

# Marcel Dupré

Orgelwerke - eine Auswahl

Hans-Joachim Oehm

Ausgabe 1994 / 2005

[dr.oehm.net](http://dr.oehm.net)

## **Inhalt**

<b>Marcel Dupré: Orgelwerke - eine Auswahl .....</b>	<b>3</b>
<b>1. Symphonie-Passion op. 23 .....</b>	<b>6</b>
<b>2. Magnificat aus den Vêpres du Commun de la Sainte Vierge op. 18.....</b>	<b>11</b>
<b>3. Cortège et Litanie op. 19 Nr. 2 .....</b>	<b>15</b>
<b>4. Vitrail op. 65.....</b>	<b>17</b>
<b>5. Lamento op.24.....</b>	<b>22</b>
<b>6. Regina coeli aus op.64 .....</b>	<b>24</b>
<b>7. Mater dolorosa aus op. 40.....</b>	<b>25</b>
<b>8. Angélus op. 34 a.....</b>	<b>27</b>
<b>9. Te Deum op. 43.....</b>	<b>29</b>
<b>Auf welchen Orgeln, lassen sich Duprés Werke nun authentisch interpretieren? ...</b>	<b>31</b>
<b>Fußnoten .....</b>	<b>33</b>

## **Marcel Dupré: Orgelwerke - eine Auswahl**

### **Erläuterungen von Hans-Joachim Oehm**

In der Orgelwelt des 20. Jahrhunderts zählt Marcel Dupré zu den herausragenden Persönlichkeiten. Geprägt von der Klangästhetik der französischen Romantik, noch engagiert verpflichtet den formalen Gesetzmäßigkeiten der europäischen Musiktradition, ging er als Interpret, Improvisator, Komponist<sup>1</sup> und Lehrer seinen besonderen künstlerischen Weg: Ein Weg, der eine systematisierende Zuordnung in gängige Kategorien von moderner Musik nicht zuläßt<sup>2</sup>. Sein Schaffen war dabei stets geprägt von klaren Zielvorstellungen, die er mit unerbittlicher Disziplin und zähem Arbeitseifer konsequent verfolgt hat. Besondere Glücksumstände haben aber ebenso dazu beigetragen, daß sein Name zum Synonym einer ganzen Epoche der neueren französischen Orgelmusik geworden ist<sup>3</sup>.

Marcel Dupré wurde am 3. Mai 1886 in Rouen geboren<sup>4</sup>. In seiner Familie hatte das Musizieren eine lange Tradition<sup>5</sup>: Väterlicherseits erteilte seine Großmutter Marie Visinet in Rouen Klavierunterricht, sein Großvater Aimable, der auch Klavier, Klarinette und Waldhorn spielte, versah an Saint-Maclou das Organistenamt. Er war ein Freund von Aristide Cavaillé-Coll, der seinerseits nicht wenig dazu beigetragen hat, daß Duprés Vater, Albert, entgegen den Plänen Aimables ebenfalls die Organistenlaufbahn einschlagen konnte. Einer seiner Lehrer wurde dabei Alexandre Guilmant. In der Familie mütterlicherseits sah es ähnlich aus: Hier war der Großvater, Etienne Chauvière, zunächst Opernsänger, bevor er 30 Jahre den Chor an Saint-Patrice in Rouen leitete. Die

Großmutter tat sich musikalisch weniger hervor. Dafür umso mehr die Tochter, Marie Alice, Duprés Mutter, die als hervorragende Cellistin galt und auch im Klavierspiel außerordentliche Begabung und seltene Musikalität unter Beweis stellte. Das Haus der Chauviers in der Rue du Vert-Buisson war beliebter Treffpunkt von vielen Intellektuellen und Musikern der damaligen Zeit<sup>6</sup>.

Von Kindeszeit an hat die Orgel Duprés Leben begleitet<sup>7</sup>: In seinem Elternhaus stand eine Hausorgel, die Mittelpunkt vielfältigster musikalischer Aktivitäten war. Nach nur drei Monaten systematischen Musikunterrichts bei seinem Vater spielte er am 23. Oktober 1893 erstmals öffentlich in einer Kirche. Aufgrund seiner außergewöhnlichen Begabung wurde er bereits als Zwölfjähriger Schüler von Guilmant, was ihm wenig später das Organistenamt an der eben fertiggestellten Orgel von Saint-Vivien in seiner Heimatstadt einbrachte. Ab Oktober 1902 studierte Dupré am Pariser Konservatorium. Neben Guilmant wurden hier vor allem Louis Vierne und Charles-Marie Widor seine Lehrer, zu denen sich bald ein freundschaftliches Verhältnis entwickelte. Kontrapunkt, Harmonie- und Formenlehre bildeten dabei die Schwerpunktfächer, neben denen Dupré sein ureigenstes Begabungsfeld, die Freie Improvisation, ausgiebig studierte. Eine Anzahl von Preisen waren ebenso das Ergebnis dieser Zeit wie 1906 nicht zuletzt die ehrenvolle Aufgabe, Widor an der Orgel von Saint-Sulpice vertreten zu dürfen. Am Ende seines Studiums errang er 1914 den begehrten Grand Prix de Rome. Damit war sein Ruf gesichert, die Welt stand für ihn offen<sup>8</sup>.

Bevor Dupré im Jahre 1920 seine internationale Karriere mit Konzerten in fast allen westeuropäischen Ländern begann, hatte er vier Jahre hindurch seinen erkrankten Lehrer Louis Vierne als Organist an Notre-Dame in Paris vertreten. Die Zeit des 1. Weltkrieges nutzte er u.a. dazu, sich das gesamte Orgelwerk Johann Sebastian Bachs zu erarbeiten, das er 1920 in Frankreich erstmals auswendig der Öffentlichkeit vorstellte: Ein für die Geschichte der Bach-Rezeption hochrangiges Ereignis<sup>9</sup>. Noch drei weitere Male in seinem Leben hat er diesen Zyklus in gleicher Weise wiederholt<sup>10</sup>.

Die fünf Jahrzehnte seines künstlerischen Schaffens bis zu seinem stillen Tod am 30. Mai 1971 nach der letzten Pfingstmesse bilden eine Kette nicht endender Ehrungen und Erfolge<sup>11</sup>, nur unterbrochen von den Schreckensjahren des 2. Weltkrieges, den er in Meudon bei Paris erlebte, wo er seit 1925 ein Haus besaß<sup>12</sup>. Seit 1926 Professor am Pariser Konservatorium, dazu seit 1934 als Nachfolger von Widor auch Organist an Saint-Sulpice, reiste er mit eng gefülltem Terminkalender um die Welt. So war er allein zwölfmal in Amerika, wobei fast immer mehr als 100 Konzerte auf seinen Tourneep länen standen. Begleitet wurde er dabei regelmäßig von seiner frühgeliebten Frau, Jeanette Pascouau, die auch den größten Teil seiner Korrespondenzen erledigte<sup>13</sup>.

Die meisten der hier vorgestellten Orgelwerke Duprés stehen mit seinem konzertanten Wirken in unmittelbarem Zusammenhang.

## 1. Symphonie-Passion op. 23

Entstehungsgeschichtlich gehen die Anfänge der Symphonie-Passion auf Duprés erste Amerikareise 1921 zurück, die seinen spektakulären Aufstieg zum Weltruhm in den 20er Jahren begründete<sup>14</sup>. Dort hatten John Wanamaker und sein Sohn Rodman, Herrscher über ein Kaufhausimperium und allem Gigantischen wie auch der Orgel gleichermaßen zugetan, in ihre Niederlassungen in Philadelphia und New York Orgeln eingebaut, die mit 232 bzw. 117 Registern zu den größten Instrumenten der damaligen Zeit rechneten<sup>15</sup>. Neben konzertanten Aufgaben bestand ihr Zweck u.a. darin, allmorgendlich Kunden und Verkaufspersonal durch das gemeinsame Singen von Liedern auf den Tag und seine Geschäftsabläufe einzustimmen<sup>16</sup>. Durch Vermittlung Widors war Dupré einer der ersten Organisten, der die eben fertiggestellte Orgel in New York einer breiten Öffentlichkeit vorstellen durfte. Der Abend gestaltete sich für ihn zu einem triumphalen Erfolg. Und so wurde er gebeten, wenige Wochen später auch auf der Wanamaker-Orgel in Philadelphia ein Konzert zu geben. An dessen Ende stand eine improvisierte Symphonie, zu der dem Interpreten unmittelbar vor dem Konzert Themen eingereicht werden konnten. Rein zufällig befanden sich unter diesen auch vier Vorschläge aus der Gregorianik - Jesus Redemptor, Adeste Fideles, Stabat Mater, Adoro te -, zwischen denen Dupré spontan eine gedankliche Verbindung zum Leben und Erlösungswerk Jesu Christi herstellte: Die Welt in Erwartung des Heilandes - Die Geburt - Die Kreuzigung - Die Auferstehung. Duprés Spiel muß für seine Zuhörer überwältigend gewesen sein. Am meisten aber war er wohl selber von seinen Improvisationen ergriffen, da er noch in der Nacht Themen und Ausführung skizzenhaft festhielt<sup>17</sup>. Erst drei Jahre später, im Sommer 1924, hat er das Werk dann endgültig mit dem Titel 'Symphonie-Passion' niedergeschrieben. Die Uraufführung war am 9. Oktober 1924 in Londons Westminster-Kathedrale.

