Marie-Louise Langlais

Erinnerungen an Jean LANGLAIS

Aus dem amerikanischen Englischen übersetzt von Emanuele Jannibelli, 2020

Inhaltsverzeichnis

Verzeichnis der Abbildungen	4
Vorwort von James David Christie	6
Vorwort von Marie-Louise Langlais	7
Danksagungen	10
Kapitel 1 Kindheit und frühe Erziehung (1907-1930)	11
Kapitel 2 Weiterbildungsjahre (1930-1935)	40
Kapitel 3 Das Ende der 30er-Jahre (1935-1939)	65
Kapitel 4 Zweiter Weltkrieg (1939-1945)	86
Kapitel 5 Berufliche Anerkennung (1945-1951)	105
Kapitel 6 Die erste Amerikatournee (1952-1957)	134
Kapitel 7 Ein geistliches Triptychon, erste Aufnahmen	153
Kapitel 8 Amerikanische Reisen in den 50er-Jahren	172
Kapitel 9 Die Umwälzungen der 60er-Jahre	199
Kapitel 10 Freud und Leid (1970-1984)	234
Kapitel 11 Die letzten Jahre (1984-1991)	267
Nachwort des Übersetzers	290
Chronologischer Katalog	291
Biografie der Autorin	297

Verzeichnis der Abbildungen

1. Die Kirche Saint-Samson in La Fontenelle und ihr "Calvaire" 12
2. Geburtshaus von Jean Langlais in La Fontenelle 12
3. Jean und Flavie Langlais, 1906 13
4. Jean Langlais im Alter von zwei Jahren 14
5. Jean Langlais, seine Mutter und seine Schwester Flavie, 1916 17
6. Das Nationale Institut für Junge Blinde in Paris 18
7. Albert Mahaut an der Cavaillé-Coll-Orgel des Nationalen Instituts für Junge Blinde in Paris 23
8. Jean Langlais im Alter von 12 Jahren in der Uniform des Instituts, mit seiner Schwester Flavie 24
9. André Marchal an der Orgel von Saint-Germain-des-Prés 26
10. Jean Langlais im Alter von 18 Jahren (Passfoto) 26
11. Marcel Dupré an seiner Hausorgel in Meudon 28
12. Duprés Orgelklasse 1928-1929 35
13. Duprés Orgelklasse 1929-1930 37
14. Charles Tournemire improvisiert am Spieltisch von Sainte-Clotilde über Gregorianik 42
15. Originalbrief von Olivier Messiaen an Jean Langlais, 17. September 1931 47
16. Erste Fotografie von Messiaen an der Orgel der Trinité, Paris, 1931 47
17. Konzert im Haus von Suzanne Flersheim, 29. Juni 1933 52
18. Die Barker-Merklin-Orgel in Saint-Pierre-de-Montrouge 54
19. Paul Dukas' Kompositionsklasse, 1934 55
20. Foto von Charles Tournemire, Jean Langlais gewidmet, Mai 1935 60
21. Glockenturm der Kirche von Escalquens 69
22. Programm der Premiere von Messiaens Nativité du Seigneur 72
23. Domherr Verdrie, Pfarrer von Sainte-Clotilde (1914-1946) 88
24. Jean Langlais, 1941 91
25. Jean Langlais im Konzert an der Cavaillé-Coll-Gonzalez-Orgel im Trocadéro 93
26. Die Basilika Sainte-Clotilde, 1857 102
27. Domherr Henry Hubert, Pfarrer von Sainte-Clotilde (1946-1968) 106
28. Die Kirche La Madeleine in den 50er-Jahren 107
29. Die Basilika Sainte-Clotilde in den 50er-Jahren 107
30. Das Gehäuse der Sainte-Clotilde-Orgel 108
31. César Franck am Spieltisch von Sainte-Clotilde, 1888 109
32. Erste Fotografie von Jean Langlais am Spieltisch von Sainte-Clotilde, 1945 110
33. Jean Langlais, 1941 114
34. Jean Langlais verlässt Paris mit dem Zug nach Le Havre, 11. April 1952 139
35. Jean und Jeannette Langlais in der Presbyterianischen Zentralkirche, New York, 1952 142
36. Jean Langlais, erste Amerikatournee, 1952 151
37. Jean Langlais und Jeannine Collard 156
38. Jean Langlais am Spieltisch von Sainte-Clotilde, 1953 158
39. Jeannette, Jean, Claude und Janine Langlais bei Claudes feierlicher Kommunion 163
40. Improvisationsthema von B. Britten für Langlais in der Royal Festival Hall, London, 19.2 1958 169
41. Theodore Marier dirigiert die amerikanische Erstaufführung von Langlais' Messe Solennelle in der Boston Symphony Hall am 27. März 1954; der Komponist an der Orgel 176
42. Abreise in die USA, Konzerttournee 1956 181
43. Jean Langlais mit seiner tragbaren Tastatur 184
44. Jean Langlais am Ende seiner Amerika-Tournee 1959 191
45. Thérèse Chopy-Franck und Jean Langlais vor Sainte-Clotilde, 25. Mai 1958 213
46. Jean Langlais am neuen Spieltisch in Sainte-Clotilde, 1965 214
47. Jean Langlais' Schwenkedel-Hausorgel, 1960 221
48. Konzertsaal der Schola Cantorum, 1902 mit der Mutin-Cavaillé-Coll-Orgel 222
49. Jean Langlais' Orgelklasse an der Schola Cantorum, 1966 223

50. Workshop für liturgische Musik in Boystown, 1961 225
51. Erzbischof Bergan überreicht Jean Langlais die Medaille der Heiligen Cäcilia 226
52. Meisterkurs am Winthrop College, 5. März 1959 227
53. Messiaen ehrt Langlais mit dem Officier de la Légion d'Honneur, 20. Oktober 231
54. Langlais erhält von Kanzler Moudy die Ehrendoktorwürde der Christliche Universität in Fort Worth, Texas 249
55. Jean Langlais im Alter von 70 Jahren am Spieltisch der Sainte-Clotilde 253
56. Jean und Marie-Louise Langlais spielen die "Double-Fantaisie" (Mosaïque 1) 260
57. Kathedrale von Dol-de-Bretagne 267
58. Olivier Messiaen und Jean Langlais vor Sainte-Clotilde, 24. Mai 1986 276
59. Jean, Marie-Louise und Caroline Langlais in der Eglise de la Madeleine, 1. Februar 1987 278
60. Marie-Claire Alain und Jean Langlais, Schola Cantorum, April 1989 281
61. Jean Langlais mit seinem Hund Scherzo, La Richardais, April 1991 283
62. Skulptur von Pierre Manoli auf dem Grab von Jean und Jeannette Langlais auf dem Friedhof von Escalquens 285
63. Jean Langlais in Marbella, Spanien, 1977 296
64. Marie-Louise Langlais, Paris, 2007 297

Vorwort von James David Christie

Meine erste Begegnung mit der Musik von Jean Langlais fand 1964 in der Kathedrale des Heiligen Joseph the Workman in La Crosse, Wisconsin statt, einem beeindruckenden neugotischen Bau mit acht Sekunden Nachhall. Die Kathedrale wurde 1963 fertiggestellt und geweiht.

Ich war 11 Jahre alt und Mitglied des neugegründeten Domjungenchores, als wir dort unseren Bischof und ein Gefolge von etwa 100 Priestern für ein Pontifikalamt begrüßten, Bruder des Heiligen Pius X., Ritter von Kolumbus, Ritter und Damen des Heiligen Grabes und anderen Würdenträgern mit Langlais' Saceredos et Pontifex, Op. 109, komponiert für Chor, Trompete und Orgel. Für die Weihe der Kathedrale verlangte der Bischof vier lange Signaltrompeten; Diese wurden für die sehr lange, fast fünfzehn Minuten dauernde, Prozession verwendet - das Werk wurde zweimal gesungen.

Das imposante Werk war 1959 zu Ehren des Erzbischofs von Omaha, Hochwürden Gerald T. Bergan komponiert und 1961 in Boys Town, Nebraska, in Anwesenheit des Erzbischofs bei der liturgischen Sommerwerkstatt uraufgeführt worden. Der Einfluss von Langlais bei den Boys Town Workshops hatte eine tiefgreifende Wirkung auf die katholische Kirchenmusik in den Vereinigten Staaten und seine Musik wurde daraufhin sehr beliebt. Langlais war auch einer der illustresten französischen Konzertorganisten und wurde besonders für seine außergewöhnlichen Improvisationen verehrt.
Der beeindruckende Orgelpart von Saceredos et Pontifex mit seinen neomittelalterlichen Harmonien und der Modalität rührte meine Seele als kleines Kind von 11 Jahren, und von diesem Moment an wusste ich, wie meine Zukunft aussehen würde.

Nur ein Jahr später hatte ich das große Glück, mein erstes richtiges Orgelstudium bei einem meisterlichen Organistenlehrer, Byron L. Blackmore, ehemaliger Schüler von André Marchal und Arthur Poister, zu beginnen, der gerade nach La Crosse gezogen war und der erste war, der jemals als hauptberuflicher Kirchenmusiker in der Stadt angestellt worden war. Prof. Blackmore widmete sich sehr der Musik von Langlais und spielte sie regelmäßig. Dank ihm konnte ich mehr als 25 Hauptwerke von Langlais studieren und bereits vor 18 eine erstaunliche Menge von Langlais' Musik im Konzert hören. 1965 wurde ich von Msgr. Joseph Kundinger zu einem der drei Organisten an der Kathedrale von La Crosse ernannt. Ich spielte regelmäßig Langlais' Musik in den 6-10 wöchentlichen Messen, für die ich beauftragt war und nahm mir vor, sie während meiner gesamten Karriere zu pflegen.

Ich hatte das große Glück, viel Zeit mit Langlais in den Jahren 1973-1974 zu verbringen, als ich in Paris lebte und bei seiner engen Freundin Marie Claire Alain studierte. Ich besuchte sehr oft die Sonntagsgottesdienste in Sainte-Clotilde und nahm einige private Unterrichtsstunden im Haus der Langlais in der Rue Duroc. Unsere Freundschaft bestand bis zu seinem Tod. Ich bin Marie-Louise Langlais äußerst dankbar für alles, was sie während ihrer gesamten Amtszeit getan hat, um den Namen ihres Mannes in den Öffentlichkeit bekannt zu machen.
Das erste Buch von Frau Langlais, Ombre et Lumière, ist eine außergewöhnliche Referenz und ein "Muss“, für jeden, der es mit dem Leben und der Musik des Komponisten ernst meint. Es ist nur auf Französisch verfügbar und ein Meisterwerk.

Aufgrund der großen Hingabe und Dankbarkeit, die Langlais seinem amerikanischen Publikum entgegenbrachte, hat Frau Langlais beschlossen, zum Gedenken an den 25. Jahrestag seines Todes ein neues Buch in englischer Sprache zu schreiben und es kostenlos im Internet zur Verfügung zu stellen. Dieses Buch wurde über sieben Jahre hinweg geschrieben und war ein Werk der Liebe zu Ehren ihres verstorbenen Mannes und der amerikanischen Öffentlichkeit. Ich möchte ihr unsere Dankbarkeit für dieses außergewöhnliche Geschenk auszudrücken.

Dieses Vorwort wurde in Paris an dem Tag geschrieben, an dem Langlais' geliebte Tochter Caroline Langlais-de Salins, ihren Sohn Félix, den Enkel von Jean Langlais auf die Welt gebracht hat (8. Februar 2016). Wir können uns vorstellen, dass Jean Langlais lächelnd und mit Stolz und Freude vom Himmel herabblickt.

James David Christie

Für Margaux und Félix
meine geliebten Enkelkinder

Vorwort von Marie-Louise Langlais

Im Nachgang zum Tod von Jean Langlais am 8. Mai 1991 veröffentlichte die französische Tageszeitung Le Monde am 15. Mai 1991 einen Nachruf, in dem es abschließend hieß: "...seine gekonnt komponierten Orgelstücke haben den Rest seiner Produktion überschattet". Dieses summarische Urteil spornte mich zur Frage an: Hätte der Autor selber sein gesamtes Oeuvre einfach auf das Orgelwerk reduziert? Wird Langlais die Musik des 20. Jahrhunderts stärker prägen? War er ein Innovator oder ein Mitläufer? Dieses Buch wurde geschrieben, um zu versuchen, diese Fragen zu beantworten.

Es ist jetzt 2016, und die Entscheidung, diese Schrift im Internet statt als gedrucktes Buch zu veröffentlichen, wie es die Tradition vorschreibt, war schnell gefällt. Der Text, der als *Open Access* angeboten wird, richtet sich an ein möglichst breites Publikum. Die einflussreichste Sprache in der Welt ist heute Englisch, daher schien es unerlässlich, dass es in dieser Sprache veröffentlicht wird. Konzipiert und geschrieben in Französisch, meiner Muttersprache, wurde es von vier Amerikanern übersetzt, Bruce Gustafson Arthur Lawrence, Ross Wood und Shirley Parry, aufgeführt in der Reihenfolge ihrer Beteiligung. Ohne sie wäre nichts möglich gewesen.
Und damit die Leserinnen und Leser die Vorteile dieser Online-Version voll ausschöpfen können, wurden 64 Fotos, einige davon in Farbe, in den Text aufgenommen. Jean Langlais hätte ein modernes Medium der Verbreitung sicherlich begrüßt, er, der es liebte, mit der Zeit zu gehen.

Geboren am 15. Februar 1907, zu Beginn des 20. Jahrhunderts, starb Jean Langlais am 8. Mai 1991, im Alter von 84 Jahren. Zusammen mit ihm, kurz vor oder kurz nach ihm, verschwanden die letzten "monstres sacrés" der französischen Orgelmusik des 20. Jahrhunderts: Maurice Duruflé (1902-1986), Gaston Litaize (1909-1991) und Olivier Messiaen (1908-1992). Einer ihrer ruhmreichen Brüder, Jehan Alain, geboren 1911, war viel früher gestorben: auf dem Felde, im Jahr 1940 im Alter von 29 Jahren. Duruflé, Langlais, Messiaen, Litaize und Alain waren alle Preisträger des Pariser Konservatoriums und hatten einige der angesehensten Lehrer gemeinsam: Paul Dukas in der Komposition (Duruflé, Messiaen, Langlais, Alain), Marcel Dupré in der Orgel (Messiaen, Langlais, Litaize, Alain), und Tournemire in der Improvisation (Duruflé und Langlais).

Als einziger dieser Gruppe war Jean Langlais jedoch in den USA sehr aktiv - 30 Jahre lang, um präzise zu sein. Zwischen 1952 und 1981 gab er dort etwa 300 Konzerte und Meisterkurse. Nach dem Ende des Zweiten Weltkriegs wurden seine Werke von der amerikanischen Verlagen H. W. Gray, Belwin Mills, Elkan-Vogel, McLaughlin & Reilly, H.T. FitzSimons, Theodore Presser und Fred Bock herausgegeben. Dieses Buch zeichnet besonders sein Leben in den Vereinigten Staaten nach.

Im Gegensatz zu Jehan Alain, der im Alter von 29 Jahren starb, bevor er das volle Potenzial seines Genies nutzen konnte, konnte Jean Langlais auf eine 62-jährige Karriere blicken. Seine mehr als 250 nummerierten Werke umfassen alle Genres: Musik für Soloinstrumente (insbesondere für Orgel mit mehr als 300 Stücken), geistliche Chormusik, Kammermusik, symphonische Musik und Lieder. Was auf den ersten Blick auffällt, ist die Unterschied zwischen dem grossen Anteil geistlicher Musik (Orgel, Vokalmusik) und der kleineren Anzahl weltlicher Kompositionen (Orchester, Kammermusik, Lieder). Dieses Ungleichgewicht war zweifellos eine Folge des frühen Erfolges seiner Orgelkompositionen (La nativité, La chrèche, Te Deum), das ihn, so wie die Älteren Charles-Marie Widor, Louis Vierne, Charles Tournemire und Marcel Dupré, rasch der Gruppe der "komponierenden Organisten" zuwies. Im 19. und 20. Jahrhundert entkamen nur die Organisten César Franck, Camille Saint-Saëns und Olivier Messiaen, dessen universelles Genie niemand in Frage stellt, dieser einschränkenden Klassifizierung.

Die Blindheit von Jean Langlais begrenzte auch seine kreative Freiheit. Er hätte, so erklärte er, gerne ein Ballett oder Musik für einen Film komponiert, aber niemand hat ihn dafür angefragt, obwohl er nach dem Zweiten Weltkrieg viele Hörspiele mit Erfolg vertont hat. Sein musikalisches Universum war auf Orgel und Kirche beschränkt. War das schmerzhaft für ihn? Ja, sagte er häufig, aber das hinderte ihn nicht daran, vorbehaltlos und ohne Eifersucht auf die bedeutenden Werke für großes Orchester seiner sehenden Kollegen Messiaen, Dutilleux oder Jolivet zu blicken.

Langlais' Karriere lässt sich in drei Abschnitte unterteilen. Im ersten, von den 1930er- bis 1950er-Jahren, wurde sein musikalisches Vokabular geschmiedet, wobei die Schlüsselelemente ein Mix aus Materialien wie Modalität, Gregorianik, freier Tonalität und Chromatik waren. Das modal-chromatische Idiom in seiner tonalen Chromatik-Variante wird somit sein Markenzeichen während der gesamten Vorkriegszeit sein; sein

"Te Deum" (1934) für Orgel bleibt das beste Beispiel dafür. Die Neuheit seiner Botschaft liegt weniger in der Sprache, die er benutzte, die durchaus traditionell war, als in seiner Methode des Zusammenfügens: in die Art und Weise, wie die Maler des 20. Jahrhunderts Collagen schufen. Verschiedenartige und gegensätzliche Elemente unterschiedlicher historischer Herkunft zusammenzubringen - das ist, was er getan hat, und das war revolutionär.

In der zweiten, der Nachkriegszeit, wurde er von einem gewissen "Neoklassizismus" verführt. Dies ist die Periode seiner großen "Suiten" für Orgel: Suite brève (1947) und Suite française (1948). Er ließ sogar sich selbst von den "neomittelalterlichen" Pastichen in Suite médiévale (1947) und Missa Salve Regina (1954) verführen. Seine Musik hatte überall sofortigen Erfolg.
Er hätte in dem Stil weitermachen können, der ihm so gutgetan hat. In einem dritten und letzte Periode, die sich von den frühen 1960er-Jahren bis zu seinem Tod 1991 erstreckte, zog er aber aus, verschiedene Techniken des 20. Jahrhunderts zu erforschen, wie z. B. den Serialismus (Sonate en trio, 1968), unregelmäßige Rhythmen (Cinq Meditations sur l'Apocalypse, 1974), Semi-Cluster, Atonalität oder Polytonalität. Diese Verschiebung hin zum Modernismus wird ab Essai für Orgel (1961) endgültig sein. Und selbst wenn wir ab den 70er-Jahren einige Rückblenden feststellen (Offrande à Marie, Huit Chants de Bretagne für die Orgel), war er definitiv dabei, in die Moderne anzukommen und damit viele zu enttäuschen, einerseits sein traditionelles Publikum, das diese neue Sprache als zu fortgeschritten betrachtete oder andererseits diejenigen, die der Meinung waren, dass man sich nach Messiaens Livre d'Orgue (1951) nicht mehr mit dem "Neoklassizismus" zufrieden geben konnte - etwas, was Langlais regelmäßig vorgeworfen wurde.

Wurde er einem Schauprozess unterzogen? Fast alle Musiker des 20. Jahrhunderts - Strawinsky steht da an der Spitze der Liste - erlitten früher oder später solche Rückschläge. Ein musikalischer Revolutionär ist oft derjenige, der aus anderen Quellen schöpft, wie Messiaen, der von den Rhythmen und dem Schlagwerk des Fernen Ostens angezogen wurde. Der Neoklassizismus ist sicherlich fragwürdig, wenn er auf sklavische Nachahmung beschränkt bleibt. Aber war dies eine Versuchung für Langlais? Vielleicht war es eher so, dass die Anziehungskraft, die für ihn die Vergangenheit hatte, Arthur Honeggers Behauptung widergespiegelt: "Um die Kunst voranzubringen, muss man fest an die Vergangenheit gebunden wie die Äste eines Baumes. Ein vom Stamm abgeschnittener Ast stirbt schnell ab". Indem er seinen Stil änderte, verurteilte Jean Langlais sich selbst dazu, die Unzufriedenheit aller zu riskieren. Er, dessen "Modernismus" akzeptabler schien als derjenige Messiaens, der die Menschen in den 1930er- und 1940er-Jahren schockierte, schien zu Beginn der 1950er-Jahre plötzlich überholt zu sein, als die Musik sich von seriellen und experimentellen Konzepten inspirieren ließ.

Gleichgültig gegenüber diesen Meinungsverschiedenheiten, verfolgte Langlais jedoch seinen Weg, ohne sich beeinflussen zu lassen. Nach und nach ließ er die orchestrale und weltliche Instrumentalmusik hinter sich und konzentrierte seine Energie zunehmend auf die Orgel, in dem Moment, als die "Neobarocken" eine Art verheerenden Wirbelsturm auslösten, der die Orgelmusik der damaligen Zeit auf diejenige von J. S. Bach reduzierte. Ich habe jene Jahre, die 1960er und 1970er, erlebt, in denen César Franck nur Verachtung erntete und während der die Orgeln, die Aristide Cavaillé-Coll gebaut hatte, auf den künstlerischen Abfallhaufen geworfen wurden. Unerschrocken spielte und unterrichtete Langlais Franck, Tournemire und Vierne, als einige seiner Kollegen nicht über Buxtehude Couperin oder Grigny hinauskamen.

Und als das 19. Jahrhundert in den 1980er-Jahren wieder in Mode kam, wurde Langlais rundweg getadelt, weil er die Cavaillé-Coll von Sainte-Clotilde elektrifiziert hatte, ein unverzeihliches Verbrechen für diejenigen, die diese Orgel nur als Instrument von César Franck sahen und sich weigerte, zuzugeben, dass sie auch dasjenige von Tournemire und Langlais war. Kurz gesagt, Jean Langlais, der bis dahin in Frankreich sehr breite Zustimmung gefunden hatte, war ab den 1960er-Jahren Zielscheibe aller Art von Opposition. Er fühlte sich jedoch immer noch frei und fand ein starr angewandtes System fremd. Eines Tages im Jahr 1975, als er einen Brief las, den Olivier Messiaen ihm gerade nach Erhalt der Partitur von Cinq Méditations sur l'Apocalypse geschickt hatte, bemerkte Langlais: "Messiaen hat vieles ausgelotet (insbesondere hinduistische Rhythmen), was ich durch Zufall gefunden habe."

Dieses Buch analysiert nicht alle Werke von Jean Langlais, denn Raum und Zeit reichen dazu nicht aus. Ich habe die Stücke ausgewählt, die ich für wesentlich halte; sie werden mit musikalischen Analysen, Presseberichten und Briefen von Kollegen erläutert. Drei verschiedene Schriftarten werden verwendet. Der Text in der größten Schriftart präsentiert die Biographie von Jean Langlais. Rezensionen, Kommentare und Korrespondenz erscheinen in einer leicht kleineren Schriftart. In einer anderen, noch kleineren Schriftart ist schließlich eine detaillierte musikalische Analyse einzelner Werke angefügt. Wenn letzteres als zu abstrakt oder kompliziert empfunden wird, kann der Leser sich frei fühlen, diese Passagen zu überspringen. Dieses

Buch von elf Kapiteln schließt mit der Beerdigungs-Ansprache von Monsieur Jehan Revert während der Trauermesse für Jean Langlais in Sainte-Clothilde am 30. Mai 1991. Sie ist von sehr hoher Qualität, bewegend und reich an Symbolik. Ein chronologisches Verzeichnis der Werke von Langlais von 1929 bis 1990 findet sich schließlich im Nachwort.

Jean Langlais wurde arm in der Bretagne geboren, die zu Beginn des 20. Jahrhunderts eine der ärmsten französischen Provinzen war. Er war seit seinem zweiten Lebensjahr blind und hat zwei Weltkriege durchlebt. 1917, während des ersten Krieges, starb er fast, als er die Spanische Grippe bekam. In Paris durchlitt er den Zweiten Krieg mit seinen Entbehrungen und Grausamkeiten. Aber seine Begabungen, seine Hartnäckigkeit und sein Optimismus, getragen von einem unerschütterlichen Glauben, haben ihn zu Lebzeiten zum Erfolg geführt.
Der Triumph seiner Missa Salve Regina im Jahr 1954 war einer seiner stolzesten Momente und rechtfertigte sein Glaubensbekenntnis: "Meine beste Musik ist diejenige, die ich für die Heilige Jungfrau geschrieben habe." Er wurde verehrt, weil ihn die Kritiker als "zugänglichen" Modernen ansahen. In den folgenden Jahrzehnten übernahm Amerika die Führungsrolle, und Langlais wurde von Küste zu Küste gefeiert, was all jene Zuhörer und Studenten anzog, die auf seine Botschaft warten und bereit waren, ihm nach Frankreich zu folgen. In den letzten Jahren seines Lebens hatte er jedoch den Eindruck, in seinem eigenen Land vernachlässigt zu werden.

Der harmonischen und melodischen Musik treu bleibend und von den neuen Regeln der katholischen Kirche für religiöse Musik abweichend, hatte er während dem Triumphzug der Barock viel zu verlieren. Die Leute wollten ihn von Messiaen, Duruflé und Alain abgrenzen; ohne Erfolg! Diese Musiker ergänzen sich mehr, als dass sie sich gegenüberstehen, und die Summe ihrer Talente steht für den unvergleichlichen Reichtum im Frankreich des 20. Jahrhunderts.

Unempfindlich gegenüber aller Exotik, fasste sich Langlais selbst so zusammen: "Ich bin ein katholischer Bretone". Diese Erklärung drückt alles aus, von seiner provinziellen Herkunft bis zu seinen religiösen Überzeugungen. Die Kunst von Jean Langlais ist eine Kunst der Synthese, der es gelang, Sprachen und Ästhetik aus verschiedenen Epochen und Hintergründen zusammenfassend, altbewährtes Material neu zu beleben. Dieser "Naive aus dem Mittelalter", mit einem Charakter, der so rau ist wie seine Musik, konnte die raffiniertesten Finessen hervorbringen, wie seine Harmonien bezeugen. Er lebte sein Leben mit Leidenschaft und Begeisterung, und seine Musik ist ein einzigartiges Bild, voller Klang und Wut, aber auch übervoll mit Poesie und Subtilität. Mit tausend Gesichtern umspannt sie das 20. Jahrhundert, ohne von ihrer Authentizität einzubüssen.

Wird er weiterhin nur als Komponist geistlicher Musik bekannt bleiben? Vielleicht auch nicht, wie die fast zeitgleiche Erstveröffentlichung einiger seiner Manuskripte in verschiedene Genres zeigt. Diese reichen von Liedern (siehe die Jean Langlais-Website) bis hin zu großen Stücken mit Orchester wie seine Messe Solennelle (die Fassung von 1949 für Chor und Orchester, mit oder ohne Orgel, herausgegeben von der Schola Cantorum, Schweiz 2015), zum Essai sur l'Evangile de Noël und das Te Deum von 1934, veröffentlicht unter dem allgemeinen Titel Diptyque symphonique sacré von Edition Bon(n)orgue, Deutschland 2016, zu seinem Thème, Variations et Final von 1937 für Orgel, Orchester und Blechbläser, veröffentlicht von Doblinger, Österreich 2016). All diese Stücke aus den 1930er-Jahren erleben heute, fast 75 Jahre nach ihrer Komposition, eine Wiedergeburt. Könnte dies ein Zeichen dafür sein, dass geistliche Musik nicht die einzige Kategorie sei, unter der Jean Langlais aufgeführt wird?
Wir hoffen es...

Marie-Louise Langlais
Paris, 8. Februar 2016

Danksagungen

Ich möchte insbesondere meinen Übersetzern danken, deren Hilfe unentbehrlich war.
Zunächst einmal Bruce Gustafson, Charles A. Dana em. Professor für Musik am Franklin and Marshall College, Autor von über zweihundert wissenschaftlichen Artikeln Zeitschriften und Enzyklopädien, die sehr gute Besprechungen erfahren haben; und Arthur Lawrence, ehemaliges Mitglied der Orgelabteilung an der Manhattan School of Music, Herausgeber mehrerer Orgelmagazine und Autor von Artikeln, Rezensionen und CD-Booklets.
Beide nahmen ohne zu zögern die grosse Herausforderung der Übersetzung der Kapitel 1 bis 6 vom Französischen ins Englische an. Darüber hinaus haben sie sorgfältig alle Quellen recherchiert, die in Frankreich nicht verfügbar waren. Ihr musikwissenschaftlicher Ansatz war unentbehrlich für die Gestaltung des Kapites über den ersten Lebensabschnitt von Jean Langlais. Sie haben auch die Aufgabe, mehrere der poetischen, manchmal obskuren und immer komplexen Passagen von Olivier Messiaen in lesbares Englisch zu übertragen.

Die Kapitel 7–9 wurden von Ross Wood übersetzt, einem Experten für geistliche Musik sowie fürs Orgelrepertoire, einschließlich der Musik von Langlais. Er hat als stellvertretender Organist und Chorleiter der Bostoner Adventskirche von 2001 bis 2016 gedient. Ich habe insbesondere seine Fähigkeit zu schätzen gelernt, die direkte und unkomplizierte Persönlichkeit von Jean Langlais zum Leben zu erwecken.

Shirley C. Parry, PhD, em. Professorin für Englisch im Anne-Arundel-Gemeinschafts College in Maryland und Liebhaberin der Orgelmusik und der französischen Sprache, übersetzte Kapitel 10 und 11. Als erfahrene Redakteurin hatte sie die Aufgabe, die Übersetzungen aller Kapitel unter Beibehaltung der verschiedenen "Esprits" der verschiedenen Übersetzer zu redigieren. Dies war eine schwierige und heikle Arbeit, für die ich sehr dankbar bin.

Mein sehr guter Freund James David Christie, Vorsitzender und Professor für Orgel am Oberlin Conservatory of Music, Konzertorganist in der ganzen Welt, gab mir von Anfang an ununterbrochene Unterstützung, und mit seiner Hilfe erhielt diese Übersetzung Beiträge von der Bostoner Sektion der American Guild of Organist's Special Projects Fonds. Mein Dank gilt ihm und dem Koordinator des Fonds, Martin Steinmetz.

John Walker, Präsident der AGO, ist seit den 1970er-Jahren ein enger Freund. Immer präsent, war er von unschätzbarem Wert bei der Vermittlung von Kontakten mit der AGO für dieses Projekt. Ich freue mich, dass die AGO mit seiner Hilfe dieses Buch kostenlos für alle AGO-Mitglieder anbieten kann.

Und ich möchte für bedingungslose Hingabe danken: George C. Baker, Marjorie Bruce, Lynne Davis Firmin-Didot, Douglas Himes, Thomas F. Kelly, Jan Overduin, Emmet Smith, Kathleen Thomerson, Bischof Pierre W. Whalon, und der französischen Filmregisseurin Coline Serreau. Sylvie Mallet wendete viel Geduld in der Übertragung und Organisation der 63 die in diesem Buch enthaltenen Fotos auf. Richard Powell war von unschätzbarem Wert bei der Transkription einige der unveröffentlichten Lieder der Langlais; diese Ausgaben stehen nun in den Langlais Website. Alice Benevise-Germain und Matthieu Germain nutzten ihre Computerkenntnisse, um dieses Buch in ein für alle zugängliches pdf-Dokument umzuwandeln.

Ich bin dankbar für all die vielen Briefe, Dokumente und Geschichten, von engen, mittlerweile verstorbenen Freunden von Jean Langlais, einschließlich einiger seiner angesehenen Lehrer. Lassen Sie mich viele zitieren Namen, die Jean Langlais besonders am Herzen liegen: Paul Dukas, Olivier Messiaen, Charles Tournemire, Gaston Litaize, André Bourgoin, Rachel Braunschweig, Pierre Denis, Pierre Lucet, Msgr. Jehan Revert und, aus den Vereinigten Staaten, Seth Bingham, Catharine Crozier, Charles Dodsley Walker, John Forshaw, Theodore Marier, Robert Sutherland Herr, Lilian Murtagh, Pater Francis P. Schmitt. Natürlich vergesse ich die Mitglieder der Familie Langlais nicht, deren Hilfe für sein Leben wesentlich war: seine erste Frau, Jeannette, die seine gesamte Musik kopiert hat, sein Sohn Claude und seine Tochter Janine, und am Ende seines Lebens seine zweite Tochter Caroline. Ihr Vater starb, als sie erst zehn war, aber ich kann bezeugen, dass sie das Licht seiner schmerzhaften letzten Jahre war.

Marie-Louise Langlais

KAPITEL 1

Kindheit und frühe Erziehung (1907-1930)

Geburt in La Fontenelle, 15. Februar 1907

> Im Jahr neunzehnhundertsieben, am sechzehnten Februar um vier Uhr nachmittags, beglaubigt von Pierre Mazure, Bürgermeister und Leiter des Zivilstandsamtes für die Gemeinde La Fontenelle, Bezirk Antrain, Ille-et-Vilaine erschien vor uns Jean Langlais, Steinmetz, sechsundzwanzig Jahre alt, ein Bewohner des Dorfes La Fontenelle, und präsentierte ein männliches Kind, das gestern, am 15. Februar, nach elf Uhr abends ihm und der Näherin Flavie Canto, vierundzwanzig Jahre alt, seine Frau, die mit ihm zusammenlebt, geboren wurde und dem es die Vornamen von Jean, François, Hyacinthe gegeben hat.
> Diese Erklärungen und dieses Erscheinen werden von François Canto, Karrenbauer, bezeugt, achtundzwanzig Jahre alt, und von Arsène Gaignon, Lehrer, fünfzig Jahre alt, beide wohnhaft in La Fontenelle. Der Vater und die Zeugen unterzeichneten die vorliegende Geburtsurkunde mit, nachdem sie ihnen vorgelesen worden war.

Dies ist ein Auszug aus der offiziellen Geburtsurkunde von Jean-François-Hyacinthe Langlais, wo Datum, Zeit und Ort von Jean Langlais' Geburt eindeutig dokumentiert sind: 15. Februar 1907, 23 Uhr, in La Fontenelle, Frankreich. Seine Eltern waren Jean Langlais, 26 Jahre alt, Steinmetz; und Flavie Canto, 24, Näherin.

Wo liegt La Fontenelle? Es handelt sich um ein kleines Dorf im nördlichsten Teil der Provinz Bretagne, nur zwei Meilen von der Normandie und nur etwa zwölf Kilometer vom berühmten Mont Saint-Michel entfernt. Der Name La Fontenelle bezieht sich auf einen kleinen, nie versiegenden Brunnen im hinteren Teil des Dorfes, der "Saint-Samson-Brunnen" genannt wurde; die lokalen Überlieferungen besagen, dass seine Wasser Wunder wirkten. Und es ist wahr, dass in diesem Dorf - wie auch anderswo in der Bretagne - Legenden, Glauben und Aberglauben sich frei mit der römisch-katholischen Religion vermischten.

Zurzeit von Jean Langlais' Geburt hatte La Fontenelle den Charme einer traditionellen kleinen ländlichen Marktstadt mit ihren düsteren Granithäusern und Schieferdächern. Im Zentrum des Dorfes lag der Kirchenbezirk, die von den Dorfbewohnern als heilig angesehen wurde. Diese beeindruckende Gruppierung umfasste den Friedhof, den Calvaire (ein Außenkreuz, das als Schrein behandelt wurde) und die Kirche, das Ganze von einer niedrigen Steinmauer umgeben. Das gesamte Zentrum des Dorfes ist jetzt verschwunden, da wie in den meisten Dörfern der Bretagne der Friedhof später außerhalb der Stadt verlegt wurde. Aber dies war das Dorf, das Jean Langlais als Kind kennengelernt hatte. Die Kirche mit dem Calvaire fällt durch ihre schiere Größe auf, die das Ergebnis vieler Bauepochen vom 12. bis 19. Jahrhundert.

Die Pfarrkirche St. Samson von La Fontenelle und ihr "Calvaire"
Abbildung 1 (Foto aus der Sammlung Marie-Louise Langlais)

Familienleben

Die Situation der Familie Langlais bei der Geburt der kleinen Jean lässt sich in einem Wort zusammenfassen: Armut. Jean und Flavie Langlais, die 1906 geheiratet hatten, mieteten von ihren Verwandten ein Haus, das an den Friedhof hinter der Kirche grenzte. Sie teilten dieses Haus mit Flavies Eltern.

Jena Langlais' Geburtshaus in La Fontenelle
Abbildung 2 (Foto aus der Sammlung Marie-Louise Langlais)

Das Ehepaar Canto wohnte im rechten Teil des Hauses, während Jean und Flavie mit einem einzigen Raum, der über einen Boden aus gefüllter Erde verfügte (im Vordergrund des Fotos) vorliebnehmen mussten. Der Granitschornstein diente als Küche, und ihre Ernährung bestand im Wesentlichen aus in Gemüsesuppe eingeweichtem Brot. Im Winter bereicherten Kastanien die kargen täglichen Mahlzeiten, und an Festtagen wurden einige Meeresfrüchte, wie frische Sardinen und Schalentiere aus dem nahen Ozean hinzugefügt; eine frugale Alltagskost. Es gab natürlich kein fließendes Wasser im Dorf, und Jean Langlais vergaß nie das Gewicht der randvoll gefüllten Eimer, die er vom Saint-Samson-Brunnen, 550 Meter vom Haus der Familie entfernt, holen musste.

Vier Kinder sollten im Haus von Jean und Flavie Langlais geboren werden: Jean, der Älteste, 1907; dann 1915 die einzige Tochter Flavie; später Louis (1920) und Henri (1925). Fast zwanzig Jahre trennten die Ältesten von den Jüngsten. Der Tradition folgend, wurde der erste Sohn nach seinem Vater und die erste Tochter nach ihrer Mutter benannt.

Jean und Flavie Langlais, 1906
Abbildung 3 (Sammlung Marie-Louise Langlais)

In seinen "Souvenirs"[1] hat Jean Langlais ein detailliertes Bild der Familie gemalt:

> Ich kannte meine Großeltern väterlicherseits nicht gut. Meine Großmutter, Joséphine Lemarchand, war eine bewundernswerte heilige Frau. Sie hatte acht Kinder, sechs Mädchen und zwei Jungen, von der mein Vater der Ältere war. Sie starb, als ich noch sehr jung war, und leider habe ich nur sehr wenige Erinnerungen an sie. Andererseits war ich beim Tod meines Großvaters väterlicherseits im Jahr 1910 anwesend. Meine Mutter und meine Tante Valentine, die jüngste Schwester meines Vaters, waren zugegen, und ich erinnere mich genau an diese beiden Frauen, die neben dem sterbenden Mann standen, der nicht sterben konnte. Gemeinsam lasen die Frauen inbrünstig und mit lauter Stimme die Gebete für die Sterbenden. Ich hörte den letzten Seufzer meines Großvaters, und dann, wie es die Tradition vorschreibt, ließen sie mich ihn umarmen. Ich war erst drei Jahre alt, und doch erinnere ich mich daran, als wäre es gestern.
>
> Mütterlicherseits wurde meine Großmutter sehr alt (sie starb mit 87 Jahren). Sie war am 25. März geboren worden, ein Datum, das ihr sehr lieb war: das Fest der Verkündigung Mariens. Ihr ganzes Leben lang ging sie von einer Waschwanne zur anderen. Während dem Ersten Weltkrieg wusch sie die Kleidung der Soldaten im Krankenhaus bei Antrain. Und dies tat sie den ganzen Tag auf den Knien, mit nichts im Magen außer einer dünnen Suppe, die sie vor dem Verlassen des Hauses zu sich genommen hatte. Sie hatte schrecklich geschwollene Hände, hat sich aber nie beschwert.
>
> Mein Großvater mütterlicherseits war Steinmetz, und er arbeitete auch für den einen oder anderen Bauernhof. Er verließ das Haus um fünf Uhr morgens mit der Tonpfeife, aus der Zeit, als er aus dem Bett kam. Als Steinmetz arbeitete er natürlich immer im Freien. Außerdem sollte es nicht

überraschen, dass Menschen wie er Alkohol brauchten. Kaffee ohne Alkohol war undenkbar!
So trank mein Großvater, bevor er seinen Tag auf einem Bauernhof begann, einen Tasse Kaffee, großzügig mit Calvados, einem extrem starken Apfelschnaps, begossen. Anschliessend arbeitete er bis zum Einbruch der Dunkelheit. Er und meine Großmutter hatten drei Mädchen, von denen meine Mutter die jüngste war.
Es besteht kein Zweifel, dass die Klugheit und die Unterweisung meiner Eltern einen großen Einfluss auf meine Zukunft hatten. Meine Mutter war eine Frau von unvorstellbarem Mut. 1915, während dem Ersten Weltkrieg, als mein Vater an der Front war, arbeitete sie - wie ihre Eltern – und reparierte die Kleidung der Bauern und verdiente dafür zehn Sous pro Tag; dies neben der Zeit, in der sie sich neben sich selbst um drei Personen kümmern musste: meinen Vater, dem sie Pakete schickte, meine junge Schwester und mich. Und deshalb begann für sie, als sie nach der Arbeit auf den Bauernhöfen nach Hause zurückkehrte, ein weiterer Arbeitstag: Nähen für ihre persönliche Kundschaft. Und dort haben wir wunderbare Momente erlebt. Sie kaufte immer die billigsten Holzspäne vom Holzschuhmacher, womit sie das Feuer anzündete (das mich kaum erwärmte, muss ich sagen); und was mich betrifft, war ich verantwortlich für die Instandhaltung des Herdes und von Zeit zu Zeit für das Einwerfen von einigen Spänen. Während dieser Zeit sang sie Lieder, nähte und erzählte viel, und als wir im Bett lagen, las sie mir Geschichten vor, die mich natürlich verzauberten. Sie tat alles mit grösster Hingabe, nicht nur in der Befriedigung der materiellen Bedürfnisse ihrer Familie, sondern auch für meine geistige Entwicklung; sie las mir Geschichten vor - oft um Mitternacht, als sie vor Erschöpfung fast umfiel und im Wissen, am nächsten Tag um sechs Uhr aufstehen zu müssen - das war wirklich der Stoff, aus dem die Helden sind. Dieses Leben hätte einen Stier töten können, aber nicht eine mutige Frau!

Blindheit

Jean Langlais im Alter von zwei Jahren
Abbildung 4 (Fotografie A. Henry, Paris, Sammlung Marie-Louise Langlais)

Bei Jean Langlais' Geburt deutete nichts darauf hin, dass er bald völlig und unheilbar blind werden würde. Doch ab dem Alter von sechs Monaten tauchten die ersten Symptome einer schrecklichen Krankheit auf, des angeborenen infantilen Glaukoms: Der Säugling rieb sich die geröteten, weinenden Augen und drehte vor dem geringsten Licht den Kopf weg bis zu dem Punkt, dass seine Mutter die Fenster mit dicken Vorhängen bedeckte. Bald stieg der Innendruck in den Augen so stark an, dass es buchstäblich, in einer Woge intensiver Schmerzen, zu einer Explosion im Inneren der Augen kam. Von nun an konnte er nicht mehr unterscheiden, was um ihn herum war und nicht einmal mehr Tag und Nacht. Seine Eltern versuchten mit wenig Hoffnung, gegen dieses schicksalhafte Ereignis anzukämpfen und gingen sogar so weit, dass sie ihre spärlichen Mittel dazu verwendeten, einen Augenarzt im Krankenhaus von Rennes aufzusuchen. Eine Operation wurde versucht. Sie scheiterte.

Da die Medizin machtlos schien, wandte sich die Mutter Gott zu: an einem schönen Tag im Jahre 1909 unternahm sie, ihren zweijährigen Sohn auf dem Rücken tragend, die Reise in die kleine Stadt in der Nähe von Pleine-Fougères zu Fuß und mit leerem Magen, wie es die Tradition vorschreibt; das sind neun Tage hintereinander fünfzehn Meilen pro Tag. Das Grab des Seligen Pater Bachelot stand dort. Nach dem Volksglauben würde man geheilt werden, wenn man einfach seinen Grabstein umarme. Die kleine Jean wiederholte die Geste neun Mal - vergeblich. Viele Jahre später antwortete der Komponist, der ein glühender Katholik war, jedes Mal, wenn man ihn fragte, warum er nie das für seine Wunderheilungen berühmte Marienheiligtum in Lourdes aufgesucht habe:

> Wäre ich wie alle anderen sehend gewesen, wäre ich zwangsläufig meinem Vater als Steinmetz gefolgt. Man muss annehmen, dass die Jungfrau Maria andere Pläne mit mir hatte, die die Blindheit einschliessen. Möge ihr Wille geschehen.[2]

In La Fontenelle mussten Jean und Flavie Langlais die harte Realität ihres kleinen Sohnes annehmen, und sie sahen sich ständig mit der unbeholfenen Sympathie ihrer Nachbarn konfrontiert.

> Heute heißt es, man solle vorsichtig sein mit dem, was man vor einem Kind sagt. Aber wie oft habe ich, direkt vor meinen Augen jemanden zu meinen Eltern sagen hören: "Es wäre besser gewesen, wenn er einen Arm oder ein Bein verloren hätte, als seine Sehkraft". Dies schmerzte mich. Ich habe solche Worte während meiner gesamten Kindheit gehört, und ich entwickelte einen Minderwertigkeitskomplex, der, ich bin mir da sicher, mich bis zum Tod begleiten wird.[3]

In der Regel trifft die Familie eines blinden Kindes die Wahl zwischen zwei Strategien, die beide gleich schlecht sind: übermäßiger Schutz oder das Gegenteil, und - glücklicherweise seltener - Ablehnung der behinderten Person. Die Eltern von Jean Langlais sollten jedoch, von ihren Instinkten und ihre Intelligenz geleitet, einen dritten Weg gehen: sie machten es sich zur Aufgabe, diesem blinden Kind, das daran war, Komponist und sein ganzes Leben lang selbstständiger Mann zu werden, Unabhängigkeit zu vermitteln,

Am Anfang hielten sie seine Hand, damit er nicht gegen die Möbel stieß, anschliessend ließen sie ihn nach und nach sein Universum allein erforschen; das Kind legte im Haus Landmarken fest und wusste, wo der Tisch im Verhältnis zum Schrank oder zum Bett stand. Um sicher zu sein, benutzte der dazu seine Hände, aber auch seine Ohren, indem er horchte, wohin etwas fiel, das er in seiner Hand hielt, oder indem er eine Stimme lokalisierte und sich auf sie zubewegte. In ähnlicher Weise unterschied er zwischen dem Lehmboden des Familienzimmers und dem Kies der Straße, die an seinem Haus vorbeiführte. Mit der Spitze seines Fußes suchte er die Grenze des Bürgersteigs, die Ecke der Mauer, wurde immer mutiger und tat so, als würde er es sehen.
Er sagte später:

> Ich kann sagen, dass meine frühen Jahre glücklich waren. Anstatt meine Blindheit zu betonen, hat mein meine Mutter mich behandelt, als wäre ich normal. Wenn sie also eine Rolle Schnur oder Nadeln benötigte, schickte sie mich, um sie im Dorfladen zu holen; ich fand später heraus, dass sie sicher sein wollte, dass ich die Tür ohne Zwischenfälle finden würde, sie hat es mir aber nie gesagt. Ich hatte vor nichts Angst: Ich bin alleine Fahrrad gefahren, bin auf Bäume geklettert. Ich erinnere mich, dass ich, sehr zur Bestürzung aller, mit voller Geschwindigkeit bis an die Spitze der höchsten steig! Schwindel war mir damals unbekannt. Ich glaube, ich wurde als Phänomen auf dem Land betrachtet. Ich ging allein zur Messe und zum Unterricht in Katechismus, auch allein zur Schule. Ab dem Alter von sechs Jahren ging ich wie meine sehenden Freunde auf die öffentliche Schule. Sie waren auch mir gegenüber sehr freundlich. Leider interessierte sich der Lehrer wenig für meine Art. Natürlich, er wusste nichts über das Schreiben in Braille-Schrift, und ich erinnere mich, dass er mich in die hinterste Reihe des Klassenzimmers setzte. Verstehen konnte ich nur Geschichte und mündliche Mathematik. Ich war sehr stark im mündlichen Rechnen! Wenn es ums Lesen ging, habe ich natürlich zugehört, aber ich muss zugeben, dass ich, als ich im Alter von zehn Jahren in das Nationale Institut für Junge Blinde eintrat, weder lesen oder schreiben konnte.
> Meine Großmutter mütterlicherseits, die ebenso ungebildet war wie ich, lernte 1914 lesen, um mich meinen Katechismus zu lehren. Sie war eine wunderbare Frau, tief religiös, und sie erzählte mir phantastische Geschichten aus der Volkstradition - aber auch aus dem Leben der Heiligen.
> Eine andere bemerkenswerte Frau hat meine frühe Kindheit aufgehellt: meine Cousine Marie

> Langlais, mit dem ich meine Tage verbrachte, während meine Mutter auf den Bauernhöfen arbeitete. Diese Cousine hatte als einzige Frau im Dorf einen Grundschulabschluss erlangt und ich schulde ihr viel Gutes. Sie hat mir so viele Dinge beigebracht und mich so geliebt, ohne es zu zeigen. Kein zehnter Mai, ihr Geburtstag, vergeht, ohne dass ich an sie denke. Die unglückliche Frau starb im Alter von 29 Jahren an Tuberkulose.
> Seit ich zur Schule gehen konnte, hatte ich viele Freunde, und ich denke, dass mich beim Spielen nichts von ihnen unterschied. Ich erinnere mich insbesondere daran, dass ich sehr gut im Reifenspiel war! Einer meiner Lieblingsorte war damals... der Friedhof, dessen Tor nur fünfzig Fuß von unserem Haus entfernt war. Ich kletterte auf die Spitze des Kreuzes und sprang mit den Füßen gemeinsam von einem Grab zum anderen. Es schien mir natürlich und in keiner Weise blasphemisch. Es muss gesagt werden, dass unsere Mutter uns immer gelehrt hat, mit dem Tod und den Toten umzugehen.[4]

Die Realität in der Bretagne war, dass der Tod Teil der täglichen Erfahrung war. Epidemien, Kriege, Schiffbrüche und Hungersnöte hatten die harten Leute gelehrt, ständig daran zu denken. Aber selbst wenn die Vorstellung vom Tod den Menschen in der Bretagne vertraut war, sein physisches Bild erfüllte sie mit Schrecken: Er war Ankou, das Skelett mit seiner Sense und dem beunruhigenden Gefolge von Erscheinungen wie der Ankündigung des bevorstehenden Todes in unerwarteten Zeichen wie eine Krähe oder ein bestimmtes Rauchmuster aus einem Kamin.

In La Fontenelle glaubte die Bevölkerung fest an die Existenz von Ankou und seiner Erscheinungen, und während der langen Abende erzählten sie natürlich oft die düsteren Geschichten vor dem kleinen blinden Jungen, der sich, durch und durch beunruhigt, für immer an sie erinnerte. Trotzdem hatte er nicht wirklich Angst, denn er wusste, dass der Himmel am Ende des Weges stand. Seine Großmutter hatte ihm das gesagt, und sie hatte ein wunderbares Bild von einem Paradies mit dicken, weichen Teppichen, im Gegensatz zu ihrem elenden festgetretenen Lehmboden. Das Kind protestierte: "Aber Großmutter, die Teppiche müssen abgenutzt sein, mit all den Menschen, die auf ihnen gehen!“ Die Großmutter antwortete entschieden: "Die Teppiche des Paradieses nutzen sich nicht ab, weil der liebe Gott nicht will, dass sie es tun." So war die Religion für die Menschen in der Bretagne, die so sehr unter Entbehrungen leiden, sehr mächtig. Die Familie Langlais war glaubensfest; sie ging demütig in die Kirche verpasste nie die Kreuzwegandachten, die Prozessionen oder die Marienverehrung im Monat Mai. Sonntags versammelten sich alle um zehn Uhr zum Hochamt. Dort sang man die Messen von Henri Du Mont, aber auch französische Hymnen, wie die berühmte "Sainte Anne, O Bonne Mère", mit seinem vielsagenden Text:

Sainte-Anne, ô bonne mère	*Heilige Anna, o gute Mutter,*
Toi que nous implorons	*Wir rufen dich an.*
Entends notre prière	*Hör' unser Gebet*
Et bénis tes Bretons	*und segne deine Bretonen.*

Bis zu ihrer Erstkommunion sollten die Kinder mit den Frauen an der Kommunion teilnehmen. Fast alle Männer nahmen davon Abstand mit Ausnahme der wirklich Gläubigen. Offensichtlich arbeitete niemand am Sonntag, und es war auch ausdrücklich vom Rektor aus verboten. In diesem Zusammenhang sollten wir Folgendes aus der in der Bretagne eigentümlichen kirchlichen Terminologie beachten: der Hauptpriester einer Pfarrei wurde immer "Rektor" (recteur) genannt, d.h. derjenige, der regiert, während ein weiterer Priester stets "curé“ hiess, d.h. derjenige, der sich um die Pfarrei kümmert.

Im August 1914 trat Frankreich in den Krieg ein, und der Vater der Familie Langlais wurde sofort mobilisiert, um als Krankenträger an die Front zu gehen. In den ersten Tagen des Krieges kam die Nachricht vom Tod von Onkel Louis, dem Bruder von Jean senior, und viele Söhne von La Fontenelle verloren ihre Leben in dem Gemetzel. Am 20. Mai 1915 brachte Flavie Langlais eine Tochter zur Welt, Flavie, die der Tradition folgend, zwei Tage später getauft wurde. Die Zeit vergeht, und wir kommen zum Jahr 1916. Die kleine Jean ist jetzt neun Jahre alt, und ein Foto aus der Zeit, als der Vater noch im Krankenpflegekorps an der Front war, zeigt das Kind neben seiner Mutter und seiner kleinen Schwester:

Jean Langlais, seine Mutter und seine Schwester Flavie, 1616
Abbildung 3 (Sammlung Marie-Louise Langlais)

Die Frage nach seiner Zukunft wurde immer drängender, aber was konnte die Mutter tun, kaum in der Lage, ihre Familie mit einem Ehemann an der Front zu ernähren?

Hier griff die Vorsehung in der Person eines entfernten Onkels ein, des Hauptmanns Jules Langlais. Dieser einzigartige Offizier begann seine militärische Karriere als einfacher Soldat in Indochina, stieg durch seinen Mut zum Hauptmann auf, beendete aber seine Karriere als Kapitän, der lieber einen Streifen aufgab, als sich in die Befehlskette einzuordnen. In Paris knüpfte er einflussreiche Verbindungen und interessierte sich bald für seinen jungen Neffen, dessen Persönlichkeit und Temperament ihm nicht entgangen waren. Er riet seiner Cousine Flavie die kleine Jean in die beste französische Blindenschule zu schicken, das Nationale Institut für Junge Blinde in Paris (Institut National des Jeunes Aveugles de Paris).
Das einzige, große! Problem war, wie Flavie Langlais mit ihrem kargen Einkommen, die jährlichen Ausgaben der Schule bezahlen sollte. Kapitän Langlais räumte diesen Einwand aus dem Weg und arrangierte ein Stipendium für seinen Neffen. Was die 270 Franken betrifft, die für die Nebenkosten (Bettwäsche, Handtücher, Uniformen, Schuhe und Kleidung) aufzuwenden waren, bezahlte er sie aus seiner eigenen Tasche. So nahm Jean Langlais im November 1917 den Schulunterricht nicht in La Fontenelle wieder auf, sondern in Paris, zum Zeitpunkt der Wiedereröffnung des Instituts. Für Studenten geschlossen, hatte es während der ersten drei Kriegsjahre als Militärkrankenhaus für Verwundete gedient.
In diesem Moment, in dem der Junge in eine völlig neue Phase seines Lebens eintrat, stellte sich eine Frage, die wir noch nicht angesprochen haben: Welche Rolle spielte die Musik während seiner ersten Jahre? Die Antwort lautet: praktisch keine. Mit Ausnahme der Lieder, die ihm seine Mutter vorgesungen oder die er in der Kirche gehört hatte, kannte der kleine Jean Langlais überhaupt keine Musik. Er wusste nicht, wie man Musik liest oder ein beliebiges Instrument spielt.
Die einzige Orgel, die er je gehört hatte, diejenige der Kirche in Antrain (dem Hauptort des Bezirks, etwas mehr als eine Meile von La Fontenelle entfernt), hat ihn buchstäblich erschreckt. In dem Augenblick dachte er, ein Sturm mit Donner und Blitz fege über seinen Kopf hinweg. Und das war nur ein bescheidenes ländliches Instrument. Und sicherlich war das dumpfe Harmonium in La Fontenelle unter dem unbeholfenen Finger von Pater Jules, dem örtlichen Schmied, der zum Organisten befördert worden war, nicht das, was die Saat einer musikalischen Berufung in dem Kind gesät hätte. Am Anfang seiner Laufbahn am Institut für Junge Blinde in Paris konnte der zehnjährige Jean Langlais weder lesen noch schreiben und wusste nichts über Musik, aber er war mit einem felsenfesten Glauben und einem mündlich von seinen Angehörigen mitgeteilten Wissen ausgestattet.

Niemals sollte er das Erbe seines Geburtsortes vergessen.

Das Nationale Institut für Junge Blinde in Paris[5]

Donnerstag, 9. November 1917. Der junge, erst zehnjährige Jean Langlais geht, ganz schüchtern, durch die Tore in den Hof dieses ehrwürdigen Instituts am Boulevard des Invalides 56 in Paris. Es lohnt sich, die durchaus dornenreiche Geschichte einer bescheidenen, aus einer wohltätigen Geste geborenen Schule zu erzählen, die zu einem der wichtigsten Orte musikalischer Bildung in Paris geworden war.

Das Nationale Institut für Junge Blinde in Paris
Abbildung 6 (Foto aus der Sammlung Marie-Louise Langlais)

Am Vorabend der Französischen Revolution, 1784, gründete Valentin Haüy die erste Schule für blinde Kinder in Paris: L'Institution Royale des Jeunes Aveugles. Während der Revolution beschloss die verfassungsgebende Versammlung, sie beizubehalten und ihr im Jahr 1791 den rechtlichen Status einer nationalen öffentliche Einrichtung zu geben. Ihr Standort wurde an einen Ort verlegt (das "Quinze-Vingts"-Krankenhaus), der so ungesund war, dass nach Ansicht der damaligen Ärzte "die Schüler dort wie die Fliegen sterben."[6]
Erst 1843 empörte sich der große Dichter Alfred de Lamartine über die unhygienischen Örtlichkeiten, die er während eines Besuchs gesehen hatte und löste damit einen heftigen öffentlichen Protest in der Abgeordnetenkammer aus. Seine Aktion erwies sich als effektiv, und ein neues Gebäude wurde auf dem weitläufigen Gelände gebaut, wo es heute noch steht. Es war höchste Zeit, wie der Direktor Dufau damals berichtete.

> Seit dem Umzug zum Boulevard des Invalides war die Zahl der Todesfälle unter den Studenten um die Hälfte zurückgegangen.[7]

In der Zwischenzeit hatte ein großes Ereignis im Jahr 1825 die Welt der Blinden auf den Kopf gestellt: die Erfindung eines Schriftsystems mit erhabenen Punkten durch den erst 16 Jahre alten Louis Braille, um den Blinden mit ihrem hochentwickelten Tastsinn das Lesen und Schreiben von Literatur zu ermöglichen und Mathematik und Musik so schnell wie ein Sehender zu lesen. Die Einführung dieses genialen Systems war es, welches den Lehrern des Instituts die Mittel für einen echten Unterricht zur Verfügung stellte, und einem dieser Lehrer, Gabriel Gauthier, der 1808 blind in eine Bauernfamilie geboren worden war, die berufliche Bedeutung der Kirchenmusik für Blinde sehr schnell zu erkennen gab: ein gut unterrichteter Blinder könne für sein Leben aufkommen, indem er Pfarreiorganist wird, eine Position, in der man in zusätzlich zu den Honoraren für die Begleitung der Gottesdienste Geld für die Erteilung von Privatstunden in Klavier, Orgel und anderen Instrumenten verdienen kann.

So wurde das Orgelstudium in den Mittelpunkt der Ausbildung der Studenten gestellt, und unter der Leitung von hervorragenden Lehrern wie Gabriel Gauthier und Louis Lebel führte dies zu einer Blütezeit mit zahlreichen Künstlern, insbesondere Organisten wie Adolphe Marty, Albert Mahaut, und Louis Vierne, zukünftiger Organist von Notre Dame in Paris. 1847 gab es 30 blinde Organisten in Paris und den anderen

großen Städten Frankreichs, und einige von ihnen besetzten prestigeträchtige Pariser Stellen: Louis Braille in Saint-Vincent-de-Paul und dann in Saint-Nicolas-des-Champs, Charles Boissant in Les Invalides, Gabriel Moncouteau in Saint-Germain-des-Prés und Gabriel Gauthier in Saint-Étienne-du-Mont.

1886 gewann Adolphe Marty, César Francks erster blinder Student, einen denkwürdigen ersten Preis in Orgel in der Klasse von Franck am Pariser Konservatorium. Die Zeitschrift *Le Valentin Haüy* widmete diesem Anlass einen Artikel:

> Ein Student des Nationalen Instituts für junge Blinde in Paris, Herr Adolphe Marty, hat soeben den ersten Preis für Orgel am Pariser Konservatorium in der Klasse von Herrn César Franck gewonnen. Die Jury unter dem Vorsitz von Herrn Ambroise Thomas[8], der einige der besten Organisten von Paris angehörten, zeigte sich zufrieden mit der Verleihung des ersten Preises an die blinden Teilnehmer, und seine sehenden Mitschüler, die älter waren als er, wurden in der Rangliste nach ihm gereiht. Das sehr schwierigen Programm dieser Prüfung bestand in der Improvisation einer Schul-Fuge (*fugue d'école*)[9] und eines Stücks in freier Form, sowie einer vierstimmigen Begleitung eines gregorianischen Gesanges in figuriertem Kontrapunkt.[10]

1888 wurde der erste Orgelpreis zum ersten Mal an eine Frau, Joséphine Boulay verliehen; sie war 19 Jahre alt und blind. Im nächsten Jahr gewann ein anderer blinder Schüler, Albert Mahaut, einen ersten Preis. Man beachte auch César Francks Hingabe für blinde Organisten, wie Mahaut in seinen Erinnerungen an seinen Mentor betonte:

> Franck liebte unsere Schule. Er schrieb ein Werk für Chor, Orgel und Orchester für uns und widmete es uns, den *Psalm 150 "Louez le Dieu caché"*, das in der Schule in einem denkwürdigen Konzert am 17. März 1883 zur Einweihung der neuen Cavaillé-Coll-Orgel (34 Register auf drei Manualen) aufgeführt wurde. In unserer Kapelle fand auch eine der allerersten von ihm selbst dirigierten Aufführungen seiner Messe in A statt, die heute so berühmt ist. Unsere Chöre haben sich in seiner Gegenwart und unter seiner Leitung selbst übertroffen, das war so magisch! Wir verdanken ihm unsere besten Leistungen.

