausgestaltung Solisten und Publikum begeistert und auch an den Tastenmusiker einige Ansprüche stellt. Während die Nummern 1 bis 6 nach einem scharf zeichnenden Soloinstrument (Trompete) rufen, lässt sich letzteres wohl nur auf der Oboe in wirklich spritzigem Tempo ausführen. Noch ein neckischer Umstand: Die Chormelodien sind nicht beim Namen genannt, die Stücke tragen nur Nummern (Es darf geraten werden ...). Dies geschah aus Gründen des Urheberrechts.

Deux pièces pour flûte et piano: Histoire vraie pour une Mûn – Rondel (Manuskript)

Dieses unveröffentlichte Werklein findet hier Erwähnung, weil es äusserst reizvoll in der Kombination Flöte und Cembalo oder, noch besser, Oboe und Cembalo klingt. Interessenten schickt

der Schreibende gerne die (mittlerweile im Computersatz vorliegenden) Noten zu. Beide Stücke sind kurz und sehr leicht, beim zweiten kann allenfalls die Koordination Schwierigkeiten machen. Im vorgeschlagenen Klanggewand rücken die beiden Miniaturen in die Nähe der beliebten Musik für keltische Harfe.

Mouvement pour flûte ou violon et orgue (Verlag pro organo)

Eines der letzten Werke (1987) von Langlais, bei welchem aber die für diese Schaffensperiode charakteristische Sprödigkeit weniger offen zutage tritt. Es hebt allerdings mit einer wenig anheimelnden Einleitung an. Bearbeitet wird in der Folge aber eine hübsche bretonische Weihnachtsmelodie (Salut, ô sainte crèche, berceau du roi des rois) mit dem typischen melancholischen Charme. Der Gegensatz zwischen modaler Melodik und «schrägen» Einwürfen ist nicht ohne Reiz. Das ungefähr fünf Minuten dauernde Stück ist zudem in beiden Partien höchstens mittelschwer. Für eine Oboe liegt die Textur stellenweise sehr hoch, die Ausführung auf der Violine ist hingegen sehr zu empfehlen, da dann auch die zahlreichen tieferen Stellen, welche auf der Flöte nur matt herauskommen, gut klingen.

Histoire vraie pour une Mûn in der Handschrift von Langlais' erster Frau Jeanne

Pièce pour trompette et orgue (Combre)

Ein dreiteiliges Spätwerk (1971), welches wohl nur für Konzertaufführungen in Frage kommt, da es in übergrössem Gegensatz zur üblichen Trompetenmusik steht.

Sonatine pour trompette et orgue (Combre)

Das Stück, welches für Maurice André, den herausragendsten Trompeter seiner Zeit geschrieben wurde, ist gespickt mit technischen Schwierigkeiten, welche die Trompete aber nicht unbedingt in bestem Licht erscheinen lassen.

Dyptique pour piano et orgue (Combre)

Eines der wenigen Beispiele für diese ausgefallene aber im Grunde genommen reizvolle Kombination neben Werken von Dupré, Flor Peeters und Naji Hakim.

Das Stück stellt recht hohe Anforderungen an beide Instrumente, wobei der Klavierpart deutlich virtuoser ist. Damit steht das Klavier, wie in den meisten Stücken dieser Gattung, eindeutig im Vordergrund. Wegen der vielen eng verzahnten Partien kann es wohl nur dort aufgeführt werden, wo die Distanz zwischen den beiden Instrumenten nicht zu gross ist. Klingt die Orgel zu dumpf, wird kaum eine befriedigende Balance und auch kein exaktes Zusammenspiel zu erzielen sein. Deshalb wäre das Stück gerade in kleinen Kirchen, in denen die Orgel im Chor platziert ist, einen Versuch wert – wenn man einen Pianisten findet, der sich des nicht ganz leichten Parts annimmt! Die beiden Instrumente sind spieltechnisch stark voneinander abgesetzt, die jeweiligen Stärken werden überdeutlich herausgeschält. So kommen beim Klavier Extremlagen und schnelle Tonfolgen vor, während die Orgel mit häufigen Liegeakkorden aufwartet.

Pièce en forme libre pour cordes et orgue (Combre)

Ein ziemlich ausgedehntes, mehrteiliges Werk (1936) in A-B-A-Form, welches langsam beginnt und ebenso endet. Es handelt sich um ein Kammermusikwerk, in welchem die Orgel ebenbürtiger Partner ist, nicht um ein Konzert für Orgel und Streicher. Das ausdrucksvolle Werk, welches von Langlais stets als eines seiner besten bezeichnet wurde, ist nicht leicht, aber durchaus zugänglich und verdiente vermehrte Beachtung im entsprechenden Rahmen. Als eines der wenigen Werke ausserhalb der Orgelsphäre wurde es in letzter Zeit verlegt.

Missa in simplicitate für mittlere Stimme (bzw. einstimmigen Chor) und Orgel (Editions musicales de la Schola cantorum)

Nicht zu verwechseln mit dem dreiteiligen Orgelstück gleichen Namens, welches die zweitletzte Komposition von Langlais darstellt. Das Werk wurde 1952 für die damals berühmte französische Mezzosopranistin Jeannine Collard mit ihrer mächtigen Stimme geschrieben. Dadurch erklären sich die zahlreichen klanglichen Ausbrüche. Gleichwohl sah schon der Komponist eine Ausführung mit einstimmigem Chor vor. Kurz und konzis sind alle sechs Messsätze vertont. Das Credo ist dabei originellerweise als ein einziges syllabisches Rezitativ ausgestaltet. Es handelt sich wohl um die beste aus der Vielzahl von Kompositionen für Stimme und Orgel (meist Liedern).

Nachtrag

Die im ersten Beitrag (4/07, S. 141) erwähnte Franck-Aufnahme von Langlais scheint nun doch auf CD erhältlich zu sein: Gia Publications, Inc., CD-272. Es handelt sich um eine Doppel-CD mit dem Remastering der Gesamtaufnahme von 1963. Unter www.giamusic.com lässt sie sich in den USA bestellen.