Die Symphonie-Passion ist religiöse Programm-Musik, eine Gattung, deren Ursprünge bereits in der Barockzeit liegen und die vor allem durch die Aktivitäten eines Abbé Vogler

(1749-1814) nicht immer nur der Ruf seriösen künstlerischen Schaffens ausgezeichnet hat. Dupré definiert hier die Qualitätsmaßstäbe neu<sup>18</sup>, indem er die Darstellung seiner Szenen aus der Ebene der einst oftmals praktizierten akustischen Visualisierung transformiert in eine in der Orgelmusik bislang nicht vorgekommene künstlerische Auseinandersetzung mit dem Sinngehalt der szenischen Inhalte selber. Kurzum: Musik als Medium der Veranschaulichung wird zum Medium des Angeschauten. Es ist der Unterschied zwischen Genremalerei und Expressionismus.

Wie an den Bildbetrachter stellt derartige Kunst an den Zuhörer besondere Anforderungen: Neben einer genauen Kenntnisnahme des objektiv vorgegebenen Notentextes bedarf es seiner Phantasie und Fähigkeit zur Assoziation, die die vielschichtige Komplexität des musikalischen Materials in ihrem Sinngehalt zu strukturieren vermag und ihre denkbaren immanenten Aussagen benennt und verdeutlicht. Die Gefahr subjektivistischer Spekulationen ist hierbei freilich stets gegeben, und sie ist daher immerwieder ebenso Ansatzpunkt für Kritik gewesen, wie sie oft einer allgemeinen Vermittelbarkeit des musikalischen Bedeutungsgehalts im Wege standen. Dennoch gibt es zu diesem Weg der Annäherung an Duprés Botschaft keine Alternative.

Der erste Satz - Le Monde dans l'attente du Sauveur (Die Welt in Erwartung des Heilandes) - ist dreifach gegliedert<sup>19</sup>. Bei stetem Wechsel von 5/8tel und 7/8tel Takten, gelegentlich auch 2/4tel und 6/8tel, wirkt der erste Teil rhythmisch instabil, im musikalischen Fluß unstet und wirr. Es besteht der Eindruck eines motorisch gestörten Stampfens. Die metrische Desorganisation hat ihre Entsprechung im Melodischen<sup>20</sup>: Tiefliegende Grundstimmen, im weiteren Verlauf durch den Hinzutritt von Zungenstimmen verstärkt, markieren in ihren unvermittelten Dissonanzen ein Bild von Chaos, das dynamisch durch ein 76 Takte umfassendes Groß-Crescendo noch intensiviert wird. Mit einer Generalpause tritt in Takt 77 zunächst Ruhe ein. Zu einer kontrapunktisch geführten, permanent sich wiederholenden kleinen Sekunde - Ausdruck von immerwiederkehrendem kleinlauten Bitten (ein kleineres Intervall gibt es nicht) -

erscheint im Sopran als Oboenstimme der Hymnus 'Jesus Redemptor omnium', der 8 Takte später auch in der Pedalstimme als Kanon aufgenommen wird. Nach 25 Takten derart verzagten Flehens tritt das Bild des Chaotischen vom Anfang wieder hervor. Zunächst noch verhalten, aber mit nun tragenderen Stimmen als zu Beginn, entfacht sich der Taumel abermals, mit 144 Takten jetzt fast in doppelter Länge. In dicht gefügtem, teils 9stimmigen Satz jagen sich zunehmend schreiendere Dissonanzen, nur kurz unterbrochen von einer etwas verhaltenen Phase, zum intensivsten Fortissimo, als ob Erdbebenstöße die Welt erschütterten. Wieder eine Generalpause, und nach drei vermittelnden Akkorden erfährt der Satz seine erste und einzige Konsonanz: Ein lang ausgehaltener zehnstimmiger D-Dur Schlußakkord. Erinnerungen an den Anfang von Haydns 'Schöpfung' mit dem plastischen 'Es-ward-Licht'-C-Dur werden wach, Wenn gedanklich auch erst im folgenden Satz kontemplativ verarbeitet, tritt an dieser Stelle der Erlöser in die Welt. Die Geburt Jesu Christi setzt dem Chaos ein Ende. Daß dies möglicherweise gewollt in D-Dur geschieht, könnte sich aus der Tatsache erklären, daß in der Solmisation der Ton D als Re benannt ist, die erste Silbe des Wortes Redemptor, Erlöser der Welt. Bei Besprechung von Duprés Vitrail wird im folgenden hiervon noch einmal die Rede sein.

Auch der 2. Satz - Nativité (Die Geburt) - besteht aus drei Teilen: Drei weihnachtliche Szenen in der Abfolge der biblischen Darstellung additiv aneinandergereiht. Das erste Bild zeigt uns Maria, wie sie das Jesuskind in ihren Armen wiegt. Zu einem siebentaktigen Orgelpunkt erklingt auf der Oboe eine Hirtenmelodie mit einem sich auf und ab bewegendem chromatischen Thema, das sich in Abwandlungen mit zunehmender Verdichtung stetig wiederholt. Ein Tongemälde der Zartheit und Ruhe und gleichzeitig doch von einer Eigenwilligkeit im Ausdruck, die einen an Einsamkeit, Fremde und Ferne denken läßt. Mit Takt 42 beginnt der zweite Teil: Der Marsch der Hirten und Könige zum Stall von Bethlehem. Durch große Intervallsprünge im Baßbereich noch akzentuiert, hört man sie im  $\frac{4}{4}$  -Gleichschritt förmlich zum Christkind stapfen. Doch bald wird das Notenbild unruhiger: Übergang einer Stimme in durchlaufende Achtel, eine weitere



kommt im Diskant mit deutlich synkopiertem Charakter hinzu, die Tonalität erweitert sich. Alles deutet darauf hin, daß die Menge der zur Krippe Eilenden heterogener, größer und bunter wird. Da setzt mit Takt 95 im Pedal der Choral 'Adeste fideles' ein, der als Kanon bald in die Oberstimmen übergeht, durchgängig wieder von auf- und absteigenden Figuren begleitet, die an die Oboenstimme im vorangegangenen Teil erinnern und in einem deutlichen harmonischen Spannungsverhältnis zum Melodieverlauf des Cantus firmus stehen. Die Darstellung der dritten Szene ist coda-artig kurz und umfaßt lediglich 7 Takte: Das leise Halleluja der in die Höhe auffahrenden himmlischen Heerscharen, erst in A-, dann notengetreu aufwärts nach B-Dur transponiert. Als Echo ihrer Botschaft bleibt auf Erden nur die absteigende Terz der letzten beiden Silben zurück. Zum Klangteppich eines über vier Takte ausgehaltenen modulierten Vox-coelestis-Akkordes erscheint sie noch dreimal als ein verebbendes Glockengeläut<sup>21</sup>.

Der 3. Satz - Cucifixion (Die Kreuzigung) - zeichnet in drei Bildern den Leidensweg Christi nach. Er beginnt mit einer abfallenden synkopischen Figur im Pedal, die zunächst ostinat, dann mehr und mehr verändert und in sich rhythmisch verschoben den gesamten ersten Teil durchzieht: Jesus unter der Last des schweren Kreuzes taumelnd auf dem Weg nach Golgotha. Kontrapunktisch steht dem ein hypojonischer Cantus firmus gegenüber<sup>22</sup>, wobei das polyphone Geflecht der Stimmen mit zunehmend lauter werdenden dissonanten Akkorden im Diskant gestört wird: Die wilden Schreie der wütenden, aufgebrachten Menge am Wegesrand, in der Intensität des Ausdrucks eine Vorwegnahme von Duprés späterem Kreuzweg op. 29. Mit einer dreimal wiederholten, jeweils um einen Halb- bzw. Ganzton aufwärts transponierten Fortissimofigur erfährt der Satz seinen dynamischen Höhepunkt: An Händen und Füßen wird Christus ans Kreuz genagelt. Auf diesen Kulminationspunkt extensivster Spannung folgt als zweites Bild unvermittelt ein siebentaktiges Decrescendo von beklemmender Ausdruckskraft: Sechs zunehmend ausgedünnte Akkorde verebben zu einem einsamen C im Pedal, auf das eine Generalpause als Musik der absoluten Stille folgt: Die sieben letzten Worte des Erlösers am Kreuz. Wie bei den Todesszenen in Bachs Passionen nimmt der Zuhörer teil

an einem Hinscheidungsprozeß von nahezu barockhafter Plastizität. In dieser Stille meldet sich nun abermals - man denkt an den ersten Satz - eine permanent wiederholte absteigende kleine Sekunde, jetzt als Ausdruck von Seufzern und Tränen, als Kontrapunkt zum 'Stabat mater', das nach erstem Anklingen im Pedal als kurzes drittes Bild den Satz in der Oberstimme in entrücktem Frieden beschließt.