Und weiter ging es bei ihm:

> Er verbesserte meine Kontrapunkt- und Fugensätze, und als er entschied, dass ich bereit war, trat ich im Oktober 1888 in seine Orgelklasse am Konservatorium ein. Ein unvergessliches Jahr, wo ich durch den Kontakt mit dem Meister wuchs. Er begann seine Klasse, normalerweise zu Fuß ankommend, immer pünktlich um acht Uhr, auch wenn er in der Nacht davor lange aufgeblieben (und er blieb immer lange auf) oder noch am selben Morgen von einer Reise zurückgekehrt war. Wie kurzweilig uns seine Stunden erschienen! Der Meister war erstaunlich gut zu allen seinen Studenten. Er ermutigte mich, er liebte es, mich vorzuführen, und als er um einen namhaften Besucher wusste, hat er mich immer kontaktiert: "Kommen Sie morgen", schrieb er, "und bringen Sie Ihre Werkzeuge mit." So nannte er das Gerät zum Schreiben in Brailleschrift. Ich ging hin, bewaffnet mit meinen "Werkzeugen"; Er selbst würde einen gregorianischen Cantus firmus diktieren, den ich in verzierten Kontrapunkt zu begleiten hätte. Meiner linken Hand beraubt, welche mit dem Lesen des Braille-Textes beschäftigt war, ersetzte ich sie mit dem Doppelpedal, und ich kam gut mit dieser Prüfung zurecht, indem ich den Bass mit dem linken Fuss und den Tenor mit dem rechten spielte, während die Hände die beiden Oberstimmen übernahmen.[11]

Dieser Auszug hilft uns, die immense Hingabe der blinden Organisten für César Franck und seine Werke besser zu verstehen.

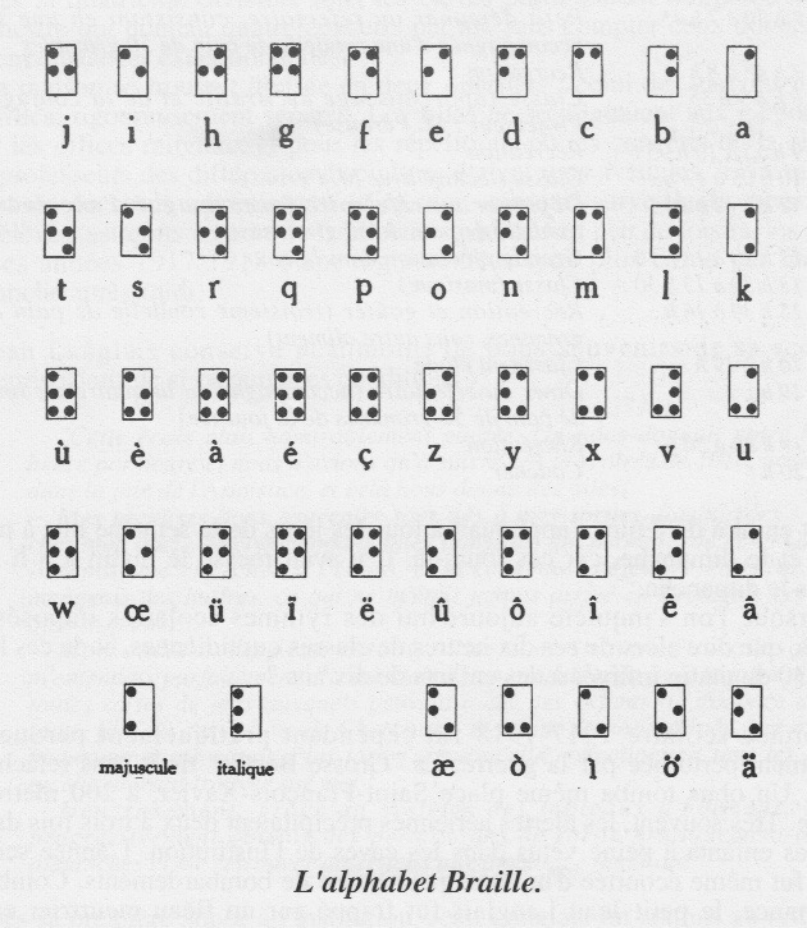
Nach Francks Tod 1890 erhielten zwischen 1894 und 1915 fünf blinde Organisten erste Preise am Pariser Konservatorium: Louis Vierne (1894), Schüler von Widor; Augustin Barié (1906), Schüler von Guilmant; Rémy Clavers (1912), André Marchal (1913) und Cécile Joseph (1915), alles Schüler von Gigout. Welchen besseren Beweis könnte es für den großen Wert des Unterrichts am Nationalen Institut für Junge Blinde geben als alle diese jungen Menschen, die im Konservatorium ausgezeichnet worden waren?

Der kleine Jean war von all dem weit entfernt, als er, in Begleitung seiner Mutter, durch die Tore der Schule ging. Der Gedanke, von ihr getrennt zu werden und sich allein inmitten von fremden, teilweise oder völlig blinden Jungen von zehn bis zwanzig Jahren in der geschlossenen Welt des Internats, wo Blindheit die Norm war wiederzufinden, machte sein Herz schwer. Glücklicherweise hat sein optimistischer und energischer Geist

dazu beigetragen, diese Drangsal zu überwinden, und von der Am vierten Tag nach seiner Immatrikulation fand er in der Person von André Bourgoin einen lebenslangen Freund, der so groß und robust war, wie Jean klein und zerbrechlich.

Was genau wurde 1917 am Institut gelehrt? Eigentlich war der Lehrplan mehr oder weniger derjenige von 1784, als Valentin Haüy die Schule gegründet hatte: berufliche, musikalische und intellektuelle Unterweisung.

Die Musik stand an erster Stelle, da die Schülerinnen und Schüler neben dem obligatorischen Klavierunterricht noch auf einem zweiten Instrument ausgebildet wurden, das ihnen ermöglichte, in einem Orchester zu spielen. Jeder Student in der Musikabteilung begann mit drei Jahren Solfège, gefolgt von drei Jahren Harmonielehre und zwei Jahren Kontrapunkt. Erst nachdem die ersten beiden Zyklen abgeschlossen waren, konnte der Student mit dem Studium der Orgel beginnen. Wenn man keinen besonderen Dispens hatte, musste jeder ein Handwerk erlernen. Man hatte die Wahl hat zwischen dem Instandstellen von Strohstühlen, dem Drehen von Holz oder dem Reparieren und Stimmen der Klaviere.
Im Mittelpunkt des Lernens stand natürlich das Studium des Braille-Alphabets, das auf einem Gitter aus nur sechs Punkten besteht, die unterschiedlich innerhalb eines Rechtecks angeordnet sind.



L'alphabet Braille.

Mit der Anordnung dieser sechs geprägten Punkte schuf die Brailleschrift 63 verschiedene Symbole, um alle Buchstaben des Alphabets zu repräsentieren, und zwar nicht nur einfache Buchstaben, sondern akzentuierte Vokale, Diphthonge, Interpunktion, Zahlen und mathematische Symbole. Und als hervorragender Musiker, vergass Braille auch seine eigene Kunst nicht, für die sein System perfekt eingesetzt werden konnte, wie der große und blinde Intellektuelle Pierre Villey erklärte:

> Die wertvollste dieser Anwendungen der Brailleschrift ist die Musiknotation in erhabenen Punkten. Die dreiundsechzig Zeichen des Systems sind für alle Anforderungen der Musiknotation ausreichend, und heute kann ein Musikstück jeder Art verlustfrei transkribiert werden. Zumindest ist beim Singen ist vom Blatt lesen möglich, weil hier die Hände unbesetzt sind, und zu einem großen Teil auch an der Orgel, wo die linke Hand der Musik folgt, während die rechte Hand spielt, unterstützt durch die Pedale. Da Auswendiglernen außerdem für den Blinden Gesetz ist, verschafft

> ihm die Musiknotation in erhabenen Punkten zumindest die Möglichkeit, ohne fremde Hilfe anders als nach Gehör zu lernen. Ein grosser Vorteil für alle jene, die nicht mit einem außergewöhnlichen Gehör gesegnet sind. Dies hat der Blinden ermöglicht, den Platz in der Musikwelt einzunehmen, den sie seitjeher für sich beanspruchten.[12]

Villey entzaubert auch das Märchen von der Kompensation der Sinne:

> Die Menschen glauben, dass die verbliebenen Sinne eines blinden Menschen schärfer als die der Sehenden seien. So versteht man im Allgemeinen die Kompensation der Sinne. Die Herren Griesbach und Kunz haben zum Thema einige tausend klinische Beobachtungen gemacht.[13] Sie kamen zu folgenden Schlüssen:
>
> - Die Fähigkeit, taktil zu unterscheiden, ist bei Blinden gleich wie bei Sehenden; der Unterschied in der Wahrnehmung spricht eher zugunsten der Sehenden;
> - Blinde spüren an der Zeigefingerspitze weniger gut als Sehende (auch wenn der Zeigefinger der Lesefinger für Blinde ist und darum einer der am häufigsten verwendeten);
> - Es gibt keinen Unterschied zwischen Blinden und Sehenden, weder in Bezug auf die Lokalisierung von Geräuschen noch die Hörschärfe (bei Geräuschen, die aus Entfernung erklingen). Es steht also fest, dass die Sinne der Blinden denjenigen der Sehenden an Schärfe nicht überlegen sind.

Verwerfen wir also ein für allemal diese falsche Vorstellung, dass Blinde einen "sechsten Sinn" haben, eine Art mystische Gabe, mit der die Natur (oder Gott?) die Opfer entschädigt. Bewundern wir doch im Gegenteil ihre beeindruckende Konzentration und Aufmerksamkeit sowie ihre Fähigkeit, ihr Gedächtnis zu nutzen - taktil, auditiv und intellektuell. Das ist der Schlüssel: einfach einem Blinden zuzusehen, wie er allein der Straße entlanggeht: ganz bei sich, aufmerksam, alle Sinne aktiviert, um Hindernissen auszuweichen.

Im Nationalen Institut für Junge Blinde gab es seit jeher einen Plan, der alles vollständig und genau regelte, vom Aufstehen bis zum Schlafengehen. Hier derjenige für einen durchschnittlichen Tag im Jahr 1917:[14]

5:30 Uhr Weckglocke
5:30 bis 6:10 Uhr Waschen
6:10 Uhr Klasse in heiliger Geschichte
7:10 Uhr Aufräumen des Schlafsaals und Bettenmachen
7:30 Uhr Frühstück im Speisesaal: Suppe und eine 2-Unzen-Scheibe Brot
7:45 Uhr Pause
8:00 Uhr Unterricht (Übung in Brailleschrift und Verbkonjugationen)
9:55 Uhr Pause
10:05 Uhr Unterricht (Lesung)
12:00 Uhr Mittagessen im Refektorium, mit einer weiteren 2-Unzen-Scheibe Brot.
12:30 Uhr Aussparung im Innenhof
1:30 Uhr Unterricht (Musik)
3:30 Uhr Pause und Imbiss einer weiteren 2-Unzen-Scheibe Brot (mit nichts anderem)
4:00 Uhr Unterricht oder Studium
7:00 Uhr Abendessen im Refektorium (mit einer vierten 2-Unzen-Scheibe Brot)
7:30 Uhr Pause
8:00 Uhr Licht aus

Diese Routine galt für jeden Tag der Woche außer Donnerstag und Sonntag, denn an diesen Tagen gab es zusätzlich die Messe um 8:30 Uhr und die Vesper am Sonntagnachmittag. Heute ärgern wir uns über die Intensität des Schullebens, die den Jugendlichen auferlegt wird, aber was würden die Menschen sagen, wenn den Kindern im Alter von zehn Jahren etwa zehn Stunden Unterricht täglich und Aufstehen um 5:30 Uhr zugemutet würden?

Das Schuljahr 1917-1918 ging jedoch wegen der enormen kriegsbedingen Unterbrechungen fast vollständig verloren. Die "Große Bertha" feuerte unaufhörlich auf Paris.[15] Eine Granate landete sogar auf dem Platz Saint-François-Xavier, 200 Meter von der Schule entfernt. Oftmals gingen zwei oder drei Mal pro Nacht Alarme los, und die kaum bekleideten Kinder mussten Deckung in den Kellerräumen des Instituts suchen. Das Schuljahr 1918 wurde wegen der Bombardierungen um einen Monat verkürzt. Zu allem Überfluss wurde der

kleine Jean Langlais in den letzten Kriegsmonaten von einer potenziell tödlichen Krankheit, der Spanischen Grippe, befallen, die er aber auf wundersame Weise überlebte.[16]
Aber um zum Musikstudium am Institut zurückzukehren: Alle Studenten waren verpflichtet, Solfège, Klavier und ein Orchesterinstrument zu studieren, die nach ihrer körperlichen Eignung ausgewählt wurden. André Bourgoin erhielt die Oboe zugeteilt, Jean Langlais die Geige. Für Klavier und das Zusatzinstrument (die Orgel kam später auf den Studienplan) wurden die Schüler in sieben Divisionen eingeteilt, die von der Anfängerstufe aus in sieben Jahren Studium nach oben verliefen, aber in aufsteigender Reihenfolge nummeriert (Abteilung sieben war das erste Studienjahr usw.).

Wer keine Division wiederholen musste, gelangte im achten Jahr in die "Zusatz-Division“ und dann in die „Ehren-Division“. Danach war man "außerhalb der Divisionen", das heisst, außerhalb des Bewertungssystems. Theoretisch wurden Studenten im Alter von zehn Jahren aufgenommen und blieben bis zwanzig am Institut. Die Prüfungen fanden jeweils am Ende des Trimesters statt: im Januar, vor Ostern und im Juli, wobei letztere gleichzeitig der Wettbewerb zum Jahresende war. Beginnend mit der vierten Division musste jeder Schüler im Orchester spielen, das vier Konzerte pro Jahr gab, die Konzerte zu besonderen Anlässen nicht mitgezählt.

Das Gebäude war in zwei Sektionen unterteilt, einen für Jungen und einen für Mädchen, und zwar rigoros nach den im Bildungswesen allgemein geltenden Regeln; die Mädchen trafen die Jungen nur für Gottesdienste und Chorproben oder Konzerte. Für Orchesterproben und bei den Konzerten saßen Mädchen und Jungen auf gegenüberliegenden Seiten der Kapelle (heute Salle André Marchal). Die Lehrer aller Fachrichtungen waren blind, im Gegensatz zu den Mitgliedern der Verwaltung.

In den Jahren 1917 und 1918 hatten die Studenten, für die übrigens Uniform-Tragpflicht bestand, wenig Freizeit. Die genehmigten Ausflüge waren auf einmal im Monat und nur auf Sonntagnachmittage beschränkt. Dennoch hatte Langlais gute Erinnerungen an die Institution mit ihren quasi-militärischen Bedingungen:

> Die Schule war bewundernswert gut geführt. Sie gaben uns unseren Zeitplan, Stunde für Stunde, und ich musste ihm nur folgen...
> Zu Beginn des Schuljahrs 1918 lebten wir in der Freude des Waffenstillstands, und das gab uns Flügel, aber meine ersten guten Erinnerungen betrafen meine Sonntagsausflüge: Ich besuchte meine Onkel, den Kommandanten Jules Langlais, der in der Rue de la Glacière wohnte. Er kam, um mich in der Schule abzuholen und brachte mich zum Mittagessen zu ihm nach Hause.
> Ich habe dort Austern gegessen, etwas, das mir in der Bretagne nie passiert ist, denn das war viel zu teuer.[17]

Beginnend mit seinem ersten Jahr am Institut folgte Jean Langlais einem täglichen Programm von 2 ½ Stunden Musik pro Tag mit einer Stunde Solfège, einer Viertelstunde Klavierunterricht und Geige und einer einstündigen privaten Harmonielehr-Sitzung an einer der beiden kleinen Übungsorgeln des Institutes.

Ihm war immer klar, wieviel er seinem Klavierlehrer Maurice Blazy verdankte, einem Freund von Louis Vierne, einem feinen Musiker und kultivierten Mann, der ihn später mit erstklassigen Persönlichkeiten außerhalb des Institutes in Verbindung bringen konnte, wie dem Pianisten Lazare Lévy.[18]

Der Instrumentallehrer Rémy Clavers war für den Geigenunterricht zuständig. Er hatte einen ersten Preis in der Orgelklasse von Gigout am Konservatorium erhalten und war ebenso beschlagen im Klavier-, Orgel- und Violinspiel, in Übereinstimmung mit dem Ziel des Instituts, nicht Spezialisten, sondern vielmehr voll ausgebildete Musiker heranzubilden, die bereit sind, in ganz Frankreich tätig zu sein.

André Bourgoin erinnert sich:

> Im zweiten Jahr konnten wir in Brailleschrift lesen und schreiben und wurden in die "intellektuellen" Inhalte eingeführt: Französisch, Mathematik, Geschichte und Geographie. Wir hatten eine große Literaturanthologie und lasen, in kurzen Auszügen, die Prosa-Autoren und die großen Klassiker. Wir haben jedes Trimester eine Zusammenfassung und jeden Monat ein Diktat erstellt! Bücher haben wir nur sehr wenige gelesen. Auf jeden Fall waren wir altersmässig sehr gemischt, weil 15-jährige Jungen - also viel ältere als wir - zur gleichen Zeit wie wir mit der Schule begonnen hatten.[19]

Aber der Lehrer, den Jean Langlais als den einflussreichsten in Erinnerung hatte, war zweifellos Albert Mahaut, der einen ersten Preis am Konservatorium in der Klasse von César Franck gewonnen hatte.

> Ich habe Albert Mahaut immer grenzenlose Bewunderung entgegengebracht. Denken Sie nur an die Tatsache, dass er 1896 im Trocadéro das gesamte Orgelwerk von Franck in einem einzigen Konzert spielte, mehr als zweieinhalb Stunden Musik, und Mahaut war blind! Er war der erste, der dieses Kunststück vollbrachte, und ich bezweifle, dass es ihm seither viele Organisten nachgemacht haben.
> Ich werde nie die Harmonielehre vergessen, die Monsieur Mahaut gelehrt hat (so habe ihn immer angesprochen). Es war überirdisch: alles wurde mündlich erklärt, ohne Bezugnahme auf ein Lehrbuch. Wir mussten eine Übung pro Tag machen und sie auswendig auf dem Harmonium spielen. Monsieur Mahaut hatte seinen eigenen Lehrstil: er erklärte einmal etwas, dann fragte, ob jemand etwas nicht verstanden habe. Wenn das der Fall war, erklärte er es noch einmal. Dann erwähnte er das Thema nie wieder. Daher mussten Sie seinen Erklärungen sehr genau und sorgfältig folgen. Offensichtlich erwarben wir bei dieser Art von Regime eine solide Technik, ähnlich wie die Pianisten, die täglich Tonleitern spielen.
> Am Ende der ersten drei Jahre standen uns nicht mehr als zehn Minuten dafür zur Verfügung, wo wir zuvor eine Stunde Zeit gehabt hatten, um unsere Harmonie-Übungen zu verwirklichen. Ich erinnere mich, dass meine Freunde und ich so schnell fertig waren, dass wir die verbleibende Zeit nutzten, um auf dem Harmonium, jeder mit einer Hand, aus den 63 Stücken aus Francks L'Organiste zu spielen. Offensichtlich konnten nicht alle eine solche Arbeitsbelastung aushalten. So waren wir 34 im ersten Jahr des Solfège, und am Ende der Harmonieklassen waren wir... drei, das heißt, dass 31 Schülerinnen und Schüler die Klassen wiederholten (vielleicht mehr als einmal), oder ganz ausschieden.[20]

Sobald man mit dem Harmonieunterricht begann (im Alter von 13 oder 14 Jahren), war der Stundenplan des Musikunterrichts anstrengender: zwei Stunden pro Tag Unterricht und Üben an jedem Instrument, plus eine Stunde am Harmonium, um Harmonie-Hausaufgaben zu machen, ganz zu schweigen vom Kennenlernen der Liturgie durch obligatorische Teilnahme im Chor unter der Leitung von Adolphe Marty, dreimal pro Woche zwischen 5 und 6 Uhr nachmittags. Als er älter wurde, sang Langlais Sopran, dann Tenor, dann erster Bass.
Ich habe immer mit einer echten Leidenschaft gearbeitet. Meine Mutter hat alle meine Zeugnisse jedes Trimesters während meiner dreizehnjährigen Internatszeit behalten; die Zusammenfassung am Ende aller dieser Dokumente war immer gleich: "Ein Student, der seinen Lehrer Befriedigung gibt". Ich erinnere mich, dass ich 1926, als ich sehr erschöpft war, in mehr oder weniger allem nur zweite Preise erlangte. Ein zweiter Preis war keine schlechte Sache, aber weil es für mich eine Premiere war, kamen meine Eltern zum Schluss, dass ich das Jahr komplett verfehlt hätte.[21]

Albert Mahaut spielt die Orgel am Nationalen Institut für Junge Blinde in Paris
Abbildung 7 (Museum der Association Valentin Haüy)

Zum Glück gab es in La Fontenelle Urlaub. Dort kehrte er zu seiner Familie und seiner vertrauten Umgebung zurück.

Langlais mit 22 Jahren in der Institutsuniform und zusammen mit seiner Schwester Flavie
Abbildung 7 (Sammlung Marie-Louise Langlais)

Um das Fehlen eines Klaviers zu Hause auszugleichen, kaufte sein Vater 1923 eine Geige, für die er 12 Francs zahlte.[22] "Teurer als eine Kuh", sagte seine Mutter! Und so hat das Kind spielen gelernt und die Menschen um ihn herum mit seinen Gaben verblüfft.

Er nahm sogar an einem Wettbewerb teil: in einer Gemeinde unweit von La Fontenelle hatte ein Assistent des Bürgermeisters und Mitglied des Festkomitees, der sich als die einzige Person in der Gegend betrachtete, die einen Bogen schwingen konnte, beschlossen, für ein Dorffest eine Geigen-Wettbewerb zu organisieren mit einem Preis von 25 Franken, von dem er annahm, dass er ihn einstecken würde. Aber der im Urlaub weilende Jean Langlais bekam Wind von der Veranstaltung und tauchte dort auf. Als er auf die Bühne stieg, entfernte er für alle sichtbar eine Saite von seinem Instrument und spielte auf den restlichen drei die Berceuse von Jocelyn, ein Lieblingsstück der Landleute. Natürlich gewann er den ersten Preis, musste aber trotzdem die 25 Franken mit dem Veranstalter teilen.[23]

1923 war Langlais 16 Jahre alt, und der erste Teil seiner Ausbildung war abgeschlossen: Er hatte, gleichzeitig mit dem sogenannten "intellektuellen" Kursen. seine drei Jahre der Harmonie mit Albert Mahaut beendet und konnte sich nun ganz der Musik widmen, im Umfang von elf Stunden am Tag! Als außergewöhnlich begabt eingestuft, wurde er von einem Handwerk dispensiert, weil seine Lehrer Höheres mit ihm vorhatten. Rémy Clavers sah ihn bereits als professionellen Violinisten. Aber der Junge hatte andere Ideen und zog es vor, mit Orgel und Kompositionsstudien bei einem kaum 29-jährigen Lehrer der Schule, André Marchal zu beginnen, ein Umstand, der sich als entscheidend für den Rest seines Lebens erweisen würde. Marchal, obwohl ein Neuling unter den Lehrern, war bereits mit Lorbeeren gekrönt: 1913 erster Preis für Orgel in der Klasse von

Gigout am Konservatorium; er folgte Augustin Barié (einem ebenfalls blinden Organisten und Komponisten, der mit 31 Jahren verstorben war) als Lehrer für Orgel, Improvisation und Komposition am Institut. Damals war er erst 25 Jahre alt.

Im Jahr 1923, dem Jahr, in dem Langlais in seine Klasse kam, stand Marchal sehr stark im Blickpunkt der Öffentlichkeit wegen der vier Orgelkonzerte im Berlioz-Auditorium des Konservatoriums mit klassischen, romantischen und modernen Stücken, darunter dem Präludium und der Fuge in H-Dur von Marcel Dupré, das kaum ein Jahr zuvor veröffentlicht worden war. Als vollkommener Musiker und an allen Epochen interessiert, vermittelte André Marchal den Eindruck, ein sensibler und raffinierter Interpret mit einer vollendeten Technik und ein Improvisator der Spitzenklasse und mit bemerkenswertem Sinn für Poesie und orchestralen Farben zu sein.

Als Jean Langlais begann, bei ihm Orgel zu studieren, stand Marchal für seinen Unterricht die Orgel des Instituts zur Verfügung, ein dreimanualiges Instrument, das in den Jahren 1883-1884 von Aristide Cavaillé-Coll gebaut und 1884 von César Franck eingeweiht worden war.

Mit seinen neuen Ideen zum Repertoire und zu den Farben der Orgel war André Marchal einer der Schöpfer einer neuen Ästhetik für das Instrument, sodass er konsequenterweise auf einer "Neoklassizierung" der Instruments des Instituts bestehen musste, eine Aufgabe, die 1926 Auguste Convers übertragen wurde, dem neuen Direktor der Firma Mutin, Nachfolgerin der Firma Cavaillé-Coll.

Damit befand sich Marchal in direkter Opposition zu Marcel Dupré, der mit Nachdruck Cavaillé-Coll verbunden geblieben und ein kompromissloser Hüter dieser Ästhetik für seine Orgel in Saint-Sulpice war und sich während seiner Amtszeit hartnäckig weigerte, sie in irgendeiner Weise zu verändern. Die beiden Schulen standen sich diametral gegenüber, und Jean Langlais, noch ein werdender Organist, stand kurz im Zentrum dieses ästhetischen Streits.

Viel später, nach Marchals Tod im Jahr 1980, huldigte Jean Langlais seinem ersten Lehrer:

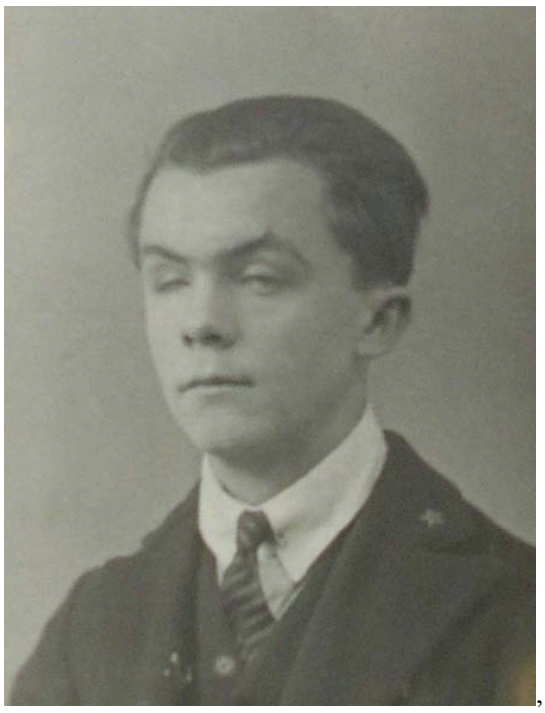
> Sein größter künstlerischer Schritt war wahrscheinlich der gewaltige Angriff, den er gegen das lancierte, was man damals "die Tradition" nannte. Im Jahr 1922, im Alter von 28 Jahren, gab er ein Rezital an der Orgel des Pariser Konservatoriums, auf der er Toccata, Adagio und Fuge in C von Johann Sebastian Bach auf eine einzigartig persönliche Art und Weise spielte, die trotz der Zartheit der Registrierungen für großes Aufsehen sorgte. Diese Kühnheit war erst der Anfang. Mit seiner völligen Unabhängigkeit während seiner langen und schönen Karriere wurde er "der blinde Mann mit den Fingern des Lichts" genannt.[24]

Zurück zu 1923: Von seinen ersten Lektionen mit Marchal an entstand ein besonderes Verständnis zwischen dem jungen Lehrer und dem Heranwachsenden. Sofort wies ihm Marchal Stücke wie die "Dorische" Toccata von Bach zu, die als schwierig gelten. Für das Pedalstudium benutzte er das Werk seines blinden Kollegen Adolphe Marty, *L'Art de la pédale,* während er für die Klaviertechnik die Methode des belgischen Organisten Jacques Lemmens empfahl, basierend auf einem rigorosen Legato-Anschlag.[25] Gleichzeitig mit Technik und Repertoire lehrte Marchal seine Schüler Improvisation. André Bourgoin erinnerte sich 62 Jahre später immer noch an die außerordentlichen Fortschritte, die Langlais von einer Lektion zur nächsten machte, in einem solchen Ausmaß, dass Marchal ab 1925 Langlais bitten würde, ihn in Saint-Germain-des-Prés zu vertreten.

André Marchal an der Orgel von Saint-Germain-des-Prés
Abbildung 9 (Sammlung Jacqueline Englert-Marchal)

Zusätzlich zu Orgel und Improvisation studierte Langlais Kontrapunkt und Fuge bei Marchal, und seit 1923 brachte er seinem Mentor regelmässig eigene Kompositionen: kleine Klavier-Präludien oder begleitete Lieder.

Zur gleichen Zeit wurde er als Stimmführer der zweiten Violinen Teil des Orchesters unter der Leitung von Adolphe Marty. In diesem Orchester von blinden Spielern unter der Leitung eines blinden Leiters (was für eine Leistung!) lernte der junge Geiger nach und nach das Repertoire kennen. An einem Tag, wo alle anderen zweiten Geiger krank waren, musste er sogar seinen Part allein im Andante und Scherzo der *d-Moll-Sinfonie* von César Franck spielen, einem der Lieblingsstücke von Marty.
So erarbeitete sich Jean Langlais geduldig und methodisch, zum Preis intensiver Arbeit, eine felsenfeste Beherrschung der Technik. Sein Ansehen innerhalb des Instituts wuchs, und sowohl Lehrer und Studenten erkannten in ihm einen zukünftigen Profi, ja einen Meister.



Jean Langlais mit 18 Jahren (Passbild)
Abbildung 10 (Sammlung Marie-Louise Langlais)

Doch eines Tages im Februar 1926 trat ein unerwarteter Konkurrent aus Nancy in das Institut ein, der junge Gaston Litaize, 17 Jahre alt, der sich mit einem erstaunlichen Detailreichtum an seine erste Begegnung mit dem zwei Jahre älteren Langlais erinnert.

> Ich trat am 4. Februar 1926 in die Anstalt ein, und nach den traditionellen medizinischen Untersuchungen fand ich mich beim Mittagessen im Speisesaal wieder. Es gab drei Tische: an einem davon waren 12 Schülerinnen und Schüler, die sich von der Gruppe der anderen durch einen oder mehrere Streifen auf ihren Ärmeln unterschieden, Zeichen, dass sie auf der Ehrentafel standen. Es gab vier oder fünf "Regenten" mit zwei Streifen und einen "Dekan" mit drei. Dies war eine Art Über-Preis für hervorragende Leistungen der Schule. Als ich an diesem Tag den Speisesaal betrat, war dieser "Dekan" kein anderer als Jean Langlais.
> Da ich Mitte des Jahres eintrat, wurde ich von der Verwaltung in jene Klassen gesteckt, in denen Platz vorhanden war. Deshalb war ich für Klavier auch nicht mit Jean zusammen. (Ich war in der Klasse von Bourdeau und er in der Klasse von Blazy) und auch nicht für Orgel (ich war bei Marty, während Jean bei Marchal war).
> Ich erinnere mich noch sehr genau an unsere ersten Wettbewerbe zum Jahresende, die in diesem Jahr am 5. und 6. Juli 1926 stattfanden. Das war die Zeit, als der erschöpfte Jean zum ersten Mal in seiner Karriere als Student nur zweite Preise erhielt - mit Ausnahme der Geige, wo er auf bemerkenswerte Weise den Preis mit eine einwandfreie Aufführung der ersten Sonate für Violine solo, g-Moll von Bach erhielt. Im Fach Klavier trat er mit der Caprice in b-Moll von Mendelssohn an. Für den Orgelwettbewerb waren wir zu viert, zwei Studenten Marchals, von denen Jean einer war, und zwei von Marty, darunter ich. Marcel Dupré war der Vorsitzende der Jury in diesem Jahr, und ich bekam den ersten Preis, Jean den zweiten. In der Komposition sollte er ein Quartett (Einleitung und Allegro) schreiben. Ich erinnere mich, dass er in der Einleitung einen großen Kanon in A machte. Ich fand es sehr gut, aber aus irgendeinem unerklärlichen Grund gewann der den Preis nicht.[26]

Kurz vor diesen Abschlussprüfungen erschien der erste Artikel über unseren jungen Musiker in der Presse. Hier ist er in seiner Gesamtheit:

> Ein sehr junger Künstler, Herr Jean Langlais, gab sein erstes Orgelkonzert am Abend in der Stiftung Valentin-Haüy.[27] Es gibt nur sehr wenige Virtuosen, die sich an dieses Instrument wagen; daher sollten wir ihm besonders dankbar sein, denn, obwohl auch auf Klavier und Geige sehr begabt, hat er diese etwas vernachlässigt, um seine Talente als Organist zu kultivieren. Er schien mir alle Merkmale eines Meisters seiner Kunst zu besitzen. In einem gut konzipierten Programm, das Stücke von Bach, Palestrina, Schumann, Dupré und Vierne enthielt, demonstrierte er seine absolut solide Technik sowie einen sehr ausdrucksstarken und agilen Anschlag, besonders in der Toccata von Gigout. Er ist ein Schüler von Herrn Marchal, der die hervorragenden Fähigkeiten in ihm würdigt und ihm manchmal die Orgel von Saint-Germain des Prés anvertraut. Die Gemeindemitglieder von Saint-Étienne-du-Mont haben auch das Vergnügen, ihn zu hören, weil er von Zeit zu Zeit Herrn Singery vertritt. Nächster Oktober plant Jean Langlais, der Orgelklasse am Konservatorium beizutreten. Dies war sicherlich ein interessantes und vielversprechendes Debüt für eine Karriere, die gerade erst begonnen hat.[28]

Gaston Litaize erzählt:

> 1926 sagte Marchal zu Jean, dass er darüber nachdenke, ihn ans Konservatorium zu schicken. Er bat Dupré, sich seinen jungen Schüler zu Hause anzuhören, und zwar in der rue Duroc 22, in der Nähe des Instituts, was Dupré auch tat. Jean improvisierte über ein freies Thema und eine Fuge, die er selbst als schlecht beurteilte. Dennoch akzeptierte Dupré ihn als Hörer in der Klasse, aber erst für das folgende Jahr. Marcel Dupré, kaum 40 Jahren alt, hatte gerade die Stelle von Eugène Gigout am Konservatorium übernommen; Gigout war am 9. Dezember 1925 mit 81 Jahren verstorben. Es ist also wahrscheinlich, dass Dupré es vorzog, seine Lehre erst mit den letzten Gigout-Schülern zu verfeinern, bevor neue Schüler in die Klasse aufgenommen würden.

Marcel Dupré vor seiner Hausorgel in Meudon
Abbildung 11 (Sammlung Association des Amis de Marcel Dupré, Paris)

Im Dezember 1925 waren sechs Schüler in der Orgelklasse von Dupré: André Fleury, in seinem fünften Jahr; Maurice Béché, im vierten Jahr; René Malherbe, im dritten Jahr; Noëlie Pierront, Abbé Delestre und Joseph Gilles im zweiten.

> Im Juni 1926 gewannen Fleury und Béché den ersten Preis; damit waren die einzigen, die in Duprés Klasse verblieben waren, René Malherbe, Noëlie Pierront, Pater Delestre und Joseph Gilles. So sollte es noch ein weiteres Jahr dauern, bevor neue Studenten aufgenommen wurden; wie sich herausstellte, waren dies Olivier Messiaen, Jean Langlais, Henri Cabié und ich.[29]

Bevor er am Konservatorium anfing, war Langlais entschlossen, seine "schlechten" Ergebnisse aus dem Institut im Jahr 1926 vergessen zu lassen, und von diesem Standpunkt aus waren seine Auszeichnungen im Juli 1927 blendend, dominiert von einem ersten Preis mit Glückwünschen der Jury vor einem hochkarätigen Gremium unter dem Vorsitz von Paul Oberdoerffer, Sologeiger des Opernorchesters, der ihm eine brillante Karriere als Violinvirtuose prophezeite. Jean Langlais kümmerte sich überhaupt nicht darum, zur großen Enttäuschung seines Lehrers Rémy Clavers. Man kann es als Vorahnung sehen, dass er diese Auszeichnung mit einer äußerst bemerkenswerten Aufführung der *Violinsonate* von César Franck gewann.

Der Erfolg hatte keine Folgen: Langlais gab ohne Bedauern sein Saiteninstrument auf, bei dem man in seinen Augen zu abhängig von einem Begleiter ist, um sich dem Klavier, der Orgel und der Komposition zu widmen, wo er das Gefühl hatte, sich mit seiner Persönlichkeit besser ausdrücken zu können. Ein weiterer großer Erfolg war der erste Preis für Klavier, begleitet von einem Stipendium von 500 Franken, für seine Aufführung der Sarabande aus *Pour le piano* von Debussy und die Ouvertüre aus der *Kantate 29* von Bach, transkribiert von Saint-Saëns. Danach nahm er im Fach Orgel mit der *Fantasie und Fuge in g-Moll* von Bach und einer Improvisation über eine einzige Zeile eines schlichten Gesangs und einem freien Thema von Louis Vierne den Preis mit Glückwunsch der Jury in der ersten Abteilung entgegen. Im Bereich Komposition schließlich wurde sein *Scherzo in cis-Moll* für Streichquartett mit dem ersten Preis ausgezeichnet, eine Partitur, die verlorengegangen ist. Nach diesen brillanten Prüfungsergebnissen hatte Jean Langlais nur noch ein dringliches Ziel: das Pariser Konservatorium, das "Allerheiligste" einer musikalischen Karriere in Frankreich, zu besuchen.

Die Orgelklasse des Pariser Konservatoriums

Als Marcel Dupré 1926 zum Professor für Orgel am Pariser Konservatorium ernannt wurde, galt er als weiteres Glied in der berühmten französischen Orgelschule. Nachfolgend sind die Namen und die Daten der Orgelklasse am Pariser Konservatorium:

François Benoist	1819-1872
César Franck	1872-1890
Charles-Marie Widor	1890-1896
Alexandre Guilmant	1896-1911
Eugène Gigout	1911-1925
Marcel Dupré	1926-1954

Anfang des neunzehnten Jahrhunderts war der erste Professor, der an die Spitze der neu gegründeten Orgelklasse am Pariser Konservatorium berufen wurde, der Pianist, Organist und Komponist François Benoist (1794-1878), Inhaber eines Grand Prix de Rome, der diese Position 53 Jahre lang innehatte und dabei diesen spöttische Kommentar von Jules Massenet provozierte: "Während seiner Amtszeit tötete M. Benoist drei Könige, einen Kaiser und zwei Republiken!"

César Franck trat 1872 die Nachfolge von Benoist an. Geboren in Lüttich, damals Teil der Niederlande (1830 wurde die Stadt Teil von Belgien), wurde Franck am dortigen Konservatorium ausgebildet, bevor er im Alter von 13 Jahren seine Studien in Paris fortsetzte. Er trat im Alter von 18 Jahren im Jahr 1840 in die Orgelklasse von Benoist ein und gewann einige Monate später einen zweiten Preis im Fach Orgel. Kurz danach verließ er überraschenderweise die Klasse. Er kehrte auch dem Konservatorium vollständig den Rücken zu, um sich auf die Komposition und seine Karriere als Klaviervirtuose zu konzentrieren. Aufgrund seiner kurzen Zeit als Orgelschüler von Benoist hatte immer den Ruf eines Pianisten und Komponisten ohne viel Orgelhintergrund, was auch noch bei seiner Ernennung zum Professor für Orgel am Pariser Konservatorium im Jahre 1872 erwähnt wurde. Sein Nachfolger wurde Charles-Marie Widor (geboren 1844), der - um die Klasse von Benoist zu umgehen - für sein Kompositions- und Orgelstudium ans Königliche Konservatorium nach Brüssel mit seinen belgischen Lehrern François-Joseph Fétis und Jacques-Nicolas Lemmens ging. Sein Nachfolger Alexandre Guilmant hatte dasselbe getan, sodass man sagen kann, dass das, was wir als die hochgeschätzte französische Orgelschule bezeichnen, eigentlich eine belgische Orgelschule war; ein ordentliches Paradoxon! Auch Marcel Dupré, 1886 geboren, erster Preis für Orgel in der Klasse von Alexandre Guilmant und dessen Nachfolger als Professor für Orgel am Konservatorium, kann als Produkt dieser belgischen Orgelschule angesehen werden. Dies im Gegensatz zu seinem Vorgänger Eugène Gigout, genauer Zeitgenosse von Widor und Nachfolger von Guilmant am Konservatorium von 1911-1925, der aus der Niedermeyer-Schule in Paris hervorgegangen war, gegründet in 1853 mit dem Ziel, die geistliche Musik angesichts des säkularen Konservatoriums zu restaurieren.

Seitdem konnte man in Paris zwei gegensätzliche Orgelwelten unterscheiden: diejenige von Dupré, direkter Nachfolger der französisch-belgischen Schule und diejenige von Marchal, der Schüler von Gigout war. Mit dem Beitritt zu Duprés Klasse, erbte Jean Langlais, bisher Schüler von Marchal, diese beiden parallelen und konkurrierende Traditionen, was nicht ohne Folgen für seine Zukunft bleiben sollte.

Louis Vierne beschrieb die Revolution, die Widor 1890 bei der Übernahme der Orgelklasse am Konservatorium nach Francks Tod ausgelöst hatte:

„Widors große Reform des Orgelunterrichts hatte vor allem mit der Technik zu tun. Wir waren verpflichtet, alle manuellen Übungen nach der Lemmens-Methode zu wiederholen; es war notwendig, und es hat keinen Spaß gemacht...: Absolutes Legato in allen Stimmen, präzise Artikulation von wiederholten Noten, Bindungen, wenn sich Stimmen überschneiden, logische Nuancen... all dies wurde mit einer wunderbaren Klarheit dargeboten."[30]

Die Grundlage der Lemmens-Methode war das Legato. Mit der Kodifizierung und Erweiterung der Regeln in verschiedenen Abhandlungen und Vorworten erhob Dupré sie zum unhinterfragten Dogma, das er allen seinen Schülern von dem Moment an auferlegte, als er im Jahr 1926 ans Konservatorium berufen wurde:[31]

- Es ist unmöglich, gut Orgel zu spielen, wenn man nicht vorher eine richtige Klaviertechnik erworben hat.
- Die Dauer sollte strengstens eingehalten werden, und die Verbindung der Noten darf weder Lücken noch Überschneidungen aufweisen, um ein absolutes Legato zu erzielen.
- Die Länge der Zeit zwischen zwei getrennten oder wiederholten Noten sollte genauso genau ausgemessen sein wie eine gedruckte Pause. Diese Noten werden je nach Situation um einen die Hälfte, ein Drittel oder ein Viertel ihres Wertes verkürzt.
- Die gemeinsamen Noten zwischen zwei Akkorden in verschiedenen Stimmen sollten gebunden werden.
- Man muss bei wichtigen Kadenzen langsamer werden und Akkorde leicht verzögern, die dynamische Höhepunkt einer Phrase sind. Der Missbrauch dieser Verzögerungen ist allerdings schädlich.

Dupré meinte, dass nach der Anwendung dieser Regeln ("nichts als gesunder Menschenverstand", sagte er), die Aufführung eines beliebigen Stücks aus dem Repertoire eo ipso perfekt werden würde. Eines Tages, als eine Frau aus dem Publikum von seiner Technik ganz entzückt war, sagte er zu ihr, "Wirklich, gnädige Frau, es ist ganz einfach: Man spielt einfach die richtige Note zur richtigen Zeit, nachdem man die richtigen Register gezogen hat".

Die Interpretation war jedoch nur ein Aspekt des Orgelunterrichts am Pariser Konservatorium. Einer alten französischen Tradition folgend, pflegten die Organisten vor allem die Kunst der Improvisation, und seit dem 19. Jahrhundert war diese Disziplin in drei streng definierte Gattungen aufgeteilt: die Schulfuge (fugue d'école), das freie Thema und der Gregorianische Choral. Obwohl Franck, Widor, Guilmant und Gigout einige Anpassungen angebracht hatten, waren die Grundprinzipien nie in Frage gestellt worden, und Marcel Dupré erbte den Auftrag, sie seinen Schülern weiterzugeben.

Als der Unterricht nach den Osterferien 1927 wieder aufgenommen worden war, wurde Jean Langlais Hörer in der Klasse von Dupré, gleichzeitig mit einem schüchternen, jungen Mann von 18 Jahren, der bereits mit Lorbeeren in verschiedenen Disziplinen gekrönt war: Olivier Messiaen. Noch am selben Tag entstand zwischen den beiden Musikern eine unerschütterliche Freundschaft, die sich unvermindert bis zu ihrem Tod fortsetzte. Wenige Monate später, im Herbst 1927, traten neue Schüler in die Dupré-Klasse ein: Gaston Litaize, Henri Cabié, Yvonne Desportes, Rachel Brunswig und Monique Debroise; aber bei den Prüfungen am 17. Dezember 1927 blieben nur vier übrig. Die Auditoren wurden zu offiziellen Studenten ernannt: Messiaen, Langlais, Litaize und Cabié. Sie schlossen sich den bereits offiziell zur Klasse gehörenden an: Noëlie Pierront, Joseph Gilles und René Malherbe; insgesamt sieben Orgelschüler für das Schuljahr 1927-1928.

Jean Langlais erinnert sich an diese Klasse wie folgt:

Zu dieser Zeit fanden dreimal wöchentlich Gruppenkurse von 1.30 bis 3.30 Uhr nachmittags, mit folgendem Zeitplan statt:

Montag: improvisierte Fuge
Mittwoch: Improvisation über ein freies Thema
Freitag: Aufführung von Stücken aus dem Repertoire

> Dupré ließ sich weder mangelnde Disziplin noch Ungenauigkeiten gefallen. So begann sein Unterricht genau um 1.30 Uhr; diejenigen, die um 1.31 Uhr ankamen, würden die Tür geschlossen vorfinden und könnten sich als ausgeschlossen betrachten, sagte er den Neuankömmlingen in seiner Einführung.[32]

Dies war ein unnötiger Ratschlag für Litaize und Langlais, die an eine quasi-militärische Disziplin am Institut für Junge Blinde gewohnt waren. Ausserdem genossen sie als angesehene Ehemalige noch die Unterstützung des Blindeninstituts für Unterkunft, Verpflegung und Übinstrumente, was ihnen ermöglichte, finanziell unabhängig zu sein und ihre gesamte Zeit für ihre Studien zu reservieren.

Dupré war ein anspruchsvoller Lehrer. Er sagte ihnen: "In Ihrem Alter habe ich zwölf Stunden am Tag gearbeitet. Es wäre klug, wenn Sie das auch tun würden!"[33] Die Schülerinnen und Schüler mussten jede Woche ein neues Stück ihrer Leistungsklasse vorspielen, perfekt auswendig gelernt. An Langlais gerichtet, der Bachs Fuge in h-Moll (BWV 544) zwei Wochen hintereinander spielte, sagte Dupré kalt: "Wenn Sie sich das ganze Jahr mit dem gleichen Stück abgeben, glaube ich nicht, dass Sie weit kommen". Der beschämte Jugendliche spielte nie wieder das gleiche Stück mehr als einmal. Später huldigte Langlais diesem anspruchsvollen Lehrer:

Er war ein wunderbarer Mentor und ein charmanter Mann. Er hat uns aber als Meister, der eine Weltreise gemacht und überall Beifall erhalten hatte, sehr eingeschüchtert. Auf seiner Amerikatournee spielte er 102 Konzerte in 99 Tagen; eine Leistung, die bis dahin noch niemand erbracht hatte. Er erhielt erste Preise in Klavier bei Louis Diemer, in Orgel bei Guilmant und in Fuge in Widors Klasse; und er gewann 1914 den Grand Prix de Rome in Komposition, ebenfalls bei Widor. Wir alle haben sein Ansehen bewundert. Ich bin immer noch beeinflusst von seinem Gefühl für Ordnung, Präzision, Klarheit und seine Begeisterung für das Schöne, die in mich eingeflossen sind, ähnlich wie die Liebe zur Arbeit und zur Ordnung.

Langlais erinnert sich an die Stimmung in der Klasse:

> Wir Studenten kamen perfekt miteinander aus. Nach Duprés Unterricht machten wir es uns zur Gewohnheit, miteinander in ein Café namens "Les Capitales" gehen. Wir genehmigten uns eine heiße Schokolade oder einen Kaffee mit Sahne und aßen Croissants - besonders Litaize und ich, die im Blindeninstitut so schlecht ernährt waren. Wie oft bestand meine Mahlzeit dort aus Eintauchen meines Brotes in gerötetem Wasser, d.h. 90% Wasser und 10% Wein tiefster Qualität - und der Rest der Nahrung, die uns gegeben wurde, war ungenießbar![34]

Auch Gaston Litaize spricht über diese Ära, in seinem Fall über den Repertoireunterricht von Dupré:

> Er war ein Konformist in dem Sinne, dass er uns nie anhalten liess, außer bei technischen Problemen (mangelnde Aufmerksamkeit beim Loslassen der Noten, schlechte Handhaltung, übermäßige Körperbewegungen). Ich erinnere mich besonders daran, dass er Jean wegen seiner Stakkato-Technik durch Schütteln der Hände tadelte. Manchmal gab er einen Fingersatz, aber er spielte nur selten selbst. Wenn er sich an den Spieltisch setzte, war es umwerfend, und wir waren wirklich beeindruckt. Aber er hat uns nicht viel über Stil, Ausgaben oder Musikwissenschaft gesagt. Es sollte in Erinnerung gerufen werden, dass wir zu diesem Zeitpunkt erst am Anfang der Wiederentdeckung der Bachschen Orgelwerke standen, und die meisten Organisten hatten ein sehr begrenztes Repertoire.
> Dupré selbst hatte 1920 eine Reihe von zehn Konzerten am Konservatorium gegeben, in dessen Verlauf er das gesamte Werk von Bach auswendig gespielt hatte, was eine unglaubliche Leistung gewesen war. Aber natürlich vernachlässigte er das vorbachsche Repertoire völlig. Damals, 1927, war nur Marchal dafür bekannt, dass er sich mit stilistischen Fragen befasste. Dupré stand also ganz im Sog seiner Zeit.

Litaize geht dann im Detail auf den Improvisationskurs ein:

> Was die improvisierte Fuge betrifft, so konnten die Studenten zu Gigouts Zeit das Gegenthema

> beibehalten oder nicht, aber Dupré war viel strenger: Er verlangte, dass das Gegenthema bei jedem Neueinsatz des Themas beibehalten wurde, was nicht einfach war! Er wollte auch, dass wir bei der Paralleltonart das Thema in den mittleren Stimmen einführten. Er hat uns nie eine Bassfuge machen lassen, was viel einfacher gewesen wäre. Dazu sagte er: "Die Bassfuge wäre schön, aber ich bin mir nicht sicher, ob man sie machen darf". Er hätte nie eine solche pädagogische Initiative ergriffen, ohne den Direktor, damals Henri Rabaud, konsultiert zu haben.
> Wir improvisierten eine Fuge im gleichen Stil wie die schriftliche, mit einigen Freiheiten, die auf der Orgel idiomatisch sind, wie z.B. eine dreistimmige zweite Durchführung ohne Pedal. Dupré berief sich in diesem Fall auf das Beispiel von Bach.
> Die Gregorianik-Lektion fand einmal pro Woche statt, sofern am Ende einer der drei wöchentlichen Lektionen noch etwas Zeit übrig war. Dupré sagte gern, als eine Art Witzelei, "Gregorianik ist etwas, das man in vierzig Minuten lernen kann!"
> Tatsächlich wollte er, dass wir - in Anlehnung an die von seinen Vorgängern übernommenen Traditionen des Konservatoriums - die gregorianischen Gesänge nach dem Vorbild der vier Formen Bachscher Choralvorspiele behandeln würden: mehrstimmig, verziert, kontrapunktisch, kanonisch. Heute erscheint die Gleichstellung von deutschen Chorälen und Gregorianik völlig widersinnig, aber damals schockierte es niemanden! Die klassischen französischen Meister gingen mit derselben Unbekümmertheit mit den Rhythmen und der Modalität des gregorianischen Gesangs um. Der gewählte Abschnitt sollte relativ kurz sein, damit wir die Kontrapunktierung machen konnten, und so wählte Dupré im Allgemeinen eine Antiphon im siebten oder achten Modus (in G) und löste sich nie von dieser Formel.[35]

Aber die Königsdisziplin der Improvisation, die dem Schüler am besten erlaubte, sich als künstlerischer Persönlichkeit zu behaupten, war das freie Thema, und Dupré hatte das Privileg, eine ganze Generation von renommierte Organisten von Messiaen bis Alain zusammen mit Langlais und Litaize auf diesem Weg zu führen. Rachel Brunschwig, eine Auditorin in Duprés Klasse von 1928, gibt ein wertvolles Zeugnis über die musikalischen Persönlichkeiten ihrer Kommilitonen und die Art und Weise, wie Dupré jeden einzelnen gefördert hat:

> Dupré reagierte sehr sensibel auf die Persönlichkeit jedes seiner Schüler und versuchte, ihn auf seinen eigenen Weg zu lenken. Nichts entging seiner Aufmerksamkeit.
> Messiaen war bereits sehr an den Modi interessiert (er hatte stets nummerierte Papierfetzen in der Tasche, auf die er harmonische Formeln, modale Wendungen und Verläufe notiert hatte, von denen er einige in den Werken Debussys eingesammelt hatte), und Dupré liess ihn über griechische Rhythmen improvisieren.
> Langlais zeichnete sich im freien Thema vor allem durch seinen Humor aus. Seine Musik enthielt viel Kontrapunkt und ein wenig Archaismus, vermischt mit Modernismus, genau das Gegenteil, zum Beispiel von Henri Cabiés Septimen-, Nonen-, Undezim- und Tredezim-Akkorden.[36]

Um am Jahrgangswettbewerb im Juni 1928 teilzunehmen, mussten die Studenten eine Qualifikationsprüfung bestehen. Langlais scheiterte. Was Litaize betrifft, so schaffte er es, bekam aber keinen Preis im Wettbewerb, der in diesem Jahr an Noëlie Pierront ging; Joseph Gilles und René Malherbe teilten sich den zweiten Preis, und Messiaen erhielt eine ehrenvolle Erwähnung (*premier accessit*).

Und so waren unsere beiden Freunde vom Institut für junge Blinde am Ende ihres erstes Jahres am Konservatorium ziemlich ernüchtert. Etwas Balsam auf die Seelen erhielten sie durch Prüfungen am Blindeninstitut, wo sie beide in der Ergänzungsabteilung waren (d.h. in ihrem letzten Jahr); Langlais erhielt den ersten Preis in Komposition für sein Präludium und Fuge in As-Dur für Orgel, das erste grössere Werk eines 20-jährigen, noch ganz vom Akademismus durchdrungenen Komponisten. Es war nichts Revolutionäres in diesen Seiten zu finden, was nicht verhinderte, dass der Präsident der Jury, Henri Dallier, Organist an der Madeleine, zu seinem Tischgenossen Marcel Dupré sagte: "Weißt du, Marcel, ich glaube, wir haben die Anarchie gefördert!"[37] Dieses Urteil ist verblüffend, da das Werk lediglich verschiedene zu dieser Zeit sehr beliebte musikalische Techniken nebeneinander-stellte. In diesem ersten Stück bewies Langlais, dass er sich bereits einen ausgezeichneten Sinn für

Architektur besass. Harmonisch versuchte sich der junge Komponist in verschiedenen Techniken, ohne eine echte Präferenz für die eine oder andere zu zeigen. Das Präludium ist entschieden modal mit seiner Nutzung der Ganztonskala, die Debussy so sehr am Herzen liegt. Die tonale Fuge ist das Gegenteil, sie macht reichlicher Gebrauch von der Chromatik, ein Beispiel für seine kaleidoskopische Musiksprache, die ein Nebeneinander verschiedene Systeme - modal, klanglich, chromatisch – beinhaltete, ohne dem einen oder anderen den Vorzug zu geben. Aber wenngleich er 1927 neue Wege eingeschlagen hatte, so war er immer noch vorsichtig, und diese Dualität - Tradition einerseits und ein gewisser Nonkonformismus andererseits - blieb während seiner gesamten kompositorischen Laufbahn erhalten. Langlais maß diesem Werk keine große Bedeutung bei, und es blieb für mehr als 50 Jahren unveröffentlicht; 1982 erfolgte die Edition auf Drängen einer seiner Schüler, dem jungen österreichischen Organisten und Komponisten Thomas-Daniel Schlee, der die Herausgabe durch die Universal Edition in Wien einfädelte. So musste man 55 Jahre warten, um die Veröffentlichung des ersten Werkes von Jean Langlais zu erleben!

Nach diesem strapaziösen ersten Jahr in der Klasse von Dupré brauchte Langlais in La Fontenelle etwas Ruhe. Dort biss er sich als Kirchenorganist die Zähne aus, wie er viel später geistreich erzählte:

> Dank eines Wechsels des Rektors von La Fontenelle hatte ich endlich das Vergnügen, Stellvertreter meines alten Freundes Jules, des offiziellen Spielers des Harmoniums meiner Kindheitskirche zu werden. Der Zugang zu diesem heiligsten aller Instrumente war mir immer verwehrt gewesen, da mein Vater ein sozialistischer Stadtrat war und der Rektor ein Royalist (ein Chouan, wie man auf dem Land sagte), d.h. ein guter Katholik. Der würdige Jules wusste offensichtlich nicht, wie man Musik liest. In dieser Zeit sang man zwei der Messen von Du Mont, diejenigen im sechsten und zweiten Ton.[38] (Meine Großmutter hat ihr ganzes Leben lang geglaubt, dass diese "Du Mont"-Messen vom Mont Saint-Michel seien!) Die erste Messe ist in F-Dur. Ich habe mich amüsiert, indem ich sie in Fis-Dur begleitet habe. Jules war sowohl erfreut als auch überrascht: erfreut, weil ich die schwarzen Tasten benutzt hatte, und überrascht, weil er es nicht konnte. "Dabei", so behauptete er, "ich bin ja kein Idiot." "In der Tat, mein lieber Jules! Sie spielten die Messe gewöhnlich in der zweiten Tonart, in e-Moll, und harmonisierten (wenn man es so nennen kann) die Schlusskadenzen mit D-A-D-F / C-G-C-E. Ich habe alles versucht, um Sie davon abzuhalten, diese parallelen Quinten und Oktaven zu spielen, aber vergeblich. Im Himmel, Ihrem wahren Heimatland, werden die Engel Sie in die Geheimnisse des G-Schlüssels einweihen. Ich denke, es hätte die Intervention der Erzengel gebraucht, um Sie in den F-Schlüssel einzuführen. Seien Sie dort oben meiner dauerhaften Freundschaft versichert. Sie waren bescheiden. Das kann man nicht von allen Organisten sagen. Und Sie haben auch die Pferde so gut beschlagen![39]

Sein Misserfolg mit Dupré, der auf seine Schwäche in der improvisierten Fuge hingewiesen hatte, bewog Jean Langlais, auf Anraten von Marchal und Dupré in die Fugenklasse von Noël Gallon am Konservatorium einzutreten.