In seiner besonderen architektonischen, harmonischen und rhythmischen Anlage markiert der Schlußsatz - Résurrection (Die Auferstehung) - den musikalischen Höhepunkt des Werkes: Er basiert auf dem gregorianischen 'Adoro te devote', das in mehrfachen Schichtungen von ganzen Noten das Stück durchzieht. Der Cantus firmus erscheint zunächst im Pedal, von wo er über Orgelpunkte in die oberen Stimmen übergeht. Er wird flankiert von einer, später von zwei in Achteln verlaufenden untereinander kontrapunktisch geführten Stimmen. Mit Takt 88 tauchen erstmals motivische Elemente einer Toccata auf, die bald wieder verebben, dann erneut erklingen und zunehmend gegen den bisherigen Achtelfluß in Erscheinung treten. Der harmonische Rahmen ist dabei mit einer Fülle von Modulationen weit gespannt. Das Pianissimo des Anfangs geht zunehmend in immer expressivere Dynamik über. Mit Takt 145 ist der Durchbruch vollzogen: Nach einer kurzen Generalpause bricht die Toccata endgültig los: Neun Takte, und im Pedal setzt mit Zungenstimmen, zunächst in der 16'-Lage, dann auf 32'-Basis, wieder der Cantus firmus mit seinem charakteristischen 'Adoro'-Dreiklang ein, in der Wiederholung anschließend als Kanon mit der Diskantstimme kontrapunktisch geführt. Das musikalische Geschehen kulminiert schließlich in einem exstatischen Taumel und einer Dichte, deren weitere Entwicklung kaum noch möglich erscheint. Da setzt mit Takt 196 im Fortissimo die Coda ein: Eine Reihung nebeneinanderstehender vollgriffiger Akkorde, in harmonisch extremen Bereichen zueinander angesiedelt: Die Apotheose einer durch Christi Auferstehung erlösten Welt, deren befreiende Botschaft sich schließlich im strahlenden D-Dur des Schlußakkordes manifestiert. So schließt sich stimmig der Bogen vom Re im 1. Satz zum Re am Schluß: Redemptor resurrexit. Eine gigantische Vision!

## 2. Magnificat aus den Vêpres du Commun de la Sainte Vierge op. 18

Daß Dupré 1921 nach New York eingeladen wurde, hatte er neben Widor auch einem gewissen Claude Goodman Johnson zu verdanken, der in den USA viele Freunde hatte<sup>23</sup>. Johnson war Mitbegründer und Generaldirektor von Rolls-Royce. Ein Zufall hatte ihn auf Dupré aufmerksam gemacht, für dessen Karriere er zu einem Glücksfall werden sollte:

Anlässlich einer Geschäftsreise nach Paris im August 1919 hatte Johnson Notre-Dame besucht. Er kam zum Vespergottesdienst am Tage von Maria Himmelfahrt (15. August), als Dupré an der Orgel mit kurzen freien Improvisationen über die choraliter gesungenen Psalmen und Hymnen des Festes meditierte. Johnson war von Duprés Musik derart beeindruckt, daß er schon wenige Tage später mit ihm Kontakt aufnahm, um eine Niederschrift dieser Improvisationen zu bestellen<sup>24</sup>. Dupré nahm den Auftrag an und machte sich noch im Herbst und Winter 1919 an die Komposition, die er unter dem Titel 'Vêpres du Commun de la Sainte Vierge' wenig später seinem Förderer vorstellte. In England erschien der Zyklus als 'Fifteen Pieces' und war als Uraufführung Bestandteil von Duprés London-Debüt am 9. Dezember 1920 in der Royal Albert Hall<sup>25</sup>, das Johnson engagiert vorbereitet hatte und mit dem Dupré seinen internationalen Ruf als Organist begründete. Das Magnificat umfaßt die letzten sechs Stücke dieses Zyklus.

Vom Ursprung her handelt es sich also um liturgische Gebrauchsmusik, die Dupré als solche auch verstanden wissen wollte, als er bei der Erstaufführung einen Chor miteinbezog<sup>26</sup>. In der Tradition der französischen Orgelmusik bedeuteten derartige Versetten kein Novum. Schon François Couperin (1668-1733) hatte neben anderen sogenannte Orgelmessen komponiert, bei denen sich in ähnlicher Weise Gregorianik und auf diese bezogene Orgelzwischenstücke ablösten. Typisches Kennzeichen aller dieser Versetten ist ihre Kürze und die Tatsache, daß sie trotz ihrer kompositorischen

Geschlossenheit und Eigenständigkeit immer nur in einem größeren musikarchitektonischen Bauplan ihre Bezugsfunktion haben.

### **1. Andante con moto**

Meine Seele preist die Größe des Herrn,  
und mein Geist jubelt über Gott, meinen Retter.  
Denn auf die Niedrigkeit seiner Magd hat er geschaut.

Ein Stück der zarten Flötenregister. Über zwei Begleitstimmen, die eine in Achteln, die andere gleichzeitig in Triolen, verläuft die hochliegende Melodie weitgehend in Vierteln und Halben. Kennzeichnend für sie ist ihr Beginn mit aufwärts springenden Intervallen, die den Jubel ebenso hörbar machen wie das filigrane Gewebe der Stimmen in ihren unterschiedlichen rhythmischen Strukturen, die der Musik den Charakter von tänzerischem Schweben verleihen.

### **2. Maestoso**

Siehe, von nun an preisen mich selig alle Geschlechter!  
Denn der Mächtige hat Großes an mir getan, und sein Name ist heilig.

Ganz im Stil entsprechender Vorspiele in Bachs Orgelbüchlein erklingen organo pleno bewegte Begleitstimmen in den Manualen, zu denen im 2.Takt pedaliter ein Choral als Cantus firmus tritt<sup>27</sup>. Als Besonderheit erfährt er bei seiner Wiederholung eine Erweiterung als Kanon in der Unteroktave.

### **3. Allegro con moto**

Er erbarmt sich von Geschlecht zu Geschlecht über alle, die ihn fürchten.  
Er vollbringt mit seinem Arm machtvolle Taten,  
Er zerstreut, die im Herzen voll Hochmut sind.

In bewegten, überwiegend mit Terz- und Septimenregistern deutlich charakterisierten Sechszehnteln werden drei, stellenweise vier chromatische Stimmen, die als Kanon einsetzen, kontrapunktisch gegeneinander geführt. Ab Takt 9 klingt mehrfach, einmal sogar notengetreu, das B/A/C/H - Motiv an.

### **4. Allegretto ma non troppo**

Er stürzt die Mächtigen vom Thron und erhöht die Niedrigen.  
Die Hungernden beschenkt er mit seinen Gaben und läßt die Reichen leer ausgehen.

Begleitet von einer durchlaufenden Stimme in Sechzehntelfiguren, erscheint die Melodie durchgängig im Diskant. Mit Takt 9 wird sie auch zeitweilig ins Pedal übernommen, dem sonst eine mehr stützende Bedeutung, vor allem in den 8 Orgelpunktakt am Schluß zukommt.

### **5. Misterioso e Adagiosissimo**

Er nimmt sich seines Knechtes Israel an und denkt an sein Erbarmen,  
das er unseren Vätern verheißen hat, Abraham und seinen Nachkommen auf ewig.

Ein pianissimo registrierter, äußerst flächiger, homophoner langsamer Satz auf Basis überwiegend ganzer und halber Notenwerte. Trotz seines monolithischen Charakters läßt

er sieben Abschnitte mit harmonisch zunehmend ausgeweiteten Akkordbrechungen erkennen, die in den letzten beiden Takten in einen ruhigen G-Dur Dreiklang einmünden. Ein Hinweis auf die der Erlösung vorausgehenden sieben Zeiten im Buche Daniel (IV; 13, 20, 22)?

## **6. Allegro con fuoco**

Ehre sei dem Vater und dem Sohne und dem Heiligen Geist,  
wie es war im Anfang, so auch jetzt und alle Zeit und in Ewigkeit. Amen.