> Ja, aber es gab ein ernsthaftes Hindernis: Woher sollte das Geld für einen Kopisten kommen, der meine Hausaufgaben aus der Brailleschrift in normale Notenschrift übertragen würde? Mein Freund René Malherbe löste das Problem. Er, der bereits fünf Kinder hatte und später noch fünf weitere kriegen würde, fragte er mich eines Tages barsch:
> "Nun, sind Sie immer noch an der Fuge interessiert?"
> "Ja, natürlich, aber Sie wissen genau, dass ich den Kurs nicht besuchen kann, weil ich nicht das Geld habe, um einen Kopisten zu bezahlen". "Gut, ich kopiere Ihre Fugen." Und er tat es tatsächlich! Dank seiner Großzügigkeit konnte ich die Klasse wie die sehenden Studenten besuchen. Ich war ihm dafür mein ganzes Leben lang dankbar.[40]

Bei der Wiedereröffnung der Schule im Oktober 1928 stellte sich Langlais Noël-Gallon vor und wurde gleichzeitig mit den Brüdern Henri und René Challan, zukünftige Säulen des Theorieunterrichts am Pariser Konservatorium, in seine Fugenklasse aufgenommen. Diese Periode kennzeichnet auch Langlais' richtiges Debüt als Kirchenorganist, von dem er 43 Jahre später berichtete:

> Nach meiner Tätigkeit als Harmonium-Stellvertreter in La Fontenelle wurde ich offizieller Organist in Épinay-sur-Orge in den Vororten von Paris. Das Hochamt begann um punkt 10 Uhr, und mein Zug kam um 10 Uhr am Bahnhof an. Der unbeirrbare Pfarrer sagte: "Kein Problem: ein Junge aus dem Chor wird auf der Empore auf Sie warten, und was uns betrifft, warten wir auf Sie in der Kirche". Alles lief perfekt, bis auf eine Kleinigkeit: Ich verdiente 100 Franken pro Monat, aber meine Reise kostete 110. Leider erlaubten es meine Mittel nicht, den Wohltäter zu spielen; so dauerte das Ganze nur einen Monat.
> Dann wurde plötzlich alles anders: Graf Christian de Bertier schlug vor, dass ich ihn an der Hauptorgel von Saint-Antoine-des-Quinze-Vingts in Paris vertrete. Dass war der Durchbruch. Nach einem Monat Vertretung fragte mich der Organist, wie viel er mir schulde. "Etwa 500 Franken", antwortete ich. Und dieser wunderbare Mann, ein angesehener und ausgezeichneter Musiker, machte eine Aussage, die mir noch immer in den Ohren klingt: "Junger Mann, im Leben muss man in der Buchhaltung präzis sein; ich schulde Ihnen 625 Francs.[41]

Immer noch um die Aufstockung seiner armseligen Finanzen besorgt, begann Langlais zusammen mit Gaston Litaize Anfang 1929 eine unerwartete Karriere als Varieté-Musiker. Die beiden Freunde nahmen ein Angebot des Besitzers einer Brasserie in der Nähe der Saint-Cloud-Brücke an, dort jeden Sonntag für ein bescheidenes Honorar zu spielen. Litaize erzählt von der Episode:

> Wir würden um 16 Uhr ankommen und sollten bis Mitternacht spielen. Es waren nicht viele Leute da, und wir würden nach und nach in unser Programm hineinwachsen. Allmählich kamen auch die Kunden, um Austern zu essen. Der größte Andrang war gegen neun Uhr, und wir waren die Hintergrundmusik. Wir spielten leichte Sachen (meist Transkriptionen des Geigers Fritz Kreisler), aber auch klassische Musik, wie Mozart-Sonaten oder sogar die ersten beiden Sätze der Franck-Sonate, Jean spielte Geige, ich Klavier. Wir verdienten etwa 300 Franken pro Abend, was für uns in Ordnung war. Aber die Kunden kamen zum Essen und nicht, um auf uns zu hören. Am Ende eines Monats stellte der Besitzer fest, dass wir kaum jemanden anziehen würden und dass der Probelauf nicht überzeugend war. Und so blieben wir Brasserie-Musiker für einen Monat.[42]

Gaston Litaize, der Witze liebte, kannte eine charmante Anekdote über seinen Kollegen Messiaen, Schüler in der Klasse von Dupré, wie sein Sohn Alain Litaize berichtet:

> Eines Tages kam Messiaen etwas zu spät zum Unterricht. Das tat er nie, darum war es sehr überraschend. Er setzte sich neben Gaston Litaize und legte ihm ein Paket zu Füßen. Wie immer, drehte er sich zum Mittelgang hin, schloss die Augen, und konzentrierte sich, mit dem Kinn in den Handflächen, auf seinen Klassenkameraden am Spieltisch. "Was ist in Ihrem Paket?" fragte Litaize. "Vorsicht, nicht anfassen, es kneift; es ist ein Hummer"! Niemand glaubte dies. Neugierig wie eine Katze fühlte Gaston vorsichtig das Paket und erkannte das Objekt schnell. Ohne Lärm zu machen, wickelte er es aus, hob es auf, legte es Messiaen zu Füßen und setzte es in Bewegung. Marcel Lanquetuit, der Dupré an diesem Tag vertrat, drehte sich wütend um und rief: "Komm schon, Messiaen, brauchen Sie plötzlich ein Metronom, um Ihren Klassenkameraden zu folgen? Hören Sie sofort damit auf!" Verschämt fügte sich Messiaen und murmelte "Glauben Sie, es macht Spaß, als Schwachkopf dazustehen?" "Du hättest mich nicht anlügen und mich für einen Idioten halten sollen", antwortete Gaston.[43]

Aber die Schuljungen waren auch harte Arbeiter und extrem talentiert. Jean Bouvard hat einige Briefe an seine Eltern gefunden, in denen er über Langlais in Duprés Orgelklasse spricht:

> Courbevoie, 19. März 1929
> Wegen eines Freundes aus Paul Dukas' Klasse, Olivier Messiaen, besuchte ich mehrere Orgelstunden am Konservatorium. Was für eine großartige Klasse! Diese Improvisationen! Ich war wirklich verblüfft, als ich einem jungen blinden Mann beim Improvisieren zuhörte, Jean Langlais. [44]

Und aus einem anderen Brief:

> Courbevoie, 26. April 1929
> Am Mittwochnachmittag ging ich in die Orgelklasse des Konservatoriums. Marcel Dupré hatte ein hübsches Thema aufgeschrieben. Ich hörte mit Erstaunen jedem einzelnen Studenten zu. Niemand ahmte den vorherigen nach. Ich erinnerte mich besonders an die Harmonien und die Entwicklung in den letzten beiden Takten, die vom Jüngsten der Klasse improvisiert wurden, den blinden Jean Langlais.[45]

Ein Foto zeigt Marcel Dupré und seine Schüler in der Klasse von 1928-29 am Konservatorium:

Duprés Orgelklasse von 1928–1929
erste Reihe: Joseph Gilles, Gaston Litaize, Olivier Messiaen, und MARCEL DUPRE ganz rechts;
zweite Reihe: *Léon Levif, Tommy Desserre,* Jean Langlais, Henri Cabié, *Rachel Brunswig,* Henriette Roget am Spieltisch (*kursiv: Hörer*).
Bild 12. (Sammlung Marie-Louise Langlais)

Die Zahl der Preisträger des Wettbewerbs von 1929 ist ein guter Indikator für die hohe Qualität der Klasse von Dupré:[46]

Erste Preise:	Olivier Messiaen, einstimmig,
	Joseph Gilles
Zweite Preise:	Jean Langlais,
	Henriette Roget
Lobende Erwähnung 1:	Gaston Litaize
Lobende Erwähnung 2:	Henri Cabié.

Und in einem Brief stellte Jean Bouvard fest:

> Ich war mit Charles Tournemire beim Orgelwettbewerb am 31. Mai 1929, und er sagte zu mir, als wir das Konservatorium verließen: "Langlais hätte genauso einen ersten Preis verdient!".[47]

Einen Monat später beendete Langlais das Schuljahr 1928-1929 auf die allerbeste Weise: mit der höchsten Auszeichnung des Instituts für junge Blinde, den ersten Preis in Komposition für seine einem seiner Mitschüler in Duprés Orgelklasse gewidmeten Sechs Präludien für Orgel. Langlais erzählte diese Geschichte über die Arbeit:

> Eines Tages, kurz nachdem ich meine Sechs Präludien geschrieben hatte, kam Vierne (für den ich eine große Bewunderung hegte) einen ganzen Nachmittag lang ans Institut, um sie sich anzuhören. Die Stücke dauerten insgesamt nur zwanzig Minuten, aber Vierne verlängerte die Sitzung mit seinen vielen Ratschlägen. Bevor er mich verließ, sagte er mir insbesondere: "Teuerster (so hat er

> uns immer genannt), Sie werden sehen, in Ihrem Leben kann Ihnen alles genommen werden: Gesundheit, Glück, Geld; aber ich glaube, es gibt eine Sache, die Sie nie im Stich lassen wird, und das ist die Musik." Und er hatte Recht. Ich glaube, die größte Freude in meinem Leben hatte ich bisher beim Schreiben von Musik, allein zu Hause, trotz all der Schmerzen, die dies mir manchmal bereitete.[48]

Zu jener Zeit erfuhr Langlais, dass Adolphe Marty, der Orgellehrer am Institut für Junge Blinde, seine Absicht angekündigt hatte, sich von der Lehrtätigkeit zurückzuziehen. Sofort wurde ein Wettbewerb organisiert, um seinen Nachfolger zu wählen. Es stellte sich heraus, dass Langlais die einzige Person war, die an diesem Wettbewerb teilnahm, weil die Anforderungen so entmutigend waren, dass sich die anderen potenziellen Kandidaten zurückzogen. Die Kandidaten wurden anhand der folgenden Kriterien beurteilt:

- Aufführung eines großen Orgelwerks aus dem Standard-Repertoire (Langlais wählte J.S. Bachs F-Dur Toccata, BWV 540).
- Harmonisierung und Improvisation auf der Grundlage eines Plainchants.
- Improvisation über ein freies Thema.
- Das Schreiben einer Schulfuge (fugue d'école)
- Klavierprüfung.
- Prüfung für Violine.
- Probelektion in Improvisation für einen blinden Schüler.

Es muss gesagt werden, dass Adolphe Marty selber ein Ein-Mann-Orchester war, Orgellehrer, Chor- und Orchesterdirigent und Begleiter in den Liturgien des Instituts. In dem Bewusstsein, dass sich ihm die einzigartige Gelegenheit bot, langfristige finanzielle Sicherheit zu erwerben, steckte Langlais seine ganze Energie in die Vorbereitung des Wettbewerbs. Er bat um ein Jahr Freistellung von der Fugenklasse am Konservatorium und erhielt diese auch. Dann machte sich an die Arbeit.

Um im Orgelwettbewerb des Konservatoriums 1930 besser gerüstet zu sein, benutzte Langlais - immer darauf bedacht, voranzukommen und in der Hoffnung, seine Klaviertechnik zu verbessern – eine Verbindung zu seinem alten Lehrer Maurice Blazy, um Klavierunterricht bei dem großen Pianisten Lazare Lévy zu erhalten.

Und als die Zeit kam, sich am 30. März 1930 beim Wettbewerb zu präsentieren, war er durch und durch bereit, sich dieser gewaltigen Prüfung zu stellen. Alle Schwierigkeiten meisternd, wurde er in einem offiziellen Schreiben vom 3. April 1930 zum "Lehrer-Aspirant in Ausbildung" *(aspirant-professeur-stagiare)* ernannt.

Nun konnte er sich in Ruhe auf den Orgelwettbewerb am Konservatorium vorbereiten;
Als das akademische Jahr im Oktober 1929 begann, hatte Dupré drei neue Studenten erhalten (Odette Vauthier, Denys Joly und Léon LeVif) und insgesamt sieben Studenten in der Orgelklasse. Das Foto der Klasse von Dupré von 1929-1930 zeigt die Schüler und Zuhörer nebeneinander, um ihren Lehrer herum:

Duprés Orgelklasse von 1929-1930
Erste Reihe: Léon LeVif, Jean Langlais, Henriette Roget, Odette Vauthier, Gaston Litaize, Tommy Desserre;
Zweite Reihe: Henri Cabié, Théodore Besset, MARCEL DUPRE, Denis Joly, Jean Bouvard (Kursiv: Hörer)
Abbildung 13 (Fotografie von Louis Roosen. Conservatoire national de musique. Paris. Sammlung Marie-Louise Langlais)

Die Abschlussprüfung fand am 6. Juni statt. Wie er seinen "Souvenirs“ anvertraute, hatte er an diesem Tag einige sehr stressige Momente:

> Paul Fauchers Fugenthema warf keine großen Probleme auf, aber in der Improvisation über ein freies Thema in a-Moll von Alexandre Cellier, beschloss ich, nach e-Moll zu modulieren statt der üblichen Modulation zur Paralleltonart, C-Dur in diesem Fall, was mir eine bessere musikalische Wahl zu sein schien. Aber das war überhaupt nicht so, wie wir normalerweise in der Klasse vorgingen.
> Am Ende der Prüfung suchte Dupré mich auf und sagte:
> "Mein armer Kleiner, Sie haben mich krank gemacht! Was haben Sie sich denn bei der freien Themenimprovisation gedacht? Ich schaute die Jury in diesem Moment an und dachte, Sie seien verloren. Aber diese Männer haben nicht mit der Wimper gezuckt! Glücklicherweise haben Sie sich gut aus der Affäre gezogen, sonst hätten Sie die Chance verwirkt, einen ersten Preis zu gewinnen. Ich denke aber, dass man ihn Ihnen trotzdem geben wird".

Dupré hatte das Verhalten der Jury richtig gedeutet; sie vergaben einen ersten Preis an den jungen Kandidaten, der nicht gezögert hatte, die Musik vor die Theorie zu stellen. Die Gruppe der Ausgezeichneten war jenes Jahr brillant, wie man sehen kann:[49]

Erste Preise:	Jean Langlais
	Henriette Roget
Zweiter Preis:	Gaston Litaize, einstimmig
Lobende Erwähnung 1:	Henri Cabié
Lobende Erwähnung 2:	Denis Joly

Darüber hinaus erhielt Langlais den "Alexandre-Guilmant-Preis" von 500 Franken für den Gewinner eines ersten Preises im Fach Orgel. Als Träger des ersten Preises des Pariser Konservatoriums und Lehramtsanwärter am Nationalen Institut für Blinde hätte Jean Langlais im Alter von 23 Jahren seine Ausbildung als abgeschlossen betrachten können.
Aber er hatte andere Ambitionen, und vor allem wusste er, dass er noch viel zu lernen hatte.

1 Jean Langlais, "Souvenirs", 1977 auf 60-Minuten-Audiokassetten für seine drei Enkelsöhne aufgenommen; Die von von Marie-Louise Langlais aufbewahrten Erinnerungen sind eine wahre Goldgrube an spontanen Informationen. Sie werden häufig zitiert als Langlais, "Souvenirs", wenn wir vom Leben von Jean Langlais erzählen.
2 Ebd.
3 Ebd.
4 Ebd.
5 Institution Nationale des Jeunes Aveugles
6 Bericht aus dem Abgeordnetenhaus, wiedergegeben in Le Moniteur, 1. März 1832, 614
7 Pierre-Armand Dufau. *Notice historique, statistique et descriptive sur l'Institution Nationale des Jeunes Aveugles de Paris*. Paris: Concierge de l'Institution, 1852. 28.
8 Der Opernkomponist Ambroise Thomas (1811-1896) war damals Direktor des Pariser Konservatoriums.
9 Eine "fugue d'école" ist eine Fuge, die, beginnend im frühen 19. Jhd. nach recht strengen, am Pariser Konservatorium entwickelten Regeln geschrieben wurde. Das klassische Lehrwerk dazu ist: André Gédalge, *Traité de la fugue*. Paris: Henoch, 1901; englische Übersetzung, Norman: University of Oklahoma, 1965.
10 *Le Valentin Haüy*, Juli 1886; Diese Zeitung wurde nach dem Gründer des späteren Instituts für junge Blinde benannt und befasste sich vor allem mit Fragen rund um die Blinden.
11 Albert Mahaut. *L'Œuvre d'orgue de César Franck*. Paris: INJA, 1923. 16.
12 Pierre Villey. *Le Monde des aveugles, Essay de psychologie*. Paris: Corti, 1984. 38. (Erstveröffentlichung 1914).
13 Man findet die Artikel von Griesbach in Pflüger's Archiv, 74:577-638, 75:365-426, 523-573, unter dem Titel "Vergleichende Untersuchungen über die Sinnesschärfe Blinder und Sehender".
14 Diese Liste basiert auf den Erinnerungen von André Bourgoin, die der Autor 1982 auf Kassette aufgenommen hat.
15 "Große Bertha" war der Spitzname für die riesigen deutschen Haubitzen, die im Ersten Weltkrieg Paris bombardierten. Er soll in Anlehnung an Bertha Krupp, der älteren Tochter und Erbin des deutschen Waffenherstellers Friedrich Krupp, entstanden sein.
16 Etwa 165'000 Menschen starben bei dieser Pandemie in Frankreich, der tödlichsten im 20. Jhd.
17 Langlais, "Souvenirs".
18 Auch bekannt als Lazare-Lévy (1882-1964), einflussreicher französischer Pianist, Organist, Komponist und Pädagoge.
19 Bourgoin-Tonbänder, 1982.
20 Langlais, "Souvenirs".
21 Ebd.
22 etwa 12 Dollar heute.
23 Diese Anekdote wurde 15 Jahre später von Pierre Cressar in *Ouest-Éclair*, 15. Mai 1941, erzählt.
24 "Jean Langlais, Organist von Sainte-Clotilde de Paris", *L'Orgue*, Sonderausgabe: *Hommage an André Marchal,* Hrsg. Norbert Dufourcq (1981): 57-58.
25 Adolphe Marty, "*L'Art de la pédale du grand orgue, ouvrage contenant des gammes majeures, mineures, des exercices pour les octaves et l'indépendance des deux pieds",* Sonderheft: Hommage an André Marchal, Hrsg. Paris: Macker und Noël, 1891. Jacques-Nicolas Lemmens, *École d'orgue basée sur le plain chant romain*. Mainz: Schott, 1862.
26 Eine Reminiszenz, die der Autor 1983 in Paris auf Kassette aufgenommen hat (im Folgenden als Litaize-Tonbänder, 1983 zitiert). Die Quartettsätze sind nicht mehr erhalten.
27 Die Vereinigung Valentin-Haüy wurde 1889 gegründet. Benannt nach dem Gründer des heutigen Instituts für junge Blinde, befindet sie sich unweit davon im *7. Arrondissement* von Paris.
28 J. B. Le Conte, "Jean Langlais", *Artistes d'aujourd'hui*, Paris, 1. Mai 1926.
29 Litaize-Tonbänder, 1983.
30 *In memoriam Louis Vierne* (1870-1937). Paris: de Brouwer, 1939; nachgedruckt in *L'Orgue*, Sondernummer 134 bis, 1970, 1:
29, 33–34.
31 Die folgenden Regeln basieren auf den Erinnerungen von Rachel Brunswig, Langlais' Kommilitonin in der Dupré-Klasse in den Jahren 1927-1928 (vom Autor 1986 aufgezeichnetes Gespräch; im Folgenden als "Brunswig-Tonbänder, 1986" zitiert).
32 Langlais, "Souvenirs".
33 Ebd.
34 Ebd.
35 Litaize-Tonbänder, 1983.
36 Braunschweiger Bänder, 1986.
37 Langlais, "Souvenirs".
38 Dies waren zwei der fünf homophonen Vertonungen des Ordinariums, die 1669 von Henry Du Mont veröffentlicht wurden. In einer Art modernisierter Gregorianik blieben sie in französischen Kirchen bis weit ins 20. Jhd. in Gebrauch.
39 Jean Langlais. "Quelques Souvenirs d'un organiste d'église." *L'Orgue* 137 (1971). 4-6.
40 Langlais, "Souvenirs". Diese unveröffentlichten Fugen befinden sich in der Privatsammlung der Autorin.
41 Ebd.
42 Litaize Tonbänder, 1983.

43 Alain Litaize. *Fantaisie et fugue sur le nom de Gaston Litaize* (Sampzon: Delatour France, 2012). 36–37.
44 Fotokopien dieser an den Autor gesandten Briefe (im Folgenden als "Bouvard-Briefe" bezeichnet). Jean Bouvard war der Grossvater von Michel Bouvard, der zusammen mit Olivier Latry seit 20 Jahren die Orgelklasse am Conservatoire National Supérieur de Paris leitet.
45 Ebd. Bouvard hat sich geirrt, denn Messiaen war ein Jahr jünger als Langlais.
46 "Orgue et Improvisation", in *Conservatoire National de Musique et de Danse: Palmarès,* 1928-1929. Paris: Imprimerie Nationale, 1929. 48–49.
47 Bouvard-Briefe, 1929.
48 Langlais, "Souvenirs".

KAPITEL 2

Weiterbildungsjahre (1930-1935)

Der Wettbewerb der Amis de l'Orgue - Lektionen bei Tournemire

Frisch aus dem Konservatorium entlassen und 23 Jahre alt, hatte Jean Langlais keine Ahnung, dass er sich an der großen Erneuerungsbewegung der französischen Orgelschule des zwanzigsten Jahrhunderts beteiligen würde. Hart hatten die Pioniere (Franck, Widor, Guilmant, Dupré, Vierne, Tournemire, Marchal) an der Verbesserung einer verfahrenen Situation gearbeitet, die mit dem fragwürdigen Geschmack und der schwachen Technik im 19. Jahrhundert entstanden war.
Durch die Qualität ihrer Kompositionen, Improvisationen und Aufführungen gewannen diese Pioniere ein bis dahin spärliches und lauwarmes Publikum für sich, für das die Orgel allzu oft ein Synonym für Lärm am Ende der Messe war. Die Hauptaufgabe blieb, die Orgel aus dem Kreis, in die sie eingegrenzt war, herauszuführen, was in erster Linie bedeutete, sie aus dem geschlossenen Kreis der Kirche zu befreien.
Bereits 1930 brillierte die französische Orgelschule wieder, und die junge Generation der Duruflé, Messiaen, Alain, Langlais und Litaize spielte, unterstützt von ihren Vorgängern, bald eine führende Rolle. Dieser Weg zum Erfolg wurde 1927 mit die Gründung einer Organisation namens "Les Amis de l'Orgue" (Freunde der Orgel) durch Graf Bérenger de Miramon Fitz-James und den jungen Organisten und Musikwissenschaftler Norbert Dufourcq unter Förderung und Unterstützung von Musikern wie Widor, d'Indy, Pierné, Vierne, Tournemire, Dupré und Marchal erleichtert.
Ihr Ziel war es, Organisten, insbesondere die jüngsten, zusammenzubringen und zu unterstützen. Bereits 1924 gründete der Musikwissenschaftler Jean Huré eine Monatszeitschrift namens „L'Orgue et les organistes“, in der er sich sowohl über das Publikum als auch über die Musiker in ziemlich deutlicher Sprache beklagte:

> Die Orgel ist bei unseren Komponisten wenig bekannt; sie ist beim musikalischen Publikum wenig bekannt. Man hört sie nur selten, außer in der Kirche. Der Organist wird im Allgemeinen von den Massen ignoriert, es sei denn, er hatte das Glück, mit Theaterstücken oder symphonischen Werken auf sich aufmerksam zu machen. César Franck ist also besser bekannt für seine Symphonie für Orchester als für seine bewundernswerten Orgelwerke, die vielen Musikern unbekannt sind. Das war nicht immer so. Von 16. bis zum Ende des 18. Jahrhunderts war jeder Komponist ein Organist, und von seinem Kollegen und die Öffentlichkeit wurde er vor allem nach seinem Improvisationstalent beurteilt. Ein Wettbewerb für die Stelle eines Pfarreiorganisten hatte mehr Wirkung als ein Boxkampf heute.[1]

Aber wegen unzureichender Mittel stellte *L'Orgue et les organistes* die Veröffentlichung 1926 nach 33 Ausgaben[2] und zwei Jahren wieder ein. Die Idee einer Zeitschrift wurde wenig später von Bérenger de Miramon Fitz-James und Norbert Dufourcq aufgenommen. Im Juni 1929 erschien die erste Ausgabe des *Bulletin semestriel des Amis de l'Orgue*: vier Seiten, die der Welt der Orgel in Frankreich gewidmet waren. Im Dezember 1930 wurde sie von einer halbjährlichen auf einer vierteljährlichen Erscheinungsweise gebracht und wuchs von vier auf acht Seiten und somit zu einem Format, das an Bedeutung Jean Hurés eingestellter Zeitschrift gleichkam. Aber sehr bald kamen bei den "Amis de l'Orgue" weitere Aktivitäten hinzu, um die Orgel und ihre Spieler zu unterstützen, wie z.B. die Organisation von Orgelkonzerten, Orgelausflügen und Wettbewerben in Interpretation, Improvisation und Komposition, die den Geschmack für die Wettspiele der Bach-Zeit wiederbeleben sollten.
Heute sind wir an die Zunahme von nationalen und internationalen Orgelwettbewerben gewöhnt, aber 1930 war es eine wirklich neue Idee, die es jungen Künstlern ermöglichte, ihren Mut unter Beweis zu stellen und eine Reputation aufzubauen.
Die Organisatoren hatten klugerweise beschlossen, die Wettbewerbe für Interpretation und Improvisation

abwechselnd mit denen für Komposition durchzuführen. Maurice Duruflé war der erste doppelte Gewinner dieses modernen Turniers, indem er sich 1929 der Preis für Interpretation und Improvisation und 1930 denjenigen für Komposition mit seinem Triptychon *Prélude, Adagio et Choral varié sur le thème du "Veni Creator"* sicherte, der ein Klassiker der Orgelliteratur werden sollte.

Als er im Juni 1930 seinen ersten Preis für Orgel am Konservatorium erhalten hatte, beschloss Jean Langlais, das Abenteuer des Wettbewerbs in der Kategorie Interpretation und Improvisation zu wagen, der als nächstes für den 21. Juni 1931 geplant war. Bernard Gavoty beschreibt die Details:

> Der von der Gesellschaft der Orgelfreunde ins Leben gerufene Wettbewerb in der Kategorie Interpretation und Improvisation auf der Orgel basiert auf einem ähnlichen Modell wie derjenige des Konservatoriums, aber es beinhaltet noch größere Schwierigkeiten. Das heißt, dass er nur denjenigen offensteht, die Konservatorium erfolgreich bestanden haben. Der Wettbewerb umfasst:
>
> 1. Improvisation eines Chorals über ein gregorianisches Thema, dann eine grössere symphonische Paraphrase über das gleiche Thema.
> 2. Improvisation eines Präludiums und einer Fuge über ein gegebenes Thema.
> 3. Improvisation eines symphonischen Allegro über zwei gegebene Themen.
> 4. Aufführung von vier vorgegebenen Werken aus verschiedenen Epochen und in verschiedenen Stilen, auswendig
> 5. Aufführung von drei modernen Werken, die von der Jury ausgewählt wurden, eines davon aus dem Gedächtnis.
>
> Man kann sich leicht vorstellen, welches Talent und welche Technik nötig sind, um einen so anspruchsvollen Wettbewerb anzugehen. Wir fügen aber gleich bei, dass der Orgelunterricht in *keinem anderen Land* solche Prüfungen vorsieht, und dass es das Privileg Frankreichs ist, Organisten hervorzubringen, die sich einer so umfassenden und hochrangigen Ausbildung rühmen können.[3]

So befähig er auch war, schätzte sich Jean Langlais selbst nicht als bereit ein, sich solchen Prüfungen zu stellen. Sicherlich hatte er bei André Marchal und Marcel Dupré die Improvisation über ein freies Thema und die Fuge studiert. Mit dem symphonischen Allegro war er weniger vertraut, aber seine größte Schwäche war die gregorianische Paraphrase, die ersten Aufgabe im Wettbewerbsprogramm. Dafür musste unbedingt einen Meisterlehrer finden, der ihn anleitete.

Ohne zu zögern entschied er sich für Charles Tournemire, der zu dieser Zeit an seinem Lebenswerk arbeitete, *L'Orgue Mystique*, komponiert zwischen 1927 und 1932, bestehend aus mehr als 1.000 Seiten frei paraphrasierten gregorianischen Gesängen in 51 Bänden, die das gesamte liturgische Jahr abdecken. Tournemire war ein außergewöhnlicher Improvisator, wie der Komponist und Organist Daniel-Lesur berichtet:

> Im Laufe der Jahre war ich ständiger Zeuge dessen gewesen, was Tournemire als seine "Gespräche" bezeichnete, d.h. seine unvergleichlichen Improvisationen und kann darum bezeugen, dass sie, egal ob heiter oder nicht, immer inspiriert, immer jubilierend waren.
> Er selbst beschrieb den Verlauf seiner Gedanken während des spontanen Musikschaffens: "Jede Vorbereitung ist das Gegenteil dieser Kunst", sagte er. "Bei einem Menschen mit dieser Fähigkeit entwickelt sich von dem Moment an, in dem die Sensibilität erwacht, allmählich mit Logik und Phantasie das schöpferische Element, bis zu dem Punkt, bei dem die Illusion entsteht von etwas, was in den erhabenen Momenten zusammen mit den „Geistesblitzen“ geschrieben wurde... Sie haben den einzigartigen Eindruck, jemand anderem als Ihnen selbst zuzuhören. Das Unterbewusstsein übernimmt..."
> Und er räumte ein, dass die Fähigkeit bei der Improvisation, mit den gleichen technischen Fähigkeiten zu spielen, die ein schriftliches Werk erfordert, viel Arbeit verlangt habe.

Die *Fünf Improvisationen,* die er 1930 und 1931 an der Orgel von Sainte-Clotilde auf 78–er Schallplatten aufgenommen hat, sind ein lebendiges Zeugnis seine Inspiration und Virtuosität.[4] Daniel-Lesur, der bei diesen Aufnahmen anwesend war, erinnert sich:

> Eines Nachts hatte ich in der Dunkelheit der Orgelempore mit Blick auf die leere Kirche das Privileg, an dieser Aufnahmesitzung teilzunehmen. Zu jener Zeit wurden die Aufnahmen auf riesige kreisförmige Wachsscheiben gemacht und nur vier Minuten auf einmal.
> Tournemire saß auf seiner Orgelbank, konzentrierte sich, ging in sich und wartete, bis die

schicksalhafte Uhr ihren Rosenkranz gebetet hatte, mit ihrem Klirren, Geläut und Knirschen. Bei den längeren Improvisationen, die auf zwei Seiten einer Platte wiedergegeben werden mussten, wusste er, dass er sich für die Zeit, die man zum Wechseln und Erwärmen des Wachses brauchte, selbst unterbrechen musste.
Ganz zu schweigen von einer Polizeistreife, die, als sie zu dieser Stunde Licht in der Kirche sah und dachte, sie habe Einbrecher entdeckt, die Techniker während ihrer Arbeit einvernehmen wollte.
Ich war besorgt, da ich die Nervosität und Ungeduld des Meisters kannte. Würde er unter diesen Bedingungen die Spontaneität, die ungeheure Präsenz der Reflexe finden, die jeden Sonntag unsere Begeisterung weckte?
Zweifel waren nicht angebracht. Auf das Zeichen hin war der Fluss sofort da, und keine der auferlegten Zwänge konnte die Freiheit, die Kontinuität und den Glanz der musikalischen Rede einschränken.[5]

Tournemire improvisiert über gregorianische Themen am Spieltisch von Sainte-Clotilde
Abbildung 14 (Foto aus der Sammlung von Odile Weber)

Während dieser Zeit ging Jean Langlais zu Tournemire und bat um Improvisationsunterricht. Tournemire hatte damals nur wenige Privatschüler, da er sehr auf die Qualität der ihn umgebene Personen bedacht war und nur Schüler akzeptierte, die bereits über eine gewisse Kunstfertigkeit verfügten wie Maurice Duruflé, Daniel-Lesur, Henriette Roget und Gaston Litaize.
Langlais erinnerte sich:

Das ganze Jahr über arbeitete ich an der modalen also der gregorianischen Improvisation mit Tournemire. Im Allgemeinen gab er seinen Unterricht am Abend, und es konnte mehr als eine Stunde dauern; aber was für eine Stunde! Anstatt technische Ratschläge zu geben, sagte er Dinge wie: „Wenn Sie eine gregorianische Paraphrase machen, sollten Ihre Anliegen sein: erstens, eine Atmosphäre zu schaffen; zweitens, sie dem Publikum aufzuzwingen. Haben Sie das verstanden? Machen Sie weiter!“
Ich bin zur Orgel gegangen. Nach 30 Sekunden schob er mich von der Bank und zeigte mir ein Beispiel. Dabei fiele der Stapel mit Bachs Orgelwerken, die zu meiner Rechten lagen, auf den Boden. Ich hob sie auf und legte sie wieder neben mich; die Stunde ging weiter, und wieder sprang Tournemire auf - er verlor die völlige Kontrolle über sich selbst -, schubste mich, und die Noten fielen wieder herunter, ohne dass er es überhaupt bemerkte...“
„Du hast nichts verstanden", sagte er mir. "Schaffe ein Ambiente, damit der Mittelteil reichhaltig wird. Steige, steige, dein Publikum wird dir folgen.“ Es beginnt zu hecheln, kann nicht mehr atmen. „Dann spiele ihnen zwei kurze, dissonante Akkorde auf der vollen Orgel... halte eine lange Stille...

das Publikum ist tot... dann öffne ihnen den Himmel mit einem poetischen Schluss auf einem 8'-Bourdon und einer Voix celeste... Glaube mir, sie haben es verdient!"
Er war ein bedeutender Künstler und ein großer Pädagoge, und wenn er lehrte, war er inspiriert und außergewöhnlich.
Eines Tages sagte er zu mir: "Alle Musik, die nicht die Verherrlichung Gottes als Basis hat, ist nutzlos!" Ich antwortete: "Nun denn, was machen Sie mit Debussy, Strawinsky, Bartok, Ravel?" Und er antwortete kalt: "NUTZLOS!" Was zumindest umstritten ist... Ich verließ diese Lektionen erschöpft, ausgelaugt, manchmal entmutigt. Aber ich hatte mich geirrt, da er mich, nachdem er mich während des Kurses ein wenig herumgeschubst hatte, immer auf seiner Türschwelle mit den Worten zurückliess: "Es war sehr gut heute Abend, mein junger Freund, Sie machen Fortschritte"![6]

Am 21. Juni 1931, nach mehreren Monaten dieser unvergleichlichen Lehre, stellte sich Langlais dem Wettbewerb der Amis de l'Orgue und trat gegen einen einzigen Kandidaten an, den blinden Organisten Gustave Noël.

Die Prüfungen fanden auf der Orgel der Eglise Réformée de l'Etoile statt, einer protestantischen Kirche, vor einer an Größe und Besetzung beeindruckenden Jury unter dem Vorsitz von Vincent d'Indy. Die anderen Mitglieder waren Bonnet, Bret, Noël-Gallon, Jacob, de La Presle, Letocart, Marchal, Sergeant, Tournemire und Vierne.

In mehreren Zeitungsartikeln wurde damals über dieses Musikereignis berichtet. Hier sind einige bezeichnende Passagen:

Durch Nummern identifiziert, waren die Kandidaten für die Jury und für das Publikum unsichtbar. Sie erhielten alle Garantien einer gewissenhaften Unparteilichkeit.
Als einstimmig der Preis für die Nr. 2 beschlossen worden war, wurde ein jungen Mann zum Jurytisch begleitet, dessen Namen wir zusammen mit seinen Referenzen erfuhren: Jean Langlais, Erster Preis für Orgel am Konservatorium im vergangenen Jahr und Lehrer am Nationalen Institut für Junge Blinde.
Es ist rührend, wenn man bedenkt, dass es sich um einen Künstler handelt, dessen Augen geschlossen sind, dessen Spiel und dessen Improvisationen von einem so lebendigen und zarten Sinn für Klangfarben zeugen. Von den ersten Takten seiner Paraphrase über das schöne liturgische Thema "Ave maris stella" an offenbarte Herr Jean Langlais eine seltene musikalische Persönlichkeit. In ihm vereint sich eine klare, ja freudige, harmonisch mit einer heiteren Schwere verbundene Phantasie, welche, in unseren Augen zumindest, das Eigene des Wesens eines Organisten ausmacht.
Gustave Bret[7]

Ein weiterer, noch ausführlicherer Zeitungsauszug zum selben Thema

Der zweite Wettbewerb in Interpretation und Improvisation fand am 21. Juni vor einer Jury unter dem Vorsitz von Vincent d'Indy statt. Man mache sich ein Bild von der Schwierigkeit dieses Turniers: Die Improvisationsprüfung beinhaltete einen kontrapunktischen Choral über "Ave maris Stella", gefolgt von einer symphonischen Paraphrase über dasselbe Thema; ein Präludium und eine Fuge über ein Thema von Herrn Noël-Gallon und ein Sonatensatz über zwei Themen von Herrn Vincent d'Indy.
Für die Aufführung verlangte man *Präludium und die Fuge in D-Dur* von Bach [BWV 532], das *Choralvorspiel* "O Lamm Gottes" vom selben Komponisten [BWV 656], einen der *Drei Choräle* von Franck, nach Wahl des Organisten und schließlich ein modernes Werk aus einer Liste mit drei vom Teilnehmer vorgeschlagenen Stücken.
Dies ist weit entfernt von jenen Wettbewerben, bei denen ein einziges Stück, das allzu oft mehr pianistisch als organistisch ist, es unmöglich macht, die komplexen Aspekte der Technik und des Stils zu beurteilen, die für die Orgel erforderlich sind! Hier legen die dominante Rolle, die den Werken Bachs, dem Meister der Meister, zugewiesen wurde, die Wahl des Choralvorspiels zu "O Lamm Gottes", dessen Polyphonie das Legato und die Phrasierung des Organisten auf die Probe stellt (eine so seltene wie wichtige Qualität) und die obligatorische Aufführung eines Chorals von Franck, Prüfstein für jeden vernunftgesteuerten und einfühlsamen Interpreten, die Stärken oder Schwächen des Spielers schonungslos offen.
Nur zwei Kandidaten stellten sich diesen gewaltigen Prüfungen: Die Herren Noël und Langlais. Herr Jean Langlais triumphierte mit Leichtigkeit, vor allem wegen seiner köstlichen Paraphrase über "Ave maris stella". Von den ersten Tönen dieser gelungenen Improvisation an waren Jury und Publikum verzaubert, und dieser Zauber endete erst mit dem letzten Akkord. Auch das Präludium

> und seine Fuge waren ebenfalls sehr ansprechend. Die Aufführung der Fuge in D und des Finales der Vierten Symphonie von Vierne offenbarte einen bestimmten und prägnanten Anschlag und ein ausgezeichnetes Rhythmusgefühl.
> Die Jury hat einstimmig den "Prix des Amis de l'Orgue" Herrn Jean Langlais verliehen.
> - Maurice Segent[8]

Jean Langlais erinnert sich an diesen Tag:

> Am Ende des Wettbewerbs gab der Präsident der Jury, Vincent d'Indy, bekannt: "Wir würde gerne Nummer 2 sehen".
> Ich war diese Nummer 2. Ich war absolut überzeugt, dass sie mich kritisieren wollten und ging sehr zaghaft auf sie zu, als Vincent d'Indy sagte:
> "Die Jury hat Ihnen einstimmig den Preis für den Wettbewerb der Amis d'Orgue verliehen." Dies geschah an der Orgel von Alexandre Cellier, einem charmanten Mann, der Organist an der protestantischen Kirche Temple de l'Étoile war; meine Studenten kamen, packten mich und trugen mich im Triumph über die Avenue de la Grande Armée, aber bevor sie das taten, kam Tournemire, um mich zu umarmen und sagte: "Ich freue mich für Sie. Sie waren wunderbar, fantastisch ..."
> Und ich sagte ihm, was ich dachte: "Mein lieber Meister, ich weiß, WEM ich diesen Preis verdanke!"
> Er verstand genau, dass ich mich auf ihn bezog, und danach wiederholte er es jedem, der zuhörte: "Ich habe so vielen undankbaren Schülern Unterricht gegeben, bis auf einen. Dieser hat öffentlich bekannt, was ich für ihn getan habe.

Das Publikum an diesem Tag war fasziniert von der beeindruckenden Art und Weise gewesen, wie Jean Langlais seine gregorianische Improvisation über das Thema "Ave Maris Stella", der entscheidende Faktor für seinen Erfolg, bewältigt hatte. Wir sehen hier den Stempel von Tournemire, der es verstand, die pädagogische Arbeit seiner Vorgänger zu vervollständigen; Marchal hatte Jean Langlais auf den Geschmack für Farbe und Poesie der Orgel gebracht sowie für eine sehr "französische" Eleganz; und Dupré hatte dann dem jungen Mann eine sichere Technik verliehen. Es war jedoch Tournemire mit seiner kraftvollen Originalität, der seinen Schüler in das unendlich reiche und vielfältige Feld der gregorianischen Paraphrase eingeführt hatte, einem Genre, das Jean Langlais sein ganzes Leben lang mit Freude pflegen sollte.
Um eine Vorstellung von der Persönlichkeit des jungen Komponisten an der Schwelle zum Erwachsenenleben zu bekommen, haben wir uns an den Dichter Anatole Le Braz gewendet, der die Bretonen im Allgemeinen kommentiert:

> Der Bretone ist vor allem reizbar und beeinflussbar. Seine sprichwörtliche Eigensinnigkeit kann als Willenskraft verstanden werden, aber seine dominante Eigenschaft ist die Sensibilität - eine keltische Sensibilität, zitternd, beunruhigt, dunkel und durch eine unermüdliche, immer wirksame Phantasie überreizt. Es ist selten, dass er sich nicht davon leiten lässt, und normalerweise ist sie ihm Untertan. Neugierig auf das Neue, begierig auf Veränderungen, offen für den Ruf des Abenteuers, respektiert niemand die Regeln weniger, niemand ist ungeduldiger.
> Gestern ein Royalist, morgen ein Anarchist, ständig in kraftvoller Reaktion auf etwas oder jemanden... Er wäre nicht in der Lage, den Glauben eher aufzugeben als das Atmen.
> Sogar die Eigenschaften der Landschaft scheinen in den Bretonen einen gewissen Geisteszustand zu unterhalten. Es ist unbestreitbar, dass es Schwere, Melancholie in dieser Region gibt. Das vage Licht, der häufige Nebel, die oft singulären Verzerrungen, denen die Objekte ausgesetzt sind, die phantomartigen und geheimnisvollen Silhouetten, welche sie zum Beispiel den Felsen oder Baumstämmen verleihen, das Heulen des Windes, der hier uneingeschränkt herrscht, all dies trägt zur angeborenen Vorliebe der bretonischen Vorstellungskraft für das Fantastische und das Übernatürliche bei.[9]

Es scheint uns, dass jeder Aspekt dieser Beschreibung auf Jean Langlais zutrifft, der trotz seinem zehnjährigen Aufenthalt im Nationalen Institut für Junge Blinde tief von seinen keltischen Wurzeln geprägt blieb. Denn bei ihm, wie bei seinen Landsleuten, existieren Sensibilität, Phantasie und Nonkonformität neben Melancholie und einer Vorliebe für das Übernatürliche. Geleitet von einem felsenfesten Glauben, kannte er keine Zweifel, und seine Arbeitsethik hatte ihren Ursprung in der angestammten Hartnäckigkeit, die seine Familie stets bewies, um die Härten des Lebens zu überleben.

Heirat - erste Konzerte - frühe Lehrerkarriere

1929, als er sein Studium in der Klasse von Dupré abgeschlossen hatte, begann Jean Langlais Privatunterricht auf einer kleinen, 9-registrigen Mutin-Orgel zu erteilen, die ihm von der Association Valentin Haüy zur Verfügung gestellt worden war. Einer von Duprés Schülern von außerhalb von Paris, Théodore Besset, ein regelmäßiger Zuhörer in Duprés Orgelklassen am Konservatorium, bat Jean Langlais, in seinen Geburtsort Toulouse zu kommen, um ein Konzert zu geben. Der junge Mann nahm an und spielte eines der ersten Konzerte seiner langen Karriere als Konzertorganist am 10. August 1930 in der dortigen Herz-Jesu-Kirche. Bei dieser Gelegenheit traf er Jeanne Sartre, die Nachbarin seines Schülers und wie er ursprünglich aus Escalquens stammend, einem kleinen Dorf mit 300 Einwohnern, etwa zwölf Meilen von Toulouse entfernt.
Die beiden jungen Leute verstanden sich sehr schnell. Sie waren klug, intelligent und künstlerisch veranlagt, Jeanne Sartre hatte ein echtes Talent für die Malerei. Ihr Vater, der für eine Stelle im Postsystem nach Paris gezogen war, lebte mit Frau und Tochter in einem kleinen Vorstadthaus in Maisons-Alfort, in der Nähe von Paris; Jean Langlais wurde bald ein regelmäßiger Besucher und schließlich wurde die Ehe vereinbart und das Datum auf den 3. Dezember 1931 in der Kirche in Maisons-Alfort festgelegt. Olivier Messiaen nahm daran teil, ebenso wie André Marchal, der bei der Gelegenheit Orgel spielte und während dem Auszug den "Chant héraldique", das letzte der sechs Gaston Litaize gewidmeten Präludien interpretierte.
Am Tag nach der Hochzeit zog das Paar in die Rue de la Convention 160 und kurz danach in die Rue Duroc 22, ins gleiche Gebäude, in dem André Marchal wohnte, und nur einige hundert Meter vom Institut für Junge Blinde entfernt. Abgesehen von einem durch die Ankunft der kleinen Janine notwendigen Umzug von der Nummer 22 in die Nummer 26 der rue Duroc im Jahr 1936, hat Jean Langlais diese Adresse im Schatten des Invalidendomes nie verlassen.
Seine Ernennung zum Orgellehrer-Anwärter am Institut für Junge Blinde im April 1930 kam genau zum richtigen Zeitpunkt, um das jungen Paar zuversichtlich in die Zukunft schauen zu lassen, aber andererseits hatte sie eine große zeitliche Verpflichtung zur Folge. Zusätzlich zum Orgelunterricht wurde er mit der Leitung des von Marty geerbten Chores beauftragt, was bedeutete, dass zusätzlich zu den Proben montags, mittwochs und freitags, auch die Musik für die Kapellenmessen (donnerstags und sonntags um 8.30 Uhr) und die Vespern (um 13.30 Uhr) bereitgestellt werden musste.
Der Komponist erinnert sich an sein Leben als Chorleiter:

> Zum Zeitpunkt von Martys Pensionierung war der gemischte Chor groß, und ich war erst 24 Jahre alt. Insbesondere sollte ich Mädchen dirigieren, die etwa im gleichen Alter wie ich waren. Marty mich vorgewarnt habe: "Du wirst auf erbitterten Widerstand stoßen." Und in der Tat, einer der Betreuerinnen der Mädchen, die dem Chor angehörten, verfügte, dass sie nicht "von einem Kind geleitet werden wollten" Dazu bemerkte Marchal: "Ein Kind vielleicht, aber ein Kind, das eine Menge weiß". Zum Glück hat es geklappt, und bald fand ich die Arbeit spannend.
> Ich begann damit, dass ich sie zwei oder drei Chöre von Debussy singen ließ, "Dieu qu'il fait bon regarder" und "Yver, vous n'estes qu'un villain", und plötzlich begeisterte sich meine 59 Chorsänger... Gemeinsam bereiteten wir große Werke aus der Renaissance vor, wie die Messe "*Le Bien que j'ay*" von Guillaume Dufay, die sechsstimmige *Missa Papae Marcelli* von Palestrina und Auszüge aus Bachs *Actus tragicus*. Das lehrte mich viel über das Schreiben für Stimmen.
> Außerdem habe ich für meinen Chor mein erstes Werk für vierstimmige gemischte Stimmen geschrieben, *Deux Chansons de Clément Marot* ("Je suis aymé de la plus belle" und "Aux damoyselles paresseuses d'escrire à leurs amis"), die im Juni 1931 unter meiner Leitung im Nationalen Institut für Junge Blinde uraufgeführt wurden.
> Sie wurden 1933 auch meine erste veröffentlichte Arbeit. Deshalb nannte ich sie "Opus 1". Neben Werken aus dem Chorrepertoire bildete ich meine Chorsänger im Hinblick auf die Gottesdienste in der Kapelle auch in Gregorianischem Choral aus. Eine spannende Arbeit, zumal ich ihn auf Anraten von Blazy und Tournemire am Gregorianischen Institut in Paris ernsthaft studiert hatte.
> Zu Ostern 1931 bat mich der Kaplan des Instituts um die Komposition einer Motette für die Selige Jungfrau, was ich mit Freude getan habe. Ich schrieb ein kurzes, schlichtes Stück für zwei Stimmen und Orgel, das ich *Ave mundi gloria* betitelte und das 1933 von Hérelle herausgegeben wurde. Meine Karriere als Chorleiter war für mich 34 Jahre lang ein Weg, die Kunst, für Stimmen zu schreiben zu perfektionieren, und die Schülerinnen und Schüler waren immer bei der Sache, auch wenn wir zusätzliche Proben ansetzen mussten, etwas, das oft passierte![10]

Aber das Kernstück seiner Arbeit am Institut war natürlich der Orgelunterricht, sechs Stunden am Tag, für Studenten (am Anfang oft alte Freunde in seinem Alter oder noch älter), die ihm sofort Zuneigung und Bewunderung entgegenbrachten. Sie bewiesen es ihm, indem sie ihn nach seinem Sieg beim Wettbewerb der "Amis de l'Orgue" im Juni 1931 im Triumph über die ganze Länge der Avenue de la Grande Armée trugen.
Abgesehen von diesen Hauptaktivitäten übernahm der junge Lehrer regelmässig Vertretungsdienste in den grossen Pariser Kirchen (Saint-Germain-des-Prés, Saint-Antoine-des-Quinze-Vingts, Saint-Étienne-du-Mont), weil er sich zu beschäftigt fühlte, um eine eigene Orgelstelle zu übernehmen. Deshalb lehnte er ein Angebot seines Freundes Malherbe, für die Stelle in Notre-Dame-de-la-Croix in Ménilmontant (im 20. Arrondissement) ab, wo er selbst Chorleiter war; Langlais schlug stattdessen seinen Freund Gaston Litaize vor.
Seit seinem Abschluss am Konservatorium im Jahr 1930 machte es Jean Langlais sich zur Ehre, die Werke seiner Freunde in Konzerten zu spielen.
So spielte er am 28. Dezember 1930 die zweite Aufführung (die Premiere war mit dem Komponisten selber) von Messiaens neuem Diptyque in einem Rezital in Saint-Antoine-des-Quinze-Vingts, das die "Amis de l'Orgue" dem Gewinner des Ersten Preises in der Orgelklasse des Konservatoriums schenkten.
Daher war er sehr überrascht, als er die folgende Notiz von Olivier Messiaen erhielt:[11]

> Fuligny, 22. Juli 1931
> Lieber Freund,
> Da der arme Herr Quef gestorben ist, ist die Orgelstelle in La Trinité frei. Du weisst, dass ich für zwei Jahre der einzige Ersatz für Herrn Quef war. Deshalb habe ich mich um die Stelle beworben. Man sagte mir, dass Du einer der Kandidaten für diese Stelle seiest. Ich mache dir keine Vorwürfe, aber das überrascht mich wirklich. Ich gratuliere dir zu dem Preis bei den Amis de l'Orgue. Vertraue auf meine unerschütterliche Freundschaft,
> Olivier Messiaen

Jean Langlais' Antwort auf Messiaen muss vehement gewesen sein, wenn man diesen Zeilen glaubt:

> Fuligny, 3. August 1931
> Mein lieber Freund,
> Ich danke Dir für Deinen Brief, der mich bewegt hat. Ich habe mich sehr verändert und ich habe die wenige Illusionen über die Menschen eingebüsst, die ich noch hatte. Hätte ich an Deiner Freundschaft gezweifelt, würde ich Dir nicht geschrieben haben. Deine ordentliche Wut über meinen Mangel an Vertrauen erfreut mich, denn sie zeigt mir, in welchem Maße Du ein loyaler Freund bist. Freundschaft ist ein sehr reines Lied, das nicht durch Dissonanzen getrübt werden sollte. Ich werde Dich nicht vergessen, und ich weiß, dass Du dasselbe für mich tun wirst. Du hast so offen und freundlich geschrieben, dass ich Dich umarmen würde, wenn ich Dich sähe. Danke, dass Du mich wegen dem Rompreis-Wettbewerb getröstet hast, ohne Deine Meinung zu teilen. Meine Kantate war gute Musik und weniger gutes Theater: das Urteil war sehr fair. Was die Trinité betrifft, warte ich ab, ich würde es schon gerne sehen, aber ich habe nicht viel Hoffnung. Die Zukunft erscheint mir traurig. Ist dies eine Folge meines phantasievollen und lästigen Temperaments? Denn in Wirklichkeit scheint die Sonne und es gibt Blumen. Auf Wiedersehen, lieber Freund, vertraue auf meine lieben und hingebungsvollen Gefühle.
> Olivier Messiaen

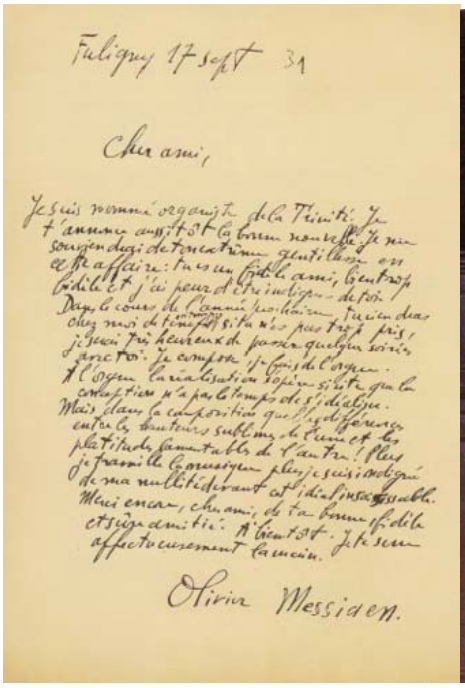
Einen Monat später informierte Messiaen Langlais über seine offizielle Ernennung zum Organisten an der Trinité. Mit 23 Jahren war er damals der jüngste Organist in Frankreich, der ein solches Amt bekleidet.

> Fuligny, 17. September 1931
> Lieber Freund,
> Ich wurde zum Organisten an der Trinité ernannt. Dir erzähle ich diese gute Nachricht sofort. Ich erinnere mich an deine ausserordentliche Freundlichkeit in dieser Sache: Du bist ein treuer Freund, wirklich zu treu, und ich fürchte, deiner unwürdig zu sein. Komm im Laufe des nächsten Jahres von Zeit zu Zeit zu mir, wenn du nicht zu beschäftigt bist; ich würde mich sehr freuen, einige Abende mit dir zu verbringen. Ich komponiere, ich spiele Orgel. An der Orgel geschieht die Umsetzung so schnell, dass das Konzept keine Zeit hat, sich zu verfeinern. Aber in der Komposition, welch ein Unterschied zwischen den erhabenen Höhen des einen und den beklagenswerten Plattitüden des anderen! Je mehr ich an der Musik arbeite, desto mehr entrüste ich

mich über meine Kleinheit vor diesem schwer fassbaren Ideal. Nochmals vielen Dank, lieber Freund, für deine gute, treue und sichere Freundschaft. Bis zum nächsten Mal.
Ich schüttle dir herzlich die Hand.
Olivier Messiaen

Messiaen seinerseits lud Jean Langlais regelmäßig zu den Uraufführungen seiner Werke ein, belegt durch den folgenden Auszug aus einem Brief.

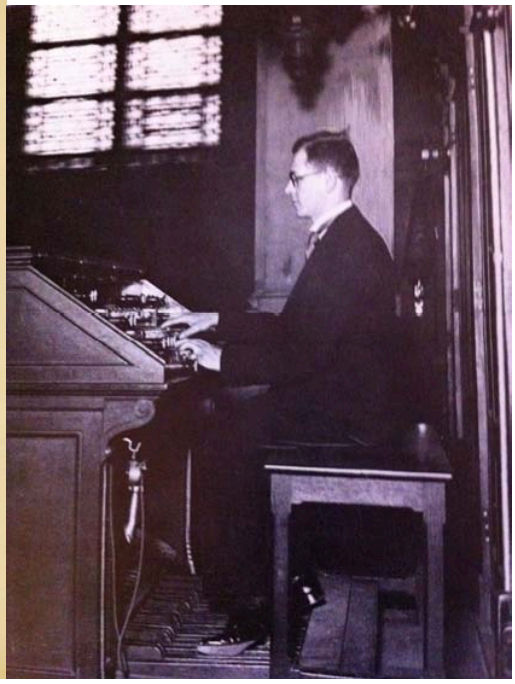
Paris, 29. November 1931
Lieber Freund,
Man spielt am Sonntag, dem 6. Dezember meine symphonische Dichtung Les Offrandes oubliées um drei Uhr bei der Société des Concerts. Es gibt eine Hauptprobe (Einheitspreis 10 Franken) am Samstag, 5. Dezember um 9 Uhr. Die Probe ist wichtiger als das Konzert. Es würde mich sehr freuen, wenn du kommen könntest. Vielen Dank im Voraus! Entschuldige, dass ich keine Einladung schicke. Es gibt keine. Dein alter Freund,
Olivier Messiaen


Fuligny 17 sept 31

Cher ami,

Je suis nommé organiste de la Trinité. Je t'annonce aussitôt et la bonne nouvelle je me souviens de ta gentillesse en cette affaire. Tu es un fidèle ami, Bientôt Odile et j'ai peur d'être indiscret. Depuis le cours de Chartres, nous n'avons pas eu de nos nouvelles, si tu n'es pas trop pris, j'aurai très heureux de passer quelques soirées avec toi. Je compte [illegible] l'orgue. L'inauguration aura lieu [illegible] Mais dans la composition qu'il y a offerte [illegible] Merci encore, cher ami, de ta bonne fidélité et sois amitié. A bientôt. Je te serre affectueusement la main.

Olivier Messiaen.



Originalbrief von Olivier Messiaen an Jean Langlais, 17. September 1931
Abbildung 15 (Sanmlung Marie -Louise Langlais).

Das erste Foto von Messiaen an der Orgel der Trinité, Paris, 1931
Abbildung 16 (Foto Roger Viollet)

Der Kompositionswettbewerb der Amis de l'Orgue - *Die Poèmes évangéliques* (1932)

Seine vielen Aktivitäten hatten Jean Langlais nicht vom Ziel abgebracht, das er sich 1931 am Tag nach seinem Erfolg beim Interpretations- und Improvisationwettbewerb der "Amis de l'Orgue" gesetzt hatte: auch den Kompositionswettbewerb vom Mai 1932 dieser Organisation zu gewinnen und damit die bemerkenswerte Leistung von Duruflé zu egalisieren, der, erinnern wir uns, in den Jahren 1929 (Interpretation und Improvisation) und 1930 (Komposition) die aufeinanderfolgenden Wettbewerbe gewann.
In einem interessanten und recht unbekannten Dokument[12] hatte Maurice Duruflé seinen Wunsch geäußert, ebenfalls an diesem Wettbewerb teilzunehmen, bevor er ihn aus Vorsicht aufgab:

Paris, 3. Mai 1932
Lieber Meister,
Ich habe Monsieur de Miramon gesehen, der mir gesagt hat, dass ich nach den Regeln des Wettbewerbs das Recht hätte, wieder teilzunehmen, und dass es unter diesen Bedingungen schwierig sei für ihn, mir einen persönlichen Rat zu geben.

> Trotz der Tatsache, dass meine drei Stücke fertig sind,[13] ziehe ich es vor, nicht mehr zu kandidieren, da ich den Preis bereits vor zwei Jahren gewonnen habe; dies könnte sie sicherlich gegen mich sprechen.

Wer weiß? Mit seiner inzwischen berühmten Suite hätte Duruflé den Wettbewerb wahrscheinlich erneut gewonnen.

Das Reglement von 1932 sah die Komposition einer 3-sätzigen Orgelsuite vor, die insgesamt nicht länger als 15 Minuten dauern durfte. Jean Langlais machte sich Anfang 1932 an die Arbeit und beendete sehr schnell (von seltenen Ausnahmen abgesehen, komponierte er immer schnell) ein Triptychon mit dem Titel *Poèmes évangéliques d'après les textes sacrés*: "L'Annonciation", "La Nativité" und "Les Rameaux". Der Komponist wählte die vorgegebene Form "Programmusik mit religiösem Inhalt", die sich aus der Lektüre der Evangelien des Neuen Testaments ergibt. Die zentrale Figur ist Jesus Christus, aber gleichzeitig ist auch seine Mutter Maria eine der Hauptquellen für Inspiration für Jean Langlais. Deshalb sind die Verkündigung und Weihnachten die Themen von zwei der drei Sätze.

1. "L'Annonciation" (Die Verkündigung)

Als Vorwort paraphrasiert Langlais Lukas 1:30-31, 29, 38 und 46-55:

> Der Engel Gabriel, Gesandter Gottes, der die Jungfrau Maria respektvoll gegrüßt hatte, sprach mit diesen Worten zu ihr: "Fürchte dich nicht, Maria, denn du hast die Gunst von Gott, und du wirst im Mutterleib empfangen und einen Sohn gebären, und du wirst ihm den Namen geben Jesus". Marias Herz war sehr beunruhigt, da sprach sie zum Engel: "Siehe, ich bin der Magd des Herrn, es geschehe nach deinem Wort..." Und in heiterer Freude verkündete die Jungfrau ihr "Magnificat".

Dieser Text, der als Motto über das Werk gestellt ist, dient als Ausgangspunkt, wobei drei "Personen" in drei verschiedenen Abschnitten kommentiert werden: l'Ange (Der Engel), la Vierge (Die Jungfrau) und le Coeur de la Vierge (Das Herz der Jungfrau Maria).

Der erste Abschnitt taucht eindeutig in Messiaens Welt ein, denn er bedient sich für sein Thema der Skala des "Zweiten Modus mit begrenzter Transponierbarkeit" (der Einfachheit halber nennen wir ihn "Zweiten Modus"), der abwechselnd Ganzton- und Halbtonschritte aneinanderreiht.

Die Anleihe ist flüchtig, da der Anfangsmodus ab dem zweiten Takt des Themas mit dem Auftauchen eines vergrößerten Intervalls (Gis-F) verändert wird, dann mit dem Ganztonskala, die aus den Werken von Debussy bekannt ist.

Mit diesem Modus, der mit seiner Gegenüberstellung von Elementen ohne wirkliche Verbindungen zueinander mehr instinktiv als absichtlich gefunden wurde, zeigt Langlais seine charakteristische Eigenständigkeit, wie wir später feststellen werden.

Ein weiteres Verfahren, das er gerne anwendet, ist der Wechsel von Kontrapunkt und Vertikalität, indem er dem ersten Abschnitt, der in zwei- und dann dreistimmigem Kontrapunkt geschrieben ist, einen zweiten Abschnitt folgen lässt, der ganz und gar harmonisch ist und wo eine Reihe von Septimen-, Nonen- und Undezim-Akkorden ohne Verbindung zueinander das Thema stützen, das die Jungfrau symbolisiert. – indem er Tritoni verwendet, die sehr typisch für die melodische Sprache von Messiaen sind.

Im dritten Abschnitt (Das Herz der Jungfrau Maria) verwendet der Komponist eine seiner bevorzugten, sehr franckischen Improvisationstechniken, in der ein mit Modulationen harmonisiertes, insgesamt aufsteigendes Ostinato-Motiv immer dichter wird. Hier spiegelt sich die wachsende Angst der Jungfrau Maria nach der Offenbarung.

Am Ende des Stückes entfaltet sich, nach einem Trio-Abschnitt mit dem gregorianischen Magnificat in langen Pedaltönen, eine Reihe von Quartsextakkorden und erinnert an die Atmosphäre von Messiaens ersten Werken.

Kurz gesagt, eine von Messiaen beeinflusste religiöse Programmmusik, über die Langlais später sagen würde: "Ich hatte große Schwierigkeiten, mich von seinem Einfluss zu trennen, besonders in meinen ersten Schritten als Komponist."[14]

2. "La Nativité" (Die Geburt)

Dieser zweite Teil der *Poèmes évangéliques* wurde von André Marchal auf seiner amerikanischen Konzerttournee von 1938 in Programm aufgenommen und machte so den Namen und die Arbeit von Langlais vor dem Zweiten Weltkrieg auf der anderen Seite des Atlantiks bekannt. Er beginnt wieder mit einer verbalen Einführung des Komponisten:

In einer bescheidenen Krippe, in einer ruhigen Nacht, erwarten Maria und Joseph die Geburt Christi, des Herr. Nachdem das Kind geboren worden ist, verkünden die himmlischen Wächter den Hirten in einer lieblichen Erscheinung das Ereignis in Bethlehem. Sie kommen an die Krippe und bringen dem Jesuskind liebliche Gesänge als Zeichen der Anbetung dar. Dann findet die heilige Familie Ruhe im Frieden des Herrn.

Anstatt eines der Evangelien zu zitieren oder zu paraphrasieren, wie in der vorangehenden "L'Annonciation" liefert uns Langlais eine Zusammenfassung und „öffnet eine Bühne“ für die vier Bilder, die er nacheinander in Musik gesetzt werden: la Crèche (die Krippe), les Anges (die Engel), les Bergers (die Hirten) und la Sainte Famille (die Heilige Familie). Einige Merkmale von "La Nativité" tauchen in "L'Annonciation" wieder auf, wie z.B. die Prägnanz der Beschreibungen (15 Takte für die Krippe, 14 für die Schäfer) und die Modalität, hier auf G, dann A. Aber in den "Bergers" sehen wir auch eine für Langlais neue Technik: die Begleitung einer modalen Melodie (hier das alte bretonische Lied "Salut, ô sainte crèche") mit chromatischen Harmonien. Bei der Heiligen Familie schließlich bewundern wir die Kombination der vorherigen Abschnitte mit einer Registrierung, die charakteristisch für Langlais' Musik werden würde: Gambe und Voix céleste in den Manualen und 4'-Flöte in den Pedalen für die Melodie. In dieser architektonischen Sprache, die nie geschwätzig, sondern immer reduziert und prägnant daherkommt - oder "mehr komplex als kompliziert", wie Paul Dukas seinen Kompositionsstudenten riet, bewegt sich Jean Langlais mit Leichtigkeit und findet eine natürliche Mischung aus so gegensätzlichen Systemen wie Modalität und Chromatik, Kontrapunkt und Harmonie.

3. "Le Rameaux“ (Der Palmsonntag)

Der dritte und letzte Abschnitt der *Poèmes évangéliques* weicht vollständig von den beiden vorhergehenden ab. Während jene aus kurzen, kontrastierenden Abschnitten bestanden, nimmt dieser eine einheitliche Konstruktion und Atmosphäre an, die sich auf ein zentrales Thema konzentriert: FREUDE.
Jean Langlais erklärte sich folgendermassen:

Es ist die einzige Episode im Leben Christi, die freudig und triumphal war, und ich musste dies umsetzen, um damit dieses Triptychon abzuschließen und die seltenen glücklichen Momente im Leben Christi zu beschwören.
Deshalb habe ich "Les Rameaux" mit diesen Worten überschrieben: "Eintritt Jesu in Jerusalem", und ich habe der Partitur hinzugefügt: Jesus kehrt in seiner ganzen Majestät nach Jerusalem zurück, wo die begeisterte Menge ihn mit dem Ruf "Hosanna dem Sohne Davids! Gesegnet sei der da kommt im Namen des Herrn, des Königs von Israel! Hosanna in der Höhe."[15]

Das hier gewählte Genre ist das einer großen Toccata auf der Grundlage der Sonntags-Antiphon "Hosanna filio David". Die Einsätze der Stimmen folgen dem klassischen Muster der Schulfuge (fugue d'école), mit einer Exposition des Hauptmotivs in der Reihenfolge Sopran-Alt-Tenor-Bass in kurzen Notenwerten, während das gleiche Thema einen majestätischen fortissimo-Einsatz im Pedal in langen Noten erhält. Dies war eine Übung, die in der Improvisationsklasse von Marcel Dupré viel praktiziert wurde, und zweifellos erinnerte sich Langlais gerade in diesem Moment daran. Dann verwendet der Komponist mehrere Techniken: Überlagerung von Motiven, mehr oder weniger enge Strettos, Modulationen, Übergänge des Themas von einer Stimme zur anderen, um so kontrapunktische Feuerwerke zu zünden, die einer mächtigen Coda mit Sechzehntel-Oktaven zwischen den Manualen und Pedalen den Weg ebnen, einem Mittel, der seit Widor häufig von französischen Improvisatoren verwendet wurde. Es schließt über einen langen Orgelpunkt in C-Dur mit einem ostentativen Fis (einem Tritonus), einem Element wiederum, das Messiaen sehr am Herzen lag.

So sehr man seine ersten Werke (Präludium und Fuge, sechs Präludien) als jugendliche oder Schulaufgaben bezeichnen könnte, sehen wir in den Poèmes évangéliques gleichermaßen einen Komponisten, der einen meisterhaften persönlichen Stil, eine persönliche Technik und Ästhetik an den Tag legt. Obwohl von Messiaen beeinflusst, hat Jean Langlais seine Sprache gefunden; wenn man diese Musik hört, sagt man sogleich "Das ist von Langlais."
Mit der perfekten Assimilierung der Charakteristika der Komponisten, die ihm vorausgegangen waren, hat er hatte bereits seinen Weg gewählt, indem er sowohl die einfache Tonalität als auch die Atonalität ablehnte und die Modalität vorzog, ob gregorianisch oder nicht, die seine bevorzugte Sprache werden würde, oft begleitet von Chromatik, einem nach seinem Verständnis wunderbaren Ausdrucksmittel. Außerdem galt seine Vorliebe der religiösen Musik, insbesondere der marianisch inspirierten, und dem mächtigen Erbe seiner Kindheit in La

Fontenelle.
In aller Seelenruhe präsentierte er 1932 seine *Poèmes évangéliques* der Jury der Amis de l'Orgue unter dem Vorsitz von Gabriel Pierné und mit folgenden Mitgliedern: Alexandre Cellier, Chanoine Mathias, Maurice Emmanuel, Arthur Honegger, Paul Le Flem, Henri Mulet, Henri Nibelle, Achille Philip, Gustave Samazeuilh und Florent Schmitt, ein Mix von Komponisten, Organisten und Musikwissenschaftlern also, eine Jury, deren Grösse, Qualität und Vielfalt volle Fairness garantierte.
Leider war die Enttäuschung so groß wie die Hoffnungen: Die *Poèmes évangéliques* schieden in der ersten Runde des Wettbewerbs aus, zusammen mit Litaizes später bei Leduc veröffentlichten Stück *Lied, Intermezzo pastoral et final*. Drei Kandidaten blieben für die Endrunde übrig: Joseph Ermend-Bonnal, erster Preis für seine *Symphonie sur le repons "Media vita"*; André Fleury, erster Erwähnung für *Prélude, andante et toccata*; und Daniel-Lesur, lobende Erwähnung für *„La Vie intérieure"*.
Es bleibt anzumerken, dass dieser Wettbewerb unter Bedingungen stattfand, die zumindest als seltsam bezeichnet werden müssen, denn die Werke der Teilnehmer wurden von Georges Ibos nicht auf einer Orgel, sondern auf einem Klavier gespielt! Es ist offensichtlich, dass die Vielfalt der Klangbilder und der Kontrast der Klangfarben einer Orgel auf diese Art verloren gingen.
Dieser Rückschlag entmutigte den jungen Komponisten glücklicherweise nicht, zumal sein ehemaliger Lehrer Marcel Dupré (auf seinen Wunsch) folgenden Brief an den Verlag Hérelle schrieb:

> Meudon, 8. Juli 1932
> Sehr geehrter Herr,
> Mein ausgezeichneter Schüler Jean Langlais, brillanter Träger des Ersten Preises im Fach Orgel am Konservatorium, Orgellehrer am Institut für Junge Blinde und Organist der Saint-Antoine-Kirche, bat mich um ein Einführungsschreiben an Sie, damit Sie ein Werk, das er gerade komponiert hat und das den Titel *Poèmes évangéliques* trägt (l'Annonciation, la Nativité, les Rameaux) herausgeben.
> Ich stelle Ihnen Herrn Langlais mit grosser Freude vor, denn er ist gekommen, um mir sein Werk vorzuspielen, und es hat mir sehr gefallen. Diese Stücke haben eine Poesie und einen charmanten neuartigen Stil, sie sind brillant, ohne schwierig zu sein, und ich denke, dass für sie Erfolg haben werden. Deshalb erlaube ich mir, Sie in diesem Schreiben zu bitten, Herrn Langlais zu empfangen.
> Ich danke Ihnen im Voraus herzlich für das, was Sie für ihn tun können, und bitte Sie, mein lieber Herr, meine besten Wünsche anzunehmen,
> Beste Grüsse
> Marcel Dupré[16]

Dies war ein sehr wichtiger Brief für die Zukunft des jungen Komponisten, nicht nur weil Henri Hérelle sich tatsächlich mit Jean Langlais traf, sondern auch, weil er sich bereit erklärte, zusätzlich zu den *Poèmes évangéliques*, die für seinen gemischten Chor des Instituts für Junge Blinde komponierten *Deux Chansons de Clément Marot* und die Motette *Ave mundi gloria* für gleiche Stimmen und Orgel zu veröffentlichen - also fast alles, was er 1931-1932 geschrieben hatte. Süße Rache für die Entscheidung der Jury der Amis de l'Orgue!
Henri Hérelle hatte sein Geschäft in der Rue de l'Odéon 16, mitten im Pariser Quartier Latin, unter dem Zeichen "Librairie Musicale et Religieuse" (Musikalische und religiöse Buchhandlung). Pierre Denis war ein junger Apotheker und brillanter Privatschüler von Jean Langlais, später sein regelmäßiger Vertreter in Sainte-Clotilde (1945-1975) und auch sein erster Biograph. Er zeichnet uns dieses Porträt dieses Musikverlegers:

> Er war ein Charakterkopf mit seinem kleinen Spitzbart, seiner Baskenmütze und seinem großen grauen Hemd, sehr eigenwillig und musikalisch nicht völlig ungebildet, obwohl das meiste, was er veröffentlichte, banalste Kirchenmusik der Epoche war. Er gab auch zahlreiche Zeitschriften heraus, alle der Orgel oder der geistlichen Vokalmusik gewidmet, und zweifellos musste ihn auch die geistliche Ästhetik von Langlais' Werken fesseln.[17]

Am 22. Juni 1932 nahm Jean Langlais an der Hochzeit seines Freundes Messiaen mit der Geigerin Claire Delbos teil, der Tochter des Sorbonne-Professors Victor Delbos. Aber ein persönliches Drama warf einen Schatten auf diese Periode seines Lebens: Anfang Juli erlitt Jeanne Langlais unter schwierigsten Umständen eine Totgeburt. Ihr eigenes Leben verdankte sie der besonderen Betreuung ihres Arztes Dr. Ravina, dem Jean Langlais seine *Poèmes évangéliques* in der von Hérelle 1936 veröffentlichten Fassung widmete. Der

Komponist wurde von dieser Erfahrung auf eine harte Probe gestellt und entschied sich, mit seiner Frau in den Sommerferien 1932 einen ausgedehnten Besuch bei ihrer Familie in Escalquens zu unternehmen. Dort fand er neben dem sanften Klima eine warmherzige Schlichtheit bei seiner Schwiegerfamilie. Obwohl er einen Großteil des in diesem Teil Südfrankreichs damals üblichen Dialektes nicht verstand, genoss er mit Dankbarkeit die Freundlichkeit und Sanftmut, die sie ihm entgegenbrachten.

Konzerte in Paris - die Orgel in Saint-Pierre-de-Montrouge

Anfang 1932 teilten Jean Langlais und seine Freunde der "Generation der 1930er Jahre" einen historischen Moment in der Geschichte der französischen Orgelkonzerte, ein kollektives Rezital, das Auszüge aus L'Orgue Mystique von Charles Tournemire präsentierte. Tournemire hatte diese Arbeit am 5. Februar 1932 mit der Komposition der Nummer 51 für den 23. Sonntag nach Pfingsten abgeschlossen. Es war Daniel-Lesur, der die Idee zu diesem Konzert hatte, wie wir in dem folgenden Brief von Tournemire an Langlais vernehmen:

> 5. Januar 1932
> Mein lieber Freund
> Daniel-Lesur erzählte mir, dass er daran gedacht hat, einige der besten Organisten unter 30 Jahren (Sie sind nicht mal annähernd 30!) zu versammeln, um Teile von L'Orgue Mystique aufzuführen. Er hat mir von Ihrer herzlichen Akzeptanz berichtet. Glauben Sie mir, ich bin absolut erfreut, da ich weiß, dass Sie meine Musik göttlich interpretieren. Danke, mein lieber Freund, Sie sind so lieb, das bereitet mir große Freude. Lassen Sie mich wissen, wofür Sie sich entschieden haben: ein Offertorium und eines der großen Stücke sind nötig. (Vielleicht die beiden Stücke aus der Epiphanie?) Vertrauen Sie auf meine tiefe Freundschaft und meine liebevolle Hingabe,
> Charles Tournemire[18]

Dieses Kollektivkonzert fand am 25. April 1932 statt und stellte sieben junge Komponisten in der folgenden Reihenfolge vor: Daniel-Lesur, Gaston Litaize, Jean Langlais, Olivier Messiaen, Noëlie Pierront, Maurice Duruflé und André Fleury. Jeder spielte ein Offertorium und einen Schlusssatz aus den verschiedenen Festen (für Langlais waren es diejenigen für die Epiphanie, nach Tournemires ausdrücklichem Wunsch) auf der Sainte-Clotilde-Orgel. Das Konzert dauerte etwa eine Stunde und 45 Minuten! Ein gewichtiges Programm für eine Orgel, die in den letzten Zügen lag und deren Restaurierung fast unmittelbar nach dem Konzert, zu Beginn des Sommers 1932, in Angriff genommen wurde. Zu dieser Zeit nahm Jean Langlais aktiv am Pariser Musikleben teil, besuchte viele Konzerte und reagierte insbesondere auch auf diese seltsame Einladung, die ihm Olivier Messiaen geschickt hatte:

> Paris, 20. November 1932
> Lieber Freund,
> Wurde in das Programm vom 22. November eingefügt, nach Nr. 4 (*Cinq Mélodies* von Claude Arrieu). Werde mit meiner Frau mein Thème et variations für Violine und Klavier spielen. Bitte sei so freundlich, viel Lärm zu machen und uns zu veranlassen, dieses Werk zu wiederholen, das eines meiner besten ist, es sei denn, Du ziehst vor, es auszubuhen, was auch viel Lärm machen würde. In beiden Fällen danke ich dir, und vertraue auf meine beste Freundschaft,
> Olivier Messiaen[19]

In dieser Ära waren Orgelkonzerte noch selten. Einige Konzerthäuser verfügten über Orgeln, wie zum Beispiel das Trocadéro oder die Säle Pleyel und Gaveau, aber oft in schlechtem Zustand. Andrerseits gab es viele Orgeln in den Häusern reicher Mäzene (Mmes Dujarric de la Rivière, Schildge-Bianchini, Flersheim und der Comte de Bertier), und sie waren glücklich, Konzerte in ihren Häuser für ein eingeladenes Publikum zu veranstalten. So kam es, dass Jean Langlais den Schlusspunkt hinter ein Rezital von Studenten von André Marchal an der Orgel im Haus von Frau Flersheim setzte, indem sie zwei seiner drei *Poèmes évangéliques*, "La Nativité" und "Les Rameaux" spielte.

Konzert im Hause von Suzanne Flersheim, 29. Juni 1933
erste Reihe: Jean Langlais, Jean-Pierre Hennebains, Madeleine Lasalle, Elisabeth de Véricourt, Marianne Dreyfus, Marie Thérèse Génu; zweite Reihe: Michel Blin, Noëlie Pierront, André Marchal, Suzanne Flersheim, Xavier Mayaud.
Abbildung 17. Fotographie Studio Waroline. Sammlung Marie-Louise Langlais)

Die Amis de l'Orgue ihrerseits unterstützen fünf Vorträge in verschiedenen Pariser Kirchen, und einige Pfarreien erteilten ihren Organisten die Erlaubnis, nach der heiligen Messe zu konzertieren, was Jean Langlais ermöglichte, als Ersatzorganist des Grafen de Bertier in Saint- Antoine-des-Quinze-Vingts an den vier Sonntagen im Mai vier Gottesdienste zu spielen, gefolgt von Orgelkonzerten. Im letzten (29. Mai 1933), das Werken junger Komponisten gewidmet war, spielte er die öffentliche Uraufführung seiner *Poèmes évangéliques* sowie bestimmte neuere Stücke seiner Kollegen: *Intermezzo pastoral* von Litaize, *L'Apparition de l'église éternelle* von Messiaen und das *Scherzo* von Duruflé. Während des vorhergehenden Gottesdienstes sang der Chor der Pfarrei sein *Ave mundi gloria*.

Drei Monate später erhielt er einen Brief von Messiaen mit folgenden Bemerkungen:

> August 1933
> Mein lieber Freund,
> ... Ich habe während meines Kurzurlaubs gearbeitet. Sogar sehr viel. Ich habe mein längstes Werk in Angriff genommen, *L'Ascension* für Orchester. Es übertrifft die anderen offensichtlich (an Länge). Aber Religiöse Musik ist eine schwierige Kunst.
> Ich fühle mich hoffnungslos klein und unfähig. Die Entscheidung, nicht mehr zu komponieren streifte mich - und ging dann wieder weg. Dieses Stück wird in einem Monat fertig sein, woran in nicht schuld bin: Ich gehe zur Armee. Das zwingt mich zu endlosen Besorgungen, und es ist unvorstellbar lästig. Außerdem spiele ich sowohl die Haupt- als auch die Chororgel in La Trinité...
> Ich schüttle dir liebevoll die Hand,
> Olivier Messiaen.
>
> PS: Ich füge noch eine Bemerkung an, um dir zu sagen, wie sehr mir dein Konzert in Saint-Antoine gefallen hat. Tadelloses Spiel, exquisite Anmeldungen, gut durchdacht, einfallsreich. Wunderbare Improvisation, atemberaubend. Ich will mich nicht wiederholen, was deine Kompositionen betrifft; Du weisst, wie sehr mir Ihre *Poèmes évangéliques* und Ihre Motette *Ave mundi gloria* gefallen: Das ist echte Musik. Ich glaube nicht, dass man ein größeres Kompliment machen kann.[20]

Gleichzeitig nahm Gaston Litaize eine Stelle in Nancy an, wodurch seine Stelle in der Kirche Notre-Dame-de-la-Croix de Ménilmontant in Paris frei wurde. René Malherbe wusste, wie man Langlais davon überzeugen konnte, die Nachfolge von Litaize anzutreten. So wurde Jean Langlais zum ersten Mal in seinem Leben im Alter von 26 Jahren zum Titularorganisten der Hauptorgel einer Kirche in Paris ernannt. Er erinnert sich an diese Zeit mit viel Freude:

> Notre-Dame-de-la-Croix de Ménilmontant, wo ich die Freude hatte, im Jahr 1933 zum Organisten ernannt zu werden, war einem hochwürdigen Priester, Canon Touzard, anvertraut. Er war ein sehr kultivierter Mann, der ein hebräisches Grammatikbuch geschrieben hat. Diese Pfarrei hatte 84.000 Seelen! Die Orgel, die nie wirklich fertiggestellt worden war, hatte ein Grundstimmen und Zungenregister von großer Schönheit. In diesem typisch Pariser Milieu wurde die Seele durch den Kontakt mit den Gemeindemitgliedern bereichert, von denen nicht wenige sehr eigen waren... Es war eine Freude, einige die Predigten anzuhören. Zum Beispiel: "Spiritualität gibt es nicht, meine Brüder, weil die Kirche sie verurteilt", oder, noch besser: "Die Gemeinde muss auf den Berg zurückkehren, damit man die Kinder im Katechismus nicht mehr sagen hört: Gestern Abend, himmlischer Vater, hatte Mama drei verschiedene Papas."[21]

Ende 1933 interpretierte der junge Künstler im Rahmen eines Vortragsabends vom 17. Dezember in Notre-Dame-de-la-Croix einen der *Sei Fioretti*, die Charles Tournemire ihm gewidmet hatte, und erhielt folgende sofortige Reaktion in der Post:

> Paris, 15. Oktober 1933
> Ah, kleiner Gauner!
> Sie spielen meine "Petite Fleur" Nr. 2 am Sonntag, den 17. Dezember in ND-de- la-Croix. Ich dachte, ich wäre der erste, der meine „sechs kleinen Kinder“ am 19. desselben Monats in Sainte-Clotilde ans Tageslicht befördert“...
> Aber Sie haben richtig gehandelt, das ist mir sehr bewusst. Anbei finden Sie zwei Einladungen zu meinem Konzert. Nächstes Jahr bitte ich Sie um ein Solokonzert in Sainte- Clotilde.
> Alles Gute,
> Charles Tournemire[22]

Zu dieser Zeit konnte man ein starkes Interesse an neuer Orgelmusik beobachten. Die Jungen spielten ihre eigenen Werke sowie die ihrer Lehrer und Freunde; und es war andererseits nicht ungewöhnlich zu hören, wie die Lehrer die Musik ihrer Schülerinnen und Schüler aufführen, nach dem Beispiel von André Marchal, der als erster "La Nativité" von Jean Langlais in Nordamerika vorstellte. Kurz vor Weihnachten 1933, gerade als sich Langlais an seinen neuen Posten an der Orgel in Ménilmontant gewöhnte, erfuhr er vom tragischen Tod seines ersten Klavierlehrers, Maurice Blazy, der am Vorabend seiner Pensionierung von einem Lastwagen angefahren worden, als er sich zu einem Konzert in der Valentin-Hauy-Stiftung begeben wollte. Als Organist an der Hauptorgel von Saint-Pierre de Montrouge aus dem Jahr 1901 hatte er die Nachfolge eines anderen blinden Mannes angetreten, Albert Mahaut, Jean Langlais' geliebter erster Lehrer an der Blindenschule.
Aus Respekt vor der fortdauernden Tradition blinder Organisten wurde Jean Langlais zu dieser Position in Ménilmontant berufen, die er elf Jahre lang (1934-1945) innehatte, bevor er auf Stelle an Sainte-Clotilde ernannt wurde. Langlais war sehr glücklich an der Kirche in Montrouge und er genoss die Nachbarschaft; er entwickelte die Gewohnheit, allein zur Kirche zu gehen, indem er den Boulevard Montparnasse und die Avenue du Maine benutzte, was jeweils einen weg von fast zwei Meilen bedeutete! Er genoss auch die bemerkenswerte Persönlichkeit seines neuen Priesters, Domherr Aubert:

> Taktgefühl ist eine seltene Sache, aber es gibt sie. Das wurde mir in Saint-Pierre de Montrouge mehrfach bewiesen, einer Pfarrei mit 64'000 Seelen; dort hatte ich acht Jahre lang als Pfarrer einen Hellenisten, einen Historiker und auch ein großes Herz. "Ich verstehe nichts von dem, was tust du, mein junger Freund, aber ich habe Vertrauen in dir", pflegte er mir zu sagen. Eines Sonntags improvisierte ich (nur für mich selbst) ein langes Nachspiel nach der Vesper. Nächsten Sonntag traf ich meinen lieben Priester: "Ah, lieber Freund, am letzten Sonntag, Ihr Vesper-Nachspiel war endlos; ich habe darauf gewartet, dass Sie fertig werden, damit ich eine Sitzung der Damen des Heiligsten Herzens in der Marienkapelle abhalten konnte. Sie wollten und wollten nie enden. Die ersten fünf Minuten haben Sie mich geärgert - und dann fand ich den Rest köstlich.
> Wie haben sich die Zeiten geändert! Als es Zeit für eine Bewertung wurde, sagte dieser liebe Mann zu mir: "Ich möchte nicht, dass Sie mehr tun, da ich denke, dass Sie bereits zu viel tun." Mein geliebter Priester, Sie haben ein sehr interessantes Buch über die Kirche Saint-Pierre veröffentlicht. Natürlich haben Sie auch ihre Orgel erwähnt. Leider haben Sie die Dokumente über die Hauptwerksregister missverstanden, denn Sie haben geschrieben: Bourdon 16 Noten, Salicional acht Noten, Prestant vier Noten, etc. Erst post mortem mache ich Sie auf Ihren Fehler aufmerksam, zu Lebzeiten hätte ich das nie gewagt![23]

Als Jean Langlais 1934 nach Saint-Pierre-de-Montrouge berufen wurde, war die Barker- Merklin-Orgel (36 Register, 56 Töne im Manuale und 30 im Pedal), die zweite Orgel in Paris (nach Saint-Augustin) mit einer elektrischen Traktur, in so schlechtem Zustand, dass eine sofortige Überholung nötig war mit völligem Neubau der Traktur und der Windversorgung.
Da das ausgewählte Unternehmen, Guttschenritter, ein ganzes Jahr Arbeit benötigte, um die Aufgabe zu erledigen, hatte Jean Langlais - als Organist ohne Orgel - Zeit, eine entscheidende Verbindung knüpfe, die für den Rest seiner Karriere wichtig werden würde: mit Paul Dukas, dem Komponisten des berühmten *L'Apprenti sorcier*, aber auch Professor für Komposition am Pariser Konservatorium.

Die Barker-Merklin Orgel in Saint-Pierre-de-Montrouge
Abbildung 18 (Fotografie Sylvie Mallet, Sammlung Marie-Louise Langlais)

Paul Dukas' Kompositionsklasse am Pariser Konservatorium - *Trois Paraphrases grégoriennes* - Der Kompositionswettbewerb der Amis de l'Orgue von 1934

Zu diesem Zeitpunkt seines Lebens hatte Jean Langlais wirklich keinen Grund zu einem weiteren Studium am Konservatorium. Er war mit genügend Diplomen versehen, war offizieller Organist einer Hauptorgel in Paris und lehrte am Nationalen Institut für Junge Blinde. Dennoch hatte ihn sein Scheitern am Kompositionswettbewerb der Amis de l'Orgue 1932 enttäuscht, und er wollte sein Glück bei diesem Wettbewerb, der im Mai 1934 stattfinden sollte, erneut zu versuchen. Die Aufgabe, ein auf drei wichtigen liturgischen Momenten basierendes Triptychon, würde besonders gut zu ihm passen. Die Kandidaten, hatten zu komponieren:

- Ein vom Requiem inspiriertes Vor- oder Nachspiel
- Ein langsamer Satz oder eine Antiphon für das Fest der Jungfrau Maria
- Ein vom Te Deum inspiriertes Schlussstück

Dieses Triptychon kam ihm zwischen Ende 1933 und Anfang 1934 sehr leicht von der Feder.
Er begann mit dem Stück für das Requiem und komponierte "Mors et resurrectio". dann baute er das zweite Stück über zwei gregorianische Themen zum Lob der Jungfrau Maria auf, die Antiphon "Ave Maria" und den Hymnus "Ave maris stella"; zum Schluss bekräftigte er das Lob Gottes mit seiner "Hymne d'action de grâces, Te Deum".

Um sich stärker zu fühlen, entschied sich Jean Langlais, als Hörer an das Konservatorium zurückzukehren, um den Rat eines der renommiertesten Komponisten der französischen Schule einzuholen, Paul Dukas, zumal er auch noch einen Auftrag für ein Stück für Chor, Sopran und Orchester erhalten hatte, das am 15. November 1934 in Saint-Germain in Rennes uraufgeführt werden sollte.
Dieses 10-minütige Werk war sein erstes für Orchester und sah Streicher, Holzbläser, Trompeten, vierstimmigen gemischte Chor und Solo-Sopran vor.[24] Er wollte sicher sein, sich auf dem richtigen Weg zu befinden, indem er die Meinung von Dukas einholte, der als großer Instrumentator bekannt war. Die Einzelheiten seines ersten Gesprächs blieben für immer in seiner Erinnerung:

> Dupré hatte mir einen Einführungsbrief für Paul Dukas gegeben. Meine Absicht war, seiner Klasse nicht als Student, sondern nur als Hörer beizutreten. Ich wurde Dukas vorgestellt, der mich fragte: "Haben Sie etwas, das Sie mir zeigen wollen?"
> Ich stimmte zu und gab ihm das Manuskript meines neuen Orgelstücks "Mors et resurrectio". die wir gemeinsam am Klavier spielten. Als wir fertig waren, sagte er: "Sie sind ein geborener Komponist! Ich habe Ihnen nichts beizubringen außer der Orchestrierung. Kommen Sie doch einfach am Tag nach der Zulassungsprüfung in den Unterricht ".
> Ich antwortete: "Das muss nicht sein, lieber Meister, denn ich habe kein Bedürfnis, Student zu sein. Das einzige, was ich von Ihnen verlange, ist die Erlaubnis, Ihren Kurs als Hörer zu besuchen."
> Dazu sagte er: "Ein weiteres Diplom würde Ihnen nicht schaden". Und er ging sofort zum Direktor, um meine Situation zu erörtern. Er kam zu mir zurück und sagte: "Mein Freund, von diesem Augenblick an sind sie für den Kompositionsunterricht eingeschrieben."[25]

Für Jean Langlais markierte diese Aussage den Beginn unvergesslicher Jahre in Paul Dukas' Klasse, von Januar 1934 bis zum 17. Mai 1935, dem Tag des plötzlichen Todes der Komponist, der durch einen Herzinfarkt niedergestreckt wurde.
Langlais' Hauptanliegen in der Klasse von Dukas war die Weiterbildung in Orchestrierung, und so arbeitete er im Februar und März hart an der Partitur seiner Hymne *La Voix du vent*, die in Rennes und in der Schweiz uraufgeführt werden sollte. Dukas zeigte sich zufrieden. Eine am 15. November 1934 gleich nach dem Konzert veröffentlichte Zeitungsrezension zeigt die Reaktion des Publikums auf diese neue Partitur:

> Jean Langlais ist ein erstklassiger Interpret und auch bereits ein bekannter Komponist. Kürzlich ließ er in Rennes ein musikalisches Gedicht aufführen, das das Publikum so begeisterte, dass es wiederholt werden musste. Er selbst dirigierte das Orchester, den Solosopran und den Chor (ein Ensemble von 80 Musikern), was für einen Blinden offensichtlich nicht leicht ist.
> Nach der Uraufführung des Stücks, noch im Rahmen dieses geistlichen Konzerts in Rennes, gab er ein Orgelkonzert, das ein so volles Haus hatte, dass der Vater und der Onkel des Künstlers, die getrennt angekommen waren, sich am Ende nicht mehr finden konnten.[26]

Von Dukas gedrängt, ein neues Werk in Angriff zu nehmen, kam Jean Langlais auf die Idee, von seinem für Orgelwerk "Te Deum", komponiert für den Wettbewerb Amis de l'Orgue, eine Fassung für volles Orchester und Orgel zu erstellen.
Er erinnert sich:

> Jeder Takt hatte 24 Notensysteme; ich habe sogar ein Kontrafagott in meinem Orchester vorgesehen. Dukas hat nicht eine Linie, nicht einmal einen halben Takt, unerwähnt gelassen. Alles wurde mit soliden Erklärungen versehen.
> Zum Thema Kontrafagott sagte er: "Man hört es nicht in einem so mächtigen Orchester. Sie würden nicht einmal wissen, ob es spielt oder nicht!"
> Daher begann ich wieder von vorn mit der Orchestrierung des "Te Deum", aber auch von "La Nativité" aus den *Poèmes évangéliques,* das ich für die Fassung für großes Orchester und Orgel zu *Essai sur l'Evangile de Noël* umbenannt hatte, und ich brachte Dukas nur vier Takte orchestrierter Musik pro Woche. Er brauchte ewig, um sie zu lesen, auf der Suche nach der geringsten Schwäche. Aber er änderte nichts weiter, denn ich hatte verstanden, was er wollte. Nach der Fertigstellung verblieben diese beiden Stücke für Orchester und Orgel im Manuskript: Ich habe nie versucht, sie zu veröffentlichen.[27]

Paul Dukas' Kompositionsklasse, 1934
Jean Langlais und Jehan Alain stehen in der zweiten Reihe, zweiter und vierter von links
Abbildung 19 (Foto Louis Roosen, Conservatoire national de musique, Paris, Sammlung Marie-Louise Langlais)

In der Klasse von Dukas traf er einen anderen Organisten, Jehan Alain, der ein *Intermezzo* für zwei Klaviere und Fagott für den Kompositionswettbewerb des Konservatoriums im Juni 1934 geschrieben hatte, und Langlais erinnerte sich an diese Anekdote:

> Als Paul Dukas dieses Stück im Unterricht hörte, sagte er zu Alain: "Ihr Stück ist zu lang, Alain, verlängern Sie es."
> Und da niemand verstand, was er damit sagen wollte, erklärte er: "Das Stück ist unausgewogen, aber als Musik ist es ausgezeichnet; erweitern Sie es, damit es gute Proportionen hat".
> Das war Dukas' extravaganter Geist. Außerhalb der Kompositionsklasse transkribierte Jehan Alain sogleich sein Intermezzo für Orgel solo; es ist ein hervorragendes Stück.
> Eine weitere Anekdote kommt mir wieder in den Sinn: Ich zeigte ihm die erste Ausgabe von "Mors et resurrectio" für Orgel, veröffentlicht von Hérelle 1935 in der Reihe "Le Grand Orgue",[28] und als wir beide es auf dem Klavier spielten, wies er auf einen Schreibfehler hin. "Danke, dass Sie mich darauf aufmerksam gemacht haben", sagte ich, "ich werde es in der zweiten Ausgabe korrigieren lassen."
> Und er, der sehr sarkastisch sein konnte, sagte: "Was? Eine zweite Ausgabe von Orgelmusik? Mein lieber Freund, das ist gibt es gar nicht!"

Schauen wir uns nun die *Trois Paraphrases grégoriennes* genauer an, zur Zeit, als Jean Langlais sich darauf vorbereitete, am Wettbewerb der Amis de l'Orgue teilzunehmen:

1. "Mors et resurrectio"[29]

Langlais selbst lieferte in einem Brief an seinen Freund und Kollegen Henri Cabié, dem Widmungsträger des Werkes, eine kurze Analyse des Stücks,

> Paris, 25. Januar 1939
> Lieber Freund,
> Tausend Dank, dass du mein Stück spielst; wann und wo wird es erklingen?
> Dieses Werk folgt sehr genau seinem Titel: es werden zwei Themen verwendet, zuerst wird das Leben mit einem eigenen Thema eingeführt, dann den Tod, wobei ich den ersten Teil des Graduales aus dem Totenmesse verwendet habe.
> Nach der Entwicklung dieser beiden Ideen setzt sich das Thema des Lebens durch und symbolisiert

damit, dass im Tod das wahre Leben ist.
Mach', was du willst, ich vertraue deinem Können. Treu wie immer,
Jean Langlais[30]

Es ist bemerkenswert, dass Henri Cabié der einzige Widmungsträger in den Trois-Paraphrasen ist grégoriennes, die anderen beiden Sätze tragen keine Widmungen.
Aber noch interessanter ist, wenn man sich Langlais' *Sechs Präludien* (1929)[31] anschaut, die Tatsache feststellt, dass jedes einem seiner Freunde in Duprés Klasse gewidmet ist (Henriette Roget, Rachel Brunswig, Olivier Messiaen, Gaston Litaize, Henri Cabié und Joseph Gilles). Bei der Komposition von *Mors et ressurectio* im Jahr 1932 verwendete Langlais Note für Note die ganzen ersten 23 Takte des fünften Präludiums ("Klage"), das Joseph Gilles gewidmet war. Die Komposition weicht dann mit der Einführung des gregorianischen Requiems vom Original ab.
So wird ein Gilles gewidmetes Werk aus dem Jahr 1929 zum Ausgangspunkt für eine neues Werk von 1934, das Cabié gewidmet ist!

> Um auf das Werk selbst zurückzukommen: unter dem Titel steht eine Überschrift aus einem Brief von Paulus an die Korinther: "Ubi est mors victoria tua? (Tod, wo ist dein Sieg?)[32] Langlais stellt eine Betrachtung über diese rätselhafte Frage an und gibt eine starke christliche Antwort in der Musik: Der Tod ist nicht das Ende des Lebens, der Tod ist das Ewige Leben.
> Für den Komponisten ist das Leben, der erste Abschnitt des Stückes, dunkel gefärbt, wobei er ein zwei- bis fünfstimmiges Fugato mit in regelmäßigen Abständen von vier Takten gestaffelten Einsätzen verwendet, von unten nach oben, in einer chromatischen und dramatischen Harmonisierung. Im Gegensatz dazu führt das Ewige Leben, das seinen Auftritt mit dem Graduale aus der Requiem-Messe monodisch in der Positiv-Trompete macht, den Zuhörer in den Vorhof der Ewigkeit. Nach der erneuten Einführung des ersten Thema im Abstand einer Sekunde, liefert Langlais eine Überlagerung der Themen, wobei die ersten vier Noten des Graduales aus der Requiem-Messe besonders hervorgehoben werden, im Stil eines Ostinatos in einem allmählichen Crescendo mit Grundstimmen und Zungenregister wiederholt; dann schließt er mit der voller Orgel ab: Ja, das ewige Leben hat den Tod besiegt.

2. Ave Maria, Ave maris stella

Dies ist der langsame Satz und somit die zum Fest der Heiligen Jungfrau Maria passende Antiphon, wie als zweites Stück für den Wettbewerb der Amis de l'Orgue verlangt.
Hier ist die Analyse von Olivier Messiaen:

> Das "Ave Maria, Ave maris stella" von Jean Langlais (herausgegeben von Hérelle) basiert auf einer Antiphon und einer liedähnlichen Hymne zu den Festen der Heiligen Jungfrau, wie es der Titel andeutet. Nach einem polytonalen Augmentationskanon über das Thema der Antiphon folgt eine modale Passage im 5/8-Takt mit einer hindu-artige Harmonisierung der Marien-Litanei, die mit dem Thema der Hymne kombiniert wird. Eine Engführungs-Episode führt uns ohne Konflikte zum ruhigen Ende, worüber die Phrase "Pourquoi tremblez-vous?" aus der Oper *Ariane et Barbe-Bleue* von Dukas schwebt.[33] Es ist ein sehr hübsches, poetisches, sehr gut für das Instrument geschriebenes Orgelstück und auch leicht zu spielen; es sollte einen Platz im Repertoire aller Organisten einnehmen.[34]

Langlais seinerseits analysierte das Stück in einer handschriftlichen Notiz für das Programm der Uraufführung, die er am 29. Juni 1934 an der Orgel im Hause von Mme. Flersheim gegeben hatte, ein wenig anders, weniger technisch:

> "Ave Maria, Ave maris stella": Dieses Werk basiert auf Themen, die der Messe zu Ehren der Heiligen Jungfrau entlehnt worden sind. Das erste Thema, "Ave Maria", wird in Fis in den Händen eingeführt und gleichzeitig in den Pedalen in A in langen Notenwerten. Dieses "Ave Maria" symbolisiert die Begrüßung der Engel. Der Mittelteil bringt das "Sancta Maria", ein gequältes und wechselhaftes Gebet für die Menschheit (das "Sancta Maria" ist der zweite Teil der Antiphon "Ave Maria"). In der Mitte dieses menschlichen Gebetes erscheint, als eine Art erfüllter Wunsch, das "Ave maris stella", das diesem kurzen mystischen Gedicht einen friedvollen Abschluss gibt.[35]

3. Hymne d'action de grâces, "Te Deum"[36]

Dieses abschließende Stück des Triptychons wurde zum "Star" der *Trois Paraphrases grégoriennes* und ist zweifellos das berühmteste Stück des Komponisten. Die Regeln des Amis de l'Orgue-Wettbewerbs erforderte ein vom Te Deum inspiriertes Stück. Jean Langlais folgte ihnen peinlich genau.

> Die gewählte Hymnenmelodie ist in ihrer ganzen Einfachheit eine der feierlichsten in der ganzen Gregorianik, und der Komponist wählte mehrere Fragmente daraus. Es ist in seine Art und Weise, diese Fragmente auszuwählen, in der er sich am innovativsten zeigt: Indem er auf eine klassische choralartige Vertonung verzichtet, stellt er kurze unbegleitete gregorianische Fetzen sofort in Oktaven in den Manualen vor, mit anschliessenden Kommentaren in schweren Aggregaten von Fortissimo-Sept- und Nonenakkorde, die sich in großen Konsonanzen auflösen.
> Im zweiten Teil des Stückes verändert der Komponist seinen Ansatz radikal, er ersetzt die Kontraste zwischen horizontaler Modalität und vertikale Tonalität durch eine chromatische und modulierende, aus dem letzten Satz der Hymne "In te Domine speravi" (Herr, in dir habe ich vertraut) entwickelte Behandlung. Dieser Satz inspirierte ihn zu einem Abschnitt mit in Terzen aufsteigenden Modulationen, gepaart mit einem klangvollen Crescendo, das mit einem konsonanten Akkord im Tutti der Orgel auf A endet. Der dritte Abschnitt kehrt zum Vokabular des ersten mit seinen kontrastierenden Komponenten zurück, und nach einigen virtuosen Gesten schließt er noch einmal mit einem sehr weit vom Dritten Modus des gregorianische Te Deums entfernten A-Dur-Akkord. Wieder einmal mischt Jean Langlais Modalität, Tonalität und Chromatik in einer Art Kaleidoskop der Sprachen, in das seine Werke eingebettet sein werden.

Im Vertrauen auf die Originalität und Stärke seiner *Trois Paraphrases grégoriennes*, präsentierte Jean Langlais das Triptychon beim Wettbewerb Amis de l'Orgue.
Die Ausscheidungsrunde fand am 6. Mai 1934 im Hause des Grafen Miramon-Fitz-James statt, dem Präsidenten der Organisation. Die Jury bestand aus Guy Ropartz (Präsident) und einigen sehr namhaften Musikern wie Nadia Boulanger, Paul Le Flem, Louis Vierne, Achille Philipp und Joseph Bonnet. Die Anwesenheit von zwei Bretonen in der Jury (Guy Ropartz und Paul Le Flem) schien für Jean Langlais ein gutes Omen zu sein. Nichts war weniger wahr: Die Jury lehnte alle Partituren ab, und der Wettbewerb wurde annulliert! Dies war ein eine unglaubliche Entscheidung, die ihresgleichen suchte.
Offensichtlich hatte Jean Langlais ein besseres Ergebnis für seine *Trois Paraphrases grégoriennes* erwartet. Der Verleger Hérelle bot ihm mit der separaten Veröffentlichung der drei Stücke im nächsten Jahr 1935, in seiner Serie "Le Grand Orgue", dann in einer Sammlung mit dem ursprünglichen Titel des Triptychons aus dem Jahr 1938 einen schönen Trost an.
Im Jahr 1934 war der Jahresendwettbewerb in der Kompositionsklasse des Konservatoriums Balsam für seinen Geist. Er wurde mit einem zweiten Preis ausgezeichnet, dem einzigen Preis, der in jenem Jahr in der Klasse vergeben wurde (es wurde kein erster Preis vergeben), für sein *Évangile de Noël* (das Weihnachtsevangelium) und *Hymne d'action de grâces, Te Deum* für Orchester und Orgel, gespielt vom Komponisten und Gaston Litaize in einer Fassung für zwei Klaviere. Zusätzlich lieferte er das vorgeschriebene Vokalstück, ein Lied mit Klavierbegleitung, *Une dentelle s'abolit* komponiert im Juni 1934 zu einem Gedicht von Stéphane Mallarmé.[37] Langlais kommentierte später: "Ich erinnere mich, dass die Sängerin, deren Namen ich absichtlich übergehe, mein Lied sang, als wäre es von Massenet!"

Jehan Alain, der bei diesem Wettbewerb keinen Preis gewann, räumte ein, dass er nichts über die Anforderungen an ein Vokalwerk wusste.[38]
Zu dieser Zeit war Jean Langlais überreich an Projekten, wie man in zwei schönen und langen Briefen lesen kann, die Paul Dukas im Sommer 1934 an ihn schrieb:

> Paris, 23. Juli 1934
> Mein lieber Freund,
> Ich freue mich zu erfahren, dass Sie sich eine gewisse Ruhepause gönnen und die Luft Ihres Geburtsortes atmen können, die die Auswirkungen der Überlastung im Winter beheben wird: Hochzeiten, Beerdigungen, Unterricht usw.
> Und ich hoffe, dass Madame Langlais, der Sie meine besten Wünsche übermitteln mögen, wie Sie selbst, bei ausgezeichneter Gesundheit sei.
> Während Sie darauf warten, in den Süden und in das klösterliche Leben, von dem Sie mir erzählt haben, zu gehen, nutzen Sie bitte die ganzen Vorzüge eines kompletten Urlaubs, den Sie reichlich verdienen. Solche Pausen sind notwendig. Schon bald werden Sie zu Ihren Flöten, Oboen, Fagotten, Kornetten und Trompeten zurückkehren! *L'Annonce faite à Marie*[39] scheint mir ein grösseres Projekt, das viel Verinnerlichung verlangt, aber das Thema scheint für Sie absolut perfekt zu sein, aber ich gehe völlig mit Ihnen einig, dass Sie es trotz seines Anspruchs unbedingt in Angriff nehmen

sollten, in der Überzeugung, dass Sie darin große Themen der musikalischen Verherrlichung finden werden.
Vertrauen Sie auf meine herzlichen Glückwünsche,
Paul Dukas[40]

Letztendlich hat Jean Langlais nie an diesem Projekt gearbeitet, das zweifellos zu ehrgeizig war. Paul Dukas schickte den zweiten Brief aus seinem Sommerhaus:

Royan, 7. September 1934
Mein lieber Freund,
Ich bin gerührt von den Bedenken, die Sie schriftlich äussern, aber fühlen Sie sich bitte sicher und legen Sie sie beiseite! 24 Stücke für Harmonium! Das scheint eine in Stein gemeisselte Zahl zu sein, wie eine Dutzend Austern. Nicht 22, nicht 25, nicht 23 oder das ganze Gebäude würde einstürzen. Franck hat bereits dieses Terrain bereits abgesteckt, zugegebenermaßen in Siebenmeilenstiefeln! Sie werden das Ziel erreichen, meine lieber Freund, und ich hoffe fest, um von Honoraren zu sprechen, dass dies Herz und Geist inspirieren könnte, für dieses bizarre Instrument zu komponieren, dessen lang andauernde Klänge seltsame Auswirkungen auf das Rückenmark haben können. Ich bin sicher, dass Sie einen Weg finden werden, es so weit zu veredeln, wie es sein zu leichter Mystizismus erlaubt.
Es versteht sich von selbst, dass ich Ihre grenzenlose Bewunderung für Bachs Orgelpartiten teile. Dieser wunderbare Mann hat eine einzigartige Art und Weise, das zu erneuern, was wir zu kennen glaubten. Der Bach, den wir mit zwanzig Jahren geliebt haben, ist ein anderer als der, den wir mit dreißig, mit vierzig, mit fünfzig usw. bewundern... Und auch mit hundert Jahren würde man auch nach der tausendsten Aufführung noch mehr erstaunliche Themen finden und neue Entdeckungen machen.
Le Diable dans le beffroi, doch, das glaube ich![4]
Ich hatte vor, daraus eine Symphonische Dichtung zu machen. Aber es war nach *L'Apprenti sorcier*, und ich war besorgt, dass eine zweiter, dem ersten zu ähnlicher Humorausbruch nicht viel wert sein werde. Ich habe es daher Debussy vorgeschlagen, der daraus ein Ballett machen wollte, von dem er nur ... das Libretto geschrieben hat.
Nach all dem scheute sich Inghelbrecht nicht, die Idee eines Balletts aufzugreifen, das er komponiert hat und das auch getanzt wurde. Aber die Gattung der symphonischen Dichtung, die meiner Meinung nah besser geeignet wäre, bleibt unausgeschöpft. Wenn Sie glauben, dass Sie dazu in der Lage sind, nur zu! Aber ich denke, dass im Besitze einer wirklich virtuosen Orchestrierungskunst sein muss, um Erfolg zu haben... Wir sehen zu, dass Sie sie in diesem Winter vollständiger erwerben, als was uns in diesen wenigen Monaten möglich war. Aber Sie können die Musik auf jeden Fall skizzieren, wenn sie in der Zwischenzeit kommt.[42]
Bitte richten Sie Madame Langlais meine besten Wünsche aus.
Ich wünsche Ihnen beiden ein glückliches Ferienende. Vertrauen Sie, lieber Freund, meiner Zuneigung zu Ihnen.
Paul Dukas[43]

Von allen in diesen beiden Briefen von Paul Dukas erwähnten Projekten wurde nur eines realisiert: die *Vingt-Quatre Pièces pour harmonium ou orgue*, die offensichtlich leichter zu verwirklichen waren als die anderen. Dennoch dauerte die Fertigstellung über fünf Jahre, von 1934 bis 1939. Bei der Rückkehr aus den Sommerferien 1934, als er gerade wieder in Dukas' Klasse angefangen hatte, fragte Jean Langlais seinen Freund Olivier Messiaen um Hilfe:

Ich möchte meinem Freund Messiaen eine große Ehre erweisen. Ich hatte nicht von allen Partituren, die ich zum Studium der Orchestrierung brauchte, eine Version in Braille-Schrift. Als Messiaen das herausfand, lud er mich jeden Mittwoch von 17 bis 21 Uhr in seinem Haus in der Rue des Plantes 77 ein. Dort las für mich aus den Partituren, von der Piccoloflöte bis zum Kontrabass. Im Sommer 1934, während er Militärdienst leistete, hatte er mir bereits brieflich hilfreiche Informationen gegeben. Und vor kurzem, 50 Jahre später, sagte er mir aufrichtig: "Wenn du willst, können wir wieder damit beginnen"![44]

Etwa zur gleichen Zeit, als die Sainte-Clotilde-Orgel komplett renoviert und am 30. Juni 1933 eingeweiht worden war, dachte Tournemire über die Organisation einer Konzertreihe nach, hauptsächlich aus Gemeinschaftskonzerten bestehend, um junge Talente zu präsentieren, eine Sache, die ihm selbst am Herzen lag. So schrieb er an Jean Langlais:

Paris, 30. September 1934
Mein lieber Freund,
Ich muss sofort mit der Planung meiner Reihe in Sainte-Clotilde für den Winter und den nächsten Frühling beginnen. Ich habe beschlossen, Sie für das Konzert im April 1935 vorzusehen.
Ich gehe davon aus, dass Sie Ihre eigene Musik spielen werden. Ich brauche 18 bis 20 Minuten Musik. Da Sie sich, zu meiner großen Genugtuung, zur geistlichen Musik hingezogen fühlen, der einzig wahren Musik...
Ich mache mir keine Sorgen um Sie. Das große Stück, das bei Hérelle veröffentlicht wurde, wird sich wunderbar machen. Wenn Sie wollen, können Sie ein weiteres Stück von Ihnen hinzufügen, aber es muss religiöser Natur sein. Bitte seien Sie so freundlich, mir die genauen Titel dieser beiden Stücke zu schicken. Es wäre nett von Ihnen, mir auch die Adresse von Litaize zu schicken; ich habe ihm vor einigen Wochen nach Saint-Cloud geschrieben, aber hat er nicht geantwortet, der Schlingel. Ich möchte wissen, ob auch er teilnehmen kann. Geben Sie mir auch die Adresse von Joly, dem letzten Gewinner des Ersten Preises.[45]
Vertrauen Sie auf meine Sympathie und Freundschaft für Sie.
Charles Tournemire[46]

Für dieses Konzert am Donnerstag, dem 4. April 1935, lud er zusätzlich zu Langlais und Litaize auch Alexandre Cellier und Olivier Messiaen ein. Den Vorschlägen von Tournemire folgend, spielte Jean Langlais sowohl seine "Annonciation" aus den *Poèmes évangéliques* als auch seine neue *Trois paraphrases grégoriennes*. Was Messiaen betrifft, so spielte dieser seine gesamte *Ascension*.
Um Jean Langlais seine Freundschaft und Dankbarkeit zu zeigen, schenkte ihm Tournemire im Mai 1935 eine Bild von ihm mit dieser schönen handschriftlichen Widmung: "Ein kleines freundliches Andenken an meine Freund Jean Langlais".

Fotografie von Charles Tournemire, Jean Langlais gewidmet, Mai 1935
Abbildung 20 (Sammlung Marie-Louise Langlais)

Um auf Paul Dukas' Unterricht am Konservatorium zurückzukommen, erinnerte sich Jean Langlais an Dukas' Anweisung in den Jahren 1934-1935:

> Für uns war seine hervorragende Lehre Quelle unaufhörlicher Verwunderung, und wir gingen in seine Klasse wie in ein Heiligtum. Als Humanist war er breit kultiviert und auch ein geistreicher Mann, wie die folgenden Witze beweisen:
> Zu einem Klassenkameraden, der viele grosse Sekunden verwendete, sagte er: "Das sind Stickereien aus Eisendraht".

> Am selben Tag: "Manchmal ist es für einen Komponisten gut, seinen Ruf Lügen zu strafen." Zu einem Anfänger: "Sie machen eine Uniprix-Orchestrierung".[47]
> Zu den literarischen Autoren der Kantaten für den Prix de Rome "Es sind Menschen, die das Recht missbrauchen, kein Talent zu haben".
> An einen unserer Klassenkameraden: "Haben Sie ein Telefon?" "Ja, Meister." "Man hört es in ihrem Triangel-Part"![48]

Das Jahr 1935 schickte sich gut an. Da die Überholung seiner Orgel in Saint-Pierre-de-Montrouge beendet war, plante Jean Langlais sein erstes Konzert in dieser Kirche für Mittwoch, den 6. März 1935. Das Programm bestand zum größten Teil aus moderner französischer Musik, und er erhielt eine Reaktion von Messiaen am nächsten Tag:

> Paris, Donnerstag, 7. März 1935
> Mein lieber Freund,
> Nur ein paar Worte. Ich bin voller Reue, dass ich dir gestern Abend nicht gratuliert habe. Du hast wunderbar gespielt. Die Registrierungen waren sehr klar und das Programm gut ausgewogen. Ich war begeistert vom Bach-Choralvorspiel, von Duprés "Fileuse" und Tournemires "Fioretta". Die "Fileuse" war besonders gut gespielt.
> Vielen Dank für mein *Banquet céleste*. Es war sehr gut.
> Um ein wenig über deine neuen Stücke zu sprechen: Ich möchte nicht wiederholen, was ich vom "Te Deum" halte, das ich einige Tage vor dem Konzert mit Freude gelesen hatte. Du weisst, dass es mir sehr gut gefällt, ebenso wie die köstliche und feine "Annonciation". Besonders gegen Ende deiner Arbeit über den Brief an die Korinther, "Mors et resurrectio" gibt es wirklich edle und große Gesten. Die große Versuchung des Paulus, diese fast visuelle die Gewissheit der Auferstehung: Sie haben sie gut eingefangen, bravo! Du stehst inmitten einer stilistischen Entwicklung. Deine neuen Stücke, ergänzt durch das Scherzetto, bilden zwei sehr unterschiedliche Genres, die sich gegenüberstehen, sind gut ausgeführt und jeweils gut ausgeprägt.
> Tausend Grüße an dich und deine Frau,
> Olivier Messiaen[50]

Der junge Organist konnte sich nun in aller Ruhe auf den Kompositionswettbewerb des Konservatoriums vorbereiten, für den ihm praktisch ein Erster Preis versprochen worden war. Aber ein dramatisches Ereignis kam dazwischen: Paul Dukas starb am 17. Mai 1935 plötzlich an einem Herzinfarkt. Langlais erinnert sich:

> Seine letzte Klassenstunde fand am 15. Mai 1935 am Konservatorium statt und war genau so brillant wie alle anderen. Zwei Tage später verließ uns Paul Dukas nach einem schrecklichen Anfall von Atemnot. Sein Tod hat jeden, für den Musik ein Grundpfeiler ist, zum traurigsten Menschen gemacht gestellt und uns als geistige Waisenkinder hinterlassen.
> Zwei blinde Schüler hatten das Vergnügen, mit ihm zu arbeiten: Joaquin Rodrigo, ein sehr feiner spanischer Musiker, der sein Schüler an der École Normale de Musique war, und ich selbst. Dukas interessierte sich besonders für uns, und er vermittelte uns mit großer Sorgfalt seine unvergleichliche Ausbildung in der Orchestrierung. Stolz wie er auf seine Bibliothek war, hatte er mir gerade einen Monat zuvor eine Sammlung von Chorwerken der Renaissance ausgeliehen, damit ich sie im Institut proben konnte.
> Obwohl er viel geschrieben hat, hat dieser große Meister wenig veröffentlicht; was für ein Beispiel! Er achtete darauf, dass nichts bekannt wurde, was er nicht für würdig hielt. Er fand heraus, dass Debussys Fantasie für Klavier und Orchester posthum veröffentlicht wurde, obwohl der Komponist zu Lebzeiten nicht den Wunsch hatte, sie zu veröffentlichen; er sagte zu uns: "Das werden sie mir nicht antun". So vernichtete er alle seine unveröffentlichten Manuskripte.
> So ist es also in diesem teuren Andenken und der Zuneigung, die wir an ihn bewahren werden, dass wir versuchen müssen, die tiefe Trauer zu mildern, die uns sein Tod verursacht hat.[51]

Dieser plötzliche Tod kam nur fünf Wochen vor dem Jahresendwettbewerb für Komposition. Die Schüler von Paul Dukas wurden seinem Kompositionskollegen Henri Büsser anvertraut, der sich bemühte, Sänger und Instrumentalisten zu finden, die ihre Werke beim Wettbewerb spielen sollten. Mehr aus Sentimentalität als aus Realitätssinn, programmierte Jean Langlais seine *Voix du vent* für Sopran, Chor und Orchester und "Ave maris stella" (*Trois Paraphrases grégoriennes*), Stücke, die Paul Dukas besonders liebte.
Die Jury hielt die Auswahl für unausgewogen und verlieh Langlais den Georges-Hue-Preis für das beste Lied,

aber nicht den ersten Preis in Komposition, der an Henri Challan ging.
Sicherlich hätte der junge Mann auch im folgenden Jahr wieder am Wettbewerb teilnehmen können, um endgültig den Ersten Preis in der Kategorie Komposition zu erhalten, aber nach dem Besuch von zwei Klassen bei Dukas' Nachfolger Roger-Ducasse, zog er es vor, das Konservatorium für immer zu verlassen, in seiner Entscheidung von Tournemire unterstützt, der schrieb:

> Paris, 26. Juni 1935
> Mein lieber Freund,
> Ich habe heute erst die Ergebnisse des Kompositionswettbewerbs erfahren! Ich war überrascht. dass Sie nicht gewonnen haben, aber bedenken Sie, dass Wettbewerbe nur einen relativen Wert haben. Bereits im letzten Jahr hätten Sie sich die höchste Auszeichnung verdient. Und?!
> Beste Grüsse,
> Charles Tournemire[52]

Ein wichtiges Kapitel im Leben von Jean Langlais, mit seinen Freuden, Sorgen, Erfolgen und Misserfolgen, war also abgeschlossen. Im Alter von 28 Jahren stand er nun allein mit sich selbst, einer schönen Liste von Preisen und etwa 20 Werken in seinem Katalog, von denen einige bereits veröffentlicht waren. Er stand nun vor wichtigen Entscheidungen: sich auf die geistliche Musik zu beschränken, auf Chor- und Instrumentalmusik, zur der ihn seine starken christlichen Überzeugungen und seine Doppelrolle als Organist und Chorleiter hätte drängen können, oder, gestärkt durch die Ausbildung von Paul Dukas, seinen Horizont um die symphonische und die weltliche Musik zu erweitern.