Den Abschluß bildet eine rauschende Toccata mit auf- und abwärtslaufenden Sechzehntelfiguren, wobei auch das Thema im Pedal diesem Auf und Ab folgt. Vom Baß geht die Figur mit Takt 21 in den Diskant über, bis sie schließlich in gegenläufiger Bewegung in beiden Stimmlagen erscheint. Wie häufig bei Dupré, ist die Coda durch eine Kaskade harmonisch vielfältig gebrochener Akkorde gekennzeichnet, bis kurz vor Ende die Sechzehntelfigur noch einmal zur Einleitung eines strahlenden G-Dur-Schlußakkordes hervortritt.

### 3. Cortège et Litanie op. 19 Nr. 2

Im Jahre seines Amerika-Debüts, 1921, entstand Duprés Werk 'Cortège et Litanie', von dem es bald zu mehreren Fassungen kam. Ursprünglich gehörte es zu einer fünfteiligen Bühnenmusik für kleines Orchester, die ein Freund für eines seiner Theaterstücke bei Dupré bestellt hatte<sup>28</sup>. Bezüge zu Religiösem, wie sie der Titel nahelegt, bestehen also nicht. Auf seiner zweiten Amerikareise 1922 spielte er das Stück seinen New Yorker Freunden in Klavierfassung vor<sup>29</sup>. Unter ihnen befand sich auch Alexander Russel, ein ehemaliger Schüler Widors und selber Organist, der als geschäftstüchtiger Agent Wanamakers bereits die erste Amerika-Reise Duprés organisiert hatte. Er war von der Komposition so begeistert, daß er sie kurzerhand in das Programm der neuen Amerikatournee aufnahm. So kam es zur Orgelfassung, der ein Jahr später ebenfalls auf Initiative Russels noch eine weitere für Orgel und Orchester folgen sollte. Die hier besprochene Orgelfassung ist eines der populärsten Werke Duprés geworden.

Im Schritt ruhiger Viertel und Achtel bewegen sich Wesen in zunehmend größerer Zahl. Nach 5 Takten setzt die Pedalstimme ein, der Tonumfang weitet sich, die Akkorde werden dichter. Gelegentlich sind Glöckchen zu hören. Nach kurzem Weg (36 Takte) kommt der Zug zum Stehen. Da setzt mit einer einzelnen Stimme eine Sechzehntelfigur ein, die in überaus charakteristischer Weise nach repetiertem Anfangston in eine Sekunde, dann, auf den Beginn zurückspringend, in eine Quarte abgeleitet. Sie ist Motiv eines viertaktigen Themas, das insgesamt 23 mal hintereinander mit nur geringfügigen melodischen Abwandlungen anklingt: Eine Litanei in der ihr typischen Monotonie läuft ab<sup>30</sup>. Auch hier eine ständige Ausweitung: Die anfängliche Akklamation des einen wird von den anderen aufgenommen, wiederholt und ausgeweitet. Aus zunächst nur Einzelnen wird schließlich eine ganze Schar, die sich dem Bittgesang anschließt. Häufige

Registerwechsel und ein langsames Crescendo machen diesen Prozeß akustisch überaus deutlich. Da tritt unter Fortdauer der Litaneirufe das Cortège-Motiv vom Anfang als Zungenstimme abermals hinzu. Der Zug setzt sich offenbar wieder in Bewegung. In der kontrapunktischen Verzahnung beider Themen steigert sich die Spannung, bis 14 Takte vor Schluß die Vision ins Exstatische gerät: Über einem oktavierten Orgelpunkt brechen im Tutti Akkordkaskaden herein: Wie ein Carillon, bei dem der Anfang des Litaneirufs immer noch zu vernehmen ist. Dem harmonischen, rhythmischen und dynamischen Drängen setzt schließlich ein dreifacher E-Dur Akkord ein Ende.

Mitunter ist darauf hingewiesen worden, daß die Registrierung der Litanei an die Instrumentation eines Orchesters erinnere. Angesichts der Genese des Stückes erscheint dies durchaus erklärlich. Vielleicht ist aber eine andere Beobachtung in diesem Zusammenhang noch interessanter: In Form eines ostinaten Themas und dessen Entfaltung durch immer neue Klangfarben mit wachsender Dynamik verfolgt Dupré im Falle der Litanei ein kompositorisches Konzept, das sein Förderer Maurice Ravel 1928 in seinem sensationellen Bolero, wenn auch in weit extensiverer Weise, ebenfalls zur Anwendung gebracht hat.



#### 4. Vitrail op. 65



Wie im Falle der *Vêpres de la Sainte Vierge* und der *Symphonie-Passion* ist auch *Vitrail* (Kirchenfenster) eine nachträglich (1969) niedergeschriebene Improvisation. Sie sollte das letzte Werk werden, das Dupré veröffentlicht hat. Ihr ursprünglicher Anlaß ist durchaus prosaisch: Unter dem Motto: *Journées de la lumière*, fand vom 27. bis 31. Mai 1961 in Rouen ein Kongreß über Licht- und Beleuchtungsfragen statt<sup>31</sup>, in dessen Verlauf am 30. Mai auch ein Kirchenkonzert vorgesehen war. Veranstaltungsort war *Saint-Patrice*, die Interpreten: die Choralschola *Saint-Evode* und an der Orgel Marcel Dupré, der am Schluß seines Programms<sup>32</sup> eine Improvisation den bleiverglasten Farbfenstern dieser Kirche widmete, wo sein Großvater mütterlicherseits 30 Jahre hindurch den Chor geleitet hatte<sup>33</sup>. In einem damaligen Zeitungsbericht heißt es hierzu<sup>34</sup>: Dupré habe "am Nachmittag mehrere Fenster lange Zeit auf sich wirken lassen und nach eingehender Prüfung folgende Darstellungen für sein Vorhaben ausgewählt: Das Wunder des hl. Eustachius<sup>35</sup>, der bei der Jagd das Kreuz Christi in einem Hirschgeweih erblickte - Die Taufe Jesu durch Johannes am Jordan - und schließlich: Das Fenster von der triumphreichen Auferstehung Christi. Die drei symphonischen Stücke gerieten zu einem wahren Wunderwerk, wobei der Meister die Vision des hl. Eustachius mit mächtigen Orgeltönen plastisch in Musik umsetzte. Eigenwillige Klangausbrüche verebbten in sanfter Schwermut. - Das Fenster von Johannes dem Täufer vermittelte er als ein hell strahlendes Bild von Ruhe und heiterer Gelassenheit. - Der Triumph Christi trug mitunter Züge seines bewegenden Kreuzwegs." - Soweit der Bericht über das damalige Improvisationsereignis, der in dem vorliegenden Notenmaterial aber so gut wie keine Bestätigung findet: Der einstigen Dreisätzigkeit stehen nunmehr 6 kurze Sätze gegenüber. Die journalistischen Ausführungen zu Duprés Inspirationen über Eustachius und Johannes - will man im letzteren Fall nicht den 4. Satz als die Darstellung des fließenden Jordanwassers verstehen - lassen sich an keiner Stelle aus dem Notentext belegen. Auch fällt auf, daß von den ursprünglichen 3 *Vitreux* (Plural) am Ende nur 1

Vitrail (Singular) übrig geblieben ist. Hier paßt also vieles nicht zusammen. So bleibt nur der Schluß, daß Dupré - immer die Zuverlässigkeit des Zeitungsberichtes vorausgesetzt - 1969 möglicherweise von einer anderen Vorlage für seine Komposition ausgegangen sein muß, als er sie 1961 für seine Improvisationen herangezogen hat. Wenn es sich aber auch jetzt um ein Fenster von Saint-Patrice handelt, welches könnte es dann gewesen sein?

Die Kirche gilt als ein bedeutendes Museum der Glasmalerei der letzten 4 Jahrhunderte<sup>36</sup>: Von den insgesamt 28 Fenstern stammen 18 aus der Zeit der Renaissance, unter ihnen die 3 großen Altarfenster mit Passion, Kreuzigung und Auferstehung und - berühmter noch - im kurzen nördlichen Querhaus die Darstellungen von Maria Verkündigung, der Legende des hl. Eustachius und des Triumphes Christi (alle um 1540). Die anderen 10 Fenster datieren aus späterer Zeit, unter ihnen das jüngste „Der Triumph der hl. Eucharistie“ von Max Ingrand aus dem Jahre 1951<sup>37</sup>.

Im folgenden sei nun der Versuch unternommen, anhand werkimmanenter Kriterien, d.h. aufgrund von kompositorisch ableitbaren Indizien, eine konkrete Zuordnung zu einem infragekommenden Fenster zu finden. Spekulationen sind dabei nicht zu vermeiden.

Das Stück besteht aus 6 musikalisch sehr unterschiedlichen Teilen:

### **1. Marcato (Takt 1-24)**

Organo pleno setzt im Pedal ein rhythmisch markantes Thema im 4/4 -Takt ein, das durch die Abfolge großer und kleiner Sekunden-Intervalle gekennzeichnet ist. Nach 2 Takten wechselt die Melodie in den Diskant über. Bei zunehmender Chromatik geht im weiteren Verlauf die klare rhythmische Ausgangsstruktur verloren. Ein Auf und Ab des melodischen Flusses ist für den gesamten Teil charakteristisch.

## **2. Poco più lento (Takt 25-51)**

Im 6/4-Takt, für 3 Takte kurz unterbrochen als 4/4, fließt in der Registrierung von Flötenstimmen eine auch hier stark chromatisch geprägte Melodie im Diskant, der linkshändig eine 2. Stimme zugeordnet ist. Wieder ein Auf und Ab, das ebenso wie die Chromatik eine Nähe zum Eingangsteil erkennen läßt.

## **3. Energico (Takt 52-77)**

Organo pleno erscheint musikalisch zunächst eine völlig andere Dimension: Homophon begleitet, setzt ein dorischer Hymnus ein, dessen rhythmisches Gleichmaß aber nach wenigen Takten zerfällt. Synkopen und abermalige Chromatik führen letztlich wieder zum Eindruck vom Anfang.

## **4. Allegro molto (Takt 78-118)**

Abermals ein Wechsel: Rechtshändig eine Soloflöte in 2'-Lage, linkshändig mit Nazard und Terz ein Sesquialter-Effekt, dabei beide Manuale grundiert mit Bourdon 8' : Eine klanglich äußerst farbige Passage. Bei nach 6 Takten hinzutretenden Stütztönen im Pedal sind es im wesentlichen 2 Stimmen, die - um 1/8 gegeneinander versetzt - parallel laufend den Satz bestimmen. In ihrem rhythmisch unveränderten, gleichmäßigen Fluß vermittelt die Musik den Eindruck schwerelosen Gleitens.

## **5. Andante (Takt 119-128)**

In der Registrierung mit Gambe 8' und Vox céleste 8' erscheint im Diskant, nach 5 Takten auch im Pedal mit Subbaß, eine Melodie, die trotz kleinerer Intervallschritte an den Hymnus in Teil 3 erinnert. Wie in den ersten Abschnitten prägt auch hier starke Chromatik den harmonischen Charakter.

## 6. Allegro animato (Takt 130-168)

Mit allen labialen Grundstimmen setzt im Diskant der in Teil 3 bereits angeklungene dorische Hymnus wieder ein, in der linken Hand von einem freien Kontrapunkt begleitet. Nach Art einer Fuge erscheint er nach 4 Takten im Quintabstand im Pedal. Im weiteren Verlauf geht er in Umkehrform in den Diskant zurück, wenige Takte später wieder original im Pedal erscheinend. Die zunehmende Dichte des polyphonen Geflechts erweckt den Eindruck des Explosiven. Mit einem kurzen Ritardando bricht diese Phase ab. Unter Hinzutritt von Mixturen und Zungenstimmen folgt ein kurzer Abschnitt überwiegend fallender Triolen, bis mit Takt 152 im äußersten Fortissimo unter Verwendung von motivischen Elementen aus Teil 5 der Hymnus wieder einsetzt, jetzt aber nur mit seinen ersten sechs Tönen und im doppelten Tempo bis zur anschließenden Verarbeitung. 8 Takte vor Schluß bricht auch diese Phase ab. Es bleibt nur noch eine vierfach wiederholte signalartige Quarte, die in ein dreifaches g mündet, dessen harmonische Einbindung von e-moll über ein dissonantes, von Es-Dur begleitetes C-Dur schließlich in einem strahlenden, lang ausgehaltenen G-Dur-Akkord endet.

Soviel zur Komposition, deren Programm - von Teil 4 einmal abgesehen - lauten könnte: Der letztlich unaufhaltsame Sieg des Guten über das Böse. Gibt es zu einer derartigen Thematik ein Fenster? In der vorgenannten Darstellung des Triumphes Christi könnte dieses gefunden sein: Nach Art der Legenda Aurea des Jacobus de Voragine erzählt es eine von Savonarola vermittelte Bildergeschichte: Da stehen auf der unteren Ebene Adam und Eva, die auf die Verlockungen des Teufels hören. Durch ihre Sünde sind sie der Urheber allen Elends der Menschheit. In Gestalt einer abgemagerten alten Frau im Leichentuch lauert der Tod, dem alles hoffnungslos preisgegeben ist. - Dann die Ebene darüber: Christus am Kreuz ist zu erkennen. Es steht auf einem Wagen, auf dem vorne Maria sitzt, gezogen von Moses und Aaron, den Symbolgestalten von Gesetz und Priestertum im Alten Bund: Christus auf dem Wege nach Golgotha, wo er für die Menschheit stirbt. - Im Giebelfeld die dritte Ebene: Engel ziehen den Wagen, auf dem der

Auferstandene nun als Sieger steht. In seinen Händen hält er eine Standarte und die Lanze, mit der er den Teufel vernichtet und den Tod überwunden hat. Der Wagen des antiken Sonnengottes Helios erfährt hier seine Umdeutung ins Christliche: Der Weg des Erlösers zum Kreuzestod und weiter zur Herrlichkeit seiner Auferstehung. "Er trat hervor wie Sonnenschein, der strahlt in alle Welt hinein, verriegelt ist der Hölle Macht, geöffnet alle Himmelspracht." Fast jedes Osterlied besingt diesen glanzvollen Triumph Christi: Im Lichte der Sonne erstrahlt die erlöste Schöpfung.

Gewisse Kongruenzen zwischen Musik und Bild sind hier sicher feststellbar: Die Chromatik und rhythmische Instabilität am Anfang und das menschliche Elend, der abbrechende Hymnus und Christi Kreuzestod, der triumphale Schluß und Christi Auferstehung, selbst Teil 4, etwa als musikalische Darstellung der Engel, hätte hier einen organischen Platz. - Wenn man so will, ließen sich noch subtilere Beobachtungen anführen: Schon bei der Symphonie-Passion ergab sich der Hinweis auf einen von Dupré möglicherweise gezielt gehandhabten Rückgriff auf den Ton D / =Re als erste Silbe des lateinischen Wortes Redemptor (=Erlöser). Interessanterweise läßt er auch in Vitrail den Osterhymnus mit D beginnen. Nach dieser Logik wäre es dann ebenso kein Zufall, wenn er das Stück in G-Dur enden läßt: G, parallel als Sol bezeichnet, entwickelt Assoziationen ans Lateinische, wo das Wort für Sonne steht.

Eine Menge also von denkbaren Hypothesen, für deren inhaltliche Berechtigung einiges spricht: Das Fenster vom Triumph Christi in Saint-Patrice könnte die Vorlage für Duprés Vitrail gewesen sein. Aus der Retrospektive des Jahres 1969 hätte sich Dupré damit ausschließlich auf die dritte seiner Improvisationsvorgaben von 1961 beschränkt.

## 5. Lamento op.24

Duprés Lamento kann als Beleg dafür dienen, wie eng sich die menschlichen Beziehungen zwischen ihm und seinen angelsächsischen Freunden in den wenigen Jahren zwischen 1920 und 1926 entwickelt hatten. Der Anlaß der Komposition war ein Todesfall<sup>38</sup>: A.W. Henderson, Organist an der Universität Glasgow, und seine Frau beklagten den Verlust ihres kleinen Sohnes Donald. Zu seinem Gedächtnis schrieb Dupré diese Trauermusik, die auf Wunsch von Mme. Dupré auch seine eigene werden sollte, als das Lamento am 3. Juni 1971 beim Requiem in Saint-Sulpice erklang<sup>39</sup>.

Das Stück läßt einen klaren Aufbau erkennen: Es besteht aus zwei Blöcken von jeweils zwei Teilen, wobei der zweite Block im wesentlichen eine Wiederholung des ersten darstellt. Auch die beiden Teile sind wiederum innerlich verknüpft: Bei durchgehendem 3/4-Takt sind beide vom gleichen Thema getragen, das auf dem Prinzip eines wiederholten zweitaktigen Motivs mit Umkehrung beruht. Der melodische Verlauf des Motivs läßt an die Akklamation 'Peccatores' aus der Allerheiligen-Litanei denken.

Dennoch kennzeichnet die einzelnen Abschnitte durchaus Individuelles: So ist der erste Teil (Lento) durch ein durchgängiges Pianissimo geprägt. Ostinat erscheint im Pedal in halben Noten eine leere Quinte, der die linke Hand, um eine Taktzeit versetzt, einen Akkord von gleicher Länge gegenüberstellt. Die Assoziation an ein Totengeläut liegt nahe. Über diese Klangebene erhebt sich einstimmig zunächst mit der Oboe, dann mit der Vox coelestis alternierend, das eigentliche Thema, an das sich überwiegend fallende Intervalle, die an Anzahl zunehmen, wie ein Ausdruck von Seufzern anschließen. Der zweite Teil (Poco più animato), nunmehr gedeckten Registern übertragen, ist bewegter.