1 Jean Huré, "Essai sur l'art de l'orgue", in *L'Orgue et les organistes* n°3, 1ère année, 15 juin 1924, S.29.
2 Er erschien von April 1924 bis zum 15. Dezember 1926. Siehe *Les Amis de l'Orgue* [François Sabatier], "Préambule,". L'Orgue 300 (2012:4). 3.
3 Bernard Gavoty, "La Jeune École d'Orgue Française", in "Dix Années au service de l'orgue français (1927-1937),". *Bulletin trimestriel des Amis de l'Orgue* 30/31 (Juni-Sept. 1937). 114.
4 Aufgenommen von Polydor (Polydor 561048, 561050, 561058, 566058, 566060) in Sainte-Clotilde am 30. April 1930 (*Cantilène, Choral- Improvisation sur le " Victimae Paschali ", Fantaisie sur " Ave maris stella "*); im März 1931 (*Improvisation sur le " Te Deum* ") und im November 1931 (*Petite Rhapsodie*).
5 Daniel-Lesur, "Une tribune d'orgue Franco-Belge", *Bulletin de la classe des Beaux-Arts*, 5e série, Band 66, Brüssel, 1984.
6 Langlais, "Souvenirs".
7 L'Intransigeant, "Intransigeant", 28. Juli 1931. Rezension in der Sammlung von Marie-Louise Langlais.
8 "Le Concours des Amis de l'Orgue", *Le Courrier musical*, 13. Juli 1931. 436.
9 Anatole le Braz, *La Bretagne: Choix de textes précédés d'une édute* (Paris Renouard-Laurens, 1948. 49–51.
10 Langlais, "Souvenirs".
11 Dieser Brief gehört, wie die folgenden, zu einer Sammlung von 65 Briefen, die Olivier Messiaen zwischen 1931 und 1990 an Jean Langlais geschickt hat (Sammlung Marie-Louise Langlais).
12 Handschriftlicher Brief von Maurice Duruflé an Charles Tournemire, Manuskript an die Nationalbibliothek, NLA-337 (11)
13 Dies ist die *Suite* opus 5 (Prélude, Sicilienne, Toccata).
14 Langlais, "Souvenirs".
15 Ebd.
16 Kopie des maschinengeschriebenen Originalbriefes in der Sammlung von Marie-Louise Langlais.
17 Gespräch mit Pierre Denis, von der Autorin 1988 auf Tonband aufgenommen.
18 Sammlung Marie-Louise Langlais
19 Ebd.
20 Ebd.
21 Langlais, "Souvenirs".
22 Sammlung Marie-Louise Langlais, "Souvenirs".
23 Ebd.
24 Unveröffentlicht, 24 Seiten im Manuskript (Sammlung Marie-Louise Langlais). Seit seiner Heirat im Jahr 1931 diktierte Jean Langlais seiner Frau stets Note für Note seine Musik, ein äußerst schwieriger Prozess, insbesondere für Orchesterpartituren und -stimmen. Die Manuskripte aus dieser Zeit befinden sich daher alle in der Hand von Jeannette Langlais.
25 Langlais, "Souvenirs".
26 M. Dehillotte, "L'Activité d'un Jeune", *Le Valentin Haüy* 1935:1 (März-April 1935), 38-39.
27 Langlais, "Souvenirs". Tatsächlich wurden diese beiden Stücke für Orchester und Orgel aufgrund des Interesses des deutschen Organisten und Verlegers Otto Depenheuer erst 2016 in der Edition Bon(n)orgue, n°15.102 und 16.104 (Deutschland), veröffentlicht.
28 Eine Sammlung moderner Musik mit Werken, die in der Vierteljahreszeitschrift *Le Grand Orgue* veröffentlicht und als Sonderdrucke herausgegeben wurden.
29 Nummer 51 in der Sammlung "Le Grand Orgue", 1935 von Hérelle herausgegeben
30 Von Cabiés Witwe an Jean Langlais zurückgegebener Brief (Sammlung Marie-Louise Langlais).
31 Unveröffentlicht, auf Anfrage von Jean Langlais. Sammlung Marie-Louise Langlais.
32 Erste Korinther 15: 55.
33 Eine Referenz an die Oper *Ariane et Barbe-Bleue* von Paul Dukas, die 1907 uraufgeführt und 1935 an der Pariser Oper wiederbelebt wurde.
34 Olivier Messiaen, "L'Orgue", *Le Monde musical*, 31. März 1938, S. 84.
35 Sammlung Marie-Louise Langlais.
36 In der ersten Ausgabe von Hérelle (Febr.1935) erscheint sie als "actions de grâces", aber im Nachdruck von Philippo-Combre (1957) steht sie geschrieben: "action de grâce" (Gnadenaktion).
37 Unveröffentlicht; Sammlung Marie-Louise Langlais.
38 In einem Brief an Denise Billard vom 2. Juli 1934 schrieb er: "Sie haben vielleicht bemerkt, dass ich in der Komposition nichts gewonnen habe. In
Zusätzlich zu allem anderen bin ich nicht in ein Gesangswerk eingestiegen, weil ich schlecht informiert war". Zitiert von Aurélie Decourt in *Jehan Alain: Biographie, correspondance, dessins, essays* (Chambéry: Comp'Act, 2005). 167.
39 Dies war ein "Mysterium" in einem Prolog und vier Akten, ein emblematisches Werk des französischen Dichters Paul Claudel, uraufgeführt am 22. Dezember 1912. Der Titel bezieht sich auf die Verkündigung.
40 Handschriftlicher Brief in der Sammlung von Marie-Louise Langlais.
41 Ein Kurzroman von Edgar Allen Poe.
42 Genau wie bei *L'Annonce faite à Marie* hat Jean Langlais auch bei diesem Projekt nicht nachgelegt.
43 Sammlung Marie-Louise Langlais.
44 Langlais, "Souvenirs".

45 Denis Joly, der 1934 einen ersten Preis in der Klasse des Konservatoriums von Dupré gewonnen hatte.
46 Sammlung Marie-Louise Langlais, "Souvenirs".
47 Gemeint ist eine Kette von Billig-Kaufhäusern.
48 Langlais, "Souvenirs".
49 Aus dem *Vingt-Quatre Pièces pour harmonium ou orgue*; Olivier Messiaen hat es am 29. Januar 1935 in Saint-Antoine-des-Quinze-Vingts uraufgeführt.
50 Sammlung Marie-Louise Langlais.
51 Langlais, "Souvenirs".
52 Sammlung Marie-Louise Langlais, "Souvenirs".

KAPITEL 3

Das Ende der 30er-Jahre (1935-1939)

Jean Langlais 1935 beim Verlassen des Konservatoriums

Die soeben zu Ende gegangene Periode war für Jean Langlais reich an beruflichen Erfolgen gewesen: Preise in der Orgelklasse des Konservatoriums und bei Interpretations- und Improvisationswettbewerb der Amis de l'orgue, Ernennung zum Lehrer am Institut für Junge Blinde, Ernennung zum Organisten an der Kirche Saint-Pierre-de-Montrouge und Hérelles Veröffentlichung seiner ersten Werke. Aber der junge Komponist hatte auch dunklere Momente durchlebt: Scheitern beim Versuch, den Ersten Preis in der Kompositionsklasse des Konservatoriums zu erhalten, dasselbe zweimal beim Kompositionswettbewerb der Amis de l'orgue und dann der plötzliche Tod von Paul Dukas.

Bevor wir hier fortfahren, wäre es gewiss hilfreich, einen Augenblick über die Geschichte der Amis de l'Orgue in den 30er-Jahren nachzudenken, einem glorreichen Jahrzehnt für die französische Orgelschule, die den Aufstieg und Blütezeit einer Generation großer Organisten, Improvisatoren und Komponisten sah. All diese Persönlichkeiten wurden zu Beginn des 20. Jahrhunderts geboren (Duruflé, der Älteste, 1902; Alain und Grunenwald, der jüngste, 1911). Sie hatten alle erste Preise in der Orgelklasse von Marcel Dupré am Konservatorium gewonnen, mit der bemerkenswerten Ausnahme von Duruflé, der ihn noch in der Klasse von Gigout gewonnen hatte, Alle haben eine bleibende Spur in der Geschichte der Orgelmusik in der 20. Jahrhundert hinterlassen.

Für sie, die ihr Studium am Konservatorium mit Bravour abgeschlossen hatten, stellten die 30er-Jahre den Beginn der musikalischen Laufbahn dar. Dabei wurden sie von der sehr jungen, neuen Gesellschaft der Amis de l'orgue und ihrem ebenfalls jungen Sekretär, dem Musikwissenschaftler Norbert Dufourcq (geboren 1904) lanciert und unterstützt.

Und wenn man Vergleiche anstellen will, ist es überraschend, dass zur gleichen Zeit, als diese jungen Leute ihre ersten Werke veröffentlichten, die Älteren Vierne, Tournemire, Dupré - alle im 19. Jahrhundert geboren - einige ihrer stärksten Werke komponierten. Hier ist eine Tabelle mit ihren Werken, die in den Jahren 1930-1939 entstanden sind (die Auflistung der jungen Generation ist kursiv gedruckt):

1930	Vierne 6ème Symphonie	Duruflé Prélude, adagio et choral varié sur le Veni Creator
	Tournemire L'Orgue Mystique (10 Feste)	Alain Postlude pour l'office des Complies - Lamento - Ballade en mode phrygien
		Litaize 12 Liturgische Stücke (Bd. 1), 1930-1934
1931	Tournemire L'Orgue Mystique (16 Feste)	
	Dupré 7 Pièces - 79 Chorales –	
	Le Chemin de la Croix	
1932	Tournemire L'Orgue Mystique (3 Feste)	Duruflé Suite (Prélude-Sicilienne-Toccata)
	Sei Fioretti	
	Ermend-Bonnal Symphonie "Media Vita"	Langlais Poèmes évangéliques
		Messiaen Apparition de l'église éternelle
		Lesur La Vie intérieure
		Alain 2 Danses à Agni Yavishta - Variationen sur Lucis Creator –
		Grave - Climat
1933		Messiaen. L'Ascension
		Langlais Trois Paraphrases grégoriennes 1933-34 - 24 Pièces pour harmonium ou orgue 1933-1939
		Lesur In Paradisum
		Alain 1ère Fantaisie
1934	Vierne Messe basse pour les défunts	Alain Le Jardin suspendu - Suite - Intermezzo

		Litaize 12 Pièces (vol. 2) 1934-1937
1935	Tournemire Sept Chorals-poèmes pour	
	les 7 paroles du Christ - Symphonie-Choral	Fleury Prélude, andante et toccata
	Dupré 3 Elévations	Messiaen La Nativité du Seigneur
		Lesur Hymnes
		Alain Prélude et fugue
1936	Tournemire Symphonie sacrée	Fleury Vingt-Quatre Pièces pour harmonium ou orgue
	Dupré Angelus	Alain 2ème Fantaisie
		Grunenwald Première suite
1937		Alain Litanies - 3 Danses Variations sur un thème de Clément Jannequin
		Grunenwald Deuxième Suite
1938	Tournemire Suite Evocatrice	Poulenc Concerto pour Orgue, cordes und timbales
	Dupré 3 Préludes et fugues, op. 36	Alain Aria
1939		Messiaen Les Corps glorieux

Was für eine beeindruckende Liste! Selbst wenn man sie nur überfliegt, sieht man das Beste von dem, was sich in Orgelmusik in den 30er-Jahren entwickelte, und Jean Langlais war mit seinen beiden Sammlungen, die bei den Wettbewerben der Amis de l'orgue 1932 und 1934 ausgeschieden waren, Teil davon.
Nach Paul Dukas' Tod 1935 begann nun eines der geschäftigsten Kapitel im Leben von Langlais, diesmal unter den schützenden Flügeln seines ehemaligen Lehrers Charles Tournemire.
Tournemire war der Nachfolger von César Franck und Gabriel Pierné an der Sainte-Clotilde-Orgel seit 1898, und er hatte sich den Ruf erworben, ein schwieriger Mensch zu sein. Laut diejenigen, die ihn kannten, konnte er blitzschnell von der ruhigsten Sanftheit zu einer heftigen Wut umschlagen. Dennoch wusste er sich sehr liebevoll zu denjenigen zu zeigen, die er respektierte, und er hatte bald die Gelegenheit das Interesse an seinem jungen Schüler auf die bestmögliche Art und Weise zu beweisen: indem er ihn bat, ihn für Dienste in Sainte-Clotilde zu vertreten.[1] Die detaillierten Anweisungen in einem Brief, den Tournemire an Langlais geschickt hat, sind sowohl amüsant als auch informativ:

> Mittwoch, 19. Juni 1935
> Mein lieber Freund,
> Vielen Dank für Ihre Rohrpostsendung.[2]
> Danke für den 30. Juni. Messe um 8.40 Uhr; wenn Sie wollen, Messe um 11 Uhr ohne die "Brüller". (den Chor). Um 16 Uhr Vesper und Prozession für die Oktave von Fronleichnam. Begleitung für das Adoro te, das Credo von "Monsieur" Du Mont und das Magnificat. In der Basilika gilt die Regel: Die "Brüller" beginnen immer, die Orgel auf der Empore antwortet auf alles. Es macht Spaß... und ist obligatorisch!!
> Ich weiß nicht, welche Messe um 9 Uhr gesungen wird. Da Sie ein Gedächtnis wie ein Elefant haben, werden Sie es sicher wissen. Überlassen Sie die Amen immer den "Brüllern". Machen Sie die Psalmeneinlagen kurz und auch die Magnificat-Verse. Das ist alles.
> Was das Einschalten des Motors und des Lichts betrifft, so kennen Sie meinen Laden, und ich mache mir keine Sorgen. Vergessen Sie natürlich nicht, das Licht und den Motor auszuschalten! Es gibt zwei Schüssel, den normalen und einen Sicherheitsschlüssel (für die Tür am unteren Ende der Treppe). Ich werde Herrn Jean, den Messner informieren. Sie sollten um 8.45 Uhr in der Sakristei vorbeischauen, und er wird Ihnen die Schlüssel geben. Nach der Vesper sollte Sie ihn zurückgeben.
> Vielen Dank für alles.
> Mit herzlichen Grüßen
> Ihr Charles Tournemire[3]

Aber da Tournemire ein geborenes Sorgenkind war, ergänzte er diesen Brief eine Woche später durch einen weiteren, voller präziser Details:

> Paris, 26. Juni 1935
> Mein lieber Freund,
> Für den nächsten Sonntag sollten Sie alles "Zeug" vom sogenannten Chor machen lassen. Alles, was Sie machen müssten, ist abwechselnd zu spielen. Keine Präludien, weder bei der Messe noch bei der Vesper. Während der Prozession am vergangenen Sonntag, passierte folgendes: grosses Orgelvorspiel (nach der Predigt), bis der Klerus auf die Höhe des Hauptaltars kommt; dann Motette. Dann ein paar Takte bis zum ersten Altar und während der Prozession vom 1. zum 2. Altar; den Gesang des Credos und den Du Mont (Messe royale) wieder alternatim. Dann Improvisation, bis die Prozession am Altar eintrifft. Schließlich warten Sie auf das Ende der Gesänge am Altar

draußen. Und improvisieren Sie ausgiebig bis zum Beginn des Segens. Zum Schluss Nachspiel ad libitum.
Aber schliesslich ist Ihr Instinkt Ihr bester Führer. Grüßen Sie Ihre Frau von mir.
Ich danke Ihnen nochmals sehr herzlich
Charles Tournemire[4]

Im Bereich der Komposition konzentrierte sich Jean Langlais damals auf die Vingt-quatre pièces pour harmonium ou orgue, spielbar auf beiden Instrumenten in allen Dur- und Molltonarten, die der Verleger Hérelle in Auftrag gegeben hatte und die Paul Dukas in jeder Beziehung für eine hervorragende Idee hielt, auch in finanzieller Hinsicht. Aber gerade in dieser Beziehung hat Jean Langlais nicht das bekommen, was er gehofft hatte, und so beschwerte sich zehn Jahre später bei Hérelle in deutlichen Worten:

Paris, 3. Mai 1946
Sehr geehrter Herr Hérelle,
Ich glaube nicht, dass ich Sie in den letzten fünfzehn Jahren sehr beansprucht habe. Ich glaube auch nicht, dass Sie meinetwegen Geld verloren haben. Ich möchte Sie auf meine Stücke für Harmonium oder Orgel aufmerksam machen.
Ich habe mehr als fünf Jahre lang an ihrer Komposition gearbeitet. Sie erschienen in Ihrer Serie separat, dann als Sammlung. Damals verkauften Sie jedes Heft für fünfzehn Franken, und Sie haben mir einen Franken pro Band bezahlt. Ich sagte Ihnen, dass meine Tantiemen, die nicht höher als 2.000 Francs ausfallen konnten, angesichts des Aufwands an Stunden, die ich in mein Vingt-Quatre Pièces investiert habe, minimal waren. Sie haben es auch zugegeben.
Jetzt machen Sie mir ein lebenslanges Angebot von zwei Francs pro Band, aber Sie verkaufen die Bände für je 40 Franken. Das sind vier [eigentlich fünf] Prozent für mich. Meinen Sie nicht, mein Lieber Herr Hérelle, es wäre nach bestem Wissen und Gewissen gerechter, wenn ich ein wenig mehr von den Einnahmen aus meinen Werken profitieren würde? Sie könnten dem entgegenhalten, dass ich mich hätte selbst besser absichern sollen, als Sie mir den ersten Vertrag vorgelegt haben. Ich antworte mit der Feststellung, dass ich bisher nie die Gewohnheit hatte, mit Ihnen zu diskutieren. Dem werden Sie zustimmen. Aber angesichts der anfänglichen Überraschung über den Erfolg meiner bescheidenen Kreationen und angesichts einer (wie bei allen anderen) schwierigen Lebenssituation, stelle ich die Frage in gutem Glauben; Sie werden eine Lösung finden, die Ihren Mitteln und Ihrem Sinn für Fairness entspricht. Es liegt auf der Hand, dass eine dauerhafte Tantieme von zwei Francs pro Band nicht nur schlecht ist, sondern auch vernachlässigbar werden dürfte, wenn es, was sehr wahrscheinlich ist, zu einer neuen Abwertung kommen würde. In diesem Fall müssen Sie zugeben, dass es sich nicht gelohnt hätte, so hart für praktisch nichts gearbeitet zu haben.
Ich überlasse Ihnen meine Haltung in gutem Glauben zum Nachdenken und erwarte sehnlichst Ihre rasche Entscheidung. Es tut mir leid, dass diese Nachricht so lang ist, und es tut mir auch leid, dass ich ein so unkünstlerisches Thema diskutiert habe, aber ich hoffe, dass ich es präzise und mit Verständnis für Ihre Interessen getan habe.
Mit all meinen besten Wünschen, lieber Herr Hérelle,
Mit freundlichen Grüßen,
Jean Langlais[5]

Dieses lange Plädoyer unterstreicht, nebst einem Streiflicht auf die prekäre wirtschaftliche Situation, die Arbeit, die notwendig war, um die Vingt-quatre pièces zu vollenden, dessen Erfolg beim Publikum den jungen Komponisten in Erstaunen versetzt zu haben scheint! Jean Langlais riskierte eine gewisse Simplizität in diesen Stücken, als er sich entschied, sich nicht der klangreichen Palette der Orgel und vor allem ihrer Pedale zu bedienen. Sollte er dies gespürt haben, hat es nie erkennen lassen, denn in diesen beiden Heften mit je einem Dutzend Stücken herrscht eine intensive wie frische Inspiration. Trotz ihres bescheidenen Umfangs und trotz der Tatsache, dass sie für das Harmonium konzipiert sind,[6] einem Instrument mit begrenzten Möglichkeiten, nehmen diese Seiten einen besonderen Platz im Werk von Jean Langlais ein; sie sind ein wahres Laboratorium für Ideen, indem er alle Arten von Formen und Stile ausprobiert.

Abgesehen von der großen gregorianischen Paraphrase demonstriert der Komponist eine Vielfalt traditioneller musikalischer Strukturen, wie z.B. das Vorspiel ("Prélude modal", "Prélude"), die Fuge ("Fugue", "Fuguette"), das Ricercar ("Ricercare"), die Toccata ("Toccata"), die Variationen über ein Thema ("Choral", "Noël avec variations"), die Fantasie ("Fantaisie", "Fantaisie sur un thème norvégien"), das Kunstlied ("Prière", "Prière pour les

morts"), den Choral ("Choral orné"), die gregorianische Paraphrase ("Paraphrase sur le Salve Regina", "Homo quidam"), und der Sonate oder Symphonie entlehnte Formen ("Arabesque", "Scherzetto", "Allegro", "Impromptu").
Wenn er einmal eine Form ausgewählt hat (normalerweise eine klassische, wie man sieht), beschreitet der Komponist, obwohl vordergründig die zwölf Dur- und Molltonarten erforscht werden, ausschliesslich den Weg der Modalität. Man braucht, um sich davon zu überzeugen, nur die Vorzeichnungen mit der Musik selbst zu vergleichen, z. B. im "Noël avec variations" (Nr. 6), der im dorischen Modus und nicht d-Moll steht; oder der "Choral" (Nr. 7), mit seinen zwei b-Schlüsselung, obwohl er in Es-Dur sein sollte; oder die "Fantaisie" (Nr. 21) ohne Tonart, die aber den Platz der Tonart B-Dur hätte einnehmen sollen.
Diese scheinbare Modalität weist jedoch verschiedene Merkmale auf, je nachdem, ob das Thema gregorianisch, folkloristisch oder frei ist.
Was Langlais zu erforschen scheint, ist in der Tat die grosse Zahl von überraschenden Effekten und unerwarteten Gegenüberstellungen: in dem er in der Modalität badet, führt er besonders gequälte Chromatik ein; nach besonders aggressiven Dissonanzen ist die beste Auflösung ein Dreiklang, oder noch häufiger ein offener Klang. Die "Hommage" (Nr. 2) fasst diese Gegenüberstellungen mit ihren kurzen kontrastierenden Episoden zusammen
Zusätzlich zu den Formen, den Melodien, den Modi und den Gegenüberstellungen, scheint Jean Langlais manchmal einige der 24 Stücke nach ihrem Widmungsträger geformt zu haben. Dies ist der Fall in "Hommage à Landino" (Nr. 12), das ganz aus den für die Harmonien des blinden italienischen Komponisten des 14. Jahrhunderts typischen offenen Quinten und parallelen Quarten gebaut ist. Dasselbe könnte man für das Erik Satie gewidmete "Point d'orgue" (Nr. 23) sagen mit seinem langen und virtuosen Bass-Solo, das auf zwei absteigenden Quarten (H-F#-C#) basiert.
Einige Sätze scheinen in Wirklichkeit kleinmaßstäbliche Modelle für Formen zu sein, die Langlais in den kommenden Jahrzehnten entwickeln und ausbauen sollte. Das ist der Fall bei der "Fantaisie" (Nr. 21), die eine Kontrastform mit abwechselnden brillanten Toccata-Fragmenten und einer langsamen Meditation auf einem Kornett solo verwendet, ein Cousin von Messiaens "Le Verbe" in *La Nativité du Seigneur*, in welche Uraufführung Langlais im Februar 1936 in La Trinité teilnehmen würde.

Der Musikwissenschaftler Armand Machabey hatte nicht Unrecht, als er schrieb:

> Es wäre absurd, große Werke geringzuschätzen; aber dreißig substantielle Takte können eine singulärere Atmosphäre als eine Symphonie schaffen: dieses komprimierte Wunder geschieht in der Arbeit von Herrn Langlais, und ich denke dabei an das *Vingt-quatre pièces* für Orgel, die die gesamte Gelehrsamkeit des Autors gleichzeitig die Besonderheiten seiner Kreativität offenbaren. Dazu gehört die Modalität, die sich heimlich im Zuhörer einnistet und eine Vollendung der gregorianischen Rigorosität von Solesmes ist, der unser Komponist seit langem verpflichtet ist.[7]

Die Konzeption und Ausführung des *Vingt-quatre pièces* dauerte mehr als fünf Jahre, von 1934 bis 1939, aber das hinderte den Komponisten nicht daran, auch andere Werke zu schreiben, die nichts mit Orgel und religiöser Musik im Allgemeinen zu tun haben: So war Langlais, nachdem seine Frau ihm „Noces“, eine Sammlung des Avantgarde-Dichters Pierre-Jean Jouve vorgelesen hatte, davon begeistert und vertraute Paul Dukas (dies im Jahr vor seinem Tod) seinen Wunsch an, einige dieser Texte zu vertonen. Dukas, zunächst zurückhaltend und verunsichert, zögerte, gab aber nach reiflicher Überlegung seine eindeutige Zustimmung und sagte sogar: "Wie gerne wäre ich der Autor dieser Texte!"
Nachdem er sich die Erlaubnis des Dichters zur Vertonung seiner Texte gesichert hatte, machte sich Jean Langlais sofort an die Arbeit und produzierte in einem Ruck sechs Lieder für Sopran und Klavier, die Sammlung *Humilis*, die dem Andenken an Paul Dukas gewidmet ist.
Der Komponist behielt die zurückhaltende Atmosphäre der Gedichte getreulich bei, wie im zweiten Lied "Je t'aime", bei dem die Begleitung auf eine monophone Melodie reduziert ist, was sicherlich nicht der Stil der Zeit war! Pierre-Jean Jouve[8] machte später eine Bemerkung, von dem Jean Langlais absolut begeistert war: "Es ist ein gregorianischer Gesang mit zwei Stimmen." In den 30er-Jahren war Jouve wenig bekannt, aber Langlais war es egal. Fasziniert auch von der Kraft der freien Verse wie auch vom wiederkehrenden Thema der Blindheit (Gedichte 1, 2, 4 und 6), bemühte sich der Komponist seine Prägnanz, Tragik und Hermetik durch einen Klavierstil zu übersetzen, der sehr streng ist, oft ein- oder zweistimmig, höchstens dreistimmig (Nr. 1, 2, 5) oder flüchtig Modalität, Tonalität und Chromatik vermischt.

Die Uraufführung des Werkes fand am 12. Januar 1936 in der Société Nationale mit der Sopranistin Suzanne Marchal (André Marchals Frau) und Jean Langlais am Klavier statt.[9] Das Publikum verlangte eine Zugabe des Zyklus, und am nächsten Tag schickte Messiaen seine Glückwünsche mit dieser Notiz:

> Paris, 13. Januar 1936
> Lieber Freund,
> Noch einmal "Bravo" für deine Lieder (Humilis). Es ist sehr schön. Das 2. und 3. besonders. Meine Frau ist ganz begeistert.
> Ich umarme dich
> Messiaen

Nach diesen intimen Liedern hatte der junge Mann das Bedürfnis, seinen musikalischen Schwerpunkt vollständig zu ändern, und Pater Capelle, Kurat der Pfarrei Escalquens (Südwestfrankreich, nahe Toulouse), wo er 1935 seine Sommerferien mit der Familie seiner Frau verbrachte, gab ihm die Gelegenheit dazu. Dieser Priester, der von seinen Gemeindemitgliedern sehr geliebt und respektiert wurde (er blieb 54 Jahre lang auf dem gleichen Posten), schlug vor, dass Jean Langlais eine Messe für seine Chor komponieren solle. Er stellte eine Reihe von Bedingungen: Erstens sollte das Werk kurz sein, denn er musste am Sonntagmorgen in drei verschiedenen Dörfern feiern, deren Namen typisch für die Gegend sind: Belberaud, Pompertuzat und Escalquens; Pater Capelle war also immer in Eile. Zweitens sollte die Messe für gleiche Stimmen und leicht sein, weil sich der Laienchor der Pfarrei ausschließlich aus Männern mit bescheidenen musikalischen Fähigkeiten zusammensetzte. Keiner konnte Musik lesen. Und schließlich musste sich der Komponist mit dem Harmonium für die Begleitung begnügen, da der Escalquens-Kirche eine Orgel fehlte.

Glockenturm der Kirche von Escalquens
Abbildung 21 (Fotografie und Sammlung Marie-Louise Langlais)

Langlais war von diesem Gebiet und seinen Bewohnern so angetan, dass er sich dankbar diesen Bedingungen unterwarf und in wenigen Tagen während dieses Sommers eine unbetitelte Messe schrieb, die später bei der Veröffentlichung den Namen *Messe d'Escalquens* erhielt, eine Partitur von nur zehn Seiten, mit einer Dauer von etwa acht Minuten und für zwei gleiche Stimmen und Harmonium geschrieben.
Der Komponist selber studierte sie mit dem Chor ein, indem er jedes der Elemente der lateinischen Messe, die traditionell vom Chor gesungen werden (Kyrie, Gloria, Sanctus, Benedictus, Agnus Dei) Note-für-Note durchnahm. Mit Ausnahme des Sanctus, wo das Thema von den Glocken der Kirche vorgegeben wird (die vier Noten D-C-A-F#), benutzte er keine Gregorianik.

> Die Dimensionen des Werkes sind in der Tat klein: Kyrie, 21 Takte; Gloria, der längste Satz, 68; Sanctus/Benedictus, 39, und Agnus Dei, 26. Offensichtlich hielt sie Jean Langlais für ein unbedeutendes Werk, denn sobald er es geschrieben und mit dem Chor einstudiert hatte, vergaß er es; es wäre heute verloren, wenn sein treuer Jünger, Pierre Denis - von der Naivität der Arbeit verzaubert - nicht darauf bestanden hätte, das Ganze von Hand abzuschreiben und das Manuskript aufzubewahren. Nicht wissend, dass es in seiner eigenen Bibliothek war, fand er es nach Jean Langlais' Tod im Jahre 1991.
> Die scheinbare Einfachheit des Werkes mit seiner an Fauré erinnernden harmonischen Sprache, verbirgt freilich keineswegs ein sehr strukturiertes Denken. Ein Beispiel ist die Sanctus, gebaut auf einem Ostinato aus den vier Tönen der Glocken der Escalquens-Kirche - die der Komponist wieder viel später in den 1980er Jahren wiederholt in *Offrande à une âme für Orgel*, in Erinnerung an seine erste Frau geschrieben, und in *Vitrail* für Klarinette und Klavier verwenden würde.

Dies ist also die erste Vokalmesse (1935) von Jean Langlais, eine Art Vorspiel zur späteren Messe Solennelle (1949), die so komplex sein wird wie die Messe d'Escalquens einfach ist, aber es lohnt sich, sie sich aufmerksam anzuhören.

Der junge Komponist hatte wenig Zeit zu verlieren, denn seine Kollegin und Freundin, die Organistin Noëlie Pierront, beauftragte ihn auf ihrer Suche nach neuen Stücken, ein Quintett für Streicher und Orgel für ihr Eröffnungskonzert der Reihe Amis de l'orgue von 1936 zu schreiben. Zur Erinnerung daran, dass er einen Streicherbogen geführt hatte, bevor er Organist wurde, nahm Jean Langlais die Herausforderung an, die Verbindung zweier so diametral entgegengesetzter Klangkörper wie Orgel und Streicher zu bewerkstelligen – noch bevor Poulencs *Concerto pour orgue, cordes et timbales* geschrieben worden war.[10]

So entstand die *Pièce en forme libre*, die Langlais' Frau Jeannette gewidmet ist. Sie wurde erst 1960 (25 Jahre nach ihrer Entstehung) von Gray, New York als *Piece in Free Form* veröffentlicht, und nachdem diese Ausgabe vergriffen war, erschien sie 1984 in Frankreich, herausgegeben von Combre unter ihrem ursprünglichen französischen Titel, *Pièce en forme libre*.

> Dieses Werk von ca. 13 Minuten, das Jean Langlais immer als "einer meiner besten" bezeichnete, verbindet die fünf Teile nahtlos miteinander: Adagio-Maestoso energico-Allegro molto-Più lento-Adagio. Das zentrale Allegro ist die mächtige Spitze einer Pyramide und wird flankiert von zwei majestätischen und zwei langsamen symmetrischen Sätzen. Zu Beginn ist die Orgel sehr diskret und überlässt es den Streichern, das chromatische Thema vorzustellen Die nach und nach von unten nach oben immer strafferen fughierten Beiträge des Quartetts gipfeln in der Mitte des Werks, die Streicher in der hohen Tessitura und die Orgel im Fortissimo und mit einer rhythmisch kraftvollen Sequenz im Wechsel zwischen Streichern und Orgel. Das Werk endet mit einem wunderbar poetischen Adagio, in welchem, im Gegensatz zur Einleitung die Streicher extrem langgezogene Noten zu halten haben, während die Orgel modale Arabesken auf einer 8'-Flöte, begleitet von der Gambe und der Céleste beisteuert.

Die Uraufführung fand am Dienstag, dem 28. Januar 1936, in Saint-Pierre-du-Gros-Caillou statt, mit Noëlie Pierront an der Orgel. Jean Langlais erinnert sich:

> Für einen Komponisten ist es wichtig zu wissen, was er tun will, bevor er beginnt. Nun, es gibt ein Werk, das ich genauso geschrieben habe, wie ich es mir gewünscht habe, und das ist meine *Pièce en forme libre*. Am Ende der Uraufführung in Saint-Pierre-du-Gros-Caillou blieb Messiaen als letzter bei mir und sagte mir wörtlich: "Der Geist von Dukas hat dich heimgesucht. Ich werde dir nicht sagen, dass das Stück sehr gut ist, denn das wäre zu dumm!" Ich verstand diese Bemerkung stets als großes Kompliment.
> Andererseits war ich zehn Jahre später, nach der Premiere seiner *Vingt Regards sur l'enfant Jésus* für Klavier, der letzte, der ihm gratulierte, und ich sagte ihm: "Niemand seit Liszt hat so neuartige Klaviermusik geschrieben wie du, und überhaupt hat seit langem niemand mehr jeglicher Art von Musik geschrieben, die so neu ist". Und Messiaen antwortete: "Weißt du, es müssen drei- oder vierhundert Leute gewesen sein, die vorbeikamen, um mir die Hand zu schütteln, aber niemand sagte dies. Und ich hatte gehofft, dass jemand dies sagen würde."[11]

Es gab eine "zweite Uraufführung" des *Pièce en forme libre*, diesmal in einer Fassung für Streichquartett und Klavier, beim sehr offiziellen, der neueren Musik gewidmeten Abend der Société Nationale de Musique am 6. Februar 1937. Der Kritiker Claude Altomont lobte Jean Langlais in hohem Maße. Man beachte seinen Fokus auf die Beschwörung der Blindheit des Autors:

> Viele Uraufführungen, aber welche waren diejenigen, die, anstatt diesem Wort einfach nur

> konventionellen und abstrakten Sinn zu geben, ihm seine vollste Bedeutung gaben? Glücklicherweise gab es ... die *Fantasie* für Streichquartett und Klavier von Herrn Jean Langlais;[12] und ... das Wort "Premiere" hat seine wahre Bedeutung wiedergefunden... Wie kam man die Emotion wiedergeben, die über uns gekommen ist, ohne indiskret in nur allzu realem Leid zu schwelgen? Weiter kann man - angesichts dieser Akzente, die von Anfang an die tiefgründigste und ergreifendste Resignation vermitteln - sagen, dass es vielleicht noch nie eine so entschieden heldenhafte musikalische Übersetzung des Kampfes einer Seele - und seines Nachlassens - vor der abgelehnten Aufklärung gab? Dieses Entdecken und Schaffen, jenseits jeder Klage, einer anderen Aufklärung. Und mit Mitteln des Klanges einer *neuen Realität* zu erreichen, die, wiewohl visuell unmöglich, sich in *visionärem* Surrealismus übertrifft. Der Autor und mit ihm die Ausführenden dieser Seiten, Frau Primans-Bach, Frau Monique Jeanne, Frau Combrisson und Yvonne Thibout, spielten dieses Stück mit kraftvoller Nüchternheit.[13]

Zwei Tage später, am 8. Februar 1937, nahm Jean Langlais an der Lyoner Premiere seiner zwei Stücke für großes Orchester und Orgel teil, geschrieben 1934 in der Kompositionsklasse des Konservatoriums unter der Leitung von Paul Dukas. Der *Nouvelliste de Lyon* beschrieb sie:

> Die Herren Langlais und Darius Milhaud brachten das gemäßigte Wetter unseres Frankreichs in die Grands-Concerts. Von Herrn Jean Langlais' zwei Stücken für Orgel und Orchester hat mich der *Essai sur l'Évangile de Noël* mich sofort mit seiner poetischen Stimmung gefesselt. Es ist ein diskret gefärbtes ländliches Nocturne; die Orgel, insbesondere mit ihren Zungen, führt einen naiven Dialog mit den Holzbläsern des Orchesters aus, und dieses kurze Stück schließt mit dem Eindruck auserlesener Gelassenheit. Mit ihren einfachen Mitteln, aber frei von Klischees, behält die *Hymne d'Action de Grâce* ihre noble Organisation. Glühende melodische Pharsen und majestätische Harmonien antwortend en Fragmenten des „Te Deum“ und des „Vexilla regis“. Das Leuchten, der wirklich unverwechselbare Aufbau und die musikalische Substanz erklären die Sympathie, ja den warmherzigen Empfang, den Herr Jean Langlais empfangen hat.[14]

In diesem Konzert fand sich Jean Langlais zufällig neben den berühmtesten französischen Cellisten dieser Zeit wieder, Maurice Maréchal, da beide Künstler in diesem Programm spielten. Beeindruckt vom jungen Komponisten und der herzlichen Aufnahme seiner Musik durch das Publikum, beauftragte ihn Maréchal sogleich, ein Werk für Cello und Orchester zu schreiben; er zeigte sich erfreut, als er Langlais' Zustimmung erhielt:

> Paris, 7. August 1936
> Sehr geehrter Herr Langlais,
> Ich freue mich über die gute Nachricht, die Sie mir geschickt haben, denn ich bin überzeugt, dass Sie unfähig sind, etwas Uninteressantes zu schreiben! Deshalb bin ich gespannt und sehr neugierig, ihr neues Werk für Cello zu sehen und wäre sehr glücklich, eine Fotogravur davon zu erhalten, wie von ihnen vorgeschlagen. Unnötig zu sagen, dass ich sehr glücklich und geschmeichelt wäre, wenn ich die Widmung ihres Stücks erhalten könnte, und ich hoffe, dass ich sie so oft wie möglich mit auf die Reise nehmen kann.
> Mit freundlichen Grüßen,
> Maurice Maréchal[15]

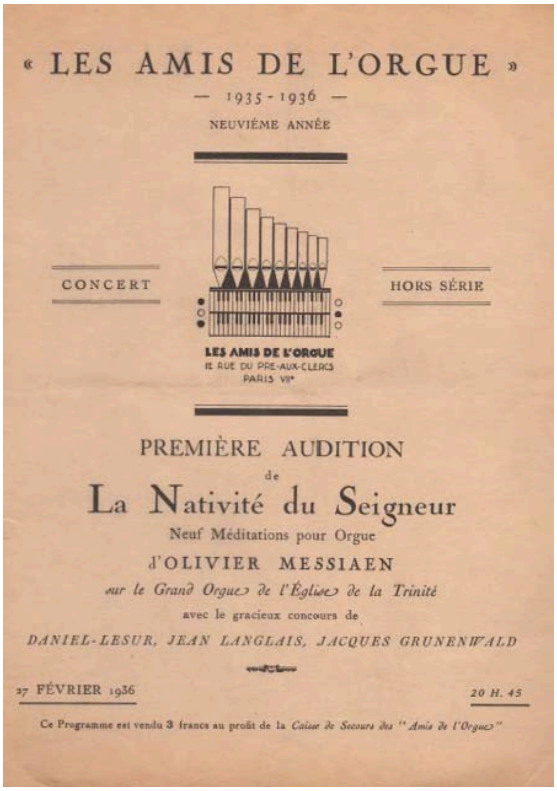
Es war eine mühsame Aufgabe, aber Jean Langlais, angespornt durch die Idee, dass seine Arbeit in das Repertoire eines berühmten Interpreten eingehen würde, schrieb ziemlich schnell eine rund 25 Minuten lange *Symphonie concertante* für Cello und Orchester; natürlich war sie Maurice Maréchal gewidmet.
In diesem viersätzigen Werk[16] stellen wir fest, dass der Komponist als dritten Satz das poetische Schlussadagio seiner *Pièce en forme libre* für Quartett und Orgel, wiederverwendet, hier orchestriert für Holzbläser, Streicher und Orgel. Unglücklicherweise gab der Cellist, nachdem Langlais mehrere Monate auf eine Antwort auf die Zusendung des Manuskripts gewartet hatte, bekannt, dass er die Partitur nicht spielen könne, denn, so sagte er, "die Zuhörer würden mich sehen, aber nicht hören" (mit anderen Worten, "das Orchester zu laut ist, und es mich zudecken würde").[17] Wütend und enttäuscht, erzählt der Komponist den Rest der Geschichte:

> Also ging ich zu Florent Schmitt, um ihm meine Partitur zu zeigen und ihn um Rat zu fragen. "An dieser Stelle", sagte er mir, "machen Sie in den Streicher pizzicati, was besser wäre; aber ändern Sie den Rest nicht: er ist in Ordnung".
> Und dann kam Maréchal zufällig genau in diesem Moment bei Schmitt an. Mit seinem gewohnt

ätzenden Ton und vor meinen Augen sagte Schmitt: "Sagen Sie mir, Maréchal, es scheint, dass Sie das Stück von Langlais nicht spielen wollen? Bleiben Sie beim Cellospiel und enthalten Sie sich der Kritik an Orchesterpartituren. Das geht Sie nichts an!"
Kurz darauf ging ich zur Beruhigung zu dem großen Cellisten Pierre Fournier und fragte ihn, was er von der Cellostimme halte. Sehr zu meiner Überraschung fragte er mich: "Können Sie eine Reduktion der Orchesterstimmen auf dem Klavier spielen?" "Ich glaube schon", antwortete ich überrascht. "Gut. Da ist das Klavier, wir spielen das Werk gemeinsam."
Und er, der keine einzige Note dieser Partitur gesehen hatte, spielte sie von A bis Z, indem der die vier Sätze ohne Pause aneinanderreihte, bis auf eine enorme Kadenz für Solo-Cello im finalen Allegro: "Ich werde sie für Sie mit Fingersätzen versehen", sagte er, "denn auf den ersten Blick will man davonlaufen!" Auf jeden Fall spielte er das ganze Stück, als ob er es seit 20 Jahren kennen würde. Dann dachte ich daran, das Werk für Klavier und Orchester neu zu schreiben, was ich auch tat, aber nur bezüglich der ersten beiden Sätze (Adagio sostenuto und Introduction et vivace). Das Orchester ist in den beiden Fassungen genau gleich, nur mit einem völlig veränderten Part für den Klaviersolisten. Ich habe das Stück *Symphonie concertante pour piano et orchestre* oder *Suite pour piano et orchestre* übertitelt.
Diese Partitur blieb, wie auch ihre Vorgängerin für Cello, in meiner Mappe, und ich hatte nie die Freude, sie mit Orchester hören. Das ist schade, denn ich finde, es ist gute Musik. Auf jeden Fall war Pierre Fournier begeistert. Seither bin ich vorsichtig geworden, und ich merkte, wie schwierig es ist, von einem Orchester gespielt zu werden.[18]

27. Februar 1936: Uraufführung von Messiaens *La Nativité du Seigneur* in der Kirche La Trinité, Paris

Unter den Projekten von Jean Langlais schien sich eine aufregende Aufgabe am Horizont abzuzeichnen: seine Teilnahme an der Premiere von Messiaens brandneuem Werk mit dem *Titel La Nativité du Seigneu*r, einer Folge von neun Meditationen für Orgel, der die Sprache der Orgel revolutionieren sollten. Das Konzert, das man wirklich als "historisch" bezeichnen kann, fand am 27. Februar 1936 um 20:45 Uhr an der Orgel der Kirche La Trinité unter der Schirmherrschaft der Amis de l'Orgue statt; es wurde als "Besonderes Zusatzkonzert" angekündigt.


« LES AMIS DE L'ORGUE »
— 1935-1936 —
NEUVIÈME ANNÉE
CONCERT
HORS SÉRIE
LES AMIS DE L'ORGUE
11 RUE DU PRÉ-AUX-CLERCS
PARIS VIIe
PREMIÈRE AUDITION
de
La Nativité du Seigneur
Neuf Méditations pour Orgue
d'OLIVIER MESSIAEN
sur le Grand Orgue de l'Église de la Trinité
avec le gracieux concours de
DANIEL-LESUR, JEAN LANGLAIS, JACQUES GRUNENWALD
27 FÉVRIER 1936
20 H. 45
Ce Programme est vendu 3 francs au profit de la Caisse de Secours des "Amis de l'Orgue"

Programm der Uraufführung von Messiaens *La Nativité du Seigneur*.
Abbildung 22 (Sammlung Marie-Louise Langlais)

Wegen der Länge und Komplexität des Werkes teilte Messiaen es unter drei seiner Organistenfreunde auf: Daniel-Lesur (Nr. 1-3), Jean Langlais (4-6) und Jean-Jacques Grunenwald (7–9). Er beendete das Konzert selbst, indem er sein Banquet céleste spielte. "Le Verbe" (Das Wort) "Les Enfants de Dieu" (Die Kinder Gottes) und "Les Anges" (Die Engel) fielen damals Langlais zu, und er erinnerte sich lange an die Probleme, die er beim Auswendiglernen des zweiten Teils von "Le Verbe" hatte, einem langen, mäandrierenden Kornett-Solo, das sich ständig verändert. Was ein Sehender leicht lesen kann, wurde für einen Blinden zu einem Test mit vielen Tücken.
Wie Messiaen in seinen Programmnotizen schrieb:

> Zweiter Teil von "Le Verbe": Die göttliche Rede dehnt sich aus, das Wort spricht. Es ist ein langes Solo auf dem Kornett, dessen Form mit hinduistischen Ragas, mit gregorianischen Sequenzen und Gradualien verwandt ist und mit verzierten Choralvorspielen von Bach.

Solch vielfältige Einflüsse!
Der Komponist hatte seinen Freunden gesagt, dass seine Stücke nicht "so schwierig" seien und Langlais in Bezug auf "Les Anges" zu beruhigen versucht: "Du wirst sehen, es gibt nicht einmal einen Pedalpart!"[19]
Ja, aber die Hände! Messiaen gab Jean Langlais die folgenden schriftlichen Anweisungen bezüglich der Interpretation dieses Stückes:

> Im Anfangsteil sollte es fast keine 8-Fuß-Register geben.
> Hier die Anfangsregistrierung in der Trinité:
> Récit: Octavin 2', Zimbel III
> Positif: Principal 8', Prestant 4', Doublette 2'
> Grand Orgue: Prestant 4'
> Spiele auf der Grand Orgue mit allen Koppeln.
> Seite 3, zweites System, zweiter Takt: das letzte C in der linken Hand ist offensichtlich aufgelöst. Der letzte Triller ist für abwechselnde Hände, rechte Hand D-G, linke Hand C-F. Am Ende des Trillers verlangsamst du die Schläge, indem du auf einem staccato-D-G anhältst, ein Komma, ein Augenblick und dann ein trockenes C-F.[20]

In seinen Programmnotizen zu "Les Anges" schrieb Messiaen:

> Eine Art himmlischer Tanz; ein Jubel körperloser Geister. Das Stück basiert auf Rhythmen, die zwischen ihren verlängerten Werten und Ergänzungen aus kurzen Werten liegen.

Es scheint, dass der Komponist mit dem Spiel seines Interpreten zufrieden war, da er am nächsten Tag folgendes an Langlais schrieb:

> Paris, 29. Februar 1936
> Vielen Dank für deine große Freundschaft und deine wunderbare Darbietung von La Nativité.
> "Les Anges" waren erstaunlich. Du bist ein toller Typ.
> Ich umarme dich.
> Messiaen

Und Messiaen schrieb die folgende Widmung auf das Deckblatt des dritten Faszikels seiner *Nativité,* das von "Les Anges" eröffnet wird:

> An meinen lieben Kollegen und Freund Jean Langlais, der es versteht, die Glocken schön zu läuten, mit den Schmetterlingsflügeln zu schlagen und die "Engel" ätherisch zu feiern, die diesen Faszikel eröffnen.
> Mit großer Zuneigung,
> Olivier Messiaen[21]

Messiaen, der bei jedem Detail seiner Werke äußerst penibel war, verlangte von den Interpreten, absolut alles in seinen Texten zu beachten, eine ärgerliche Eigenschaft, wenn man die Freiheiten kennt, die sich Messiaen selbst mit seinen eigenen Werken nahm, aber auch, wenn er Werke von Anderen spielte, wie Langlais in dieser bezaubernden Anekdote gerne in Erinnerung rief:

> Als ich 1932 meine *Poèmes évangéliques* komponierte, wollte ich im dritten Stück, "Les Rameaux" (Palmsonntag), dem einzigen Tag in Christi Leben, in dem ihn die Massen begeistert aufnahmen,

ein eher realistisches Bild malen. Um dies zu tun, habe ich "Tutti" in meiner Partitur angegeben, in schnellem Perpetuum mobile der Hände, das eine majestätische Exposition des gregorianischen Themas "Hosanna filio David" in den Pedalen begleitet.
Ich traf Messiaen einige Tage vor dem Palmsonntag 1935. Er sagte: "Stell dir vor, am nächsten Sonntag spiele ich in La Trinité deine "Rameaux", aber komme bitte nicht."
Natürlich bin ich hingegangen; und das ist, was ich gehört habe: Mein Stück ist bezeichnet mit allegro, legato, mit voller Orgel und großem Bass. Aber Messiaen spielte sehr langsam, die Manualstimmen vollständig staccato; außerdem benutzte er nur wenige Pedalregister, so dass man das gregorianische Thema praktisch nicht hörte. Als ich nach Hause kam, schrieb ich ihm:

> Mein lieber Olivier,
> Ich komme gerade aus der Trinité zurück. Ich habe meine "Rameaux" gehört.
> Wenn du mir gegenüber noch irgendwelche freundlichen Gefühle hegst, bitte ich dich, dies dadurch zu beweisen, dass du nie wieder eine Note meiner Musik spielst.

Drei Tage später rufe ich Messiaen an und sage, dass ich keine Antwort erhalten habe:
"Hast du meinen Brief bekommen?"
"Ja."
"Was hast du dir dabei gedacht?"
"Nun, ich fand das sehr lustig", aber er fügte maliziös hinzu: "Komm nächstes Jahr am gleichen Datum in die Trinité."
Und im nächsten Jahr, am Palmsonntag, habe ich genau das getan. Messiaen spielte mein Stück grandios als Nachspiel zur Messe wie es seitdem niemand mehr gespielt hat! So ist Messiaen...[22]

Die Premiere von *La Nativité du Seigneur* war wie ein Donnerschlag in der Orgelwelt. Noch nie hatte jemand Musik geschrieben, die in allen Aspekten so neu war, in ihrer Modalität, ihren Rhythmen, ihrer Form und ihrer Registrierungen. Messiaens spätere Schriften, berichtet die Musikwissenschaftlerin Brigitte Massin, klären die Rolle, die seiner Meinung nach *La Nativité* in der neuen Orgelmusik spielte:

> Insbesondere mit dem Eindringen hinduistischer Rhythmen in La Nativité habe ich bewiesen - oder zumindest denke ich es -, dass man Orgelmusik schreiben kann, die etwas anderes als postfranckistisch ist.[23]

Die Stärke der Emotionen war parallel zur Neuheit der Partitur. Obwohl es keinen wirklichen Skandal gab (wie der, der zehn Jahre später durch die Uraufführung von Messiaens *Trois Petites Liturgies de la présence divine* ausgelöst wurde), reichte die Gegenreaktion aus, dass der Verleger Gilbert Alphonse-Leduc vehement auf den Kritiker und Organisten Bernard Gavoty zehn Jahre nach der Uraufführung des Werkes reagierte:

> Sie sagen, dass Jehan Alains Glaube leuchtet, Duruflés Sensibilität harmonisch sei und Langlais' Vorgehensweise klar. Damit benennen sie einige ausgezeichnete Heilmittel gegen unsere große Müdigkeit, die auch Messiaen erkennt, aber in seinem Fall bedient er sich einer mystischen Schreibweise. Sie scheinen Messiaen als isoliert und verloren in dieser Hälfte des zwanzigsten Jahrhunderts zu betrachten, und folglich sehen Sie in ihm eine überraschende Ein-Parteien-Diktatur und darum unerträglich; ich für meinen Teil kann ihn nicht als isoliert betrachten, und ich denke, er ist wie ein neues Glied in einer großen mystischen Kette. Er sucht nach einer neuen Sprache. Wie Tournemire, wie alle Innovatoren, kann sich Messiaen dieser Notwendigkeit nicht entziehen. Damit will er dem Stall entkommen, den alle Schulhäupter aufgebaut haben; er lässt das Heu zurück und sucht grüne Felder.[24]

Auf jeden Fall war die Teilnahme an diesem denkwürdigen Abend einer der Ruhmespunkte von Langlais' langer Karriere als Konzertorganist. Als Fußnote zu dieser Veranstaltung haben wir einen Auszug aus einem Brief, den Messiaen kurz vor dem Erwägungsgrund an Marcel Dupré sandte, der indirekt auch einen latenten Konflikt zwischen Dupré und den Amis de l'orgue in den 30er-Jahren dokumentiert:

> Das Konzert am 27. Februar (20:45 Uhr) ist ganz der Uraufführung eines meiner Werke (die Frucht vieler Jahre des Nachdenkens) gewidmet; Sie wissen, lieber Meister, dass Ihre Anwesenheit ebenso wie die von Frau Dupré eine immense Freude für mich sein wird. Die Arbeit kommt ganz von Herzen, die Registrierungen sind sehr sorgfältig ausgearbeitet, und die drei Interpreten spielen wie Verliebte. Aber dies alles steht unter der Schirmherrschaft der Amis de l'orgue, und da ich nicht weiß wie Ihre Haltung denen gegenüber derzeit ist, schicke ich Ihnen meine Einladung und überlasse es Ihnen, sich ihrer zu bedienen oder nicht. Ich schreibe dies mit meiner ganzen

> Zuneigung, die Sie kennen, mein lieber Meister, und Sie wissen auch, dass es für mich nur einen Organisten auf der Welt gibt, ich würde sogar sagen, nur einen Freund (seit Dukas' Tod)! Dem habe ich nichts mehr hinzuzufügen.
> Seien Sie wieder meiner tiefen Bewunderung versichert und nehmen Sie bitte meine Zuneigung und meinen Respekt an.
> Olivier Messiaen[25]

Natürlich hatte Messiaen seine Gegner, und überraschenderweise gehörte Charles Tournemire an einem bestimmten Punkt seines Lebens dazu. In seinen *Mémoires* bemerkt er zur "jungen Generation" und insbesondere zu Messiaen:[26]

> Von Ende September bis zum 10. Oktober 1936
> Was ist heute zu sehen?
> Bestimmte Zeitungen und mehr oder weniger angesehene Liebhaber rufen „Genie“ zu der Gruppe der "unter dreißigjährigen" Erneuerern der Orgelmusik, die den Marktplatz menschlicher Gedanken mit ihren absurden und hässlichen, haarsträubenden Ideen überschwemmen; sie sind Kinder! Hier ist ein Beispiel unter vielen für die melodische Armut, die eine Orgelmusik kennzeichnet, von der sie als eine Art Offenbarung sprechen:
> (Extrem langsam und feierlich) *Was hier folgt, von Tournemires Hand, ist sein Vortrag auf einem Liniensystem der 25 ersten Takte des gesamten Themas der* "Prière du Christ montant vers son Père" (Gebet Christi, das zum Vater aufsteigt), *das letzte Stück von Messiaens* Ascension *und Tournemires Einschätzung*:
> Der Schluss des Stückes ist noch hässlicher. Die Harmonien sind unplausibel. Es ist eine Sauce, in der Pfeffer und alle Arten von Zutaten werden miteinander vermischt werden.

Kein Kommentar!

Jean Langlais und die Amis de l'orgue 1936

Seit den ersten beiden von den der Amis de l'orgue unterstützten Orgel-Interpretations- und Improvisations- und Kompositionswettbewerben (1929 und 1930, beide von Maurice Duruflé gewonnen), hatte Jean Langlais gehofft, an den folgenden teilnehmen zu können.
Obwohl er 1931 den Interpretations-/Improvisationswettbewerb gewann, verlor er zweimal in der Komposition (1932 und 1934). Man muss sagen, dass die 1926 von Bérenger de Miramon Fitz-James und Norbert Dufourcq ins Leben gerufenen Amis de l'orgue unermüdlich an der Förderung der Orgel durch Konzerte, Konferenzen und Wettbewerbe arbeiteten. Sehr schnell orientierte sich diese Gruppe, mit André Marchal im Zentrum, am Neoklassizismus, sowohl in Bezug auf den Orgelbau als auch auf das Repertoire. Nachdem er kurze Zeit dieser Bewegung angehört hatte, wurde Marcel Dupré zu einem erbitterten Gegner ihrer Satzungen, die denkbar weit von seinem eigenen Glaubensbekenntnis entfernt waren: der symphonischen Orgel und ihrem Repertoire als Erbe seiner Vorgänger am Pariser Konservatorium, insbesondere Widor. Welchen Weg sollte Jean Langlais gehen, wo er doch sowohl von Marchal als auch von Dupré unterrichtet worden war? 1936 schickte Béranger de Miramon einen Fragebogen an elf junge französische Organisten;[27] darin forderte er sie auf, ihre Meinungen und Entscheidungen zu äußern, was Jean Langlais tat:

> Paris, 21. April 1936
> Sehr geehrter Herr Miramon,
> Ich fühle mich sehr geehrt, Ihren Fragebogen erhalten zu haben, den ich ehrlich zu beantworten versuche.
>
> *Welche Rolle hat die Orgel Ihrer Meinung nach in Ihrer musikalischen Ausbildung gespielt?*
> Wegen ihrer sehr umfangreichen Literatur und den darin enthaltenen Meisterwerken war die Orgel für mich eine mächtige Bildungsquelle. Außerdem waren die vielen Improvisationsübungen, die Teil eines jeden vollständigen Orgelstudiums sind, aus allen Blickwinkeln unendlich nutzbringend.
>
> *Welchen künstlerischen Nutzen haben Sie daraus gezogen?*
> Wichtiger künstlerischer Nutzen: Reinheit des Stils und der Ästhetik, die nur aus reiner Musik herkommen kann.

Welches instrumentale Interesse erkennen Sie darin an?
Obwohl ich denke, dass der Vergleich dieses Instruments mit dem Orchester falsch ist, teilen beide eine unendliche Vielfalt und einen unendlichen Reichtum an Farben, einen viel grösseren als jedes andere Instrument.

Was sind die aktuellen Trends für die Orgel in Bezug auf Aufführung, Improvisation und Komposition?
Es scheint mir, dass die Orgelinterpretation eine Genauigkeit erreicht hat, die es vor dieser Ära nie gegeben hat, so dass präzise Regeln für alle Situationen angewendet werden können. Die Tatsache, dass auch die Improvisation derzeit eine echte und saubere Technik aufweist, markiert eine wichtige Entwicklung im organistischen Stil. Das Streben nach dem Detail - das jedoch nie die Linien im Grossen verdecken darf - scheint mir eine sehr moderne Ausrichtung zu sein, die einem Orgelkomponisten als Basis dienen kann, der diesen Titel nicht verdient, wenn er kein echter Organist ist. Die gegenwärtige französische Schule scheint mir den gewichtigsten Einfluss auf die organistische Brillanz zu haben.

Glauben Sie, dass die Rückkehr zum Bau von Orgeln, die sich an der alten Polyphonie orientieren, ohne vollständig auf Entwicklungen des 19. Jahrhunderts verzichten, die Schaffung eines neuen Stils und eines neuen Repertoires zur Folge haben könnte?
Obwohl ich alte Instrumente wie in einem Museum bewundere, glaube ich persönlich nicht, dass ihre Auferstehung die Geburt eines neuen Stils fördern könnte. Die konsonanten Harmonien der meisten alten Komponisten liessen Instrumente mit nur wenigen Grundstimmen und vielen Teiltonregister zu, während die aktuellen Harmonien mit ihren Tonballungen eine grössere Genauigkeit [der Tonhöhe] erfordern. Das wäre nicht vereinbar mit der übermäßigen Verwendung von Mixturen aus der Vergangenheit. Es scheint mir, dass die derzeitige Registrierungspraxis auf dem natürlichen Wert von Farben basiert.

Welchen Stellenwert hat ein Organist in der Musikwelt? Wird er von einem künstlerischen Standpunkt aus verstanden und geschätzt?
Musiker denken im Allgemeinen, dass es zwei Arten von Musik gibt: [gewöhnliche] Musik und Organisten-Musik. Das spricht für sich selbst. Seit 20 Jahren, so scheint es mir, hat der Organist an Format gewonnen mit einem unabhängigen Publikum, was vorher nicht typisch war. Es ist deshalb eine bedauerliche Situation, dass er in großen symphonischen Konzerten keinen einem Geiger oder einem virtuosen Pianisten gleichwertigen Rang hat.
Mit freundlichen Grüßen,
J. Langlais[28]

Die meisten Antworten der Langlais scheinen ziemlich konventionell zu sein, mit Ausnahme der Antwort über die Ästhetik alter Instrumente: Jean Langlais hat nie seine Meinung widerrufen, dass eine Rückkehr zu alten Instrumenten niemals die Schaffung eines neuen Stils fördern könnte.
In dieser Frage stand er im Widerspruch zu seinem Freund Messiaen, der auf dieselbe Frage wie folgt antwortete:

> Das Wiederauftauchen des Orgelbaus im alten polyphonen Stil ist sehr zu loben, weil es uns "Registermischungen" bringt, d.h. Farben, die zu den originellsten, lebendigsten und charakteristischsten des Instruments gehören. Aber um diese zu haben, sollte man trotzdem nicht auf die wunderbaren Ergänzungen des 19. Jahrhunderts verzichten, die Rundheit der Flöten, die atemberaubende Kraft der Zungen verzichten.[29]

Was die Stellung des Organisten in der Musikwelt betrifft, so war Daniel-Lesurs Antwort viel kühner als diejenige von Jean Langlais:

> Leider wissen Sie so gut wie ich, dass die Organisten die Parias der Musik sind, und sie tragen aufgrund ihrer Faulheit selber dazu bei, dass sie als solche betrachtet werden. Der Rest der musikalischen Welt ignoriert sie schändlich; gut, aber was wissen sie, die Organisten, über den Rest der Musik? Ausgenommen natürlich die zehn oder fünfzehn Musiker, die wir als Eliteklasse kennen. Wie viele [Organisten] sind Ihnen bei Orchesterkonzerten begegnet?[30]

Kurz gesagt, Mitte der 30er-Jahre hat die Pariser Welt, wie sie von den Amis de l'orgue vertreten wurde Jean Langlais als vollwertiges Mitglied der jungen Garde der Orgel angesehen. Wie seine Kollegen, unterstützte er die Amis de l'orgue voll und ganz, weil er wusste, dass die Gesellschaft junge Organisten und Komponisten

ermutigte und unterstützte und dass dieses Mäzenatentum für alle, damals und in Zukunft, sehr nützlich wäre.

Als die Amis de l'orgue im Jahr 1937, am zehnten Jahrestag der Gründung eine Bewertung ihrer Aktivitäten vornahmen und die Organisten um ihre Meinung baten, antwortete Jean Langlais folgendermassen:

> Ich bin sehr glücklich, Ihrer Gesellschaft anlässlich ihres zehnjährigen Bestehens meine besten Wünsche für ein langes Leben und eine stetige Entwicklung ihrer künstlerischen Aktivitäten zu übermitteln. Es gibt keinen Zweifel, dass unsere Phalanx nach ermutigenden Anfängen und praktischen Aktivitäten die (leider allzu zahlreichen) Gleichgültigen, die uns umgeben, zur Sache der Orgel und ihre Musik bekehren wird. Unser lieber Gründungspräsident hat sicherlich ein Recht auf den Dank der Überzeugten, deren Sache er mit so viel Hingabe und Verstehen gedient hat.[31]

In der gleichen Publikation liefert Bernard Gavoty ein sehr nuanciertes Porträt von Jean Langlais:

> Gleich bei seinen ersten Werken hat Jean Langlais ein Interesse für raffiniertes Schreiben und ausgewogene Formen an den Tag gelegt. Vielleicht verdankt er diese Eigenschaften seinem Lehrer Paul Dukas; er wäre sicherlich der letzte, der dessen Einfluss auf die Entwicklung seines Talents leugnen würde. Trotz seines Namens[32] schreibt er Musik, die so französisch ist, wie sie sein könnte: Zartheit und Klarheit dominieren, aber glücklich vermischt mit einer durchsetzungsfähigen Persönlichkeit. Er hat einen Sinn für Struktur - nicht im Sinne von gekünstelt - sondern gelungen, für Geist wie für Gefühle zufriedenstellend.
> Seine Stücke, namentlich seine *Poèmes évangéliques* und seine *Trois Paraphrases grégoriennes*, kommen gut an: die Tatsache, dass sie von allen gespielt werden (kürzlich hat sie Amerika kennengelernt) macht eine weitere Diskussion unnötig. Nicht, dass es "leichte" Musik wäre, ganz im Gegenteil, aber es ist Musik, bei der der Charme dominiert. Gesegneter Mann, gesegnete Musik![33]

Jean Langlais war in der Tat ein besonders gesegneter Mann, diesmal in seinem persönlichen Leben, mit der Ankunft seines ersten Kindes, einer kleinen Adoptivtochter namens Janine. Tournemire schickte die obligatorischen Glückwünsche in einem Brief, der ganz in seinem eigenen Stil verfasst war:

> Paris, 28. März 1936
> Mein lieber Freund,
> Bravo! Das ist mehr wert als zwei Sinfonien, sogar für Orgel! Ein Kind ist die schönste "Symphonie", die man der Welt schenken kann. Ich stelle mir vor, dass die Familienfeier wirklich fröhlich gewesen sein muss, insbesondere mit einem Paten vom Kaliber von Litaize. Madame Tournemire und ich senden Ihnen und Madame Langlais unsere besten Wünsche.
> Charles Tournemire[34]

Die Todesfälle von Charles-Marie Widor und Louis Vierne 1937

Charles-Marie Widor, geboren 1844 und der Doyen der praktizierenden französischen Organisten, verstarb am 12. März 1937 im Alter von 93 Jahren in Paris. Als Organist in Saint-Sulpice, einer Stelle von der er am 31. Dezember 1933 im Alter von 89 Jahren zurückgetreten war, als weltbekannter Virtuose und Komponist, als Professor für Orgel und Komposition am Pariser Konservatorium und ständiger Sekretär der Académie des Beaux-Arts starb er im hohen Alter, nachdem er eine wirklich erfüllte Karriere gehabt und sehr umfassendes Werk hinterlassen hatte. Ganz anders der Fall von Louis Vierne, der weniger als drei Monate nach Widor mit nur 67 starb, und zwar in einer dramatischen Weise, die alle erschüttert hat, insbesondere Jean Langlais. Bérenger de Miramon Fitz-James erläutert die Einzelheiten dieses tragischen Todes:

Der Tod von Louis Vierne

> Am Mittwochabend, dem 2. Juni, sahen wir ihn bei Einbruch der Dunkelheit am Fuße des Notre-Dame-Nordturms, begleitet von seinem Arzt und ein paar Studenten und Freunden, bereit um ihm zu helfen, die lange Wendeltreppe hinaufzusteigen, die zur Orgel führte. Fast zwei Jahre lang, hatte ihn die Krankheit oft daran gehindert, in seinen Hochsitz zu kommen.
> Dennoch hatte er im Frühjahr das Spiel wieder aufgenommen.
> An diesem Abend schien uns sein Gesicht, blasser als sonst, von selbstbewusster Energie und Fröhlichkeit erhöht. Er erzählte uns, wie sehr er sich über dieses intime Konzert gefreut hatte, das zu

seinen Ehren von den Amis de l'Orgue organisiert worden war, um den zehnten Geburtstag der Gesellschaft zu feiern. Vielleicht zeigte sich ein wenig Bitterkeit in der Anspannung seiner Wesenszüge. Er wusste nämlich, dass das Kapitel von Notre-Dame in Zukunft nicht mehr erlauben würde, dass die Orgel außerhalb der Gottesdienste gehört werden dürfte. Für ihn und die unzähligen "Freunde der Orgel", Kollegen, Studenten und Bewunderer, die sich in der Dunkelheit dieser Basilika versammelt hatten, in der er 37 Jahre lang sein Talent ausgeübt hat, sollte dieser Abend das Ende seiner Karriere als Virtuose darstellen.

Er hatte gerade sein letztes veröffentlichtes Werk mit einer unglaublichen Vergeistigung gespielt (*Tryptique: Matines, Communion, Stèle pour un enfant défunt*), die alle diejenigen betroffen gemacht hatte, die ihn gut kannten. Er war gerade dabei, eine Paraphrase über "Alma redemptoris Mater" zu improvisieren, als eine lange Pedalnote wie ein erschütternder Schrei[35] durch den weiten Raum hallte. Er verlor die Kontrolle über seine Bewegungen. Vierne war gerade, von einer Embolie gefällt, ohnmächtig geworden.

Dr. Mallet versuchte mit Hilfe von Madame Mallet-Richepin, Maurice Duruflé und dem Ehepaar Jean Fellot alles, um ihn wiederzubeleben. Ein Lehrer der Chorschule von Notre-Dame kam auf die Emporen und gab ihm die Generalabsolution. Wenig später erfuhren wir, dass sie ihn ins Hôtel-Dieu[36] verlegt hatten.

Da kein Mitglied des Klerus von Notre-Dame anwesend war, hielten wir es für das Beste, den Zuhörern die schmerzhafte Situation zu erklären, sie einzuladen, privat zu beten, um die Seele seines Dieners Gott zu empfehlen, und uns dann zurückzuziehen.

Die besorgte Menge, die sich an den Türen des Hôtel-Dieu versammelt hatte, erfuhr bald, dass alle Hoffnung, den lieben Meister wieder zum Leben zu erwecken, vergeblich war. Am nächsten Tag wurde im Einvernehmen mit dem Verwaltungs-Kanonikus beschlossen, dass der Leichnam am Freitagabend, dem 4. Juni in die Kathedrale Notre-Dame überführt werden würde.

Die Totenwache in der Totenkapelle, für die sich einige Organisten und Freunde freiwillig gemeldet hatten,[37] dauerte bis zur Beerdigung am Samstag, dem 5. Juni, einer Zeremonie, die den Mitgliedern des Kapitels vorbehalten war.

Der gregorianische Gottesdienst wurde vom Chor gesungen; die Hauptorgel, die in Schwarz gehüllt war, blieb stumm. Die Gäste waren zahlreich und in grosser Trauer versammelt. Monseigneur Beaussart, Assistent des Kardinals von Paris, erteilte die Absolution. Der Meister wurde in der Familiengruft auf dem Friedhof von Montparnasse beigesetzt.[38]

Dieses dramatische Ereignis hat sich in das kollektive Gedächtnis der Organisten dieser Epoche eingeprägt und wurde ein Schock für Jean Langlais, der Vierne wie einen Vater liebte, obwohl er nicht sein Student gewesen war. Ironischerweise hatte er für den 4. Juni (zwei Tage später) ein Treffen mit Vierne geplant, da der Meister seine kleine Tochter Janine unbedingt kennenlernen wollte.[39]

Nach der Beerdigung eröffnete Graf Miramon, Präsident der Amis de l'orgue, einen Brief an Kardinal Verdier, den Erzbischof von Paris, den Vierne als sein künstlerisches Testament betrachtete:

Eure Eminenz,

Als Titularorganist in Notre-Dame seit fünfunddreißig Jahren ich bin Geisel meiner Krankheit, und es ist mir sehr wohl bewusst, dass, wenn die Prüfung, der ich kürzlich ausgesetzt war, sich wiederholen würde, ich in Anbetracht des Zustands meines Herzens wenig Hoffnung hätte, nochmals davonzukommen.

Ich kann nicht umhin, mir Sorgen darüber zu machen, wer mein Nachfolger an der Notre-Dame-Orgel wird, ein Instrument von weltweitem Ansehen. Mit dem einzigen Ziel, dass der Posten an einen Künstler geht, der der ersten Basilika Frankreichs würdig ist und dazu neigt, die große Tradition zu unterhalten, der ich gedient habe, unterbreite ich Ihrem großen Wohlwollen den Wunsch, dass mein Nachfolger wie ich einem Wettbewerb unterzogen und der Zustimmung der kirchlichen Behörden durch eine hochkarätige Jury vorgeschlagen wird. Ich übergebe versiegelte Kopien dieses Briefes dem Erzpriester von Notre-Dame und dem Präsidenten der Amis de l'orgue, mit der Bitte, sie erst nach meinem Tod zu öffnen. Mit großem Respekt, Ihr demütiger und ergebener Diener.

Louis Vierne[34]

Viernes Sorgen um seinen Nachfolger waren mehr als gerechtfertigt, denn für die vorhergehenden fünf Jahre war ihm das Recht auf die Wahl seines offiziellen Stellvertreters entzogen worden; und es war allgemein bekannt, dass die Wahl des Kapitels von Notre-Dame auf einen Amateurorganisten gefallen war, Graf Léonce de Saint-Martin, gegen den Rat von Vierne.

Die Orgelwelt mobilisierte sofort und erstellte eine Kandidatenliste mit vier Organisten für einen allfälligen

Wettbewerb: Maurice Duruflé, Jean Langlais, Gaston Litaize und Jehan Alain. Litaize machte auf einen Punkt aufmerksam, der für das Verständnis der Kandidatur von Jean Langlais wesentlich ist:

> Auf Anraten von Béranger de Miramon haben Jean und ich unsere Kandidatur beim Erzpriester angemeldet, um einen Wettbewerb zu rechtfertigen, wobei wir uns das Recht vorbehalten, uns im letzten Moment zurückzuziehen, um das Feld Maurice Duruflé zu überlassen. Wir kannten Viernes geheimen Wunsch, dass dieser große Künstler seine Nachfolge antreten würde.[41]

Es stellte sich als reine Zeitverschwendung heraus, denn schon am nächsten Tag erhielt Jean Langlais die folgende Antwort des Verwaltungs-Kanonikus von Notre-Dame:

> Paris, 8. Juni 1937
> Sehr geehrter Herr,
> Erlauben Sie mir, im Namen des Kapitels zu sagen, wie sehr wir Ihr Angebot schätzen und wie wir Ihren danken, dass Sie der Kathedrale Ihr Talent zur Verfügung stellen wollen, das der Priester von Saint-Pierre-de-Montrouge sicherlich zu schätzen weiß. Ich muss Ihnen jedoch sagen, dass das Kapitel keinen Wettbewerb für die Orgel von Notre-Dame vorsieht, da sie die Arbeit von Herrn Viernes Stellvertreter schätzt und sie weiterhin in Anspruch nehmen möchte. Das ist der Grund für die einstimmige Entscheidung, Herrn de Saint-Martin zum Organisten zu von Notre-Dame ernennen.
> Mit freundlichen Grüßen,
> L. Favier, Verwaltungs-Domherr von Notre-Dame[42]

Ende der Affäre, und die turbulente Geschichte von Viernes Nachfolge bleibt als eine besonders schmerzliche und unrühmliche Episode in den Annalen der oft stürmischen Beziehungen zwischen Geistlichen und Organisten in Erinnerung.

Jean Langlais, ein sehr aktiver Dreißigjähriger

1937 feiert Jean Langlais seinen 30. Geburtstag als Teil dessen, was wir heute als "Junge französische Schule der Orgel" bezeichnen.
Er bewies es, indem er am 28. Januar 1937 an einem Kollektivkonzert im Orgelsaal der Schola Cantorum in Paris teilnahm, das auch Jehan Alain, André Fleury, Daniel-Lesur und Olivier Messiaen miteinschloss.
Mehrere Uraufführungen wurden an diesem Abend präsentiert, insbesondere von Jehan Alain, der erstmals öffentlich seine *Suite* für Orgel spielte, die 1636 beim Amis de l'orgue-Wettbewerb ausgezeichnet worden war; Daniel-Lesur spielte seine *Cinq hymnes*, André Fleury seine *Deux mouvements* und Jean Langlais "*Hommage à Francesco Landino*" (aus Vingt-Quatre Pièces pour harmonium ou orgue).
Langlais spielte auch noch "Mors et resurrectio" (Trois Paraphrases grégoriennes), und Messiaen drei Auszüge aus seiner "Nativité du Seigneur". Alain, Messiaen, Langlais, Fleury und Lesur im selben Konzert, nicht schlecht! Der anwesende Kritiker machte einige sehr konkrete, von Begeisterung erfüllte Angaben:

> Jehan Alain an erster Stelle: dynamisch, elegant, von grossem Talent erfüllt und kontrastreich, übertreibt es seine Suite ein wenig mit der Dissonanz, die unter anderem als eine Leitidee dient und nicht an Kraft verliert; im "Choral" ist es ein Spiel von düsteren Wendungen, die abrupt modulieren und sich aufbauen... Jean Langlais triumphiert. Das Publikum feiert ihn einstimmig für seine "Hommage à Francesco Landino" und besonders für "Mors et resurrectio", das auf dem Graduale des "Requiems" basiert... Messiaen verbindet die Manierismen von all dem, was an seiner Sprache hermetisch und in seiner Eigenartigkeit komisch ist. Könnte er eine Vorliebe für Farcen und Witze haben? Das könnte spirituell sein, nicht im religiösen Sinne. Flötengirlanden ("Les Bergers") leiten über (in "Les Anges") zu dem liebenswürdigen Plopp der Frösche, die in einen Teich springen! Ein Nachtrag zum *Carnaval des animaux* [von Saint-Säens]. [43]

Doch 1937 war Jean Langlais mehr denn je auf eine Diversifizierung seiner kompositorischen Aktivitäten aus. Immer noch hauptsächlich an der Orgel interessiert, widmete er seiner Tochter Janine eine bezaubernde "Légende de Saint-Nicolas".[44] Sie war von einem alten Volkslied aus Ostfrankreich inspiriert, "Il était trois petits enfants" (Es waren drei kleine Kinder), dessen Thema ihm für eine Improvisation während eines von

Radio Strasbourg aufgenommenen Konzerts gegeben worden war. Tournemire gratulierte ihm wie folgt:

> Paris, 20. Februar 1938
> Mein lieber Freund,
> Ich habe Ihr neues Orgelwerk erhalten. Das Ende ist sanft, sehr religiös. Es ist echte Orgelmusik. Im Geiste ist es eine Rückkehr zu den gesunden Traditionen der Vergangenheit, von Buxtehude und Bach. Sie verstehen, dass wir uns von den früheren Irrwegen lösen müssen, denen wir immer noch nachgehen!
> Beste Wünsche
> Charles Tournemire[45]

Ohne zu erklären, was er mit den "Irrwegen von gestern" meinte, sprach Tournemire, indem er sich auf Buxtehude und Bach berief, ein echtes Kompliment an seinen jungen Schüler aus, der damals inmitten in der Komposition der *Deux psaumes* für Chor und Orgel oder Klavier auf Französisch stand (Psalm 123, "Cantique des montées" und Psalm 58 "Contre les juges iniques"). Die beiden Texte sind stark kontrastierend, von extremer Friedfertigkeit (Psalm 123) bis hin zu brutalster Gewalt (Psalm 58). Beide Werke wurden bei ihrer Uraufführung am 19. März 1938 in der Société Nationale de Musique mit Begeisterung aufgenommen:

> ...Ich hörte das Konzert am 19. in der Société Nationale. In einer vielleicht willkürlichen Reihenfolge würde ich ohne zu zögern Jean Langlais' bewundernswerten Psalm 123 - "Je lève les yeux vers toi" [Ich hebe meine Augen auf] in die oberste Kategorie einordnen, der von Joseph Noyons Campanile-Chor mit einer Süße und einer wunderbaren Gelassenheit, die diesen quasi-universalen Seiten angemessen ist, gesungen wurde.
> Florent Schmitt[46]

Und:

> Zwei Psalmen von Herrn Jean Langlais, für gemischten Chor, 123 und 58; und es geht um unmittelbare Gewissheit. Sensibilität und Größe sind vorhanden; und eine tiefe Intuition für Stimmen innerhalb des Saals und außerhalb der Mauern: dort, wo die Krypten oder die Gewölbe plötzlich Bildsäulen werden, die die Musik zerstört zu haben schien. Für die Fülle – oder vielleicht für die unerbittliche Einsamkeit der Empörung oder des Lobes. Die Bibel öffnete sich plötzlich weit.
> Und der Komponist am Klavier und der Chor "Il Campanile" unter der Leitung von Joseph Noyon wussten, wie sie uns zum Hören zu bringen waren.
> Claude Altomont[47]

Diese beiden Werke wurden zu Jean Langlais' Lebzeiten nie veröffentlicht, und es gab nie eine zweite Aufführung. Aber der Komponist vergaß sie nicht, denn er transkribierte das erste (Psalm 123) für Orgel solo als "Celui qui a des oreilles, qu'il écoute" (Der, der Ohren hat zu hören, lasst ihn hören, Matthäus 11,15) zu Beginn der Cinq Méditations sur l'Apocalypse, 1974 von Bornemann veröffentlicht, also 36 Jahre nach der Originalfassung für Chor und Klavier.
Jean Langlais enthielt sich 1936 der Teilnahme am Kompositionswettbewerb der Amis de l'Orgue, der von Jehan Alain mit seiner Suite für Orgel gewonnen wurde. Aber die Ankündigung des 1938-Wettbewerbs schilderte eine völlig neue Konzeption:

> Um die Bereicherung des Konzertrepertoires für Orgel zu fördern, und im Hinblick auf die Restaurierung der Orgel in der Salle Pleyel sowie dem Umbau der Orgel im Trocadéro. haben wir beschlossen, dass der Moment gekommen ist, französische Komponisten, die noch nie Werke für Orgel und Orchester veröffentlicht haben (Stand Mai 1938), dazu einzuladen, uns für diesen Zeitraum ein Werk für Streichorchester, mit der optionalen Ergänzung durch Trompeten, Posaunen und Schlagzeug einzureichen. Der mit 6.000 Franken dotierte Preis wird auf einen eigentlichen Preis und zwei lobende Erwähnungen (3.000, 2.000 und 1.000 Franken) aufgeteilt. Die Regeln können bei unserem Generalsekretär eingefordert werden.[48]

Langlais wollte keine weiteren Stücke für Orgelsolo einreichen - zu viele schlechte Erinnerungen an seine Niederlagen in den Jahren 1932 und 1934 waren geblieben - aber er war begeistert von der Aussicht auf ein Werk für Orgel, Streicher und Blechbläser, und Perkussion. In zwei Monaten schloss er ein *Thème, variations et final* für Orgel Streicher, Trompeten und Posaunen ab, mit einer Dauer von etwa elf Minuten. Für die Wettbewerb wurde dieses Triptychon im Haus des Grafen von Miramon von André Fleury an der Orgel und

Maurice Béché und Jean Langlais, die einen Auszug des Orchesterparts vierhändig auf dem Klavier spielten, aufgeführt.
Folgende Rezension erschien einen Monat später:

> Unser Kompositionswettbewerb für Orgel und Orchester wurde am Sonntag, den 15. Mai juriert. Das Expertengremium bestand aus den Herren Maurice Emmanuel, Gustave Samazeuilh, Louis Aubert, Achille Philip, Alexandre Cellier und André Marchal.
> Das einzige eingereichte Werk (Thema, Variationen und Finale für Orgel und Orchester, bestehend aus Streichern, Trompeten und Posaunen) wurde einstimmig mit einer ersten Erwähnung (2.000 Fr.) ausgezeichnet. Der Autor ist Herrn Jean Langlais, Lehrer am Nationalen Institut für Junge Blinde, Organist in Saint-Pierre-de-Montrouge und ehemaliger Schüler des verstorbenen Paul Dukas verfasst. [49]

Teilerfolg, teilweiser Misserfolg, je nachdem, wie man es sieht; sicherlich war eine erste Erwähnung nicht dasselbe wie ein erster Preis für Jean Langlais. Er erinnerte sich genau an die Kritik, die er erhielt:

> Im Finale intonieren die drei Posaunen das Thema, das transponiert ist und damit ein tiefes C verlangt. Die Posaune kann diese Note nicht spielen, aber sie wird gleichzeitig auch im Orgelpedal gespielt in den Celli und den Kontrabässen, und ich wollte die Linie der Posaunen nicht stören, indem sie dort eine Pause einlegten. Während der Beratungen hörte ich meinen Landsmann Louis Aubert sagen: "Er weiß nicht, wie man orchestriert, er schrieb ein C für die Posaunen, das unspielbar ist". Bevor das Urteil verkündet wurde, wurde ich vor die Jury gerufen, und Aubert äußerte seine Kritik.
> Meine Antwort war: "In Wagners Feuerzauber lautet das Thema Cis-B-G-F-E, obwohl die Flöte das Cis nicht hat. Und das wurde von Wagner geschrieben."
> Maurice Emmanuel sagte dann zu mir: "Ich war ein enger Freund von Dukas, und ich sollte an seiner Stelle für Sie eintreten. Wenn ich jemanden sehe, der einem Gasbrenner zu nahe kommt, sollte ich ihn aufhalten". "Gut", sagte ich, "aber wo ist der Gasbrenner?" "Chromatik", antwortete er.“ Und die Sache war vorbei. Später änderte ich das Stück, strich die Blechbläser und ergänzte ein Andante für Orgel solo und ein Finale für Streicher und Orgel. Dies wurde mein Zweites Konzert für Orgel und Streichorchester, das 1963 in den Vereinigten Staaten uraufgeführt wurde.[50]

Diese Kritik an Langlais' Gebrauch der Chromatik, die in der zweiten Hälfte des 30er-Jahre häufig geäussert wurde, sollte ihn bis in 70er-Jahre verfolgen, und als großer Fehler in der Arbeit von jemandem bezeichnet, der so geschickt mit der Modalität umzugehen weiss. Es stimmt, dass der starke Einfluss der Zweiten Wiener Schule und der Atonalität die Chromatik in die Welt des Altmodischen verbannte, und dass es für einen Komponisten, der diesen Namen verdient, nicht in Frage kommen konnte, sie zu verwenden. Jean Langlais sollte lange unter diesem Etikett leiden. Er hatte kurz erwogen, dieses Werk in eine große Pièce symphonique für Streicher, Blechbläser und Orgel, mit einer Gesamtdauer von etwa 27 Minuten aufzunehmen,[51] unter Wiederverwendung von früher geschriebener Musik in folgendem Entwurf:

> **Teil 1**: *Pièce en forme libre* für Streicher und Orgel (Gesamtpartitur von 1935)
> **Teil 2**: Stück für Blechbläser und Orgel, abgeleitet von der Toccata aus dem *Vingt-quatre pièces pour harmonium ou orgue,* betitelt mit *Choral Médiéval* und wie folgt strukturiert: Blechbläser und Orgel werden zunächst mit der vollen Kraft der jeweiligen Stimmen gegenübergestellt, dann zusammengefügt, um die Ostersequenz zu verkünden, nachdem sie im Stil eines Chorals das berührendste gregorianische Kyrie gegeben haben, das das Mittelalter hervorgebracht hat, das Kyrie “Deus sempiterne“ aus der Toccata meiner *Vingt-Quatre Pièces pour harmonium ou orgue*.
> **Teil 3:** *Thème, variations et final* für Streicher, Blechbläser und Orgel (Gesamtpartitur von 1938)

Letztendlich gab er dieses ehrgeizige Projekt[52] jedoch bedauerlicherweise auf. Es zeigt seine klare Neigung, eigenen Werke mit verschiedenen Orchestrierungen wiederzuverwenden, eine Gewohnheit, die sich während des Restes seiner Karriere halten wird.
In seinem Bemühen um Diversifizierung vergass Langlais auch das Klavier nicht. Im Jahr 1936 schrieb er ein *Mouvement perpétuel* für die wunderbare französische Pianistin Ida Périn, die seine Musik immer unterstützte. Drei Jahre später stand sie im Mittelpunkt einer lebhaften Auseinandersetzung mit einem Kritiker der Zeitung Le Ménestrel, "M.H.". (Michel-Léon Hirsch), dessen Rückblick eine sofortige Antwort von Jean Langlais veranlasste:

> Paris, 10. Juni 1939
> An den Direktor:
> Ich lese folgenden Satz von Herrn M. H. im Ménestrel vom 12. Mai über mein Mouvement perpétuel, das im Konzert in der Société Nationale am 3. Mai aufgeführt worden war: "Das Mouvement perpétuel von Herrn Langlais, das drei Taufpaten hat, Liszt, Chopin und Debussy (insbesondere seine Toccata ist buchstäblich gestohlen), ist nicht viel wert ". In Ausübung meines Rechts auf Antwort bitte ich Sie, folgendes in der nächsten Ausgabe Ihre Zeitung zu veröffentlichen: Des Diebstahls angeklagt, wird mir vorgeworfen, ich hätte künstlerischen Diebstahl begangen, den unmoralischsten aller Diebstähle. Ich akzeptiere diesen Satz nicht, zumindest nicht, bevor mein guter Kritiker sich in der Lage fühlt, das, was er sagt, mit konkreten Behauptungen zu beweisen.
> Der "Dieb" ist großzügig, wenn er den genauen Aufbau des von ihm geschaffenen Werkes mithilfe seines Diebesgutes angibt: Dieses Mouvement perpétuel ist in einem freien Modus von acht Noten (A, B, C, Dis, E, F, G, Gis) geschrieben. Es basiert auf zwei Themen, in ternärer Form: Exposition des ersten Themas (erster Abschnitt), Darstellung des zweiten Themas (zweiter Abschnitt) und Kombination der beiden Themen (dritter Abschnitt). Von einem Ende zum anderen weist dieses Stück eine ununterbrochene Sechzehntel-Bewegung auf, daher der Titel Mouvement perpétuel. Alle Vertikalität wurde absichtlich vermieden, und nur der Kontrapunkt führt die Entwicklung voran. Ich möchte Herrn H. sagen, dass er vergeblich nach dem geringsten Echo der prachtvollen Harmonien suchen wird, die Debussys Toccata durchdringen. Was den Rhythmus betrifft, so ist er im Wesentlichen frei und fluktuierend, man trifft auf 3/4, 5/8, 9/8, usw. Das Werk beginnt und endet im Halbdunkel. Offensichtlich ist dieses bescheidene Mouvement perpétuel „pour le piano“ [der Titel von Debussys Triptychon] geschrieben, wie Debussys Toccata.
> Vielleicht sollte man aufgrund dieser merkwürdigen Ähnlichkeit nach der Ursache für den Fehler von Herrn H. suchen.[53]

In demselben Konzert spielte Ida Périn die Uraufführung der *Suite Armoricaine*, die Jean Langlais im Sommer 1938 komponiert hatte. Diese Suite, die in einem anderen Manuskript den Titel Suite Celtique trägt, besteht aus fünf Sätzen mit Titeln, die an das Meer und die Bretagne erinnern:

I. Épitaphe pour les marins qui n'ont pas eu de tombe (Epitaph für Matrosen ohne Grab)
II. Le vieux pêcheur au large (Der alte Fischer vor der Küste)
III. Danse Bretonne (Bretonischer Tanz)
IV. Coquillage solitaire (Einsame Muschel)
V. Conciliabule chez les mouettes (Möwengeschnatter)

Die Presse gab ihr eine positive Bewertung:

> Abschliessend dann Jean Langlais' sehr edle und sehr bewegende Suite Armoricaine für Klavier, eine Reihe eloquenter, diskreter, ganz von Innen gefärbter Visionen, die gleichzeitig brillante Klavierstücke sind. Fräulein Ida Périn war ein Wunder mit ihrem sensiblen, glanzvollen und leuchtenden Spiel. Ein schönes Stück![54]

Aber um zu veranschaulichen, wie die musikalische Presse geteilter Meinung sein kann, hier einige Zeilen über diese beiden Klavierstücke von Jean Langlais, die sich immer noch auf das Konzert vom 3. Mai 1939 bei der Société Nationale beziehen:

> Die Suite von Herrn Jean Langlais ist der Landschaft Armorique gewidmet, mit dem Klavier als Sprecher. Sie entfaltet malerische Eindrücke, denen ich aber das brillante Mouvement perpétuel des gleichen Komponisten vorziehe, von Fräulein Ida Périn virtuos und jenseits allen Lobes gespielt. Ein großer Erfolg.[55]

Danach würde Langlais jedoch keine einzige Note für Klavier mehr komponieren, ausser die kurzen, leichten Stücke *Histoire vraie pour une Môn* (Eine wahre Geschichte für eine Môn, 1942)[56] und *Petite Suite* (1985), die sowohl seinem Enkel Camille als auch seiner zweiten Tochter Caroline gewidmet sind. Hat ihn die schlechte Kritik an seinem Mouvement perpétuel abgeschreckt? Möglicherweise, aber das wäre schade gewesen.
Jedenfalls, und das wäre vielleicht ein Spiegelbild der deprimierenden Atmosphäre des "Scheinkrieges",[57] gibt es im Jahr 1939 nicht die Spur einer Partitur von Jean Langlais.
Zugegebenermaßen musste der Komponist in diesem Jahr einige Prüfungen bestehen, darunter das Schreiben

einer langen pädagogische Abhandlung, um eine Anstellung am Nationalen Institut für Junge Blinde zu erhalten. Er hat dazu „Orgel, Improvisation und Musikkomposition für blinde Schüler von einem blinden Lehrer“ verfasst, in dem er die Grundzüge seiner pädagogischen Grundhaltung darlegt, die er während seiner gesamten langen Karriere, sowohl für Blinde als auch für Sehende verfolgen sollte. Die Prüfung gelang, und so wurde er als Orgellehrer der Mädchen angestellt, wobei die Klasse für Jungen André Marchal zugewiesen wurde.

Langlais, der seine Lehrerkarriere mit Knaben begonnen hatte, war mit dem Wechsel wenig glücklich:[59]

> Ich habe meine Klasse von Jungen wirklich geliebt; meine Schüler waren immer meine Freunde, und unser Einvernehmen war in jeder Hinsicht komplett.
> Doch eines Tages rief mich der Direktor, Mr. Gayet, in mein Büro an und sagte mir plötzlich und ohne Erklärung: "Ab morgen werden Sie nicht mehr die Jungen, sondern die Mädchen unterrichten. Ich fand die Atmosphäre ganz anders als bei den Jungen, weniger herzlich, weniger direkt, und ich brauchte mindestens fünfzehn Jahre, um mich daran zu gewöhnen!

Zu einem noch wichtigeren Thema setzt er seine Erinnerungen aus dem Jahr 1939 fort:

> Am 14. Juni 1939 erhielt ich einen Anruf von Tournemire, der mich bat, noch am selben Abend vorbeizukommen. "Es würde schwierig sein", antwortete ich, "da unsere kleine Janine erst drei Jahre alt ist und wir keinen Babysitter haben ". "Ich möchte Sie heute Abend sehen", sagte er.
> Mit Tournemire streitet man nicht, und so sorge ich dafür, dass Janine betreut wurde. Ich ging hin, zitterte wie Espenlaub und dachte mir: "Ich muss etwas gesagt haben über seine Musik, was ihm falsch berichtet wurde und ihm missfiel, und jetzt bekomme ich eine von seinen rüden Zurechtweisungen!" Ich hatte eine Riesenangst.
> Meine Frau und ich kommen vor seiner Tür an. Er ist charmant. Wir setzen uns, und er bietet uns Tee an. Seine Frau ist anwesend. Plötzlich sagt er: "Na gut, Sie wissen, dass ich vor kurzem eine Operation hatte. Ich sah dem Tod ins Gesicht und erkannte, dass es nur eine Sache von Bedeutung für mich gibt: meine Nachfolge in Sainte-Clotilde. Ich biete sie Ihnen an." Ich war völlig verblüfft und sagte, was ich dachte: "Aber Sie können doch nicht meinen, lieber Meister, dass ich würdig sei, die Nachfolge von Charles Tournemire anzutreten!"
> Da er sehr empfindlich war, geriet er in Wut und sagte: "Also, dann kenne ich nichts mehr!" Da habe kapituliert.
> Er fügte hinzu: "Ich will einen Nachfolger, der ein christlicher Musiker ist. Ich will dich, und wenn du akzeptierst, werde ich einen Satz in mein Testament aufnehmen."
> Ich habe akzeptiert. Danach lud er uns ein, mit ihm einige Tage Urlaub in seinem Haus auf der Insel Ouessant zu machen, wo er den ganzen Sommer verbrachte. Leider war gerade der Krieg erklärt worden, und am 4. November 1939 fand man ihn ertrunken in der Bucht von Arcachon.

Nach Widor und Vierne war ein weiterer Großmeister der französischen Orgelschule verschieden. Und diesmal der Meister, der Jean Langlais so viel gelehrt hatte, und zwar zur gleichen Zeit wie Paul Dukas. Mit diesen beiden verlor Langlais seine Mentoren, seine Freunde.

Was in der Vorkriegszeit auffällt, ist die große Vielfalt der Werke, die von Langlais nach 1935 geschrieben wurden, ob Kammermusik, Vokalmusik, weltliche und geistliche, symphonische Musik, ganz zu schweigen von der Orgelmusik. Es ist klar, dass er den engen Grenzen der Orgelwelt zu entkommen trachtete und dabei dem Rat von Dukas folgen wollte.

Mit enormer Anstrengung gelang es ihm so, in der Öffentlichkeit und bei den Kritikern, die ihm wohlgewogen zu sein schienen, das Bild eines facettenreichen Musikers mit einem eleganten und vornehmen Stil, der nicht nur Organist war, zu festigen. Ohne, wie Messiaen, Avantgardist zu sein, vertrat er wie dieser die bewährten und anerkannten Werte der "Jungen französischen Orgel-Schule". Anstatt revolutionär zu erscheinen, zog er es instinktiv vor, sich selbst musikalisch aufrichtig (für ihn ein Prüfstein) mit der Frucht eines vielfältigen Mosaiks von Einflüssen auszudrücken: Bretonische Folklore, Gregorianik, mittelalterliche und Renaissance-Polyphonie, francksche Chromatik, Debussy-ähnlicher Impressionismus und die Rhythmen und Farben des 20. Jahrhunderts.

Er musste nun die sehr harten Zeiten des Zweiten Weltkriegs durchmachen.

1 Seine Meinung über Langlais ist in seinen *Memoiren* festgehalten, in seinen Kommentaren über seine "drei Gleichgesinnten": Langlais: angesehener Komponist; ausgezeichneter Organist; charmanter Improvisator (maschinengeschriebenes Dokument in der Sammlung seiner Nichte, Odile Weber, veröffentlicht 2014 im Internet von "Marie-Louise Langlais": *Eclats de Mémoires*", ml-langlais.com" veröffentlicht. 45 ("Un brelan d'élèves") veröffentlicht wurde.
2 Paris verfügte über ein ausgedehntes pneumatisches System für den schnellen Versand von schriftlichen Nachrichten zwischen den Postämtern der Stadtviertel, eine Art Vorgänger der E-Mails. Es war von Mitte des 19. Jahrhunderts bis 1984 in Gebrauch.
3 Sammlung Marie-Louise Langlais
4 Ebd.
5 Ebd.
6 Man darf nicht vergessen, dass Jean Langlais so etwas wie ein Spezialist auf dem Harmonium war, seit er ab 1920 seine Harmonieübungen für Albert Mahaut auf dem Harmonium am Institut für Junge Blinde machte.
7 "Galerie de quelques jeunes musiciens parisiens" (1): M. Langlais", *L'Information musicale* 77 (3. Juli 1942): 1009. Armand Machabey (1886-1966) war ein Schüler von Vincent d'Indy und ein Spezialist für die Musik von Guillaume de Machaut.
8 Pierre-Jean Jouve (1887-1976) war ein produktiver französischer Dichter, Schriftsteller und Kritiker.
9 Der Zyklus bleibt unveröffentlicht, wie die meisten weltlichen Lieder von Langlais. Manuskript in der Sammlung von Marie-Louise Langlais; 2014 von Richard Powell reproduziert, pdf kostenlos auf der Jean-Langlais-Website verfügbar
10 Poulenc beendete sein Konzert Ende Juli 1938, und die Uraufführung fand am 21. Juli 1939 im Gaveau-Saal statt.
11 Langlais, "Souvenirs".
12 Merkwürdigerweise hatte Jean Langlais den Titel des Stücks von *Pièce en forme libre* in *Fantaisie* geändert, obwohl die Partituren genau gleich sind, abgesehen von der Transkription des Orgelparts für Klavier (Manuskript in der Sammlung von Marie-Louise Langlais). Der Komponist, der sein Werk zweifellos in einem größeren Kontext als dem der Kirche präsentieren wollte, beschloss, es den prestigeträchtigen Konzerten der Société Nationale de Musique anzubieten, und fertigte die Transkription des Orgelparts an. Leider verfolgte er diese Initiative nicht weiter, und die *Pièce en forme libre* blieb ein Werk für Streicher und Orgel.
13 "Société Nationale de Musique (6 Februar)", *Le Ménestrel*, 12. Februar 1937. 59.
14 "La Vie musicale" (ohne Unterschrift). *Le Nouvelliste de Lyon*, 11. Februar 1936. 2.
15 Sammlung Marie-Louise Langlais
16 Adagio sostenuto, Einleitung et vivace, Adagio, Allegro appassionato. Das Werk wurde erstmals 1999 posthum bei Carus in Deutschland veröffentlicht.
17 Jean Langlais, "Souvenirs".
18 Ebd.
19 Ebd.
20 Exemplar in der Sammlung von Marie-Louise Langlais
21 Sammlung Marie-Louise Langlais
22 Langlais, "Souvenirs".
23 Brigitte Massin, *Olivier Messiaen: Une poétique du merveilleux* (Aix-en-Province: Alinea, 1989). 172.
24 Der ursprüngliche Artikel von Bernard Gavoty erschien als "Musique et mystique: le 'cas' Messiaen" in *Les Études* (1945): 21-37 Leducs "Réponse à M. Bernard Gavoty", 4 gedruckt, n.d., befindet sich in der Sammlung von Marie-Louise Langlais.
25 zitiert von François Sabatier in "Olivier Messiaen: Dokumente des Archivs der Amis de l'Orgue", *L'Orgu*e 295-296 (2011). 117.
26 Marie-Louise Langlais: *Charles Tournemire, Eclats de Mémoires*, Website ml-langlais.com. 126-127.
27 Jehan Alain, Daniel-Lesur, Maurice Duruflé, André Fleury, Jean-Jacques Grunenwald, Jean Langlais, Gaston Litaize, Olivier Messiaen, Noëlie Pierront, Henriette Roget und Edouard Souberbielle.
28 Eine Fotokopie seines handgeschriebenen Briefes wurde Jean Langlais am 6. Mai 1987 zurückgegeben; er wurde anlässlich der Ausgabe zum sechzigsten Jahrestag von *L'Orgue* mit dem Titel *Soixante années au service de l'orgue*, 1927-1987 (Sonderausgabe 201-204, 1987), "Jeunes organistes français en 1936", erneut durchgelesen und genehmigt. 20–53. Einige der Antworten von 1936 wurden von ihren Autoren modifiziert. Jean Langlais änderte kein Komma, nicht weil er seine Meinung nicht geändert hätte, sondern weil er 1987, nach einem Schlaganfall 1984, an Aphasie litt und sich nur unter großen Schwierigkeiten ausdrücken konnte. Die ursprünglichen Antworten wurden nicht einzeln veröffentlicht, sondern 1936 von Béranger de Miramon Fitz-James in "Notre jeune école d'orgue", *Bulletin trimestriel des Amis de l'Orgue* 27 (September 1936), zusammengefasst. 19-21, und (Dezember 1936). 8–10.
29 *L'Orgue: Soixante années au service de l'orgue* 1927-1987. 28-29.
30 Ebd. 23.
31 "Ce que les grands maîtres compositeurs et organistes français pensent de notre croisade", in "Dix Années au service de l'orgue français (1927-1937)", Bulletin trimestriel des Amis de l'Orgue 30/31 (Sonderausgabe, Juni-Sept. 1937). 27.
32 "Langlais" kann als "l'anglais", "der Engländer", verstanden werden.
33 Bernard Gavoty. "La jeune école d'orgue française", in "Dix Années au service de l'orgue français (1927-1937)". *Bulletin trimestriel des Amis de l'Orgue* 30/31 (Juni-Sept 1937). 119.
34 Sammlung Marie-Louise Langlais

35 Jean Langlais, der zusammen mit seinen Kollegen in Notre-Dame anwesend war, erinnerte sich Jahre später daran, dass es sich um ein E in der zweiten Oktave auf den Grundstimmen 16' und 8' handelte. Er war auch dabei, als sich Louis Vierne kurz vor dem Aufstieg zur Orgel an Madeleine Mallet-Richepin gewandt und diese seltsame Vorahnung ausgesprochen hatte: "Ich überlasse dir meine Arbeit, Madeleine, denn in dieser Nacht werde ich sterben." (Langlais, "Souvenirs").
36 Das Hôtel-Dieu ist ein Krankenhaus, das an den Notre-Dame-Platz grenzt.
37 Einschließlich Jean Langlais, der einen Teil der Nacht über die Verstorbenen wachte (Langlais, "Souvenirs").
38 *Bulletin trimestriel des Amis de l'Orgue*, 32 (Dez. 1937). 1-2.
39 Langlais, "Souvenirs" (Langlais, "Souvenirs").
40 *Bulletin Trimestriel des Amis de l'Orgue*, 32 (Dez. 1937). 4.
41 Litaize-Tonbänder, 1983.
42 Sammlung Marie-Louise Langlais
43 A. Trotrot-Dériot. La Petite Maîtrise 287 (April 1937): 20.
44 1954 als zweites der fünf bei FitzSimons of Chicago erschienenen Stücke in die *Folkloric Suite* eingefügt.
45 Ebd.
46 *Le Temps*, 2. April 1938. 3.
47 *Le Ménestrel*, 25. März 1938. 82-83.
48 "Notre Concours de composition de 1938". *Bulletin trimestriel des Amis de l'Orgue*, 9: 32 (Dezember 1937). 14.
49 Béranger de Miramon Fitz-James. "L'Activité des Amis de l'Orgue" (Die Aktivität der Amis der Orgue). *Bulletin trimestriel des Amis de l'Orgue* 10: 34 (Juni 1938). 20.
50 Langlais, "Souvenirs".
51 Ebd.
52 Die drei Sätze dieses geplanten Werkes wurden in der Tat getrennt, zu verschiedenen Zeiten und von drei verschiedenen Verlegern veröffentlicht: die *Pièce en forme libre* von Gray in den Vereinigten Staaten, 1964, dann 1984 von Combre; der *Choral médiéval* von Carus in Deutschland, 2004; und der *Thème, variations et final* von Doblinger in Österreich, 2016. Eine Aufteilung der Sätze, die die Aufführung des Werks, die der Komponist zuerst ins Auge gefasst hatte, kaum förderte. Es wurde dennoch eine Uraufführung in der First Methodist Church in Duluth, Minnesota, mit Streichern und Blechbläsern aus der Basilika St. Maria (Minneapolis), Marie-Louise Langlais (Orgel) und Teri Larson (Dirigentin) am 26. Oktober 2003 unternommen.
53 Sammlung Marie-Louise Langlais. Eine gekürzte Version dieses Briefes wurde in *Le Ménestrel* vom 14. Juli veröffentlicht, 1939.196, mit einem redaktionellen Kommentar: "Unser Korrespondent, an den wir diese Zeilen schickten, sagte uns, dass er seiner Rezension nichts hinzuzufügen habe."
54 P. de St. dans *Les Concer*ts, 5. Mai 1939, Sammlung Marie-Louise Langlais.
55 *L'Art musical* 4 :123 (12. Mai 1939). 912.
56 "Môn" war ein liebevoller Spitzname, den Langlais seiner Patentochter Ariane Litaize, der Tochter von Gaston Litaize, gab. Es war ein Ausdruck, der in Lothringen, der Heimatprovinz von Litaize, verwendet wurde.
57 Auf Französisch: "la drôle de guerre".
58 *L'Orgue, l'improvisation et la composition musicale enseignés à des élèves aveugles par un professeur aveugle,* Typoskript, 54 Seiten (Sammlung Marie-Louise Langlais).
59 Langlais, "Souvenirs" (Sammlung Marie-Louise Langlais).

KAPITEL 4

Zweiter Weltkrieg (1939-1945)

Sainte-Clotilde: die Ernennung, die nicht stattfand (1941-1944)

Jean Langlais war 32 Jahre alt, als Frankreich und Großbritannien Deutschland den Krieg erklärten. Der 3. September 1939 markiert den Beginn des Zweiten Weltkriegs. Die meisten jungen französischen Musiker wurden sofort mobilisiert, darunter Jehan Alain, der als
"Soldat zweiter Klasse" in der achten motorisierten Panzereinheit eingeteilt war und Olivier Messiaen, dessen Brief an Jean Langlais seine Verzweiflung ausdrückt:

> 2. November 1939
> Von: Soldat Messiaen Olivier. 620. R.I. Pioniere, 2. Bataillon, 5. Kompanie, Postsektor 42
> Lieber Freund,
> Dein Brief hat mich zutiefst berührt. Die geringste Liebesbezeugung geht direkt in mein Herz in dieser Zeit; und die Zeit der Briefe ist eine so schöne Zeit! Sicherlich ist das zivile Leben - obwohl weniger schmerzhaft als das Militär - während der Kriegszeit ziemlich unangenehmen Veränderungen unterworfen. Das Leben des Komponisten: einige schöne Seiten zwischen seinem Klavier und seinem Sack mit Bohnen. Für mich heisst dies: Schwarze, gehäutete Hände, das Schwingen der Spitzhacke, die Fliegen, das Tragen der unwahrscheinlichsten Lasten (von Baumstämmen bis zu Steinen) halten mich davon ab, eine sehr intime Beziehung zur Musik zu haben. Um den Kontakt nicht zu verlieren, versuche ich trotzdem, einige Orchesterpartituren zu lesen - in meiner Tasche auf meinen Rationen aufbewahrt - wenn ich einen freien Moment habe. Ich habe ein unvollendetes Werk hinterlassen. Fast jeden Tag erhalte ich einen Brief von meiner Frau, die für mich Trost jenseits der Worte sind. Aber ich kann meinem lieben kleinen Jungen nicht helfen, erwachsen zu werden! Schreckliches Bedauern! Bete für den Frieden und auch für Deinen alten Freund.
> Mit besten Grüssen,
> Olivier Messiaen[1]

Was Jean Langlais betrifft, war er wegen seiner Blindheit vom Militärdienst befreit. Nach der Kriegserklärung wurde das Nationale Institut für Junge Blinde wurde sofort geschlossen, und seine Einrichtungen wurden vom Kriegsministerium requiriert. Die Lektionen wurden in die Rue Duroc 5, in die Vereinigung Haüy verlegt. Dort setzte Langlais seinen Unterricht irgendwie fort. Das Schulorchester konnte wegen fehlender Grundausstattung nicht funktionieren. Das letzte Konzert fand im Juni 1939 statt, und es war danach nie mehr zu hören. Am 1. Dezember 1939 schließlich wurde der Unterricht am Nationalen Institut für Junge Blinde am Boulevard des Invalides auch für die wenigen Studenten, die teilnehmen konnten, eingestellt. Da die Angst in den Herzen und Köpfen Wurzeln schlug, wurde das Musikleben allmählich auf Eis gelegt. Die Société Nationale, die große Fördererin von Konzerten junger Komponisten, hatte alle Aktivitäten im Jahr 1939 eingestellt. Die Radiosendungen von Orgelkonzerten, besonders zahlreich in den Jahren 1937 und 1938, waren selten geworden. Die Uraufführung von Francis Poulencs *Concerto pour orgue, cordes et timbales* hatte im Gaveau-Saal am 21. Juni 1939 stattgefunden, und der Kritiker Michel-Léon Hirsch, derjenige, der auch Langlais' *Mouvement perpétuel* für Klavier vehement kritisiert hatte, schrieb:

> Wir denken, dass Francis Poulenc, den wir seit jeher mögen, den falschen Weg eingeschlagen hat und außerstande ist, ein Genre zu verfolgen, das nicht zu ihm passt.[2]

Kein Kommentar!
Wie alle anderen, war auch Charles Tournemire vom Wirbelwind dieses aufkommenden Krieges erfasst, und

er schloss seine *Mémoires* mit diesen Worten:

> Hitler, dieses Monster, hat Feuer und Blut nach Europa gebracht. Gott wird es nicht versäumen, ihn zu bestrafen. Wir müssen warten! Währenddessen sprechen Tag für Tag Tausende von Toten für seine Grausamkeit. Wir verstecken uns bei meiner Schwester in Arcachon. Wir bleiben hier, vermutlich für eine lange Zeit, denn dieser verfluchte Krieg droht, sich erheblich auszuweiten.[3]

Wenige Wochen später, am 4. November 1939, wurde er tot im Teich von Arcachon gefunden, unter ungeklärten Umständen ertrunken. Dieser Tod bedeutete, dass die Position des Titularorganisten in Sainte-Clotilde offen war. Die beiden jüngsten Beispiele, die Nachfolge in Notre-Dame in Paris und in der Basilika von Saint-Denis, wurde von den Amis de l'Orgue, insbesondere durch ihren Präsidenten, Béranger de Miramon Fitz-James und ihren Generalsekretär, Norbert Dufourcq als katastrophal eingeschätzt.[4]
Sie hofften, dass das Prinzip eines Wettbewerbs, unterstützt von den Amis de l'Orgue, endlich von den Geistlichen akzeptiert würde. Béranger de Maramon schreckte nicht davor zurück, Druck in diese Richtung auszuüben, wie wir in einem Brief lesen, den er im Dezember 1939, einen Monat nach dem Tod von Tournemire, an Norbert Dufourcq geschickt hat:

> Habe ich Ihnen schon gesagt, dass der verantwortliche Priester von Sainte-Clotilde vor dem Ende des Krieges nichts entscheiden will? Duruflé kann sich nicht entscheiden. Er macht in Spanien eine Tournee mit dem Knabenchor. Er versucht, sich zwischen Sainte-Clotilde und Saint- Étienne-du-Mont zu entscheiden, wo er vier Jahre auf die begonnene Renovierung gewartet hat, die dann ausgesetzt wurde. Langlais hat mir geschrieben. Er überlegt es sich und bittet mich um Rat. Ich sagte ihm, er solle sich bewerben, aber unter der Voraussetzung, dass er an einem Wettbewerb teilnimmt, wenn bei Kriegsende der verantwortliche Priester die Stelle offiziell für unbesetzt erklärt.Ich frage mich, ob ich an den Priester schreiben sollte, der mir immer zugehört hat und, wie ich meine, offen für einen freundschaftlichen Prozess ist. Ich werde das so darlegen, dass man mir nicht vorwerfen kann, dass ich mich in etwas einmische, das mich nichts angeht. Auf jeden Fall müssen wir die Situation im Auge behalten, damit wir nach St-Denis und Notre-Dame keinen dritten Fehlschlag haben.[5]

Eine Woche später erhielt Jean den folgenden Brief von der Witwe von Charles Tournemire, Alice, als Antwort auf sein Beileidsschreiben:

> 27. November 1939
> Sehr geehrter Herr,
> Ich danke Ihnen aufrichtig für die Beileidsbekundung, die Sie mir zu diesem traurigen Anlass zukommen liessen. Ich kenne die tiefe Zuneigung, die der Meister für Sie hatte, und deshalb bin ich voll und ganz bereit, den verantwortlichen Priestern in Sainte-Clotilde von seinem festen Wunsch zu berichten, dass Sie ihm an seiner Orgel nachfolgen. Aber es wäre notwendig, dass Sie mir schreiben und mich bitten, dies zu tun, indem sie mich an das Gespräch vom letzten Juni erinnern.
> Mit diesem Brief in der Hand würde ich, Ihren Wünschen entsprechend, die Bitte vortragen. Bitte richten Sie Ihrer Frau meine besten Wünsche aus und grüßen Sie sie
> mit freundlichen Grüßen,
> Alice Ch. Tournemire[6]

Aber auch wenn Madame Tournemire dem Domherrn Verdrie, dem verantwortlichen Priester von Sainte-Clotilde, von Tournemires Wunsch, dass Langlais seine Nachfolge antreten sollt, erzählt hatte, ging es weiter wie bisher: Einerseits wollte der Kanonikus keine Ernennung vor dem Ende des Krieges vornehmen, zum anderen wartete Béranger de Miramon damit, auf die Tradition eines Wettbewerbs hinzuweisen.

Domherr Verdrie Pfarrer von Sainte-Clotilde (1914-1946)
Abbildung 23 (Fotografie Maurice Joublin, Sammlung Marie-Louise Langlais)

Wie Domherr Verdrie am 12. November 1940 Jean Langlais erklärte:

> Sehr geehrter Herr,
> Alles deutet darauf hin, dass wir bis zum Ende des Krieges warten sollten, um Monsieur Tournemire zu ersetzen. Im Moment sind unsere Ressourcen zu gering, um uns den Luxus von zwei Organisten zu leisten. Der Chororganist geht in den seltenen Fällen, in denen es nötig ist, zur Hauptorgel, nämlich für die Vor- und Nachspiele. Es ist jedoch nicht ausgeschlossen, dass wir Sie in Ausnahmesituationen brauchen könnten, und ich danke Ihnen für das Angebot, das Sie mir gemacht haben. Madame Tournemire hat in der Tat bestätigt, dass der Meister mehrmals gesagt hat, dass er beabsichtigt, Sie als seinen Nachfolger vorzusehen. Es ist ärgerlich, dass er nichts in dieser Hinsicht schriftlich hinterlassen hat.
> Mit freundlichen Grüßen,
> P. Verdrie[7]

Obwohl eine ganze Reihe von Familien in der Gemeinde von Sainte-Clotilde auf ihren Landsitzen gelebt hatten, kehrten im Winter 1939-1940 alle nach Paris zurück, weil im September 1940 der Waffenstillstand zwischen Frankreich und Deutschland das Land in eine Besatzungszone (im Norden) und eine "freie" Zone (Vichy, im Süden) geteilt hatte. Nach dem Tod von Tournemire und der Pensionierung von Chorleiter Jules Meunier war der Chororganist Pierre Besson der einzige Musiker, der in Sainte-Clotilde tätig blieb, wie der Brief von Kanon Verdrie andeutet.

Doch dieser Krieg, von dem man gehofft hatte, dass er kurz sein würde, ging immer weiter, und der Kanonikus kündigte auf Wunsch der Amis de l'Orgue und der Diözesanbehörden den 20. Dezember 1941 als Datum des Wettbewerbs für den Posten des Titularorganisten für die Hauptorgel an. Jean Langlais bewarb sich sofort. Die Ausschreibung des Wettbewerbs, in der man die ordnende Hand der Amis de l'orgue leicht erkennen kann, wurde wie folgt formuliert:

> Es wurde ein Wettbewerb für die Ernennung eines Organisten der Basilika Sainte-Clotilde ausgerufen. Der obenannte Organist wird der offizielle ("Titular-") Organist der großen Orgel sein. Die aktuellen finanziellen Schwierigkeiten zwingen die verantwortlichen Priester von Sainte-Clotilde jedoch, die Ernennung des neuen Titularorganisten *erst nach Beendigung der Feindseligkeiten* vorzunehmen. Bis dahin hat der so bezeichnete Organist den vollen Spielraum, die besoldete Stellung zu behalten. die er derzeit besetzt. Die Gebühren für zusätzliche Dienstleistungen in Sainte-Clotilde werden für ihn beiseitegelegt, und zwar ab sofort. Er darf die Sainte-Clotilde-Orgel bei jeder Gelegenheit, an denen er es für angebracht hält, einsetzen.
> Wenn der verantwortliche Pfarrer zur Erhöhung der Wirkung bestimmter Zeremonien einen Organisten wünscht, um die große Orgel zu spielen, erklärt sich der offizielle Organist bereit, selbst zu kommen oder einen hochwertigen Ersatz bereitzustellen.

Kandidaten, die an dem Wettbewerb teilnehmen möchten, sollten sich vor dem 25. November mit Herrn Norbert Dufourcq in Verbindung setzen, Generalsekretär der Amis de l'Orgue, 37, avenue de Lowendal, XVe, der von Canon Verdrie mit der Organisation der Prüfung beauftragt wurde. Der Wettbewerb findet am 20. Dezember 1941 um 13.30 Uhr als öffentliche Veranstaltung statt.
Die Teilnehmer werden auf der Sainte-Clotilde-Orgel üben, die jedem von ihnen vorher für maximal vier Stunden zur Verfügung gestellt wird. Den Vorsitz der Jury, die aus hervorragenden Organisten und Musikern besteht, wird Domherr Labourt innehaben, Generalvikar, Präsident der Diözesanen Kommission für sakrale Kunst und Liturgie.[8]

Die hohen Anforderungen an den Wettbewerb, der von den Amis de l'Orgue durchgeführt wurde, sahen folgendermassen aus:
folgt:

I. Improvisation
a. Präludium und Fuge
b. Hymnenversen in verschiedenen Stilen, wobei die letzte eine große Paraphrase ist
II. Interpretation (aus dem Gedächtnis)
a. Drei Stücke von Bach, darunter ein großes Präludium und eine Fuge, ein Allegro aus einer Triosonate und ein großes Choralvorspiel
b. Drei Stücke von César Franck, darunter einer der drei Chöre.
c. Drei Stücke von Charles Tournemire, darunter ein Schlussstück aus einem der Messen des *Orgue Mystique*.
In jeder dieser Kategorien wählt die Jury eines der drei Stücke aus, die vorgeschlagen werden.
III. Mündliche Fragen zur Liturgie, zum Ablauf der Gottesdienste, zur Rolle des liturgischen Organisten, zur Geschichte des Orgelbaus, der Orgelmusik, der Interpretation und der Registrierung.[9]

Seit sie erfahren hatten, dass sich Jean Langlais beworben hatte, lehnte es seine Freunde Litaize, Duruflé und Fleury – denen er von den letzten Wünschen Tournemires erzählt hatte - ab, daran ebenfalls teilzunehmen. Blieben also Daniel-Lesur und Antoine Reboulot übrig. Die Proben in Sainte-Clotilde hatten begonnen, als Langlais diesen Brief von Norbert Dufourcq erhielt.

Sonntag, 14. Dezember 1941
Lieber Freund,
Gestern Abend sagte mir Daniel-Lesur, dass er beschlossen hat, nicht am Wettbewerb für Sainte-Clotilde teilzunehmen (seine Einladungsschreiben läuft am 15. aus), und Reboulot ließ mich heute Morgen wissen, dass er sich aus dem Wettbewerb zurückzieht, "denn seine Chancen schienen gleich Null zu sein"; Ich suchte den verantwortlichen Priester von Sainte-Clotilde auf. Da es nur einen Kandidaten gibt, entschied er, dass es keinen Bedarf für einen Wettbewerb gäbe, und dass er auf einen späteren Zeitpunkt verlegt werde. Machen Sie sich nicht die Mühe, weiter dafür zu üben.
Es tut mir so leid wegen dieser Pattsituation. Ich habe zweit Monate lang versucht, alles zu tun, was ich konnte für die Orgelkunst, für die jungen Organisten... und für Sie.
Sehr herzlich,
Norbert Durfourcq[10]

Zu sagen, dass Jean Langlais in dieser Angelegenheit zu Tode betrübt war, ist eine Untertreibung, obwohl die schlimmste Enttäuschung in Form des folgenden Briefes des verantwortlichen Priesters von Sainte-Clotilde kaum zweieinhalb Monate nach der Annullierung des Wettbewerbs gar noch nicht gekommen war:

Paris, 2. März 1942
Sehr geehrter Herr,
Ich habe Ihren Brief erhalten. Ich wollte Ihnen auch gerade schreiben. Leider bin ich gezwungen, Ihnen eine große Enttäuschung zu bereiten. Ich mag Sie sehr gerne und meine Anerkennung für Ihr hohes Ansehen, das niemand bestreiten würde, bleibt bestehen. Aber ich habe nie in Erwägung gezogen, dass die Ernennung eines "Jungen", wie Sie es sind, anders als durch einen Wettbewerb erfolgen könnte. Alle sind zu mir gekommen, um dies zu sagen, einschließlich des Erzbischofs und sogar Madame Tournemire stimmte zu, dass Monsieur Tournemire, trotz seiner Vorliebe für Sie, sehr wohl zu verstehen gegeben hatte, dass sein

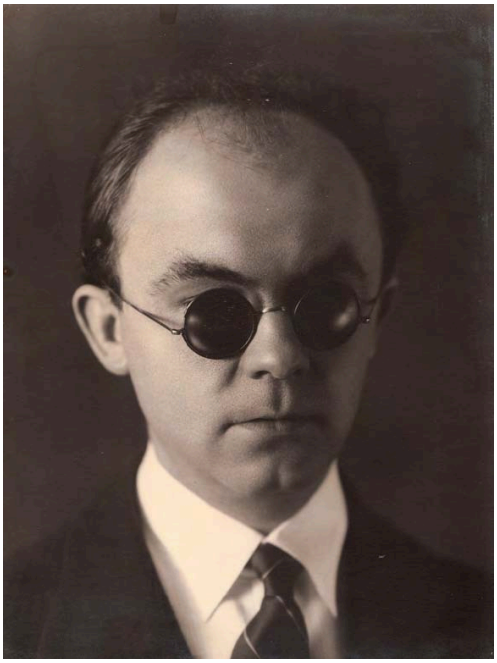
Nachfolger durch einen Wettbewerb bestimmt werden würde.
Der Wettbewerb wurde organisiert: Sie wissen, dass er in letzter Minute nicht stattfinden konnte, da Sie schließlich der einzige waren, der teilnehmen wollte. Wir stellten uns dann vor dass er wieder in Gang gesetzt werden könnte: Dann zeigte es sich, dass es nicht so einfach war: Ich bekam einen Brief von Herrn Litaize, der mich davor warnte, dass wir große Schwierigkeiten haben würden, ihn wieder zu starten, weil fast alle Ihre Zeitgenossen und Mitorganisten, die wahrscheinlich teilnehmen werden, sich entschieden hätten, nicht gegen Sie zu konkurrieren.
Um die Wahrheit zu sagen, da ich immer betont habe, dass ich lieber bis zum Ende des Krieges warten würde, um die Angelegenheit zu klären, habe ich mich von der entstanden Situation leiten lassen. Doch nach und nach, als es sich herausstellte, dass der Frieden so langsam kommen würde, fragte ich mich, ob es richtig wäre, so lange zu warten.
In der Zwischenzeit hat man mich auf die Kandidatur von Herrn Ermend-Bonnal, dessen neue Funktionen ihn nach Paris geführt haben, aufmerksam gemacht, und mir wurde gesagt, dass der Ruf dieses Musikers und seine Qualität so gut wäre, dass jeder - oder fast - dafür sei, ihn zum Nachfolger von Herrn Tournemire zu ernennen.
Ich habe verschiedene kompetente Personen konsultiert, die mich davon überzeugt haben, dass Herr Ermend-Bonnal konkurrenzlos die richtige Person sei. Herr Labourt, aus dem Büro des Erzbischofs, redete ebenfalls in diesem Sinn mit mir.
In Ihrem Brief sprechen Sie von Monsieur de Maramons Expertise. Ich zitiere aus der Karte, die er mir schrieb: "In meinem Exil habe ich gehört, dass Sie die Kandidatur von Herrn Ermend-Bonnals für die Nachfolge von Herrn Tournemire erhalten könnten. Ich mache Sie besonders auf die großen Verdienste dieses Kandidaten aufmerksam, einem großen Musiker und Christen, von dem allgemein angenommen wird, dass er Ihrer Orgelstelle würdig sein werde." Angesichts all dessen blieb mir nichts anderes übrig, als Herrn Ermend-Bonnals Kandidatur anzunehmen. Zu meinem großen Bedauern muss ich Sie noch einmal enttäuschen. Lassen Sie mich aber sagen, dass ich diese Entscheidung nicht getroffen hätte, wenn ich nicht daran gedacht hätte, dass angesichts Ihres Alters, die Möglichkeit, dass Sie eines Tages César Francks Orgelstelle einnehmen werden, nur hinausgezögert wird: Herr Ermend-Bonnal selbst ist kein junger Mann, und er wird sich wahrscheinlich in ein paar Jahren in den Ruhestand begeben.
Hochachtungsvoll
Ihr P. Verdrie, Hauptpriester von Sainte-Clotilde[11]

Jean Langlais war von dieser beschämenden Entscheidung völlig erschüttert. Alles und alle schienen sich gegen ihn gestellt zu haben, angeführt von den Amis de l'Orgue, Béranger de Miramon und Norbert Dufourcq, ganz zu schweigen vom Erzbischof, der den Wettbewerb mit der Begründung ausgesetzt hatte, dass *nur noch ein Kandidat* im Rennen sei und dann zwei Monate später alles umdrehte und Joseph Ermend-Bonnal ohne Wettbewerb ernannte.
Im Gegensatz zum öffentlichen Aufschrei bei der Nachfolge von Vierne in Notre-Dame rief die Ernennung von Ermend-Bonnal, damals 62 Jahre alt, keinen Protest hervor, was die Situation für Jean Langlais noch bitterer machte. Jahre später, auf dem Höhepunkt seines Ruhmes und weltweit als Organist von Sainte-Clotilde bekannt, hat Langlais keine Gelegenheit verpasst, dieses schreckliche Thema öffentlich zur Sprache zu bringen als eine Episode in seiner Karriere, in der er sich zutiefst gedemütigt und verraten fühlte.