Das Thema wird in seinem melodischen Verlauf verändert, durch eine um  $\frac{1}{8}$  tel zeitlich versetzte Gegenstimme im Diskant ergänzt. Vor allem aber kommt es durch zunehmende Wiederholungen des motivischen Materials zu Spreizungen, die den Eindruck erwecken, als trete die Melodie auf der Stelle, als nähme sie Anlauf um Anlauf, um endlich weiterzukommen. Klagen so nicht auch Trauernde bei der immer wiederholten Frage nach dem Sinn des erlittenen Verlustes?

Wie der erste Block beginnt auch der zweite, wobei das anfängliche Pianissimo nach 15 Takten nunmehr in ein langsames Crescendo übergeht. Zungenstimmen treten hinzu. Mit immer dichteren Akkorden wird schließlich ein exzessives Fortissimo als Ausdruck äußerster Verzweiflung erreicht, das nach 10 Takten abrupt abbricht. Eine kurze Pause, und zunächst mit der Gambe, dann im Gedackt erklingt wieder pianissimo das Todesläuten vom Anfang. Der darauf folgende zweite Teil bringt gegenüber dem des ersten Block keine neuen Aufschlüsse. Mit einer siebentaktigen Coda beendet ein Dialog zwischen Gedackt und Vox humana im leisen B-Dur das Stück.

## 6. Regina coeli aus op.64

Neben Vitrail stammt auch das 'Regina coeli' aus dem Jahre 1969, Duprés vorletztem Lebensjahr. Die ersten elf Töne der österlichen Marienantiphon 'Regina coeli laetare' dienen notengetreu als Vorlage für das kurze Stück, das zu den leisesten überhaupt in Duprés Orgelschaffen zählt<sup>40</sup>. Registriert mit Gambe und Vox coelestis, entwickelt sich ein Geflecht von zunächst zwei, dann drei Stimmen, das in immer neuen Modulationen und Tonlagen den Anfang der gregorianischen Melodie hörbar macht. Gegenüber den durchgängig in Achteln verlaufenden Manualstimmen hat das Pedal lediglich Stütz- und Begleitfunktion.



## 7. Mater dolorosa aus op. 40

Duprés 'Mater dolorosa' ist Teil seiner 'Offrande à la Vierge', die im Kriegsjahr 1944 entstand. Das Werk besteht aus drei Meditationen, von denen je eine im Gedenken an einen seiner gefallenen Schüler geschrieben ist<sup>41</sup>. Es ist eines von mehreren Werken, die Dupré seit dem Einmarsch der Deutschen komponierte: Angesichts der äußeren Umstände hatte er Zuflucht in seiner Arbeit gesucht. Wie viele nicht nur seiner Landsleute wartete auch er auf das Ende des Krieges, der ihn in materieller Hinsicht u.a. die teilweise Zerstörung seines Orgelsaals durch deutsche Bomben kostete<sup>42</sup>.

Das Stück gilt dem Gedächtnis von Jean Claude Touche, dem er offenbar besondere Wertschätzung entgegengebracht haben muß, da er ihm gestattete, Orgelmusik von Louis Vierne zu spielen<sup>43</sup>, dem einstigen Freund und Lehrer, zu dem es später zu erheblichen Spannungen kam und dessen Kompositionen Dupré von dieser Zeit an mied<sup>44</sup>. - Bei dynamisch verhaltenem Charakter beruht die klangliche Wirkung des 'Mater dolorosa' vor allem auf dem Wechselspiel von Soloregistern: Hautbois, Cromorne und Viola da Gamba, letztere mehrfach von einer 16'-Quintade unterstützt, sind die Träger des thematischen Materials. Anders als bei Dupré gemeinhin zu erwarten, bezieht sich der Text nicht auf eine bestimmte gregorianische Passage. Die in e-moll notierte Meditation ist durch ihre ausgeprägte Chromatik ein Ausdruck des schmerzvollen Leidens schlechthin: Maria steht als Mater dolorosa stellvertretend für alle Mütter, die durch den Krieg ihr Kind verloren haben. Das Stück ist in einer erweiterten dreiteiligen Liedform ABA angelegt, wobei das wiederholte A nur in den ersten 8 Takten mit dem anfänglichen A notengetreu übereinstimmt. Auch schließt sich an jeden der drei Teile in rezitativischer Form eine Tonfolge an, die u.a. durch eine abfallende Sexte ihre charakteristische Ausprägung erfährt. Totengeläut begleitet in A/1 und B diese Stellen im

Hintergrund. Typisch für Teil A ist ein im Pedal staccato vorgetragenes ostinates Motiv aus einer abfallenden Triole und zwei nachfolgenden meist ebenfalls abfallenden Doppelachteln. In den Manualen erhebt sich hierüber eine aufsteigende choralartige Melodie. Teil B ist durch fließende Achtel gekennzeichnet, wobei kleinschrittige Intervalle in der Stimmführung, vor allem Terz- und Sekundenbildungen, die Chromatik der harmonischen Faktur noch intensivieren. Gegenüber dem Anfang stellt Teil A/2 insofern eine Steigerung dar, als daß die Ostinato-Figur aus dem Pedal für zwei Takte verstärkend in die Manuale überwechselt. Als Ausdruck tiefster Trostlosigkeit endet das Stück auf einem einsamen h, gegen das zweimal ein in Umkehrung verlaufender e-moll Dreiklang ebenso verloren anpocht. Am Ende steht nur noch das Schweigen...

## 8. Angélus op. 34 a

Im Januar 1934 hatte Dupré auf Vorschlag Widors dessen Nachfolge in Saint-Sulpice angetreten. Es waren für Frankreich politisch unruhige, von radikalen Gruppen und Parteien erschütterte Tage<sup>45</sup>. Dennoch fühlte sich Dupré unbeschwert und glücklich: Verfügte er doch nun uneingeschränkt über die größte und wohl auch schönste Orgel, die je aus den Werkstätten Cavallé-Colls hervorgegangen war<sup>46</sup>. Bis an seinen letzten Lebenstag ist er ihr treu geblieben, und die kleine Orgelbühne mit dem anschließenden Organistenzimmer wurde bald zu einer Pilgerstätte für seine zahlreichen Schüler und Verehrer. Die Entstehung seines 'Angélus' fällt unmittelbar in diese Zeit.

Die verhältnismäßig kurze Meditation über das Geheimnis des Festes Maria Verkündigung - im täglichen Angelus-Gebet der Kirche seit 1456 lebendig - zeigt mit einem modifizierten ABA - Aufbau eine klare Gliederung. Kompositorisch handelt es sich bei den A-Teilen um musikalische Collagen, bei denen jeder Stimme eine besondere Aussage über den Festgedanken zukommt.

Ein zart registrierter Klangteppich von ineinanderfließenden Legato-Akkorden in A/1 in der linken, in A/2 in der rechten Hand bildet dabei den mystischen Hintergrund. In der oberen Pedalstimme (A/1) bzw. im linkshändig gespielten Diskant (A/2) ertönt ein über 35 Takte (A/1) bzw. 13 Takte (A/2) wiederholter Ton e als Angelus-Glocke. Im unteren Pedal setzt in A/1 ein gregorianisch anmutender Cantus firmus dazu ein, dessen Anfang leicht abgewandelt nach 4 Takten von der linken Hand übernommen wird. Ein von unregelmäßigen Synkopenfolgen gekennzeichnetes und daher fast schwebend anmutendes Thema erscheint solistisch in der Oberstimme: Die Erscheinung des Engels mit seiner Botschaft. Der Teil B umfaßt 27 Takte. Mit seinen fließenden Achteln steht er

in deutlichem Gegensatz zu den ruhigen Außenteilen und verdeutlicht ebenso wie die beklemmend wirkende Chromatik in den Manualstimmen Mariens bange Frage: Wie soll das geschehen? Die Antwort gibt der Engel, dessen Verkündigung sich im 4'-Pedal einschreibt: Der Heilige Geist wird über dich kommen, und die Macht des Allerhöchsten wird dich überschatten.