Erste Orgelsymphonie

Wie immer bei Langlais reagierte er auf das Scheitern mit der Komposition eines neuen Werkes, in diesem Fall seiner monumentalen *Première Symphonie* für Orgel. Wie wir gesehen haben, versuchte der junge Komponist in der Periode unmittelbar vor dem Krieg, sein Schaffen zu diversifizieren, indem er das Schreiben für Stimme, Orchester und Klavier forcierte und die Orgel vernachlässigte, mit Ausnahme der Teillieferungen der *24 Stücke für Harmonium oder Orgel*. Mit der *Première Symphonie* kehrt die große Orgel in voller Pracht zurück. Um eine Tradition wiederzubeleben, die von César Franck 1863 in seiner "Grande Pièce

Symphonique" skizziert und von Guilmant, Widor und Vierne fortgesetzt worden war, steckte Jean Langlais sein ganzes kompositorisches Wissen in das Unternehmen. Er brauchte dafür vier Monate, von Ende 1941 bis Anfang 1942 – die genaue Zeitspanne zwischen den beiden oben zitierten Briefen über Sainte-Clotilde - bis die Sinfonie in vier Sätzen (Allegro, Églogue, Choral, Finale) mit ihrer rauen und dissonanten Sprache vollendet war, als ob die gleichzeitigen Kriegsereignisse und die Sainte-Clotilde-Angelegenheit sein Aggressions-potential verzehnfacht hätten. Dieses lange, über eine halbe Stunde dauernde Werk ist Gaston Litaize gewidmet und bleibt wahrscheinlich das technisch schwierigste Werk in Langlais' Gesamtkatalog! Der Komponist lässt hier Gregorianik und Modalität beiseite, die so viel zu seinem Erfolg beigetragen hatte, und bringt frischen Wind in ein Genre, in dem Widor und Vierne alles gesagt zu haben schienen.
Für diese Symphonie ist es bemerkenswert, dass Langlais die Form für die Improvisation einer Symphonie übernahm, die Dupré seinen Schülern auferlegt hatte: vier Sätze, nach dem Vorbild der letzten Orgelsymphonien von Widor, der "Gotischen" und "Romanischen", während dieser in seinen früheren Symphonien zwischen fünf und sieben Sätzen schwankte. Was Vierne betrifft, wurden nach seiner *Première Symphonie* in sechs Sätzen die folgenden fünf in fünf Sätzen strukturiert.



Jean Langlais, 1941
Abbildung 24 (Sammlung Marie-Louise Langlais)

Man beachte, mit welch extremer Sorgfalt Langlais seine vier Sätze strukturierte: Das anfängliche **Allegro** (17 der 44 Seiten der Symphonie) verwendet eine Beethoven-ähnliche Sonatenform, wobei das Ganze von melodischen, harmonischen und rhythmischen Entwicklungstechniken regiert wird, durch Expansion und ihr Gegenteil, den Zusammenzug und zuletzt die Überlagerung.
Langlais setzt seine beiden Themen A und B vor allem rhythmisch sauber gegeneinander ab. Das Thema A erscheint als dynamisch und kräftig, das B als melodisch und ruhig; obwohl B einen engeren Ambitus hat als A hat, verwenden beide eine freie modale Skala, A chromatischer als B mit seiner Nähe zu Messiaens Zweitem Modus (Ganzton-Halbton); aber der Komponist vermeidet es, sich strengen Maßstäbe zu unterwerfen.
Vom sechsten Takt an wiederholt er A, wobei er die Intervallmuster modifiziert, indem er den Zweiten Modus und den chromatischen Modus aneinanderfügt.
So wie der Komponist mit modalen Skalen jongliert, spielt er mit Rhythmen; er verlässt die ziemlich konventionelle Welt seiner ersten Werke durch Vervielfachung der metrischen Veränderungen, indem er innerhalb einer kurzen Spanne (die ersten beiden Seiten des Allegro) Fragmente in 2/4, 7/16, 5/8, 2/4, 6/8, 2/4, und ¾ abwechseln lässt, die Off-Beats, die schwachen Taktzeiten und andere Brüche betont, und es ihm so gelingt, ein Gefühl von ständige Instabilität und Angst zu vermitteln. I
n Bezug auf die Schreibweise vermischen sich Harmonie und Kontrapunkt (insbesondere in den kanonischen Passagen) ständig; die Coda des Allegro liefert uns ein gutes Beispiel: Kanon in der Oktave und im Abstand einer Viertelnote zwischen Sopran und Bass. Eine weitere gern eingesetzte Technik ist die Überlagerung der beiden Themen zu Beginn der Coda: das erste Thema A ist in den Manualen zu finden und Thema B, nach D transponiert, im Pedal; sieben Takte später wird A in das Pedal gesetzt und B in die Manuale, wobei beide Themen auf Fis, ein Beispiel für eine Modulation in aufsteigenden Terzen, wie sie für César Franck üblich war und die Langlais oft sowohl in seinen schriftlichen Werken als auch in seinen Improvisationen verwendet hat. Rein harmonisch gesehen ist dieses Allegro durch

die ständige Verwendung von Chromatik und von Durchgangsnoten oder –Akkorden charakterisiert, die seinen atemlosen und instabilen Aspekt unterstreichen, ebenso wie die parallelen Septim-, Non- und Undezim-Akkorde, die nie aufgelöst wurden und die das Rückgrat dieser 17 Seiten Musik bilden.
Nach einem so intensiven Höhepunkt brauchen sowohl der Zuhörer als auch der Ausführende Ruhe, und hier greift der Églogue als zweiter Satz der Symphonie ein. Laut Wörterbüchern ist ein églogue ein kleines Hirtengedicht, eine Definition, die der Komponist in einer genuin ländlichen Szene buchstabengetreu befolgt. Ein erstes Pastoralthema wird im Modus auf F eingeführt (lydisch, d.h. F-Dur ohne B), harmonisiert durch eine Art polymodales harmonisches Glockenspiel.
In Takt 45, beginnt ein neuer Bestandteil des "Bukolischen Gedichts": ein zweites Thema, präsentiert in Form einer unbegleiteten Melodie auf die Schwellwerks-Oboe, eine Art nostalgische Melodie, die von einem imaginären Hirten gesponnen wird. Gleich nach diesem Solo erscheint eine dritte Melodie, eine nahe Verwandte der zweiten**,** noch einmal mit einem harmonischen Glockenspiel als Begleitung (diesmal komplexer, mit einer Überlagerung einer Reihe von nicht miteinander verbundenen Akkorden).
Sobald die drei Themen separat eingeführt wurden, gibt sich Langlais allen denkbaren komplizierten Kombinationen hin, bevor er ein viertes Thema einbringt, das bin einem so ruhigen Satz unerwartet kommt: ein schnelles Scherzando, das sich virtuos über 21 Takte in unregelmäßigen Metren hinzieht.
Der Komponist erinnert sich dann an alle Themen (1 und 2 zusammen, 1 und 3, dann ein wenig von jedem der vier Themen), bevor er mit einer Dissonanz (F, C, A, Cis, F) abschließt, die merkwürdig konsonant erscheint.

Zu diesem letzten Akkord erklärt Jean Langlais:

> Ich habe wirklich versucht, mit einem konsonanten Akkord auf F zu enden, aber wegen der Textur der Bewegung, scheint er dissonant zu sein. Also tat ich das Gegenteil und schloss, indem ich dem konsonanten Akkord auf F ein Cis anfügte.

Der unerwartete Einbruch des schnellen Scherzandos im Églogue (Takt80) erlaubt es dem Komponisten, die Rolle des langsamen Satzes der Symphonie den folgenden **Choral** zuzuweisen**.** Das Wort "Choral" hat hier keine liturgische Bedeutung. Vielmehr handelt es sich nach Ansicht von Langlais um eine übliche musikalische Form, in der jede der vier thematischen Abschnitte massiv und eher eckig ist, unterbrochen durch Pausen an den Enden von Phrasen, wie sie typisch für lutherische Choräle sind. Aber Jean Langlais entfernt sich von der Choraltradition bei der Harmonisierung seines Themas durch Verwendung einer Reihe von Clusterakkorden, die systematisch auf die schwachen Taktzeiten gelegt sind, nach dem Schema von Messiaens "Les Mages", dem achten Satz von *La Nativité du Seigneur*. So überraschend wie die Harmonie ist die Registrierung für diesen Satz. die fünf verschiedene Klangqualitäten für die vier Manualen und das Pedal verlangt:

Rechte Hand:
Manual IV: Flöte 8'
Manual III: Kornett (stellt das Thema vor)
Linke Hand:
Manual II: sanfte Grundstimmen 8' und 4'
Manual I: sanftes Cromorne (für das Thema im Kanon)
Pedal: Flöte 8'

Soweit wir wissen, ist diese Anlage einzigartig. Man kann höchstens das "Quartett" von Louis Marchand (1700) zitieren, der vier Stimmen auf drei Manualen und Pedal setzt und von dem der renommierte Orgelbauer Dom Bédos de Celles schrieb:

> Diese Art, ein Quartett auf vier Klaviaturen (drei Manuale plus Pedalflöte) zu bilden, ist schwierig aufzuführen: Man kann die beiden oberen Stimmen kaum zum Klingen bringen, weil sie von der einen rechten Hand auf zwei verschiedenen Manualen gespielt werden müssen; oder, als zweite Möglichkeit, indem die beiden inneren Stimmen mit der alleinigen linken Hand auf zwei verschiedenen Manualen spielen.[12]

Was hätte er von einer Verteilung auf *vier* Manuale und Pedal gehalten!

Das Eröffnungs-Allegro der *Première Symphonie* war getreu dem formalen Ansatz einer Beethoven-Sonate aufgebaut. In der gleichen Weise nimmt das **Finale,** die vierte Satz, die klassische Rondo-Form an, aber als eine Art Sonaten-Rondo in den Dimensionen eines eigenständigen Werkes, mit drei hintereinander angeordneten kontrastierenden Abschnitten:

1. Wechsel von Refrain und Episoden (AABACA), Takte 1–130. Reine Rondo-Form.
2. Kurzes Andante (Takte 131-177).
3. Finale (Allegro), beginnend mit einer freien Fuge, die sich rasch in eine Toccata verwandelt und auf ihrem Höhepunkt die Kombination des Hauptthemas aus dem ersten Satz mit dem Refrain des Rondos (Takte 142 bis zum Ende) bringt.

Langlais führt einige Besonderheiten in die klassischen Form ein: erstens wiederholt er, entgegen der Standardform, den Refrain am Anfang, damit seiner Meinung nach "die D-Dur-Tonart als eine Vision von künftigem Sonnenlicht, d.h. dem Ende des Krieges verstanden wird".[13] Zweitens beginnt das Allegro des Finales mit einer Fuge (deren Thema eine transformierte Version des Refrains ist) und entwickelt sich unmerklich zu einer virtuosen Toccata, wodurch der Komponist durch Überlagerung des Refrains dieser Satzes über das erste Thema des ersten Satzes eine zyklische Form schafft. Das Werk endet mit virtuosen Ergüssen in reinem D-Dur, auch wenn die Symphonie in einem freien Modus auf D begonnen

hatte. Es ist jedenfalls klar, dass Jean Langlais seine ganze Energie, sein ganzes musikalisches Wissen in dieses Stück gelegt hatte, das in seiner Komplexität und technische Schwierigkeiten in all seinen weiteren Arbeiten kein Äquivalent findet.

Wie er später erklärte:

> Ich habe in einer komplizierten Sprache und einem komplizierten Stil geschrieben, weil ich das Gefühl hatte, dass ich selbst in einer komplizierten, gequälten Welt lebte. Von allen Seiten durch Krieg und Ungerechtigkeit bedroht, war dieses Werk, das die Summe meines musikalischen Könnens darstellt, meine einzige Möglichkeit zurückzuschlagen.[14]

Und er hat die Uraufführung dieses Werkes niemand anderem anvertraut. Sie fand fand am 27. Juni 1943 im Palais de Chaillot (dem Trocadéro-Palast). Eine Fotografie aus dieser Zeit zeigt ihn während des Konzerts auf dieser monumentalen Orgel, die er schon einmal, zwei Jahren früher, gespielt hatte.[15]

Jean Langlais im Konzert an der Cavaillé-Coll/Gonzalez-Orgel im Trocadéro, 27. Juni 1943
Bild 25 (Sammlung Marie-Louise Langlais)

Seine Tochter Janine, damals sieben Jahre alt, erinnert sich:

> Eine meiner frühesten Kindheitserinnerungen ist das legendäre Konzert im Chaillot-Palast, in dem Papa seine *Première Symphonie* uraufgeführt hat. Ich kann mich immer noch auf und ab springen sehen vor Freude, als ich den Jubel des Publikums hörte. Im Saal gab es nur noch Stehplätze, und ich erinnere mich, dass direkt hinter mir zwei deutsche Soldaten waren, die über meine Mätzchen gelacht haben![16]

Olivier Messiaen widmete diesem Werk einen der wenigen Artikel, die er während der Besetzung schrieb, in seiner unnachahmlichen Mischung aus Poesie und tiefer Analyse:

> Das fünfzehnte Orgelkonzert im Chaillot-Palast wurde Jean Langlais anvertraut. Ich möchte seine Virtuosität und seine Registrierungskunst nicht kommentieren, da sie jeder kennt. Aber eine Analyse der Orgelsymphonie von Langlais, der *pièce de résistance* des Programms und vom Komponisten selber glanzvoll zur Uraufführung gebracht, ist erforderlich. Die Sprache ist nicht aggressiv, bleibt sich aber mit ihrer brillanten, manchmal rauen harmonischen Palette und ihrer schillernden Chromatik sich stets selber treu, der Stil ist im Laufe ihrer vier Sätze homogen. Das einleitende Allegro mit zwei Themen war offen beethoven-artig. Der zweite Teil, *Églogue*, hatte zwei Soli (eines für Oboe, eines für Kornett) mit einer aufschwingenden Melodie wie ein Vogellachen; es zeichnete sich durch seine Überlagerungen aus - nicht polytonal, sondern *polymodal*. Dritter Teil: der *Choral*, der beste Satz des Werkes. Düster, traurig, wie Sterne aus Blei, umschließen seine Akkorde den Zuhörer mit geheimnisvollem und schwarzem Wasser. Eine Kombination aus fünf Klangfarben, eine für die Pedale, vier für die Manuale (jede Hand spielt auf zwei Manualen gleichzeitig) – ein neuer Effekt in der Orgelliteratur - es war schwer zu beschreiben,

> zu registrieren, und zu spielen; Langlais behandelte diese Schwierigkeiten als wären es Bagatellen. Das *Finale* bliebt sehr brillant; das Tutti funkelte in der scharf abgegrenzten Freude der Orgel: ein Sonnenfächer in kaltem Wasser. All dies ist gut gebaut, substanziell und seriös und tröstet uns mit den, was man französische Farbe nennt.[17]

Kurz nach dem Konzert unterzeichneten Hérelle und Jean Langlais einen Vertrag zur Veröffentlichung des Werkes, und es kam 1945 heraus.

Jean Langlais' Alltagsleben im besetzten Paris - Komposition der Neuf Pièces für Orgel

Wie viele Franzosen, litt Jean Langlais und seine Familie während der dunklen Tage der Besatzung unter den harten Bedingungen der damaligen Zeit, einschließlich der Lebensmittelrationierung, der Ausgangssperren und der besonders bitteren Kälte in diesen Kriegswintern.[18]
Ab 1940 wurden Lebensmittelkarten mit abtrennbaren Marken an Pariserinnen und Pariser verteilt. Im Jahr 1941 hatten Jean Langlais und seine Familie zum Beispiel offiziell eine Ration von 9 Unzen Brot pro Tag zur Verfügung, 9 Unzen Fleisch und 3 Unzen Käse pro Woche und 19 Unzen Butter und Öl, 17 Unzen Zucker, 7 Unzen Reis und 9 Unzen Nudeln pro Monat. Es gab ähnliche Rationierungskarten für Kleidung und Kohle zur Beheizung von Wohnungen. Jean Langlais erinnerte sich lange an die sieben Treppen, die er zu seiner neuen Wohnung in der Rue Duroc 26 steigen musste, um Säcke mit Kohle aus dem Keller in die Wohnung zu transportieren, um die Wohnung heizen zu können.[19] Der Keller diente während der deutschen und alliierten Luftangriffe als Unterschlupf. Rüben und Topinambur ersetzten schnell die Kartoffeln, und die Knappheit war so schwerwiegend, dass die Rationierungskarten manchmal wegen fehlender Vorräte nicht einmal benutzt werden konnten. Zum Glück für die Familie Langlais kamen gelegentlich Pakete aus der Bretagne an, um den Alltag aufzubessern, aber dies war völlig unzureichend, und alle konkurrierten bei der Suche nach listigen Wegen, um an Nahrung zu kommen. Michel Villey, ein Freund, erinnerte sich:

> So fuhren Jean und ich eines Tages mit einem Tandem auf der Suche nach Gemüse in eine Vorstadt von Paris. Nach langer Fahrt kamen wir erschöpft, aber glücklich nach Hause und zeigten stolz, was wir für Kohl hielten, und ernteten einen urkomischen Blick unserer Frauen, die uns sagten, es sei Salat.[20]

Eine weitere Geschichte über das Essen wurde von Janine, der Tochter von Jean Langlais, erzählt:

> Ich erinnere mich an ein bestimmtes Kaninchen, das wir wegwerfen mussten. Gott weiß, dass niemand damals Fleisch wegwerfen wollte! Auf dem Markt hatte Mama ein (angebliches) Kaninchen gekauft, das sie liebevoll gekocht hatte. Es roch wunderbar. Aber mit dem ersten Bissen stellte es sich als offensichtlich ungenießbar heraus, und wir mussten es wegwerfen. Ich erinnere mich, dass Papa Mutter angeschrien hat: "Also, hast du dir den Kopf des Kaninchens genau angesehen, als du es gekauft hast?", "Natürlich, das versichere ich dir", antwortete sie, aber ohne große Überzeugung.[21]

Tatsächlich erfuhren sie später, dass der Händler, der diese Kaninchen auf dem Markt verkaufte, verhaftet wurde, weil er... Katzen verkauft hatte. Und in Ermangelung warmer Kleidung hat Jean Langlais manchmal Zeitungen ins Futter seiner Kleidung eingenäht, um sich vor der Kälte zu schützen. 1942 veröffentlichte der Musikwissenschaftler Armand Machabey eine Monografie, die ein einfühlsames Porträt von Jean Langlais enthält.

> Von Francesco Landino über Cabezon bis hin zu Vierne haben illustre Vorgänger einen Weg vorgezeichnet, dem Langlais folgt. Dieser blinde Organist von Saint-Pierre de Montrouge nimmt das Leben in Dunkelheit nicht nur mit Mut an, sondern mit einer Art von hoffnungsvollem Optimismus, den namhafte Ergebnisse bereits gerechtfertigt haben. Denn das Innenleben eines blinden Menschen hat etwas von der Unbegrenztheit und ist, wie ich annehme, den Sehenden unzugänglich; und wenn dieser blinde Mann seine Aufmerksamkeit darauf richtet, sich in Musik auszudrücken, können wir seine Grenzen, seine Tiefe oder seine Komplexität nicht vorhersagen...
> Gewappnet mit dem Vertrauen seiner Vorgänger und seiner Kollegen, geschätzt von den Kritikern, die nicht gerade für ihre Nachsicht bekannt sind, ist Jean Langlais, der in sich selbst als

> Nachfahre eines langen bretonischen Erbes sieht, auf dem Weg zu einem anerkanntermassen klardenkenden und erfindungsreichen Musiker mit einer soliden Technik und von Ideen beseelt, die nur er sich vorstellen kann. Damit schwingt er sich auf die Ebene der großen Namen empor, die ihm im strengen Schicksal eines blinden Komponisten vorausgegangen sind.[22]

Die Tatsache, dass Machabey dieses Material in einem Band von 1949 wiederverwendet hat, in dem er Langlais mit Leuten wie Messiaen, Dutilleux und Duruflé vergleicht, ist der Beweis dafür, dass am Ende des Krieges Langlais als vollwertiges Mitglied der "Jungen französischen Schule" wahrgenommen wurde.
Leider war damals die Zeit, die er der Komposition widmen konnte, durch verschiedene andere Aufgaben stark eingeschränkt: Gottesdienste, Privatunterricht und, vor allem, seine sechs Stunden täglichen Unterrichts in Orgel und Theorie am Nationalen Institut für Junge Blinde. Einer seiner ehemaligen blinden Studenten während des Krieges, Lucienne Dannely, bezeugt die Sorgfalt, mit der Langlais seine Lehre praktizierte:

> Wir arbeiteten nach der Methode von Marcel Dupré, und er zeigte großen Respekt vor dem Unterricht seines ehemaligen Mentors am Pariser Konservatorium. Jean Langlais erklärte unsere Fehler sehr deutlich, und er konnte sie perfekt nach Gehör erkennen. Er stellte uns Fragen über die Form der Werke, die wir gespielt haben, lehrte uns, den Aufbau bestimmter Stücke zu verstehen, erzählte uns von den Komponisten.
> Er zeigte sich geduldig, wusste mit Sicherheit das Potenzial eines jeden von uns einzuschätzen. Für diejenigen von uns, die weit weg vom Niveau des Konservatoriums waren, reduzierte er seine Anforderungen, aber jeder musste sein Bestes geben. Ich habe nie erlebt, dass er einen relativ unbegabten Klassenkameraden ignoriert oder ihn zugunsten eines auffälligeren vernachlässigt hätte. Im Gegensatz zu den anderen, hat mir die Komposition besonders gut gefallen. Eines Tages, als er gerade fertig war, über ein liturgisches Thema zu improvisieren, um uns zu lehren, wie man es machen sollte, platzte ich heraus: "Wenn man Sie hört, scheint es so einfach zu sein, dass man denkt, man könne dasselbe tun".
> "Aber das ist ein echtes Kompliment, das Sie mir machen! Gehen Sie zur Orgel und improvisieren Sie auch!", sagte er zu mir. Und als ich fertig war, kommentierte er humorvoll: "Sie haben ja eine Krankenzimmer-Improvisation gemacht!"
> Er hat uns selten seine Werke spielen lassen, weil ihn die kleinste Schwierigkeit, die kleinste falsche Note wie ein Dorn wehtat.
> Ich habe auch viel aus seinen Theorielektionen gelernt: Ich erinnere mich noch gut an die ersten, in der er J.S. Bachs erste zweistimmige Invention analysierte. Wir haben auch Berichte über die Werke gemacht, die wir bei den Concerts Colonne gehört hatten, zu denen uns die Schule zweimal im Monat mitnahm. Abschließend denke ich, dass Jean Langlais uns auf mögliche musikalische Aufgaben mit großer beruflicher Gewissenhaftigkeit und Kompetenz vorbereitet hat.[23]

Zusätzlich zu seiner offiziellen Lehrtätigkeit am Institut hat Jean Langlais zahlreiche private Schülerinnen und Schüler aller Altersgruppen und Hintergründe zu Hause unterrichtet. Darunter auch die Baronin von Lassus, Blanche Trillat (deren Onkel Ennemond Trillat Direktor des Konservatoriums von Lyon war), Pierre Denis (sein zukünftiger Assistent an der Orgel von Sainte-Clotilde), der Rechtsprofessor Michel Villey, die Organistin Micheline Lagache (als erste Preisträgerin in der Klasse von Marcel Dupré in 1946), und Claire Boussac (deren Großvater, der Geologe Pierre Termier, ein Freund des Autor Léon Bloy war).
Frau Boussac (Jean Langlais erinnerte sich gerne an sie als "die einzige meiner Schülerinnen, der ich nie zweimal das gleiche sagen musste"[24]) merkte, dass sie immer noch einen Lehrplan für den Theorie-Kurs hatte, den Jean Langlais 1942 seinen Privatschülern gegeben hatte. Sie erinnert sich:

> An diesen Abenden analysierte er für uns folgende Werke: ein Ricercare von Palestrina, ein Tiento von Cabanilles, verschiedene große Bach-Werke (Präludium und Fuge in Es-Dur und h-Moll, die Toccaten in F-Dur und d-Moll sowie drei Choralvorspiele: An Wasserflüssen Babylon, Aus tiefer Not und Allein Gott in der Höh' sein ehr');[25] gleichermassen erschloss er uns auch seine Motette "O Bone Jesu". Dann liess er sich am Kasriel-Pedalharmonium nieder und spielte die analysierten Werke, sogar Bachs monumentale Passacaglia und Fuge in c-Moll.[26]

Was die Konzerte betrifft, war die Aktivität aufgrund des Krieges stark eingeschränkt. Das Fehlen von Kirchenheizungen, Versorgungsschwierigkeiten aller Art und Rationierungen hielten das Publikum von Konzerten in Kirchen fern.
Aber was die Komposition betrifft, würden sich die Kriegsjahre für die Orgel als besonders fruchtbar erweisen.

Der Verleger S. Bornemann, der sich sehr für die Orgelmusik engagierte, insbesondere diejenige von Marcel Dupré, gab 1942 eine Sammlung von Orgelstücken von Langlais heraus. Diese in den Jahren 1942 und 1943 komponierte Folge wird den Titel *Neuf Pièces* tragen.

> Diese wurden zu einer in drei Teile gegliederten Sammlung. Der erste enthält vier "Gesänge" (Lieder): "de peine" (des Schmerzes), "de joie" (der Freude), "de paix" (des Friedens) und "héroïque" (heroisch). Es sind freie Dichtungen zu den Themen, die die Widmung der Stücke widerspiegeln. Im zweiten Teil arbeitet Langlais zum ersten Mal in seiner Karriere mit lutherischen Chorälen: "Dans une douce joie" (In dulce jubilo), "De profundis" (Aus tiefer Not), und "Mon âme cherche une fin paisible" (Herzlich tut mich verlangen nach einem sel'gen End, besser bekannt als Passionschoral, O Haupt voll Blut und Wunden). Schließlich paraphrasiert er im dritten Teil gregorianische Gesänge ("Prélude sur une antienne" und die "Rhapsodie grégorienne", letztere "Sacris solemnis", "Verbum supernum" und "Lauda Sion" enhaltend). Wenn der "Chant de peine", der "dem Gedenken an meinen lieben Lehrer Paul Dukas" gewidmet ist, mit seinen langen ausdrucksstarken Phrasen auf der überblasenden Flöte über einer Reihe chromatischer Akkorde den Eindruck intensiver Traurigkeit vermittelt, ist der "Chant de joie" im Gegensatz dazu, eine festliche Toccata, in der Langlais wiederholt auf Tournemire Bezug nimmt, wie z.B. wie bei den Doppeltrillern in den inneren Stimmen der Manualen, die die typisch lydische (F-Dur mit H statt B) Melodie einrahmen.

Jean Langlais selbst erklärt die Entstehung seines dritten "Gesangs":

> Mein "Chant de paix" ist der Enkelin eines grossen Geologen Pierre Termier gewidmet. Ihr Name war Claire Boussac, und sie war eine so friedliche Seele und so ohne Klagen, so ruhig angesichts des Lebens, dass ich dieses Stück für sie geschrieben habe.[27]

> Das Stück ist nur 32 Takte lang, aber diese Takte haben wesentlich zum Ruhm des Komponisten beigetragen, da sie in bewundernswerter Weise seinen Sinn für Poesie und seine Innerlichkeit mit einfachsten Mitteln offenbaren: eine weiträumige Melodie im Vierertakt und von weitem Ambitus, die von der 4'-Flöte im Pedal gespielt wird, erhebt sich über lange, anhaltende Harmonien (weitgehend Umkehrungen von Septakkorden) im Schwellwerk.

Das folgende Stück "Chant héroïque" ist ebenfalls eines der bekannteren Werke von Langlais. Geschrieben "zum Gedenken an Jehan Alain, der bei der Verteidigung Frankreichs im Juni 1940 bei Saumur heldenhaft gefallen ist", ist es ein wahrer Schrei von Wut und Trauer angesichts des tragischen und ungerechten Todes des jungen Musikers:

> Mein "Chant héroïque" ist dem Gedenken an meinen sehr lieben Freund Jehan Alain gewidmet (den ich für ein Genie halte). Er besuchte mich während seines letzten Urlaubs, etwa einen Monat vor seinem Tod, und ich sagte zu ihm: "Ich bin kein Soldat und ich weiß nicht, was vor sich geht, aber das scheint mir eine recht gefährliche Sache zu sein".
> Und Jehan Alain antwortete mit großer Zuversicht: "Glaubst du? Mit der Ausrüstung, die wir haben, riskieren wir nichts!" Und einen Monat später war er nicht mehr auf dieser Welt...
> Es war ein enormer Verlust für die Musik, und ich habe zu seinem Gedenken ein Protestlied geschrieben. Ich habe eine Art poetische Ahnung seiner eigenen Musik hineingelegt. Ich wollte natürlich keine Stilkopie machen, sondern noch einmal in sein modales Denken eintauchen. Ich habe jedoch einen Schnitt gemacht, indem ich eindringlich bestimmte Passagen der "Marseillaise" ("aux armes, citoyens!") gebracht habe, aber in Moll und mit erschütternden Harmonien, denn ich muss sagen, dass der Tod von Jehan Alain mir wirklich das Herz und den Geist gebrochen hat; und außerdem hat er unsere großartige Freundschaft beendet.[28]

Jean Langlais komponierte diesen stürmischen und herzzerreißenden musikalischen Abschied in einer einzigen Nacht auf seinem bescheidenen Pedalharmonium. Das Stück huldigt seinem Freund mit einer melodischen Linie und dem zweiten Modus, der für Alains *Litanies* charakteristisch ist, mit häufigen rhythmischen Pausen und die unerwartete Einfügung des Satzes "Aux armes citoyens" aus der französischen Nationalhymne "La Marseillaise", in Moll (h-Moll und dann c-Moll) auf voller Orgel, als eine Art tragische Sublimierung des patriotischen Protests.

> Nach diesen vier so sehr persönlichen "Liedern" wendet sich der Komponist fürs erste dem lutherischen Choralzu. Bis dahin scheint das Wort "Choral" für ihn nur einen abstrakten Sinn gehabt zu haben (siehe z.B. den "Choral" in der *Vierundzwanzig Stücke für Harmonium oder Orgel* oder in der *Ersten Symphonie*), ohne jeglichen religiösen Kontext. In den *Neuf Pièces* hingegen wählte er Choralmelodien, die den Lutheranern besonders gut bekannt sind und setzte sie auf seine eigene Art und Weise, ohne sich um ihre Originalversionen zu kümmern, (er begnügte sich damit, die von J. S. Bach verwendeten Versionen zu nehmen). Ohne es zu merken, modifizierte Langlais also nach dem Vorbild Bachs die Originale der Reformation. Aber hat er nicht in seinen frühen Werken rhythmisch mehr oder weniger dasselbe mit der Gregorianik gemacht? Der Komponist scheint bei der Sprache für die Titel seiner

> Choräle zu zögern. Bewusst ignoriert er das Deutsche (der Krieg spielte zweifellos eine Rolle in seiner Wahl; er verabscheute es, die Sprache der Besatzer zu verwenden), benutzte das Französische ("Dans une douce joie", "Mon âme cherche une fin paisible") und das Lateinische ("De profundis").
> Aber egal; Jean Langlais verstand die Bedeutung des Wortes "De profundis" und die von den ausgewählten Texten vermittelten Botschaften sehr wohl, und während er sich von jede Referenz an Bach entfernte, legte er in seine Stücke den gleichen Ausdruck von Freude, Trauer oder Frieden wie sein berühmter Vorgänger, obwohl mit einem anderen Vokabular.

Für den Choral "De profundis" (Nr. 6 in *Neuf Pièces*) löst er sich von der üblichen Starre der lutherischen Melodie und erneuert die kommentierenden Floskeln, wie er selbst erklärte:

> Als Thema habe ich die gleichen Noten genommen, den Bach in seinem sechsstimmigen Choralvorspiel verwendet hat, Aus tiefer Not" [BWV 686]. Aber ich habe es nicht nur durch die kontrapunktische Linse betrachtet: Mir ging es ebenso um den literarischen Text. Es ist eine Art Klage. Ich erinnere Sie an einen Kommentator, der zu diesem Thema schrieb: "Am Ende haben wir den bezwingenden Eindruck eines sich schließenden Grabes". Ich hatte nie an das Bild gedacht, aber ich finde es sehr passend.[29]

In ähnlicher Weise verwandelt er einen harmonisierten Choral (Nr. 7) Seite nur durch Appogiaturen, Vorhalte und Tritonus-Folgen, die eine den Übergang der gequälten Seelen auf der Suche nach himmlischem Frieden symbolisieren, in eine außergewöhnlich ausdrucksstarke Seite Musik.

> In dem Choral "Mon âme cherche une fin paisible" (Stück Nr. 7) vermittelt die wiederholte Verwendung von Appogiaturen die ziemlich offensichtliche Idee der Unentschlossenheit, um zu symbolisieren, was die Seele sucht. Es wäre hilfreich, einige Takte dieses Stück in der Abteilung eines Harmoniebuchs zu finden, die der Appogiatur gewidmet sind, um den Musikstudenten zu zeigen, wie effektiv das Mittel der Appogiatur sein, wenn es verstanden und technisch gut genutzt wird.[30]

Und für Jean Langlais selber:

> Ein weiterer Choral, den Bach so wunderbar gesetzt hat; deshalb war ich vorsichtig, mich ihm nicht in gleicher Weise zu nähern, denn das wäre ein sicher ein Fehlschlag gewesen!
> Andererseits hat er mich sehr angezogen: Meine Seele sehnt sich nach einem friedlichen Ende, also hat sie ihn jetzt nicht; darum eine Chromatik, die den gegenwärtigen Zustand der christlichen Seele beschreibt, die den Frieden sucht, ihn aber nicht hat.[31]

> Die letzten beiden Teile der Sammlung stützen sich auf den gregorianischen Gesang, und seltsamerweise sind sie sind die am wenigsten überzeugenden Werke in den *Neuf Pièces,* auch nach Meinung des Komponisten selbst. Das gilt sicherlich für das "Prélude sur une antienne", das nichts weiter als eine einfache Ferienübung ist, die Marcel Duprés seinen Orgelschüler 1929 stellte; die mangelnde Reife ist offensichtlich. Andererseits ist es vielleicht übertriebener Ehrgeiz, der die "Rhapsodie grégorienne" ihr Ziel verfehlen lässt. Das hat Jean Langlais selbst mehrmals gesagt. Dieses letzte Stück der Sammlung ist 15 Seiten lang und als Hommage an Charles Tournemire, dem sie gewidmet ist, übervoll mit Gregorianik. Langlais präsentiert und kombiniert drei der bekanntesten gregorianischen Melodien: "Sacris solemniis", "Verbum supernum" und "Lauda Sion", mit anderen Worten, zwei Hymnen und die Sequenz für das Fest des Heiligen Sakraments.

"Es ging zu schnell, an einem einzigen Abend", sagte er. Diese riesige Rhapsodie hat ihrem Autor aber nie gefallen; er hat später nie aufgehört, sie zu überarbeiten, was bei ihm sehr selten ist. Erst 1980, also 37 Jahre später (!), brachte er die Arbeit zu einem Abschluss, indem er 42 der 185 Takte wegschnitt und das Ende komplett neu schrieb. Bornemann veröffentlichte die neue Version als neuzehnte Auflage der Sammlung. War Jean Langlais mit den Änderungen vollkommen zufrieden? Kaum, angesichts der Tatsache, dass er sechs Jahre später, 1986, *In Memoriam* komponierte, ein riesiges Fresko für Orgel, das auf mehreren gregorianischen Themen basiert und wieder einmal Charles Tournemire gewidmet ist. Die von ihm gewählten Themen unterschieden sich zwar von denjenigen der "Rhapsodie grégorienne", aber es ist ungewöhnlich, dass einen Künstler - im Abstand von 40 Jahren - anzwei ähnlich großformatige Werken arbeiten zu sehen, die derselben Person gewidmet sind. In seinen 1986 aufgezeichneten Erinnerungen merkte der Komponist an: "Jedes Mal quälte mich der Gedanke, das Niveau dieser Meister nicht zu erreichen, der so sehr in die Perfektion verliebt war." Vielleicht ist das die beste Erklärung.

Auf jeden Fall hatte die *Neuf Pièces* von ihrem ersten Auftritt an einen unbestrittenen Erfolg. Zwischen 1945

und 2014 wurden (laut der Tantiemenabrechnung des Herausgebers Bornemann) mehr als 20.000 Exemplare verkauft, angeführt von "Chant de paix" und "Chant héroïque", wenn man den Konzertprogrammen sowohl in Frankreich als auch im Ausland glaubt.

Während dieser Kriegszeit erfuhr Langlais von den Todesfällen, beide am 19. März 1943, von zwei Musikern, die ihm lieb und teuer waren: Albert Mahaut, sein Harmonielehrer am Institut für der Junge Blinde, und Abel Decaux, ehemaliger Orgellehrer an der Schola Cantorum. Zu Ehren ihres Andenkens komponierte Langlais *Deux Offertoires pour tous les temps* für Orgel, die von Firma Durand sogleich zur Veröffentlichung angenommen wurden.

> Das erste mit dem Untertitel "Paraphrase de la messe 'Stelliferi conditor orbis'". (Messe 13) ist Decaux gewidmet, während das zweite, "Paraphrase de la Messe "Magnae Deus potentiae"" (Messe 5) für Mahaut ist. Beide benutzen die vollständigen Melodien von drei Ordinariums-Texten, dem Kyrie, Sanctus und Agnus Dei, und zum ersten Mal in seiner kompositorischen Laufbahn wiederholt Langlais die traditionelle rhythmische Umsetzung der Gesänge und präsentiert sie in simplen Viertelnoten, mit längeren Noten nur dort, wo die modernen Regeln der Gregorianik es erfordern.
> Hier macht er also einen entscheidenden Schritt nach vorn, indem er die nicht-divisionären Rhythmus der Gregorianik verwendete, wie er ihn sein ganzes Leben lang gehört hatte; ein neuer Zugang für ihn, der in den kommenden Jahren zur Regel werden würde.
> Er war so vorsichtig, um an den Anfang seines ersten Offertoriums "im Rhythmus der Gregorianik" anzumerken, eine Angabe, die hier zum ersten Mal in seinen Orgelwerken auftaucht.

Nach diesen vielen Werken für Orgel stimmte unser Komponist der Bitte eines Priesters von Saint-Pierre de Montrouge, Pater Pouplain zu, an einem Projekt für "die liturgische Feier der Karfreitagsgeheimnisse" zu arbeiten. Er erhielt eine detaillierte Zusammenfassung, die genau angab, wo Musik in die gesprochenen Texte eingreifen sollte (Beginn, Miserere, Psalmverse und ies abschliessende Hymne "Pange lingua").
Pater Pouplain beschrieb einen lebhaften Festzug, den er zu veranstalten hoffte:

> Männer in schwarzen Schleiern, schreiten voran und verneigen sich vor dem Grab, das in der Mitte der Bühne aufgestellt wird, gekrönt von einem leeren Kreuz. Sie murmeln das Miserere, in Französisch, damit die Gemeinde es verstehen kann, mit Stimmen, im Hintergrund, die auf Latein singen.[32]

Jean Langlais begann dieses *Mystère du Vendredi Saint*[33] mit einem kurzen "Präludium" auf Lateinisch für vier gemischte Stimmen, Streicher und Orgel auf dem Text "O crux ave". Es folgt eine "Miserere mei", das nach wie vor eines der bewegendsten Stücke von Langlais ist. Das ganze Werk wurde am Karfreitag 1943 in Saint Pierre de Montrouge mit Antoine Reboulot an Orgel uraufgeführt und nur teilweise (der Abschnitt "Miserere Mei") unter dem Titel *Déploration* veröffentlicht.[34] Erst die vielen Feiern zum 80. Geburtstag von Jean Langlais holten diese packende Arbeit aus dem Schatten heraus. Verschiedene Zuhörer waren von ihrer intensiven Schönheit beeindruckt. Der amerikanische Organist Kenneth Landis, Direktor des Arch Street Church Choir in Philadelphia, schrieb nach einem solchen Konzert zu Ehren von Langlais' Geburtstag:

> Das Konzert verlief gut, und auch wenn die meisten Zuhörer und Sänger mit dieser Musik nicht vertraut waren wurden sie zu Anhängern von Langlais. Viele Leute haben mir erzählt, wie bewegt sie waren von "Déploration"; mehrere Sängerinnen und Sänger waren am Ende des Stückes in Tränen aufgelöst! Und die meisten von ihnen (der Chor hat etwa fünfzig Sängerinnen und Sänger) sind Profis aus den "Philadelphia Singers". Ihr Klang war außergewöhnlich.[35]

Wie im etwa gleichzeitig komponierten Choralvorspiel "De Profundis" aus *Neuf Pièces* für Orgel verstärkt Langlais in den 47 Takten der *Déploration* die dramatische Kraft des Psalms 50[36] (von dem er den lateinischen Text "Misere mei" entlehnt hat) durch sehr effektiven Einsatz von Pausen, um den Eindruck eines "sich schließenden Grabes" zu erwecken.

Ende 1943 beauftragte der französische Rundfunk Jean Langlais, *Trois-Motetten* für eine Stimme, Orchester und Glocken zu schreiben. Die Titel dieser unveröffentlichten Motetten lauten "O Salutaris", "Salve Regina" und "Oremus pro pontifice";[37] Sie wurden für die konzertante Aufführungen konzipiert, nicht für die Kirche. Alle gregorianischen Verweise scheinen entfernt worden zu sein: Die Worte sind getreu den lateinischen

Texten, aber die Melodien unterscheiden sich radikal von denen der Gregorianik. Die gefeierte Sopranistin Irène Joachim sang am 30. März 1945 die längste der drei, "Salve Regina", begleitet vom Orchester Colonne.

Das Ende des Jahres 1943 brachte dem Komponisten und seiner Frau auch eine große außermusikalische Freude mit der Geburt eines Sohnes an 16. Dezember,[38] der im Gedenken an Claude Debussy den Namen Claude erhielt.
1944 wurde dem Katalog von Langlais ein einziges großes Werk hinzugefügt, das in keiner Weise mit der Orgel zu tun hat: *Trois Danses* für Bläser, Schlagzeug und Klavier. Es sind hier einige orchestrale Besonderheiten zu finden, indem Langlais nur tiefen Holzbläser (Englischhorn, zwei Bassklarinetten, und zwei Fagotte) zusammen mit dreifachem Blech verwendet. Die Perkussion
(Kleine Trommel, Becken, Gong und Grosse Trommel) spielt eine bescheidene Rolle, während das Klavier ständig präsent ist und ständig seine Rolle ändert: manchmal Solist, manchmal Begleiter. Die Modalität herrscht unangefochten in jeder der *Trois Danses*:

> Zweiter Modus im ersten, Ganzton-Skala im zweiten und ein freier chromatischer Modus im dritten. Rhythmisch sind sie geradlinig und ziemlich einfach, selbst mit abwechselnden Phrasen im 3/4- und 2/4-Takt und etwas enttäuschend in dieser Mitte des 20. Jahrhunderts, das so sprudelnd und überschwänglich ist. Jean Langlais sagte mehrere Male später, dass er bedauerte, dass er wegen seiner Blindheit nicht in der Lage war, in die Perkussionsinstrumente im Detail zu beschreiben, was ihm mehr Phantasie und rhythmische Freiheit in der Orchestrierung ermöglicht hätte.

Diese neuen Stücke wurden erst 1949 öffentlich aufgeführt, fünf Jahre nach ihrer Komposition. Dies sagte ein Kritiker über sie:

> In diesem guten alten Saal des Konservatoriums, der kaum jemand anderen als die *Gesellschaft der Blasinstrumente*, unter der Leitung von Fernand Oubradous anlockt, wurde uns erstmals die *Trois Danses* von Jean Langlais dargeboten. Wir haben es hier mit einem originellen Werk zu tun, das für einige Bläser bemerkenswert geschrieben ist, die mit Finesse mit einem nüchternen, aber alerten Klavier zusammenspielen.
> Eine gewissermassen orientalische Härte passt zu der nostalgischen Trägheit oder den rhythmischen Ausbrüchen, die sich mit seltenem Können in diesem Triptychon aneinandergefügt sind, dem man einen dauerhaften Erfolg voraussehen kann.[39]

Leider hat die Realität diese Behauptung Lügen gestraft, und das Werk, dem Gérard Michel eine glänzende Zukunft vorausgesagt hatte, wurde erst fünfzig Jahre später, 1999 (acht Jahre nach Jean Langlais' Tod), vom deutschen Verleger Carus herausgegeben. Es hatte zweifellos das Pech, dass es zu weit vom Rest des Repertoires von Jean Langlais entfernt war.

Die Befreiung von Paris: 25. August 1944

In einem Brief vom 20. September 1944 an seine Verwandten in La Fontenelle schrieb Jean Langlais beschreibt ausführlich die so sehr herbeigesehnte Befreiung von Paris.
Auffällig für einen blinden Mann ist die fast filmische "Berichterstattung":

> Liebe Familie,
> Ich habe versucht, über das Rote Kreuz eine Nachricht von euch zu erhalten, aber hier sind zunächst Informationen über uns. Die Monate Juli und August waren hier schrecklich. Die Lebensmittelversorgung war vollständig unzureichend. Und so haben wir sehr viel Gewicht verloren, vor allem Janine und ich. Was Claude anbelangt, hatte er nie genug Milch.
> Hier sind einige Details zu Ereignissen:
> In der Woche vor dem 15. August hörten wir in ganz Paris deutliche Bombardierungen, die erst näherkamen und dann weiter entfernt schienen. Seither haben wir erfahren, dass es die Einkreisung der Hauptstadt war. Wir sollten erwähnen, dass die Pariser überglücklich waren, diese gewaltigen Kriegsgeräusche zu hören.
> Gleichzeitig kam es zu einer enormen Bewegung von deutschen Fahrzeugen aller Art. Wir hatten keine Ahnung, ob sie in die Normandie oder in den Osten gehen würden. Was wir wussten, war, dass viele Gebäude von ihren deutschen Besatzern geräumt wurden.Am 15. August dann, ein großes Ereignis: Wir erfuhren von einem Generalstreik der Polizei. Ein enormer Widerstand

zeichnete sich ab. Bis zum 19. gab es keine offensichtlichen Veränderungen. Wir alle erwarteten die Ankunft der Alliierten am Freitagabend, den 19. Stattdessen gab es einen allgemeinen Aufstand. Der FFI[40] besetzte das Polizeipräsidium, das Pariser Rathaus und andere offizielle Gebäude. Von diesem Moment an waren die Deutschen nicht mehr Herr der Hauptstadt. In den folgenden Tagen konnte man auf den Straßen Lastwagen mit bis an die Zähne bewaffneten
Deutschen sehen, die Lastwagen voller FFI kreuzten, ebenfalls bewaffnet, aber mit viel weniger starken Waffen und sich gegenseitig zu ignorieren schienen. Am Abend des 23. dann grosse Aufregung: Wir gingen durch die Häuserzeilen und sammelten alles, was wir konnten, und im Handumdrehen wurden mächtige Barrikaden errichtet, die die praktisch die deutsche Armee innerhalb der Hauptstadt praktisch einkesselten. Alles Mögliche wurde auf diese Barrikaden gestellt: Sandsäcke, alte Öfen, alte Bettgestelle aus Metall, Holztore, öffentliche Bänke, rasch gefällte Bäume, alte Kinderwagen und sogar Zeitungskioske. Wir haben nie verstanden, wie der Bau so schnell erfolgen konnte. Es waren diese Barrikaden, die die Wut der Deutschen am meisten befeuerten.
Dem FFI gelang es, mit ihren schwachen Waffen Panzer zu erbeuten, einige Tiger-Panzer.[41] Am Abend des 24. war Paris verwandelt. Wir erfuhren von der bevorstehenden Ankunft von 30.000 Männer aus Leclercs Armee und eine unbekannte Anzahl von Amerikanern. Etwa um acht abends schrie einer unserer Nachbarn auf der anderen Straßenseite aus dem Fenster dass einige französische Truppen die Austerlitz-Brücke überquerten. Ich öffnete mein Fenster und meinen Flügel und spielte eine gewaltige "Marseillaise", indem ich mir fast die Handgelenke brach, der auf der Straße unten applaudiert wurde.
Am nächsten Tag, gegen 9 Uhr morgens, zogen die Leclerc-Truppen in ein delirierendes Paris ein. Im Nu riss das Volk die Barrikaden nieder, um die Armee passieren zu lassen. Gegen 10 Uhr morgens kam die Armee von Leclerc über den Boulevard des Invalides. Ich blieb zu Hause, um auf Claude aufzupassen; Jeanette und Janine eilten hinaus, um den Marsch zu beobachten. Kaum hatten sie den Boulevard Invalides erreicht, schickte das FFI plötzlich alle nach Hause und kündigte an, dass unsere Truppen die École Militaire und das Hôtel des Invalides, die etwas mehr als 400 Meter von unserer Wohnung entfernt sind, angreifen würden. Die ersten Granaten fielen sofort. Der Lärm war enorm, aber nur von kurzer Dauer. Dann geschah etwas Unaussprechliches: Männer und Frauen erschienen auf den Dächern oder an ihren Fenstern und schossen auf die Soldaten und die Menge. Dieses Dachgeschützfeuer ging Tag und Nacht weiter; zwei Tage lang konnte man keinen Fuß nach draußen setzen, was unglaubliche Wut hervorrief. Das FFI reagierte mit Schüssen unter unseren Fenstern. Wir mussten genau aufpassen, dass wir nicht in die Nähe der Fenster kamen, da überall Kugeln pfiffen und abprallten.
Am Samstag, den 26. sollte de Gaulle in die Kathedrale Notre-Dame gehen, um das Te Deum zu hören. Der Platz war mit Menschen gefüllt. Mit einem meiner Kollegen gelang es mir in die Kathedrale zu gelangen. Als de Gaulle am Eingang von Notre-Dame stand, kamen Schüsse aus den Türmen, und sogar von den Galerien innerhalb der Kathedrale wurde geschossen, und es hörte erst auf, als der General zwanzig Minuten später ging. Die meiste Zeit lagen wir flach auf dem Boden. Es war richtig mühsam, nach Hause zu kommen, da die Dächer von Scharfschützen wimmelten. Das Traurigste ist, dass viele von ihnen Franzosen waren. Es gibt noch viel mehr zu erzählen, aber wir werden persönlich darüber sprechen.
Ich umarme euch alle.
Jean.[42]

Der Krieg hatte fünf Jahre gedauert, fünf Jahre Lebens voller Entbehrungen, Angst und Wut. Als er 1939 begonnen hatte, war Jean Langlais 32 Jahre alt, das Alter der Hoffnungen, das Alter einer erfolgreichen Karriere, die sich anbahnte. Sechs Jahre später, im Alter von 37 Jahren, hatte seine Karriere als Konzertorganist kreigsbedingt zwangsläufig stagniert, mit Ausnahme der beiden Konzerte, die er am 15. Juni 1941 und am 27. Juni 1943 im Chaillot-Palast gegeben hatte. Er war immer noch Organist in Saint-Pierre de Montrouge und hatte seine Hoffnungen, Tournemire in Sainte-Clotilde nachfolgen zu können, sich verflüchtigen sehen, und neuen Kompositionen wurden, abgesehen von der *Premiere Symphonie* und den *Neuf Pièces* für Orgel, während des Krieges immer weniger. Aber er hat nie aufgehört, für Orchester zu schreiben, wie die im Auftrag von Radio France geschriebenen *Trois Motets* für Stimme und Orchester belegen.

Der Tod von Ermend-Bonnal - Die Ernennung in Sainte-Clotilde

Elf Tage vor der Befreiung von Paris, am 14. August 1944 starb Joseph Ermend-Bonnal im Alter von 64 Jahren. Die Orgelstelle von Sainte-Clotilde war wieder verwaist, aber diesmal ging es um die Nachfolge von Ermend-Bonnal und nicht um diejenige Tournemires. Andererseits hatte der Erzbischof von Paris, Kardinal Emmanuel Suhard, eine neue Verordnung erlassen, die im April 1943, mehr als ein Jahr vor Bonnals Tod, in Kraft getreten war: Es sollte keine Besetzung einer großen Pariser Orgelstelle wie Sainte-Clotilde ohne einen von einer Jury geleiteten Wettbewerb geben. Jean Langlais, der die Hoffnung nie aufgegeben hatte, Organist an Sainte-Clotilde zu werden, beschloss sofort, seine Kandidatur bei Pater Verdrie, dem Erzpriester der Basilika, zu erneuern. Er erhielt folgende Antwort:

> Paris, 24. Oktober 1944
> Sehr geehrter Herr,
> Ich habe Ihr Schreiben erhalten, in dem Sie mir mitteilen, dass Sie noch immer für die Nachfolge von Tournemire und Bonnal kandidieren. Ich habe erst vor wenigen Tagen von dessen Tod erfahren.[43] Ich stehe Ihrer völlig legitimen Kandidatur, nach wie vor sehr positiv gegenüber.
> Offiziell muss es einen Wettbewerb geben, wenn sich andere Kandidaten innerhalb weniger Tage melden. Wie Sie wissen, hat Madame Tournemire immer behauptet, dass ihr Mann Sie als seinen Nachfolger vorgesehen hat, aber über einen Wettbewerb.[44] Wenn es keinen anderen ernsthaften Kandidaten gibt, besteht offensichtlich keine Notwendigkeit für einen Wettbewerb, und in diesem Fall würden Sie unser Organist. Ich denke, Sie haben bereits erkannt, dass die Situation aus finanzieller Sicht für Sie zweifellos weniger vorteilhaft als das, was Sie haben, weil hier zusätzliche Einnahmen aus Kasualien nicht signifikant sind.
> Mit freundlichen Grüßen,
> P. Verdrie[45]

Vier Tage später schickte er Jean Langlais den Brief, den er von Pater Lesourd erhalten hatte, den Privatsekretär von Kardinal Suhard:

> Der persönliche Wunsch seiner Eminenz ist klar. Die Antwort, die ich Ihnen ganz offen geben soll, lautet: Es muss ein Auswahlverfahren stattfinden, und in jedem Fall darf eine Ernennung nicht ohne eine Jury erfolgen (gemäß der im April 1943 veröffentlichten Verordnung), auch in dem Fall, dass die Wahl auf einen Kandidaten mit zweifelsfreien Referenzen fällt.
> Ein Sachverhalt hat den Wunsch des Kardinals bekräftigt: Zwei weitere große Orgelstellen sind im Moment frei: Saint-François-Xavier, und seit einigen Wochen Saint-Eustache. Die Ernennung eines Organisten ohne Wettbewerb noch Jury in Sainte-Clotilde, dessen Orgel eine der prestigeträchtigsten in Paris ist, wäre ein bedauerlicher Verstoß gegen die Regeln, die im letzten Jahr verkündet wurden. Das würde es den Priestern in Saint-François-Xavier und Saint-Eustache schwer machen, an der von ihnen getroffenen Entscheidung festzuhalten: dass sie sich mit einem Interimsorganist bis zum Ende des Krieges zufrieden geben würden und es dann einen Wettbewerb gäbe.46 Würden Sie, Herr Pfarrer, nicht die gleiche Lösung akzeptieren wollen: Den Vertreter von Herrn Bonnal47 für den Moment zu behalten und die Ernennung eines ständigen Organisten bis zum Ende der Feindseligkeiten hinauszuschieben, das hoffentlich nicht länger als einige Monate entfernt ist.
> Hochachtungsvoll
> Ihr H. Le Sourd, Privatsekretär[48]

Für Jean Langlais, hartnäckig wie jeder Bretone, kam es nicht in Frage, sich vor dem obligatorischen Wettbewerb zu drücken. Aber die Dinge zogen sich fast ein Jahr lang hin, und vier Monate nach Kriegsende, am 12. September 1945, schlug Le Sourd vor, dass Langlais seine Kandidatur erneut dem Generalvikar Labourt, Sekretär der Kommission für Sakrale Kunst und Liturgie anbieten würde:

> Paris, 12. September 1945
> Sehr geehrter Herr,
> Ich habe Ihren Brief erhalten, und meine verspätete Antwort diente dazu, Informationen zu sammeln. Das habe ich getan. gestern mit Generalvikar Labourt, dem Generalsekretär der Kommission für Sakrale Kunst der Diözese. Domherr Verdrie hat dem Generalvikar seine Absichten nicht mitgeteilt, aber nichts deutet darauf hin, dass er sich den vom Kardinal festgelegten Regeln entziehen möchte: ein Wettbewerb und, im Ausnahmefall, Ernennung aufgrund von

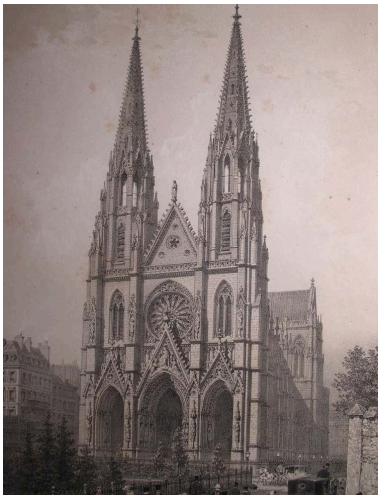
> Referenzen. Dieser zweite Weg wurde kürzlich bei der Ernennung von Herrn Marchal in Saint-Eustache eingeschlagen, aber nach Beratung des Erzbischöflichen Rates. Es scheint mir das Beste zu sein, wenn Sie Ihre Kandidatur dem Erz-Priester von Sainte-Clotilde vorlegen. Ich hoffe sehr, dass sich Ihre Kandidatur über einen Wettbewerb erfüllen werde, was mir im Interesse beider Seiten, der Künstler und der Kirche zu sein scheint. …
> Mit freundlichen Grüßen,
> H. Le Sourd[49]

Anfang Oktober 1945 verkündete die Wochenzeitung *La Semaine Religieuse*, dass die Stelle des Organisten der Hauptorgel von Sainte-Clotilde zu besetzen sei und dass die Kandidaten eingeladen seien, sich so schnell wie möglich zu melden, entsprechend der Verordnung Seiner Eminenz vom 12. März 1943. Sechs Jahre nach dem Tod von Tournemire war man also wieder dort, wo man angefangen hatte.

Aber hier griff die Vorsehung ein: Pater Marc Lallier, ein persönlicher Freund von Jean Langlais, der von den wiederholten Rückschlägen des jungen Komponisten in Sainte-Clotilde wusste, brachte Kardinal Suhard und Jean Langlais zu einem herzlichen Mittagessen im Petit Séminaire zusammen, deren Oberer er war. Am Ende des Essens richtete der Erzbischof von Paris diese Worte an jugendlichen Organisten: "Wir verstehen Ihre Probleme und werden darüber nachdenken", was, wie Pater Lallier zu Jean Langlais sagte, in der kirchlichen Sprache bedeutet: "Es ist beschlossene Sache."[50] Schon am nächsten Tag schickte der verantwortliche Priester von Sainte-Clotilde folgende Botschaft an Langlais:

> Paris, 28. Oktober 1945
> Sehr geehrter Herr,
> Die Wartezeit für Bewerbungen von potentiellen Kandidaten ist vorbei. Niemand hat sich hervorgetan. Deshalb betrachte ich Sie ab sofort als neuen Titularorganisten von Sainte-Clotilde.
> Ich schreibe jedoch an Herrn Labourt. Ich glaube, er hat mit Herr Schulé vereinbart, dass er an Allerheiligen die Orgel spielen wird. Am Sonntag, dem 4. wollen wir in der 11-Uhr-Messe das Andenken an Herrn Tournemire (es ist der Jahrestag seines Todes) begehen. Herr Schulé, der von diesem Meister gebeten wurde, einige Stücke zu spielen, wird sich nach Ihnen richten, wenn Sie sich entscheiden, selber die Orgel zu spielen. Lassen Sie es uns wissen und insbesondere Frau Tournemire.
> Hochachtungsvoll der Ihre,
> Pater Verdrie, verantwortlicher Priester in Sainte-Clotilde[51]

So übernahm Jean Langlais am 4. November 1945 das Organistenamt. Er hatte sechs Jahre gebraucht, um den Posten zu erhalten, den er erst 42 Jahre später, 1987, im Alter von 80 Jahren, verlassen würde. Während all dieser Jahre als *Titulaire* hörte er nie auf, die Musik seiner glorreichen Vorgänger César Franck und Charles Tournemire zu spielen, zu unterrichten und aufzunehmen, und so die Abstammung von diesen Komponisten zu betonen, worauf er immer Wert legen würde. So wurde er selbst das dritte Glied von dem, was der amerikanische Musikwissenschaftler Robert Sutherland Lord später als "Die Tradition von Sainte-Clotilde"[52] bezeichnete.