## 9. Te Deum op. 43

Mit dem Einmarsch der Amerikaner am 24. August 1944 endete für Paris die vierjährige Zeit der Besatzung durch die Deutschen. Auch in kultureller Hinsicht bedeutete diese Befreiung die Stunde eines allgemeinen Neubeginns. Dupré, der sich als Konzertorganist durch den Krieg weitgehend zur Passivität gezwungen sah, machte sich sogleich an die Wiederbelebung seiner internationalen Kontakte. Nach mehreren Konzerten vor allem für amerikanische Armeeangehörige in Frankreich unternahm er bereits 1946 wieder eine ausgedehnte Tournee in die Vereinigten Staaten<sup>47</sup>. Mit noch unerbittlicherem Eifer, als man ihn ohnehin schon bei ihm kannte, betrieb er seine Arbeit in diesen Nachkriegstagen. Sein sicherlich auch als persönliches Dankgebet zu wertendes 'Te Deum' aus dem Jahre 1946 ist ein Dokument dieses Aufbruchs nach den Zeiten der Bedrängnis.

Das kleine, durchaus symphonische Werk besteht aus sechs kurzen, in ihrer Struktur sehr unterschiedlichen Sätzen, die mit Überleitungen ineinanderfließen. Jedem Abschnitt ist dabei ein Thema aus dem gregorianischen Hymnus zugeordnet:

### 1. Allegro moderato

Mit äußerster Lautstärke bewegen sich im Sechachteltakt Dreiklang- und Terzfiguren auf und ab, denen zunächst im Pedal, dann unter aufwärts transponierter Wiederholung im Diskant das Anfangsmotiv 'Te Deum laudamus' gegenübergestellt ist.

### 2. Cantabile

Ruhig fließende Achtel begleiten die Passage 'Salvum fac populum'.

### **3. Tempo I**

Wenn auch in anderer Registrierung, besteht zunächst eine gewisse Ähnlichkeit zum Anfang, wobei die Lautstärke aber bald zurückgeht und der Tonsatz schlanker wird. Im Pedal erklingt dazu 'Quem admodum speravimus in te'.

### **4. Allegro deciso**

Ein durch punktierte Achtel bzw. Achtel mit zwei nachfolgenden Sechzehnteln rhythmisch markanter Abschnitt, der sich in einem langen Crescendo zum Fortissimo entwickelt. Die Manualstimmen zitieren die Töne 'Te aeternum patrem', während das oktavierte Pedal dazu kontrapunktisch abermals das 'Te Deum'- Motiv wiedergibt.

### **5. Cantabile**

Ein ruhiger Zwischensatz von nur 15 Takten: Über dem Cis als durchlaufendem Orgelpunkt im Pedal erscheint manualiter leicht abgewandelt der 'Sanctus'-Ruf.

### **6. Vivo**

Eine über ebenfalls 15 Takte eingeleitete Stretta, die fortissimo in E-Dur beginnt und nach einer Anzahl von Akkordbrechungen und mannigfaltigen Modulationen das 'In te Domine speravi' kontaminiert verarbeitet. Eine breit angelegte Coda bringt das Stück schließlich in strahlendem A-Dur zum Abschluß.

## **Auf welchen Orgeln, lassen sich Duprés Werke nun authentisch interpretieren?**

Von einer guten Orgel, die er übrigens neben der Kirche ebenso für den Konzertsaal eindringlich forderte<sup>48</sup>, hatte Dupré sehr dezidierte Vorstellungen<sup>49</sup>. Von klein auf mit den Orgeln Cavaillé-Colls vertraut, hat er deren Wohlklang und den Reichtum ihrer Farben über alles geschätzt<sup>50</sup>. Aber auch den nuancenreichen Instrumenten Willis in England und Skinners in Amerika, letzteren insbesondere auch wegen der Präzision ihrer mannigfaltigen elektrischen Steuerungen, galt seine ungeteilte Bewunderung<sup>51</sup>. Nicht daß er, der er selber Orgelwerke der Barockzeit wiederentdeckt, bearbeitet und veröffentlicht hatte<sup>52</sup>, Instrumente des 17. und 18. Jahrhunderts gering geschätzt hätte, war der ideale Orgeltyp für ihn doch ein anderer: Die Synthese aus neobarocken und romantischen Klangfarben mit weit mensurierten Grundstimmen, kraftvollen Zungen, ausdrucksfähigen Streichern und charakteristischen Solostimmen<sup>53</sup>. Seine nach festem Schema aufgebauten Mixturen<sup>54</sup> waren voll in die Plena eingebunden und sollten diesen Glanz und leuchtende Kraft verleihen, mehr aber nicht. Allzu hervortretende Klangkronen lehnte er als belästigend ab. Nach Duprés Ansicht benötigte eine gute Orgel mindestens drei, besser sogar vier Manuale mit einem Tonumfang von C-c''''', das Pedal hatte bei ihm immer 32 Töne. Neben der Grundtönigkeit<sup>55</sup> legte er besonderen Wert auf eine breite Palette dynamischer Schattierungen, die er durch das Registercrescendo sowie durch die Platzierung von zwei Werken hinter Jalousieschwellern am besten gewährleistet sah. Eines dieser Werke ist dabei stets das klassische Schwellwerk, das andere ein reich besetztes Positiv auf labialer 16'-Basis. Schlank disponierte Rückpositive erschienen ihm nach Klang wie Anordnung außerhalb des Orgelgehäuses zur Umsetzung seiner musikalischen Vorstellungen ungeeignet<sup>56</sup>. Die optimale Traktur war für ihn nach seinen offensichtlich zeitbedingten Erfahrungen die elektrische, wobei er als konzertierender Organist auch eine umfangreiche elektromagnetische Setzeranlage für unverzichtbar hielt.

Bei fortentwickelter Technik haben wir inzwischen auch bei uns zahlreiche gute Orgeln, die in ihren klanglichen Möglichkeiten weitgehend Duprés Idealvorstellungen entsprechen. Von ihnen hängt es jedenfalls nicht ab, ob das Werk eines der bedeutendsten Organisten des 20. Jahrhunderts einem breiteren Publikum wieder näher gebracht werden kann<sup>57</sup>.



## Fußnoten

- 1 Dupré hat Chor-, Orchesterwerke, Lieder und Kammermusik geschrieben. Der Schwerpunkt seines kompositorischen Schaffens liegt bei der Orgel, für die er von seinen insgesamt 65 bezifferten Opera allein 38 Werke verfaßt hat.
- 2 Karl Friedrich Wengert: Marcel Dupré, Skizzen über einen Meisterorganisten; Bonn-Beuel 1991; p. 13 ff.
- 3 Viktor Lukas: Orgelführer; Stuttgart 1975; p. 192
- 4 zur Biographie Duprés: Michael Murray: Marcel Dupré, Leben und Werk eines Meisterorganisten; Langen bei Bregenz; 1993
- 5 Marcel Dupré: Erinnerungen, Kassel 1981; p.11 f.
- 6 Murray: aaO. p.20
- 7 Schon der Großvater Aimable Dupré besaß eine Orgel, die dieser selber gebaut hatte. Im elterlichen Hause errichtete Cavaillé-Coll 1896 ein Instrument mit 10 Registern, das 1945 als Chororgel in die Kathedrale von Rouen gelangte.
- 8 Murray: aaO. p.73 ff.
- 9 Dupré: Erinnerungen; aaO. p.58 ff. - Hans Steinhaus: Die Aufführung der Orgelwerke Johann Sebastian Bachs durch Marcel Dupré 1920 im Conservatoire National de Paris; Ars organi Heft II 1986; p. 75 ff.
- 10 1921 Trocadéro/Paris; 1923 Montréal; 1945 Saint-Philippe-du-Roule/Paris
- 11 1923 Ritter der Ehrenlegion; 1926 Professor für Orgelspiel am Pariser Konservatorium; 1927 Professor für Orgelspiel an der Ecole normale de Musique; 1927 Professor für Orgelspiel am Amerikanischen Konservatorium in Fontainebleau; 1930 Mitglied der

Académie de Rouen; 1935 Offizier der Ehrenlegion; 1937 Dr. hc. des Baldwin-Wallace-Konservatoriums; 1946 Direktor des Amerikanischen Konservatoriums in Fontainebleau; 1948 Commandeur der Ehrenlegion; 1953 Dr. hc. der päpstlichen Universität Gregoriana; 1954 Direktor des Pariser Konservatoriums (bis 1956); 1956 Mitglied des Institut de France, Académie des Beaux Arts; 1957 Commandeur des Ordre des Arts et des Lettres; 1966 Ritter des Gegorius-Ordens; 1966 Ordre nationale du Mérite.

- 12 Mittelpunkt des Hauses war der neu erbaute Orgelsaal mit der einstigen Hausorgel Guilmants (1899), die Dupré 1927 erwarb und 1934 auf IV/34 und zahlreiche Spielhilfen erweitern ließ.
- 13 Murray: aaO. p.121 ff.
- 14 Rollin Smith: Begleittext zur LP Marcel Dupré: Organ Works; M.P. Möller Organ; Saint George's Church, New York City; The Diapason; June 1971; Repertoire Recording Society
- 15 Uta S. Ulbrich: Die große Orgel im Wanamaker Store in Philadelphia; Ars organi Heft 51; Okt.1976;p.28
- 16 Murray: aaO. p.96 ff.
- 17 ebenda p. 104
- 18 Lukas; aaO. p.196
- 19 Auf die Wiedergabe von Notenbeispielen muß an dieser Stelle verzichtet werden. Zu komplex ist in den meisten Fällen die musikalische Faktur, als daß mit dem Anführen von einigen thematischen Charakteristika hinreichende Veranschaulichungen möglich wären.
- 20 Robert Delestre: L'œuvre de Marcel Dupré; Paris 1952; p.66 - Auf mögliche Einflüsse Strawinskys verweisen in diesem Zusammenhang: Lars Bisgaard: Begleittext zur CD Virtuoso Organ music from Haderslev Cathedral Vol.II played by Christian Larsen: Dupré; Point-Rec. 1990, PCD 5096; p.5; ebenso: Rolande Falcinelli: La Symphonie-Passion;

Begleittext zur LP Marcel Dupré; REM 10895

- 21 Delestre aaO. p.67 erklärt dieses Geläut als die Glocken des ewigen Jerusalem; ebenso Petra Riederer-Sitte: Begleittext zur CD Marcel Dupré; Ulrich Meldau an Züricher Orgeln; Mottete 40111 ; p.10. - Einen theologisch haltbaren Nachweis für diese Deutung gibt es nicht.
- 22 Eine gregorianische Originalvorlage ist denkbar, mir aber nicht bekannt.
- 23 Murray: aaO. p.87 ff.
- 24 Dupré: Erinnerungen; aaO. p.52 ff.
- 25 Delestre nennt 11000 Besucher; aaO. p.56
- 26 ebenda: 600 Sänger wirkten mit.
- 27 Eine nähere Bestimmung des Chorals mit seinem charakteristischen Anfang - eine Melodie, die über die Quinte zur kleinen Septime aufsteigt - ist mir nicht möglich.
- 28 Nur drei der fünf Sätze sind erhalten.
- 29 Der Name des Bühnenauteurs ist nicht überliefert. Mit Hilfe des Institut de Litterature Française an der Université de Paris-Sorbonne bin ich der Frage nach dem Autor und seinem Stück nachgegangen. Roland Krane führt in seiner Staatsarbeit "Studien zum Orgelwerk von Marcel Dupré", Köln 1978, p.106 aus, daß das Bühnenstück, auf das Cortège et Litanie in seinen Ursprüngen zurückgehen soll, 'Hymne du soleil' heißt. Nach meinen Erkenntnissen gibt es ein solches Stück nicht. Aufgrund eines Hinweises bin ich aber auf ein Bühnenwerk gestoßen, in dem im 1. Akt, 2. Szene ein Sonnenhymnus vorkommt, der zu seiner Zeit einige Berühmtheit erlangte: 'Chantecler', Pièce en quatre actes, en vers, von Edmond Rostand (1864-1918), am 7. Februar 1910 in Paris uraufgeführt. Da nach Delestre (aaO. p.111 )"zwischen der Komposition der Bühnenmusik und Duprés Klaviervortrag von Cortège et Litanie 1922 in Amerika "einige Zeit" liegt, ist es

durchaus möglich, daß Duprés Bühnenmusik zwischen 1910 und 1918 entstanden ist und sich auf das Schauspiel 'Chantecler' von Edmond Rostand bezieht.

- 30 Delestre: aaO. p.112, führt das Thema der Litanei auf Duprés Bewunderung für russische Musik zurück.
- 31 Veranstalter war die Association Française de l'Eclairage
- 32 Das Programm mit Werken von J.S. Bach, Couperin, Händel, C. Franck, Widor und Dupré liegt vor. Beginn war 21 Uhr,
- 33 Dupré: Erinnerungen; aaO. p.11
- 34 Journal Paris-Normandie vom 1. Juni 1961. Die von Georges Humbrecht im Begleittext zur LP: Die Cavaillé-Coll-Orgel von Saint-Sulpice, Paris (Psallite PSAL 174/310775 PET) angegebene Jahreszahl 1962 ist unzutreffend.
- 35 Namensverwechslung: Im Zeitungsbericht steht statt Eustachius fälschlicherweise Hubertus, hier und im folgenden berichtigt.
- 36 Elisabeth Chirol / Jaques Delecluse / Alain Gaspérini / Ariette Gaspérini / Jaqueline Prévost: Le guide de Rouen: Les Vitreaux de l'église Saint-Patrice à Rouen; 1991
- 37 Werner Schafke: Die Normandie; Du Mont Kunst-Reiseführer; Köln 1981 ; p. 102
- 38 Kurt Lueders: Begleittext zur CD Marcel Dupré: Orgelwerke; gespielt von Daniel Roth; Motette 10981;p.6
- 39 Murray: aaO. p.287
- 40 Es scheint, als habe Dupré am Ende seines Lebens mit seinen letzten beiden Werken die dynamischen Pole seines orgelkompositorischen Schaffens noch einmal vermächtnishaft aufgezeigt.

- 41 Der bekannteste unter ihnen war Jehan Alain, dessen Gedächtnis die erste der drei Meditationen: Virgo mater, gewidmet ist. Dazu: Helga Schauerte: Viel Liebe - wenig Respekt: Jehan Alain zum 75. Geburtstag; Ars organi Heft IV 1986; p.210
- 42 Murray: aaO. p.221
- 43 ebenda p.145
- 44 ebenda p. 134 ff.
- 45 ebenda p. 188 ff.
- 46 ebenda p. 185:  
Albert Schweitzer hatte sie einmal als die schönste Orgel der Welt bezeichnet.
- 47 ebenda p.224 f.
- 48 Dabei war lebenslang sein didaktisches Konzept, "Rattacher l'orgue à toute la musique", d.h. "die Orgel aus der Rolle eines in Bau und Klang der Vergangenheit verpflichteten Instrumentes zu befreien, sie teilhaben zu lassen an der Entwicklung der Musik überhaupt" Übersetzung Hans Steinhaus, zit. nach Wengert aaO. p. 17
- 49 Marcel Dupré: Orgelbau; herausgegeben und übersetzt von Hans Steinhaus; in: Beiträge zur Geschichte und Ästhetik der Orgel; Festschrift aus Anlaß der Einhundertjahrfeier Orgelbau Johannes Klais 1882-1982; Bonn 1983; p.241
- 50 Murray: aaO. p.160 f.
- 51 Daß sich die amerikanische Orgelszene aus Sicht der Orgelbewegung durchaus kritischer sehen läßt, beschreibt Arwed Henking: Konzerteindrücke aus Amerika; Ars organi, Heft 38 1971,-p. 1552 ff.
- 52 Joh. Seb. Bach: Sämtliche Orgelwerke in 12 Bänden; dazu: Josef Burg: Notizen zu den französischen Ausgaben der Orgelwerke von J.S. Bach und ihrer Geschichte II; Ars

organi, Heft I 1987; p. 24 ff. - G.F. Händel: Sechzehn Orgelkonzerte (bearbeitet für Orgel solo) - Einzelausgaben Alter Meister; Hefte 1-36 der Reihe 'Anthologie des Maîtres classiques de l' Orgue'.

- 53 Hans Steinhaus: Verstreutes von und über Marcel Dupré; Ars organi, Heft IV 1984; p.242 ff.; hier: Rolande Falcinelli: Was Marcel Dupré betrifft, so ist evident, daß folgender Orgeltyp für sein gesamtes Orgelwerk ideal wäre...
- 54 Marcel Dupré: Brief an Mr. Homer Blanchard vom 3. Februar 1947; abgedruckt in: Hans Gerd Klais: Überlegungen zur Orgeldisposition; Frankfurt/Main 1973; p.109 ff.
- 55 Auf die Bedeutung der grundtönigen Stimmen für die Interpretation des Dupré'schen Orgelwerkes verweist Ferdinand Klinda: Orgelregistrierung, Klanggestaltung der Orgelmusik; Wiesbaden 1987; p.245
- 56 Murray: aaO. p. 160
- 57 Dazu noch eine persönliche kulturkritische Randnotiz: Es ist schon bemerkenswert, welcher Verlust der traditionellen Bildungsinhalte zwischen der Generation Duprés und der heutigen besteht. War für jene ein Rückgriff auf das Kirchenlatein und den mit diesem verbundenen Vorstellungsinhalten noch eine Selbstverständlichkeit, so tun wir uns heute schwer, uns in jene Denkweisen noch hineinzufinden. Den Urheber hierfür allein im 2. Vatikanischen Konzil und dessen Folgen zu suchen, hieße die Dinge wohl allzu isoliert zu betrachten: Es ist die gegenwärtige Krise des Religiösen schlechthin, die der Akzeptanzfähigkeit für die geistige Welt eines Dupré im Wege steht.