Die Basilika Sainte-Clotilde, 1857
Abbildung 26. (Lithographie von Philippe Benoist, Sammlung Marie-Louise Langlais)

1 Sammlung Marie-Louise Langlais
2 Hirsch, Michel-Léon. Le Ménestrel (30. Juni 1939). 179. Es war das einundzwanzigste Konzert in der Reihe "Sérénade", mit dem Orchestre Philarmonique de Paris unter der Leitung von Roger Désormière und mit Maurice Duruflé an der Orgel.
3 Charles Tournemire, "Mémoires", Typoskript: 194 (Sammlung von Marie-Louise Langlais) und Langlais, Marie-Louise, Charles Tournemire, *Eclats de Mémoire*. Website ml-langlais.com. 168.
4 1937 hatte Léonce de Saint-Martin die Nachfolge von Vierne in Notre-Dame angetreten, und Henri Heurtel wurde als Henri Liberts Nachfolger in Saint-Denis.
5 Zitiert in François Sabatier: "Streiflichter auf die französische Orgelwelt der 1930er Jahre anhand der Birefe Bérenger de Miramon Fitz-James an Norbert Dufourcq", *L'Orgue* 295-296 (2011: 3-4). 36.
6 Sammlung Marie-Louise Langlais.
7 Ebd.
8 Sammlung Marie-Louise Langlais.
9 Langlais, "Souvenirs".
10 Sammlung Marie-Louise Langlais.
11 Ebd.
12 Dom Bédos de Celles, François [Dom Bédos], *L'Art du facteur d'orgues*. 4 Bände. Paris: Louis-François Delatour, 1766-1778.
Band 3. 528.
13 Langlais, "Souvenirs".
14 Ebd.
15 Während des Krieges wurden große Orgelkonzerte im Chaillot-Palast (ehemals Trocadéro-Palast) auf dem Cavaillé-Coll-Orgel, die von Victor Gonzalez wiederaufgebaut und 1939 neu eingeweiht wurde, gegeben. Die berühmtesten Organisten nahmen von Anfang der Serie im Jahr 1940 an teil; Jean Langlais spielte am 15. Juni 1941 den vierten und dann wieder den fünfzehnten Abend am 27. Juni 1943, am 23. November 1944 und später, am 13. Dezember 1945. Die letzten beiden wurden auch im Radio ausgestrahlt.
16 Interview mit Janine Langlais-Motton, Juni 1985.
17 Messiaen, Olivier. "Orgelkonzert von Jean Langlais (27. Juni)". *L'Information musicale* 124 (9. Juli 1943). 389.
18 Paris war vom 22. Juni 1940 bis zum 25. August 1944 von den Nazis besetzt.
19 Langlais, "Souvenirs". Damals besass das Gebäude keinen Aufzug. Installiert wurde dieser erst gegen Ende der 1960er-Jahre, kurz nachdem Langlais die Wohnung 1965 gekauft hatte.
20 Wiedergegeben nach einem Interview mit dem Autor.
21 Interview mit dem Autor.
22 Machabey, Armand. "Galerie de quelques musiciens Parisiens: Jean Langlais". L' Information musicale: 77 (3. Juli 1942). 1009.
23 Interview mit Lucienne Dannely, Oktober 1993.
24 Langlais, "Souvenirs".
25 BWV 653, 686, 676.
26 Interview der Autorin mit Claire Boussac, November 1993.
27 Interview, das François Carbou für die Notizen zu seiner Aufnahme *Langlais joue Langlais aux grandes orgues de Sainte-Clotilde* gegeben hat. LP. Solstiche, SOL 1976.
28 Ebd.
29 Ebd.
30 Jean Langlais, "Orgel". *Musik und Orgel* (Februar 1946). Sammlung Marie-Louise Langlais.
31 Carbou, a.a.O., Fußnote 188. 100
32 Manuskript in der Sammlung von Marie-Louise Langlais.
33 Unveröffentlichtes Manuskript. Sammlung Marie-Louise Langlais.
34 Sie wurde zuerst 1956 von Costallat separat veröffentlicht, dann nach Langlais' Tod von Combre in einer Partitur mit dem Titel Déploration, zusammen mit "Libera me Domine" für drei Stimmen und Orgel, komponiert 1948. Dem Werkpaar wurde der Titel Deux Déplorations gegeben.
35 Brief von Kenneth Landis vom 28. Februar 1987 (Sammlung Marie-Louise Langlais) an die Autorin.
36 Psalm 51 in der protestantischen Nummerierung
37 unveröffentlichte Manuskripte. Sammlung Marie-Louise Langlais.
38 Beethovens Geburtstag, wie Jean Langlais gerne hervorhob.
39 Gérard Michel. "Musique enfin: de vraies premières auditions." *Paroles françaises* (18. März 1949). 5.
40 FFI: Forces Française de l'Intérieur (Französische Streitkräfte des Innern), die sich aus allen Gruppen der französischen Résistance zusammensetzen, über 400.000 Menschen.
41 Ein besonders schwerer Panzer, der von den Deutschen entwickelt und im Krieg von 1942 bis 1945 eingesetzt worden war.
42 Kopie des Briefes; Sammlung von Marie-Louise Langlais.
43 Bonnal starb am 14. August 1944, mehr als zwei Monate vor diesem Brief, und der Erz-Priester von Sainte-Clotilde war nicht informiert?

44 Dies widerspricht ihrem zu Beginn dieses Kapitels zitierten Brief an Langlais.
45 Sammlung Marie-Louise Langlais.
46 Tatsächlich wurde André Marchal ohne Wettbewerb und nur aufgrund eines einfaches Bewerbungsschreibens im Juli 1945 zum ständigen Organisten von Saint-Eustache ernannt, als Nachfolger von Joseph Bonnet, der am 2. August 1944 in St. Luce-sur-Mer in Québec verstorben war.
47 Gemeint war Bernard Schulé (1909-1996), ein Schweizer Organist und Komponist. Er war der letzte Vertreter für Charles Tournemire, 1938-1939, dann Vertreter für Ermend-Bonnal von 1942 bis 1944 und dann Interimsorganist von August 1944 bis November 1945.
48 Sammlung Marie-Louise Langlais. Bei der Befreiung von Paris wurde Kardinal Suhard (1874-1947) der Kollaboration mit der Regierung von Marschall Pétain und der Schwäche gegenüber den Deutschen bezichtigt; Der Eintritt in die Kathedrale von Notre-Dame für das berühmte Te Deum, das am Tag nach der Befreiung in de Gaulles Gegenwart gefeiert wurde, wurde ihm verwehrt.
49 Sammlung Marie-Louise Langlais
50 Unterhaltung mit der Autorin
51 Sammlung Marie-Louise Langlais
52 Robert Sutherland Lord, *The Sainte-Clotilde Tradition, Toward a Definition*, notiertes Essay an Jean Langlais, 4. November 1981. 7. Sammlung Marie-Louise Langlais.

KAPITEL 5

Berufliche Anerkennung (1945-1951)

"Organiste Titulaire" in Sainte-Clotilde

Nachdem die grosse Freude über den lang ersehnten Frieden in Europa am 8. Mai 1945 nachgelassen hatte und seine Ernennung zum *Organiste titulaire*[1] in Sainte-Clotilde offiziell bekannt gegeben worden war, musste sich Jean Langlais an seine neue Pfarrgemeinde[2] gewöhnen, die sich so sehr von den ihm bisher bekannten unterschied. Notre-Dame-de-la-Croix de Ménilmontant und Saint-Pierre-de-Montrouge, große Gemeinden mit 84.000 bzw. 64.000 Gemeindemitglieder, wiesen viele bezahlte Kasualien, Hochzeiten und Beerdigungen auf. In Sainte-Clotilde mit ihren 10.500 Gemeindegliedern im Jahr 1945 gab es nichts Vergleichbares. Obwohl die kleinste Gemeinde in Paris, war sie jedoch aufgrund ihrer Lage prestigeträchtig. In der Nachbarschaft befanden sich die Nationalversammlung, die Botschaften und die meisten Regierungsbehörden; Ihre Grenzen innerhalb des siebten Stadtkreises waren praktisch mit dem Verwaltungszentrum Frankreichs identisch. All diese öffentlichen Gebäude bedeuteten entsprechend weniger Wohngebäude. Sainte-Clotilde war, im Gegensatz zu den Arbeitervierteln Ménilmontant und Montrouge, eine Hochburg der französischen Aristokratie, die seit dem 18. Jahrhundert die schönen Privatvillen des benachbarten Stadtteils Saint-Germain zur Wohnstätte auserkoren hatte. Offensichtlich war Jean Langlais kein Aristokrat. Er pflegte die nachfolgende Anekdote zu erzählen:

> Nachdem ich in Sainte Clotilde für die Hochzeit eines Nachkommen der Rohan-Familie Chabot, Besitzer des Schlosses Bonnefontaine[3] gespielt hatte, wurde ich zum nachfolgenden Empfang eingeladen; es war übrigens wahrscheinlich das einzige Mal, dass ich eine solche Einladung von einem Gemeindemitglied aus Sainte-Clotilde erhielt. Der Bräutigam, der Graf von Rohan-Chabot, dankte mir sehr freundlich, und ich sagte zu ihm: "Ich kenne Ihre Familie gut, denn es ist so, dass meine Großmutter im Dienste Ihrer Familie stand und Ihre Wäsche im Schloss wusch."[4]
> Ich habe oft bei Hochzeiten oder Beerdigungen berühmter Persönlichkeiten, wie zum Beispiel den Murat-Prinzessinnen gespielt, und die Zeremonien waren immer endlos. Manchmal dauerten sie mehr als zwei Stunden. In einem intimeren Rahmen habe ich im März 1956 in der Kapelle von Sainte-Clotilde anlässlich der Hochzeit von Jacques Chirac, dem zukünftigen Präsidenten der Französischen Republik, mit Bernadette Chodron de Courcel gespielt, deren Vater ein wohlhabendes Gemeindemitglied von Sainte-Clotilde war und ein hervorragendes Buch über die Basilika geschrieben hatte, dem er eine handschriftliche Widmung für mich beifügte.[5]

1946 war Domherr Verdrie gestorben, der Jean Langlais so lange auf die Benennung von Sainte-Clotilde hatte warten lassen. Sein Nachfolger, Domherr Henry Hubert, wurde im Oktober 1946 von Kardinal Suhard, der in seiner Predigt die Bedeutung der Pfarrei betonte, mit großem Pomp installiert:[5]

> Wir wissen, dass diese schöne Basilika ihren Einfluss weit über die Grenzen der Gemeinde ausübt, die zwei Bahnhöfe,[6] neun Ministerien und zahlreiche große Verwaltungsbüros umfasst.

Kanonikus Henry Hubert[7], Pfarrer von Sainte-Clotilde (1946-1968)
Abbildung 27 (Foto in Robert de Courcel. *La Basilique de Sainte-Clotilde*: Paris, Lescuyer, 1957. 129)

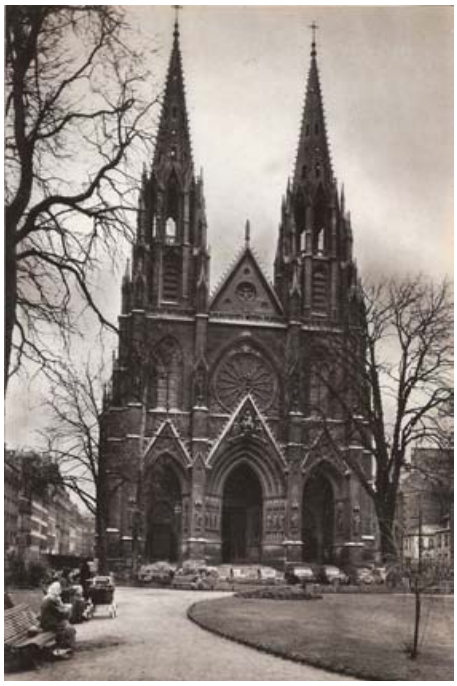
Kanonikus Hubert war ein einfacher Mann, aber während seiner langen Amtszeit in Sainte-Clotilde (1946-1968) musste er (in den Augen einiger versnobter Gemeindemitglieder) die schwere Hypothek tragen, ganze 30 Jahre in der Arbeitergemeinde Notre-Dame-de-la-Croix de Ménilmontant verbracht zu haben, während Kanonikus Verdrie nur Saint-Louis-d'Antin und Sainte-Clotilde gekannt hatte, beides schicke und vornehme Pfarreien.[8] Jedenfalls entschied der neue Oberpriester, dass er einen professionellen Chorleiter benötigte, der in der Lage war, wichtige Trauungen und Beerdigungen zu leiten. Er brachte daher François Tricot mit, der diese Funktionen in seiner früheren Pfarrei innegehabt hatte. Tricot blieb 42 Jahre lang in der neuen Position, von 1946 bis 1992, genau wie Jean Langlais, mit dem er sich immer gut verstand.

Die Basilika Sainte-Clotilde

Um die architektonischen Besonderheiten von Sainte-Clotilde zu verstehen, die 1859 den Bau der Orgel direkt beeinflusst haben, ist es wichtig, die Geschichte des Baus der Kirche zu kennen. Es war der Gemeinderat von Paris, nicht der Erzbischof, der im Jahre 1827 beschlossen hatte, eine große neue Kirche im Quartier Saint-Germain zu bauen. Wir können vernünftigerweise annehmen, dass dies angesichts des Standortes im Wesentlichen eine politische Entscheidung war. Sie wurde in erster Linie gebaut, um eine Lücke zu füllen: Obwohl das Quartier eines der religiösesten der Hauptstadt war und eine ganze Schar von Kapellen, Klöstern und Klöster aufwies, gab es außer Saint-Sulpice nur wenige große Pfarrkirchen. Deshalb wurde ein neues religiöses Bauwerk von großem Ausmaß als wesentlich erachtet.

Der architektonische Geschmack neigte damals noch zu monumentalen, von der griechischen Architektur inspirierten Gebäuden, wie zum Beispiel das nahe gelegene Panthéon und die Kirche La Madeleine. Aber als sich die Ideen weiterentwickelten, fand man nach und nach Gefallen an der mittelalterlichen Architektur, insbesondere der Gotik, und so wurde die erste neugotische Kirche in Paris errichtet: Sainte-Clotilde. Sie wurde 1857 eingeweiht, 30 Jahre nach dem Baubeschluss des Gemeinderates. Zwei Architekten waren verantwortlich: François-Chrétien Gau,[9] dessen Ruhm hauptsächlich in seinem Fachwissen bei der Freilegung der Ruinen von Pompei[10] begründet war, und, nach seinem Tod, sein Assistent Théodore Ballu, später gepriesen für den Wiederaufbau des Hôtel-de-Ville in Paris. Das neue Gebäude war von Anfang an Gegenstand heftiger ästhetischer Kritik,

Griechischer Stil:
Kirche La Madeleine in den 50er-Jahren
Abbildung 28. (Foto by Lottman)



Neogotischer Stil:
Basilika Sainte Clotilde in den fünfziger Jahren
Abb. 29 (in Robert de Courcel, *La Basilique St- Clotilde*)

die in erster Linie auf ihre "neugotischen" Eigenschaften sowie die Proportionen und die Strenge der Linienführung zielten: eine schmale, von zwei eher schmucklosen Türmen gekrönte Kirche mit einem sehr hohen Portal und einem zentralen, sehr tief in der Fassade platzierten Rosette. Alles dies lud zu Kritik ein, und niemand hielt sich zurück, beginnend mit dem von der Stadt Paris ausgewählten Orgelbauer Aristide Cavaillé-Coll.
Cavaillé-Coll war bereits für seine Instrumente in der Basilika Saint-Denis (1841) und die Kirche der Madeleine (1846) berühmt. Der Préfet de la Seine erteilte ihm den Auftrag für Sainte-Clotilde am 22. Juni 1854, als die Kirche noch lange nicht fertiggestellt war.

Die von Aristide Cavaillé-Coll gebaute Sainte-Clotilde-Orgel

Cavaillé-Coll musste im Zusammenhang mit den Konstruktionsmerkmalen der Kirche ernste Probleme lösen: die Enge des Gebäudes (das Kirchenschiff ist 314 Fuß lang, aber nur etwa 30 Fuß breit und 90 Fuß hoch), die übermäßige Höhe des für die Orgel vorgesehenen Steinbodens und eine relativ niedrige Fensterrose, die sichtbar bleiben musste.[11] All diese Faktoren waren Hindernisse für eine harmonisches Äusseres des Instruments.

Das Orgelgehäuse von Sainte-Clotilde
Abbildung 30. (Sammlung Marie-Louise Langlais)

Cavaillé-Coll konnte die Probleme nicht aus der Welt schaffen, erfand aber sehr kühne Lösungen. Er ignorierte die vom Architekten als Orgelempore vorgesehene Steinempore (sie war viel zu klein) und ersetzte sie - mit beträchtlichen technischem Aufwand - durch eine riesige zweistöckige Holzstruktur. Das erste Stockwerk, das sich über der Haupteingangstür befindet, musste die Fassade des Hauptwerksgehäuses tragen (also das zweite Stockwerk der Orgelstruktur), wobei die Orgel selbst mit einem System von Metallsäulen an den Kirchenwänden befestigt ist. Dieser Teil des Gehäuses und der Holzboden unter dem Spieltisch sind somit vollständig aufgehängt.[12]

Die Arbeit wurde mit einer "Schlussbericht über die Arbeit an der Orgel" für beendet erklärt, den der Orgelbauer dem Architekten Ballu am 29. August 1859 überreichte.[13] So hatte Aristide Cavaillé- Coll also fünf Jahre benötigt, um seine Arbeit zu vollenden. Seine besonderen und sehr originellen Lösungen für die architektonische Probleme führten dazu, dass der erste Titularorganist, der 1859 ernannte César Franck, einen einzigartigen Registrierungsstil entwickelte, dessen Besonderheiten nur in diesem Kontext verständlich sind.

Wenn das Orgelgehäuse mit seinen großen, von zwei fein ziselierten, durchbrochenen Holztürmchen gekrönten Seitentürmen, die an die Türme der Kirche erinnern, ein entschieden neugotisches Aussehen besitzt, hat das Instrument von Cavaillé-Coll nichts mit dem Mittelalter zu tun, ganz im Gegenteil. Es ist mit seinen 46 Registern auf drei 54-Tasten-Manualen (C-f’’’) und einem 27-Tasten-Pedal (C-d'), seinem großen Anteil an 8’-Grundstimmen (11 der 46 Register) und Zungen (14 von 46) ein wunderbares Beispiel für den symphonischen Orgelbau in Frankreich.

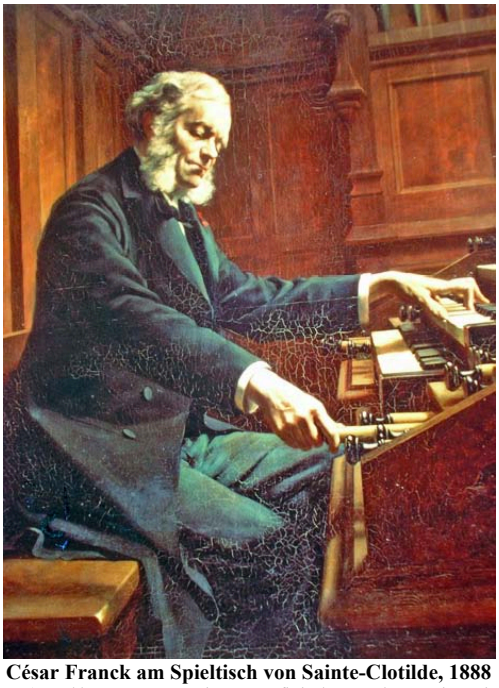
Bestimmte Register waren von großer Delikatesse (Oboe 8' und Voix humaine 8' im Schwellwerk) und verliehen den breiten und brillanten Klängen der Orgel einen Hauch von Zartheit. Die hervorragende Intonation von Gabriel Reinburg, wurde von der aussergewöhnlich klaren Akustik des Kirchenschiffs getragen.

Aber man muss die Kleinheit des Schwellwerks in Rechnung stellen, was César Franck sehr bald erkannt hat: nur zehn Register, davon vier Zungen. Wegen ihrer ungewöhnlichen Platzierung weit hinten im Instrument klingen sie sehr entfernt. Aber mit Hilfe des sehr sensiblen Schwellpedals kann der Organist mit diesem Teilwerk sehr feine Nuancen realisieren, was Franck sehr wohl einzusetzen wusste. Man muss nur den Klang der Orgel unter den Fingern von Charles Tournemire hören, um alle dynamischen Möglichkeiten zwischen Pianissimo und Forte zu erkennen.[14] Das andere ungewöhnliche Element der Anlage der Teilwerke ist die Platzierung des Positivs. In der vorderen Mitte des Gehäuses gelegen, ist es so laut wie das Hauptwerk (beiden besitzen 14 Register), zu dem es als Ergänzung fungiert.

Robert Martin schreibt dazu:

> Da er gezwungen war, die beiden Bälge für das Hauptwerk in die Seitentürme einzubauen, hat Cavaillé-Coll *faktisch* das Positiv ideal vorne in die Mitte des Gehäuses platziert, also sehr im Vordergrund, was einen völlig neuen Effekt erzeugt, da das Positiv so laut wie das Hauptwerk ist.[15]

Ebenso haben die Zungen (16', 8', 4' im Hauptwerk und 8', 4' im Positiv) die gleiche Kraft wenn auch nicht in denselben Farben, was bedeutete, dass Franck im Andante seiner "Grande Pièce Symphonique" das Solo von Cromorne, Bourdon und Flûte 8' des Positivs von den Grundstimmen und Zungen des Récit begleiten lassen konnte, was auf den meisten Instrumenten aus dieser Zeit undenkbar war. Das relativ kleine Instrument mit seinen 46 Registern klang prächtig, verstärkt durch die Dimensionen des Kirchenschiffs: Höhe, Enge und Länge. Es ist sicher, dass Franck mindestens acht seiner "Douze Pièces pour grand orgue" mit Blick auf die Sainte-Clotilde-Orgel komponierte.[16]
Die schönste Abbildung des Spieltischs der Sainte-Clotilde-Orgel ist zweifellos im berühmten Gemälde von Jeanne Rongier zu sehen,[17] das die perfekte Harmonie zwischen César Franck und seinem Instrument zeigt.



César Franck am Spieltisch von Sainte-Clotilde, 1888
Abbildung 31. (Gemälde von Jeanne Rongier, Fotografie in der Sammlung Marie-Louise Langlais)

Die Orgel blieb 74 Jahre lang praktisch unverändert. 1933 erklärte Charles Tournemire, dass sie intensiver Pflege bedürfe. Eine "sanfte" Renovierung wurde beschlossen "wegen des schlechten Zustands des gesamten Instruments". Obwohl er die Orgel sehr bewunderte, wollte er einige Mängel beheben, vor allem die Umfänge der Klaviaturen (54 Töne) und des Pedals (27 Töne), was er zu einengend für anspruchsvolle Komponisten des 20. Jahrhunderts wie ihn betrachtete.

Andererseits bedauerte er einige klaffende Lücken in der Registerliste, beispielsweise die Aliquoten, insbesondere die von ihm bewunderten, für die alte Musik benötigten Kornette; und er fand das Schwellwerk ohne Mixturen und Aliquoten zu schwach. Er nutzte den schlechten Zustand des Instruments und die unzureichende Gebläseleistung, um größere Änderungen vornehmen zu lassen: zehn Register wurden hinzugefügt, sechs davon im Positiv, wodurch er eine Orgel erhielt, die klarer und vollständiger als die alte war und sich den von André Marchal und den Amis de l'Orgue gepriesenen Idealen annäherte. Folgendermassen rechtfertigte er sich anlässlich der Wiedereinweihung der Orgel:

> Die Hinzufügung von zehn neuen Registern und die Erweiterung der Klaviaturen (von 54 auf 61 Noten) und des Pedals (von 27 auf 32) verlangten größte Umsicht... Diese Ergänzungen rechtfertigen sich durch mein Anliegen, der Kunst der Orgel vom 13. Jahrhundert bis in unsere Zeit nach bestem Gewissen und vollgültig zu dienen. Außerdem habe ich mich nicht davon abgehalten können, von zukünftigen Möglichkeiten zu träumen.[18]

Um der Tradition treu zu bleiben, wählte er die Firma Cavaillé-Coll unter der Leitung des sehr jungen Joseph Beuchet für die Ausführung der Arbeit, unterstützt von Michel Mertz als Referenten. Die Sainte-Clotilde-Orgel war sicherlich die erste Cavaillé-Coll-Orgel in der Geschichte des 20. Jahrhunderts, bei der in Tournemires Sinn der "neo-klassischen" Weg eingeschlagen wurde: aufhellen, ohne die reiche Klangsubstanz von Cavaillé-Coll zu zerstören.

Jean Langlais und die Sainte-Clotilde-Orgel im Jahr 1945

Dies war also die Orgel, die Jean Langlais 1945 erbte: eine Cavaillé-Coll-Orgel mit mechanischer Traktur und modifiziertem Gleichgewicht und durch Zusatz von 10 Registern und Vergrößerung des Schwellwerks - das für die 16 Register anstelle der 10 Register Cavaillé-Colls zu klein geworden war - "klassischer" gemacht.
Im Grunde waren die neuen Register ein Kornett auf dem Hauptwerk, ein Piccolo und eine Tierce auf dem Positif; eine Bombarde 16' und Aliquoten und Mixturen im Schwellwerk. Eine weitere Veränderung des Gleichgewichts stellte die Verlegung des durchschlagenden Cromhorne ins Schwellwerk dar, wo es den Namen Clarinette erhielt. Ganz zu schweigen von den veränderten Winddrücken, den hinzugefügten Diskant-Tönen in den Manualen und im Pedal (einschließlich neuer Super-Oktaven im Pedal) und natürlich dem neuen Spieltisch, um all diese Ergänzungen aufzunehmen.[19]
Wir müssen uns fragen, ob Tournemire, hin und her gerissen zwischen seiner Hingabe an Cavaillé-Coll und Franck und seinem Wunsch, seine persönliche Handschrift als moderner Komponist zu hinterlassen, Skrupel hatte, die von Cavaillé-Coll gewollte Balance mit der Erweiterung der Orgel unwiederbringlich zu zerstören. Sicherlich nicht, denn in seinen Augen war das einzige, was zählte, ein höheres Ideal: der Kunst zu dienen.
Doch nach der Einweihung der Orgel im Jahr 1933 vervielfachten sich die zuvor geäußerten Kritiken. Es war seinem Nachfolger Jean Langlais überlassen, die Konsequenzen zu tragen, nachdem er im Jahr 1945 den Posten übernommen hatte. Langlais stiess sich nicht an ästhetischen Bedenken im Orgelbau. Ihm war wie auch seinen Vorgängern César Franck und Charles Tournemire vor allem wichtig, die Anregungen in seinem Orgelwerk aufzunehmen, die ihm das prestigeträchtige Instrument vermittelte. Und von *Fête* (Feier), seinem ersten 1946 nach dem Krieg komponierten Orgelstück an, drückte Jean Langlais seine riesige Freude aus, die Freude, die schreckliche Kriegszeit überstanden zu haben und die Freude, endlich in Sainte-Clotilde zu sein. In tiefer Bewunderung für die Kunst seiner Vorgänger, war er entschlossen, ihren Weg fortzusetzen.

Erste Fotografie von Jean Langlais am Spieltisch von Sainte-Clotilde, 1945
Abbildung 32. (Sammlung Marie-Louise Langlais)

Ouest-France, eine der wichtigsten französischen Tageszeitungen, begrüßte seine Ernennung mit der Schlagzeile: "**Nach Franck, Pierné, Tournemire, ein Bretone: Jean Langlais ist Organist an der Sainte-Clotilde-Basilika.**" Der Reporter stellte auf diese Weise den neuen Titular-Organisten vor:

> Die kleine Tür, die links vom neugotischen Peristyl der Basilika Sainte-Clotilde versteckt ist, öffnet sich zu einer engen Wendeltreppe. Ich stieg die siebzig Steinstufen hinauf, und da war ich auf der Empore der berühmten Orgel, die für ihre musikalischen Qualitäten bekannt war, aber vor allem, weil sie mehr als dreißig Jahre lang von César Franck gespielt worden war, dann von Gabriel Pierné, und schließlich bis 1939 von Charles Tournemire. Ein kleiner vierzigjähriger[20] Mann sitzt nun also dort, wo Franck so viele Meisterwerke komponierte und eingerichtet hatte. Er trägt eine dunkle Brille, aber diese Brille verändert die Ausdruckskraft seines Gesichtes nicht. Er ist Bretone. Wie kann es sein, dass der kleine Junge, Spross einer bescheidenen Familie aus La Fontenelle bei Antrain und im Alter von drei Jahren völlig erblindet, Titularorganist auf dieser Empore ist, die in der Welt ein immenses Ansehen genießt?[21]

Dann folgt ein Interview mit dem neuen Organisten, das seine musikalische Entwicklung nachzeichnet; seine Studien bei Marchal, Dupré, Dukas und Tournemire, seine früheren Stellungen in Ménilmontant und Montrouge, und seine Ernennung in Sainte-Clotilde. Und der Reporter schließt:

> Und nun, um mich an der unendlichen Vielfalt dieser Orgel, für Tournemire eine der schönsten der Welt, teilhaben zu lassen, improvisierte Jean Langlais für mich über ein beliebtes bretonisches Weihnachtslied. Die Farbenpracht des Instruments war bewegend und ließ mich erschauern. Langlais' Spiel ist abwechslungsreich, geheimnisvoll, prächtig und kraftvoll. Dieser Meister, der die Bretagne ehrt, ehrt auch Franck und Tournemire, deren Fotos als einziger Schmuck auf dieser Empore die düstere Holzarbeit beleben. Jean Langlais verlässt mich. Allein in Paris mit seinem weißen Stock, denn er hat vor allem einen unabhängigen Geist; er geht nach Hause zu seiner Frau und seinen zwei kleinen Kindern.

Die Besucher kamen zahlreich auf die Empore, um den neuen Organisten zu hören und ihm zu gratulieren. So schrieb zum Beispiel Maurice Duruflé in das Gästebuch, das auf dem Spieltisch der Orgel aufbewahrt wird:

> An meinen lieben Freund Jean Langlais, mit herzlichen Glückwünschen zur Ernennung zum Titular-Organisten dieses wunderbaren Instruments, und meine ganze Freude darüber, dass er ein würdiger Nachfolger von César Franck und Charles Tournemire ist.[22]

Aber was genau waren neben Sainte-Clotilde die musikalischen Aufgaben von Jean Langlais in der Nachkriegszeit? Wir finden einige Beispiele in diesem Brief an Melchior und Christiane de Lisle, seine damals in Kamerun lebenden Freunde, denen er Neuigkeiten aus der Musikwelt vermittelt:

> Paris, 7. Januar 1946
> Liebe Freunde,
> Noch immer keine Organistenernennung in St-François-Xavier.[23]
> Ich glaube, Sie kenne alle Orgelneuigkeiten, außer meiner nach meinem ersten Misserfolg in Ste.-Clotildegeschriebenen *Première Symphonie* (Hérelle).
> Was die Kammermusik betrifft, so hörte ich neulich Webern, einen Schüler Schönbergs und kürzlich von einem Nazi ermordet,[24] der mir ein großes Talent zu sein schien. Leider dünken mich Strawinskys Kriegsproduktionen uninteressant, ebenso wie die von Darius Milhaud. Andererseits nehme ich die starken Persönlichkeiten von Tibor Harsanyi und Martinu wahr. Wir wurden mit einer Reihe sowjetischer Werke beschenkt, darunter Schostakowitschs berühmte *"Stalingrad"-Sinfonie*; ich kann mich nicht an viel Bemerkenswertes erinnern, und meines Wissens ist Prokofjew, der seit langem in Paris lebt, der strahlendeste Stern der Sowjets und ihr größtes Talent. Denken Sie an die *"Moskau-Symphonie* von Tournemire, die einige überraschende Momente birgt. Aber als "Hauptereignis", lasst uns den Blick auf *Visions de l'Amen* von Messiaen werfen, eine grosses Stück für zwei Klavier und meiner Meinung nach ein geniales Werk. Denken Sie auch an ein weiteres Werk dieses großen Mannes: *Quatuor pour la fin du temps* [Quartett für das Ende der Zeit] für Klarinette, Violine, Viola, Cello,[25] das er in der Gefangenschaft geschrieben hat,[26] und an *Trois Petites Liturgies* für Orchester und Frauenstimmen und *Vingt Regards sur l'enfant Jésus* für Klavier (zwei Stunden und vierzig Minuten lang). Wir beglückwünschen Sie zur Erweiterung Ihrer Familie; unsere hat nun auch ein neues Mitglied erhalten in der Person eines jungen Claude, zwei Jahre alt. Alles, was Sie uns sagen über Ihr Leben ist sehr interessant; unseres ist unbeachtlich. Wir verbrachten den ganzen Krieg in Paris, einschließlich des bewegendsten Moments, der Ankunft der Alliierten. Insgesamt waren die Ereignisse für uns recht positiv. Kommen Sie so schnell wie möglich nach Hause und bleiben Sie so lange wie möglich; mit unserem treuen Gedenken.
> Jean Langlais; 26, rue Duroc, VIIe

> PS: Dupré hat gerade drei neue, der Jungfrau Maria gewidmete Stücke, bei Bornemann veröffentlicht und ich habe ein neues Stück für Gray, New York geschrieben (am 4. begonnen, am 8. wird es fertig sein).[27]

Musik für das Radio

Nach der Befreiung wurde das französische Radio grundlegend umgestaltet und die musikalische Leitung dem Komponisten und Musikwissenschaftler Henry Barraud anvertraut. Dieser begeisterte und unermüdliche Mann teilte er sein neues Gebiet in eine Vielzahl von Bereichen ein; Dazu gehörten religiöse Musik (Sonntagsgottesdienste und Orgelkonzerte) unter der Leitung von Gaston Litaize, und Begleitmusik unter der Leitung des Komponisten Henri Dutilleux, zu dessen Aufgabe auch die Beauftragung von Originalmusik für Radiosendungen gehörte.
1946 bat Dutilleux Jean Langlais, ein "Mystère" des Dichters Jean Cayrol zu vertonen, mit dem Titel *Le Diable qui n'est à personne* (Der Teufel, der niemandem gehört). In seiner Einführung in die Sendung betonte Étienne Lalou die Bedeutung dieser Arbeit:

> Heute scheinen die Figuren des mittelalterlichen Mysteriums in ihrer Aufsässigkeit und Naivität gleichzeitig farbenfroh und veraltet wie *die Images d'Épinal*[28] zu sein; dennoch evozierten sie in den Augen und Ohren der Menschen jener Zeit eine tiefe Realität, die die Substanz ihres Lebens bildete. Beim Versuch, unsere ganz andere, tiefgreifende Realität darzustellen, wo wir noch immer von einer schrecklichen Tortur erschüttert sind, hat Jean Cayrol den gleichen Geist wie das Geheimnis des Mittelalters wiederbelebt. Der französische Rundfunk ist stolz darauf, ein Werk von dieser Bedeutung uraufzuführen. Er ist stolz darauf, dass ein Musiker wie Jean Langlais und Schauspieler wie Berthe Bovy, Pierre Renoir, Jean Vilar und so viele andere bei der Errichtung dieses Denkmals geholfen haben.[29]

Beim Lesen der Partitur - die Musik macht ungefähr die Hälfte der Gesamtlänge des Werkes aus - kann man sich die undankbare Arbeit des Komponisten leicht vorstellen, der in einer Zwangsjacke aus diskontinuierlichen, aber streng getakteten Abschnitten (manchmal nicht mehr als fünf Sekunden kurz) eingezwängt war, obwohl ihm ein großes Orchester mit Streichern, Holzbläsern, Blechbläser, Schlagzeug, Chor, Harfe und Ondes Martenot zur Verfügung stand. Diese Produktion gefiel offensichtlich den Autoritäten beim Radio, da kurze Zeit später das Büro für Musikalische Illustrationen Jean Langlais wieder fragte, ob er an der *Légende de Saint Julien l'Hospitalier* nach Flaubert mitarbeiten würde.

Wieder sah sich der Komponist gezwungen, unzusammenhängende, durch gesprochenen Text getrennte musikalische Passagen zu schreiben (insgesamt 17). Dieses Stück, in dem die Musik nur etwa zehn Minuten dauerte, wurde am 8. März 1948 ausgestrahlt. Für seine dritte derartige Zusammenarbeit stürzte sich Jean Langlais in ein viel ehrgeizigeres Unterfangen als das vorherigen: 45 Minuten Musik zu einem Text von Albert Vidalie über den Heiligen Franz von Assisi, *Le Soleil se lève sur Assise* (Die Sonne geht über Assisi auf).
Diesmal hatte jede Musiksektion einen Titel und eine Form, die so autonom war, dass man sich die Musik allein, also ohne den Text, vorstellen konnte. In der Tat wurde das Stück bei späteren Wiederholungen ohne Musik präsentiert und einmal sogar mit Musik eines anderen Komponisten!
Die Titel der Szenen lauten wie folgt:

1. Die Leiden des Krieges
2. Chöre der Engel und die Landschaft von Assisi
3. Das Lied des Soldaten und militärische Rhythmen
4. Die schönen Traumwaffen
5. Ländlicher Tanz
6. Das Blut des Krieges
7. Die Sonne der Liebe
8. Das Gebet des Franziskus
9. Zwischenspiel und Marsch
10. Großes Gebet des Franziskus
11. Schwester Tourterelle und die Erscheinung des Leprakranken
12. Der Kuss des Leprakranken

13. Hymne an die Geschöpfe
14. Der Heilige Franziskus-Marsch
15. Einfache und reine Liebe

> Im 109-seitigen Manuskript, dessen Seiten zum Teil weniger als 17 Notenlinien aufweisen, kontrastiert ständig zwei Gruppen: das volle Orchester mit Holzbläsern, sechsstimmigen Blechbläsern, Streichern, Schlagzeug und drei Ondes Martenot; und "kleines" Orchester nur mit Streichern und Holzbläsern, während sich der Männerchor nur für die Ouvertüre und das Finale dem vollen Orchester anschließt. Dieser abschließende Abschnitt ist spektakulär, da er die gregorianische Melodie vom Gründonnerstag "Ubi caritas et amor, Deus ibi est", vom Männerchor fortissimo gesungen, mit der Orchester verbindet.

Le Soleil se lève sur Assise wurde am Samstag, dem 30. Dezember 1950 zum ersten Mal ausgestrahlt und erhielt eine Reihe von Kritiken in der Presse, wie diese hier:

> Dies ist einer der Höhepunkte der Kunst des Mikrofons, sowohl künstlerisch perfekt als auch auf der menschlichen Ebene bewegend. Die perfekte Inszenierung von Jean-Jacques Vierne, die schöne Musik von Jean Langlais und die von Serge Reggianis Franziskus dominierte Aufführung kommen zusammen, um die Schönheit und die Größe eines außergewöhnlichen Werkes zu heben.[30]

30 Jahre später schuf Olivier Messiaen mit der gleichen Figur des Heiligen Franz von Assisi als Ausgangspunkt seine einzige Oper *Saint-François d'Assise*, die am 28. November 1983 in der Pariser Oper in Anwesenheit von Jean Langlais uraufgeführt wurde. Langlais' Version war aus der Perspektive von 50 Jahren später sicherlich bescheidener, aber die Wahl des Themas zeigt eine ähnliche Herangehensweise dieser beiden, so sehr dem Glauben verpflichteten Komponisten.[31]

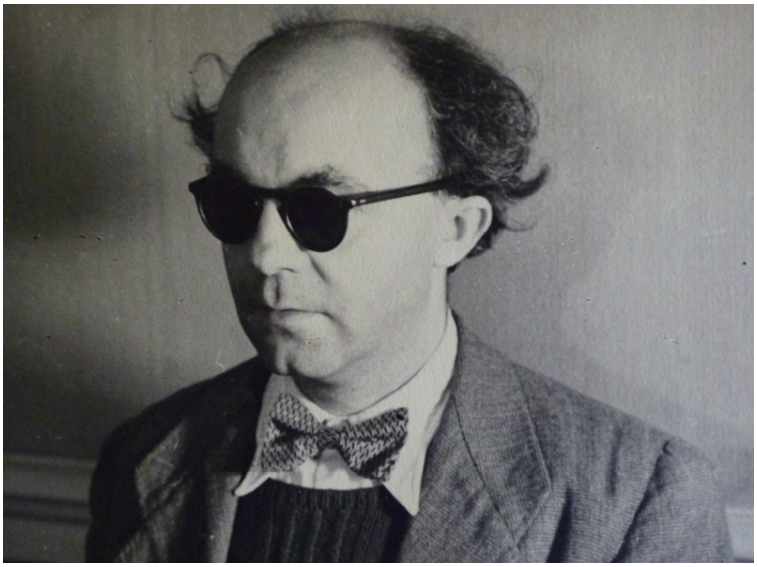
1951 hatten die Verantwortlichen für die religiösen Programme des Radios die Idee, für Weihnachten *Le Mystère de Noël* (Das Geheimnis von Weihnachten), einen poetischen Text von Loys Masson, mit der Musik von fünf Komponisten vertonen zu lassen: Claude Arrieu, Elsa Barraine, Daniel-Lesur, Raymond Gallois-Montbrun und Jean Langlais. Jeder dieser Künstler sollte eine andere Episode aus dem Evangelium illustrieren: die Verkündigung, der Weg nach Bethlehem, die Geburt, die Anbetung, die Flucht in Ägypten, die Tötung der Unschuldigen.

Die letzten beiden Teile wurden Jean Langlais zugewiesen. Im Gegensatz zu Langlais' früheren drei Radio-Beiträgen, überhöht die Musik in *Le Mystère de Noël* den gesprochenen Text weitgehend. Die Solosängerinnen und -sänger und der Frauenchor singen und sprechen der Handlung folgend und kommentieren die Aktion nach dem Modell, das Arthur Honegger in seinem Oratorium *König David* von 1921 berühmt gemacht hat.

Der Gregorianische Hymnus "Maria mater gratiae" zu Ehren der Jungfrau Maria dient als Leitmotiv für die 76 Seiten des Manuskripts von *La Fuite en Egypte* (Die Flucht nach Ägypten) und *Le Massacre des Innocents* (Die Tötung der Unschuldigen). So erscheint Maria, vertreten durch ihre Hymne, als Hauptfigur in diesen Episoden der Weihnachtsgeschichte. Wir finden genau dieselbe Idee ein paar Jahre später in Jean Langlais' *La Passion* von 1958 wieder, wo er, im Gegensatz zu Tradition, den führenden Gesangspart eher Maria als Christus gibt. Diese originelle marianische Vision der Passion Christi entspricht genau den tiefen Überzeugungen des Komponisten: In seinem persönlichen Glauben war Maria die zentrale Figur.

In nur fünf Jahren, zwischen 1946 und 1951, wurde Langlais viermal vom französischen Rundfunk um Musik für Hörspiele zu religiösen Themen nachgefragt. Offensichtlich wurde er damals als Spezialist für geistliche Musik wahrgenommen.

Die großen Suiten für Orgel



Jean Langlais, 1947
Abbildung 33. (Foto in der Sammlung von Marie-Louise Langlais)

Zu jener Zeit war Jean Langlais begierig darauf, große Orgelfresken zu schaffen, und seine neue Orgel in Sainte-Clotilde sollte ihm viele Gelegenheiten dazu bieten. Aber wie war der Zustand der Orgelwelt in der Zeit nach dem Zweiten Weltkrieg? Langlais schrieb im Mai 1947 einen langen Artikel, der ein detailliertes und optimistisches Bild der Orgel in dieser Zeit zeichnet, gleichzeitig aber auch vor gewissen Tendenzen warnt, die ihm gefährlich erschienen und gegen die er in seinem ganzen Leben kämpfen sollte:

> **Einige Reflexionen über die moderne Orgel**
> Die immer wichtigere Rolle festzustellen, die die Orgel in der französischen Musikwelt unserer Zeit spielt, ist ein großer Trost. Seit 40 Jahren ist die Zahl der Künstler, die ihr Leben dem Studium dieses großen Instruments widmen, kontinuierlich gewachsen, und die Ära, in der nur zwei oder drei Organisten alle anderen überragten, ist endgültig vorbei.
> In Frankreich gibt es eine regelrechte Schar hervorragender Virtuosen, die sich bestätigt und ständig wächst; ihre dominierenden Merkmale sind Präzision in der Ausführung, große Sorgfalt im Umgang mit Klangfarben und Nüchternheit in allen Bereichen. Wir sollten auch die Hommage an die moderne französische Schule aus dem Ausland zur Kenntnis nehmen. Man muss hervorheben, dass diese Schule unter ihren Mitgliedern eine überwältigende Anzahl von Komponisten zählt, und aufgrund ihres Talentes ist es unserer Meinung nach nicht mehr möglich, die Musikproduktion in zwei verschiedene Teile aufzuteilen, die Musik von Komponisten und die Musik von Organisten. Tatsächlich haben die meisten von ihnen neben ihren Orgelwerken grossen Erfolg in einer Vielzahl von musikalischen Aktivitäten. Auf der anderen Seite stelle ich fest, dass einige der grossen Meister unserer Zeit ausserhalb der Orgelsphäre sich von zahlreichen Möglichkeiten der Pfeifenorgel angezogen gefühlt und Beiträge zur Bereicherung ihrer Literatur geleistet haben.
> Ein immer größeres und informiertes Publikum besucht eifrig Orgelkonzerte und liest, was immer über das Instrument geschrieben wird. Der französische Rundfunk hat die Zahl der Orgelübertragungen erhöht, und seine Bemühungen, diese zu verbessern, gehen unermüdlich weiter.
> Nur unsere großen Orchesterdirigenten scheinen noch immer schlecht über die immensen Möglichkeiten direkt vor ihrer Haustür Bescheid zu wissen; aber sie haben die Ausrede, dass ihre Konzertsäle nicht das Äquivalent zu den großen Instrumenten aufweisen, die der Stolz unserer Kirchen und des französischen Orgelbaus ausmachen.
> Unter dem Druck einer sehr kleinen wenn auch enthusiastischen Zahl von Orgelfreunden, versucht sich eine neue Ausrichtung im Orgelbau durchzusetzen. Ihre wesentlichen Merkmale bestehen darin, die Zahl der Grundstimmen zu minimieren und die der Mixturen zu maximieren, beides bis zum Äußersten;[32] Die Rechtfertigung für diese beiden Tendenzen besteht nach Ansicht ihrer Verbreiter in der Rückkehr zu Konzepten der alten Meister. Es ist nicht möglich, in einem kurzen Artikel alle notwendigen Argumente für eine Widerlegung dieser ästhetischen Position vorzubringen, die gewaltige Konsequenzen für die Aufführung romantischer, moderner und zukünftiger Werke hat.

> Meiner Meinung und derjenigen der großen Mehrheit meiner Kollegen nach, ist es übertrieben, Mixturen als etwas Positives an sich zu betrachten. Ihr Glanz ist ebenso reizvoll wie notwendig, aber ihre unüberlegte Überfülle in einer Disposition ist für mich genauso bedauerlich, wie es ihr extremer Mangel wäre.
> In ähnlicher Weise scheint es mir bedauerlich, komplizierte Polyphonie auf einer Registrierung zu spielen, bei der das Fundament unzureichend ist (z.B. ein 8'-Gedackt) und schließlich unter einer Lawine von Mixturen verschwindet.
> Ist das Argument denn unwiderlegbar, dass ein Plein-jeu, eine zusammengesetzte Mixtur, ein klärendes Element sei? Man muss sich nicht besonders gut in Orgelangelegenheiten auskennen, um zu wissen, dass das sogenannte "Plein-jeu" eine Quinte, den Grundton und eine Verdoppelung des Grundtones umfasst. Das können mehrere Quinten und mehrere Oktaven sein, entsprechend der Zusammensetzung der Registrierung. Nehmen wir den Akkord von C-E-G. Das C erzeugt die Quinte G, E das fünfte B und G das fünfte D. Wenn also eine Registrierung mehrere Pleins-jeux enthält, ist der Klang der fremden Tonlagen immer mehr spürbar, und die Polyphonie verliert meiner Meinung nach ihre Präzision. Wir müssen auch die Verwirrung hervorheben, die sich durch repetierende zusammengesetzte Mixturen ergibt, besonders wenn es um Zimbeln geht; diese Repetitionen erzeugen Überlappungen, Kreuzungen und Klangfarben, bei denen eine tiefe Stimme höhere klingt als eine hohe, usw.[33]

Mit diesen Gewissheiten bewaffnet, setzte er seine Überzeugungen in die Praxis um und komponierte in bemerkenswert kurzer Zeitspanne seine bekanntesten Suiten.

Suite brève (1947)

Langlais begann 1947 mit einer *Suite brève*, der ersten seiner großen "Suiten" für Orgel, herausgegeben von Bornemann, der bereits der Verleger *Neuf Pièces* gewesen war.

> Sein Modell für eine traditionelle Suite war eine Abfolge von mindestens vier kontrastierenden Sätzen (langsam-schnell-langsam-schnell). Die *Suite brève* entspricht mehr oder weniger diesem Schema, denn auf die majestätischen "Grands-jeux" am Anfang folgt ein "Cantilène"-Thema mit Variationen, dann weicht eine melancholische "Plainte" einem ungestümen Rondo mit dem Titel "Dialogue sur les mixtures". Aber wenn ihre Titel sich auf den klassischen französischen Orgelstil beziehen, sind historische Bedeutungen nur selten relevant, was zu jener Zeit normal war. Ihr "Grands-jeux" beispielsweise vermischt Grundstimmen, Zungen und Mixturen (eine im siebzehnten und achtzehnten Jahrhundert unpassende Kombination), während ihr "Dialogue sur les mixtures" ein Dialog von Mixturen sein sollte und nicht von Zungen wie in Langlais‘ Partitur verlangt. Couperin und seine Zeitgenossen benutzten den Begriff "Dialog" für Flöten und Zungen, nicht für Mixturen.

Langlais machte seine für die Organisten jener Zeit typischen Gedanken über die "alte Musik" deutlich, als er schrieb:

> Corrette schlägt in seiner Ausgabe von 1703 vor, eine Fuge mit der folgenden Registrierung zu spielen: "Manual 1: Bourdon, Prestant, Trompete; Manual 2: Bourdon, Prestant oder Montre und Cromorne". Und zu guter Letzt fordert er die Koppelung der Manuale. Stellen Sie sich eine solch ungleiche Kombination vor! Es ist verlockend und leicht zu zeigen, dass die historischen Registrierungen schlecht klingen, und dass solchen Präzedenzfällen nicht immer gefolgt werden kann.[34]

So kannte Jean Langlais 1947 die historischen Registrierungen durchaus, konnte sich aber nicht vorstellen, dass sie "sinnvoll" seien. Da er sich so wenig um historische Genauigkeit bei der Registrierung kümmerte, hatte er auch keine Absicht, aus den Klassikern eine harmonische Stilkopie zu machen, was bei den vier Sätzen, von denen jeder eine andere musikalische Sprache spricht, offensichtlich ist.
Erstens hat "Grands-jeux", inspiriert von Teil 11 des kurz vorher für das Radio komponierten *Le Diable qui n'est à personne*, eine Vorliebe für Dur-Dreiklänge in Grundstellung und die Verwendung von C-Dur auf der vollen Orgel, was Henry Barrauds Kommentar illustriert:

> Obwohl wir heute, nach vier Jahrhunderten, ob der Fülle von C-Dur ein wenig abgestumpft sind, wenn nicht sogar müde, so hat sie doch eine gewisse Faszinationskraft. Denken wir an die Momente in der Musik jenes Meisters, der als erster Totengräber des tonalen Systems angesehen wird, Richard Wagner, der im Vorspiel zum *Rheingold* nicht zögert, uns für 46 Takte in die drei Noten eines Dur-Dreiklangs zu tauchen. Drei Töne, nicht mehr und nicht weniger. Klar, es ist der Beginn der Tetralogie [des *Rings des Nibelungen*]. Er hatte noch viel Zeit vor sich![35] Im zweiten Satz der *Suite brève*, "Cantilène", ebenfalls die Orgel-Version eines Abschnitts von *Le Diable qui n'est à*

personne (Abschnitt 15), dominiert die Modalität, abgeleitet von dem alten bretonischen Lied, das als Thema dient und das von Langlais nach seinem Modus harmonisiert wird (dorisch transponiert nach Fis). Obwohl dieser Satz völlig von der Melodie abhängig ist, spielt der Komponist alle Arten von kontrapunktischen Spielen und genießt es, ständig zu modulieren, ohne jemals die ursprüngliche modale Skala zu verändern, eine Technik, die er während seines ganzen Lebens nutzt; die Registrierung legt das Thema in die Pedale mit der Koppel zur Schwellwerks-Oboe 8', eine Registrierung, die merkwürdig aussehen könnte, sich aber durch die Tatsache erklärt, dass zu dieser Zeit 4'-Pedal-Zungen in Frankreich in der Regel kraftvolle Clairons waren, keine sanften Register.
Der dritte Abschnitt der *Suite brève*, "Plainte", der sich sofort mit einer ausgeprägten franckschen Chromatik ankündigt, nimmt den Rang eines langsamen Satzes ein. Zum dritten Mal verwendet Langlais ein älteres Thema, dasjenige des ersten Tanzes von *Trois Danses* für Orchester (1944) und des zwanzigsten Abschnitts von *Le Diable qui n'est à personne* (1946).
Die Registrierung - sanfte Grundstimmen 8' und 16' im Hauptwerk gekoppelt mit Voix humaine und Tremolo des Schwellwerks - betont die Ausdruckskraft, insbesondere in Sainte-Clotilde, wo diese Kombination eine Tiefe und ein Geheimnis hat, das seinesgleichen sucht. Tournemire verwendete diese Farbe häufig in seinen Kompositionen und Improvisationen.
Mit dem vierten Satz der Sammlung, "Dialogue sur les mixtures", fängt der Komponist den Elan und die Energie von *Fête* wieder ein, einem Rondo, in dem ein C-Dur-Refrain mit drei Couplets (in G-Dur, G-Moll und E-Dur) abwechselt. Wie bei *Fête* setzt Langlais eine kurze meditative Passage auf dem Solo-Kornett in die Mitte des Satzes, bevor er wieder in den dynamischen, schnellen Refrain eintaucht. Die Echoeffekte in diesem Pirouetten-Finale sind eine Verbeugung vor den klassischen „Dialogues".

***Suite médiévale* (1947)**

Kaum war das vorherige Werk fertiggestellt, fügte der Komponist eine zweite, diesmal vollständig liturgisch "Suite" für Orgel hinzu, wie der Untertitel angibt: *Suite médiévale* "en forme de messe basse". Sie ist seinem ersten Orgellehrer André Marchal gewidmet und in fünf Sätze gegliedert mit die folgenden Doppeltitel:

Prélude (Eingang)
Tiento (Offertorium)
Improvisation (Wandlung)
Méditation (Kommunion)
Akklamationen (über den Text der karolingischen Akklamationen)

Gaston Litaize erläuterte die beiden Kategorien von Sonntagsmessen zu Beginn der 1950er- Jahre in Frankreich:

Während dieser Zeit spielte der Organist an der Hauptorgel normalerweise zwei Sonntagsmessen:
1) Die "Große Messe", die eine Prozession, ein Offertorium, oft eine Wandlung, eine Kommunion und ein Nachspiel beinhaltete; außerdem wechselte er sich mit dem Chor für gregorianische Verse aus dem Ordinarium ab (Kyrie, Gloria, Sanctus, Agnus Dei); jener sang einen Vers, und die Orgel kommentierte sie mit wechselnden Registrierungen für jeden Vers.
2) Die "Messe Basse", wo der Organist praktisch ein Konzert spielen konnte. Alles wurde mit leiser Stimme gesprochen ["à voix basse", daher "Messe basse"], und es geschah Folgendes: Der Priester verließ die Sakristei; der Organist spielte eine Prozession, die bis zum Evangelium dauerte, dann kam die Predigt. Die Orgel begann wieder auf und hörte erst auf, als niemanden mehr in der Kirche war. So konnte man leicht einen kompletten *Choral* von Franck spielen.[36]

Der Untertitel der *Suite médiévale* ("in Form einer Niederen Messe") und die Kürze der einzelnen ihrer Sätze erlaubte es, sie sowohl für eine Niedere als auch für Hohe Messen zu verwenden, und nichts hindert uns daran, sie uns auch als Konzertmusik vorstellen.
In dieser "Suite" folgte Langlais eindeutig der Formel, die Charles Tournemire in seinen 51 Ämtern von *L'Orgue Mystique* begründet hatte, die für jede Messe die dazugehörigen gregorianischen Themen als Ausgangspunkt aufgreifen, wobei eine Suite von fünf Stücken in dieser festen Reihenfolge entsteht:

Vorspiel zum Introitus
Offertorium
Wandlung
Kommunion
Schlussstück

Das ist genau die Organisation von Langlais' *Suite médiévale*, nur dass er im Gegensatz zu Tournemire nicht versuchte, einen Gottesdienst mit den dem Festtag entsprechenden Themen (Ostern, Epiphanie, Mariä Himmelfahrt usw.) zusammenzustellen.
Im Gegenteil, Langlais wählte gregorianische Melodien aus verschiedenen liturgischen Diensten aus. Wir haben in Bezug auf die *Suite brève* festgestellt, dass vielfältige Elemente in den Vordergrund treten, eine Mischung aus Neoklassizismus, Chromatik, Modalität und Tonalität.

> Bei der *Suite médiévale* ist es angemessener, von einer "neomittelalterlichen" Ästhetik zu sprechen, die sich sowohl im Titel als auch in den ersten Takten des Präludiums offenbart, bei denen die Abfolge von parallelen Quarten und Quinten unweigerlich an die Notre-Dame-Schule erinnern. Rhythmisch führt Langlais mehrere Taktwechsel ein: 2/4 abwechselnd mit 7/8, 3/8, und 9/8; aber um der Schwerfälligkeit dieses Systems zu entgehen, benutzt er für "Tiento", das zweite Stück, O als Taktart und erklärt in einer Fussnote: "Das Zeichen O bedeutet, dass die Länge der Takte variabel ist, aber die relativen Werte der Noten sind wörtlich zu nehmen". Er benutzte dieses System in den Sätzen 2, 3 und 4 dieser Suite und in einer Reihe späterer Werke.
>
> Das "Tiento" ist mit dem Untertitel "Offertoire" versehen, um seine Platzierung im Gottesdienst klarzustellen. Hier ehrt Langlais die spanischen Meister des sechzehnten und siebzehnten Jahrhunderts, wobei ein Genre mit Ähnlichkeiten zum italienischen Ricercar verwendet wird. Ein vierstimmiges Fugato (SATB) mit mehr und mehr näher beieinanderliegenden Expositionen wird von drei Einfügungen des Kyrie "fons bonitatis" unterbrochen, im Pedal zur Verdeutlichung auf einer weichen Zunge 8‘ oder einer Flöte 8', gespielt.
>
> Der dritte Satz der *Suite médiévale*, die ruhige und meditative "Improvisation-Élévation", stellt im gregorianischen Repertoire. Indem er ein kurzes gregorianisches Fragment isolierte, gab Langlais ihm eine unerwartete Größe, die von Pater Giraud wahrgenommen worden war, als er schrieb: "In dem Maße, in dem ein gregorianisches Zitat Länge einbüsst, gewinnt es an Interesse, indem es nun ein kleines Juwel in seiner Fassung ist".
>
> Das vierte für die Kommunion bestimmte Stück, "Méditation", ist zusammen mit den abschließenden "Acclamations" eines der am weitesten entwickelten Stücke in der Sammlung, sowohl in der Länge als auch in der Komplexität. Jean Langlais symbolisiert diesen besonders wichtigen liturgischen Moment mit zwei entsprechenden gregorianischen Themen, zuerst getrennt und dann gemeinsam behandelt, nach einer von César Franck übernommenen Technik. So hören wir "Ubi caritas" und dann "Jesu dulcis memoria", beide in einer einzigartigen Farbe präsentiert: Bourdon, Nasard und Tierce für das erste und Bourdons 16', 8' und 4' für das zweite.
>
> Die "Akklamationen" (über den Text der karolingischen Akklamationen), der letzte Satz der *Suite médiévale*, sind ein perfektes Beispiel dafür, was für grandiose und majestätische Nachspiele zur Messe Langlais schaffen konnte. Der Komponist nimmt die "Laudes Regiae" (die karolingischen Akklamationen) als Grundlage und wiederholt ständig die Melodie zu den Worten "Christus vincit, Christus regnat, Christus imperat" (Christus siegt, Christus regiert, Christus gebietet) in einer kraftvollen Litanei im Wechsel mit "Exaudi Christi", einem Fragment aus demselben Gesang. Nachdem er die Gestalt der gregorianischen Zelle ("Christus vincit") umrissen hat, belebt Langlais das ganze Stück in fast zwanghafter Weise mit Hilfe einer aufsteigenden harmonischen Progression, die er immer dann wählte, wenn er Spannung erzeugen wollte. So finden wir "Christus vincit" nacheinander in F, G, A, auf das "Christus imperat" im Pedal in F, Fis und dann G antwortet. Gegen Ende des Stückes, als alles gesagt worden zu sein scheint, führt Langlais ein Glockenspiel-Thema C-F-G-D in langen Noten des Pedals ein, das der "Christus vincit"-Litanei überlagert ist und dessen Läuten, den Gesang kontrapunktierend, das Stück mit der glühendem Klang der vollen Orgel abschließt. Beim Komponieren dieses Glockenklangs dachte Langlais an die Glocken der Kathedrale von Reims, in der die französischen Könige im Mittelalter gekrönt wurden, wie er der Autorin erklärte.

Pater Patrick Giraud fasste die liturgischen Aspekte der *Suite médiévale* wie folgt zusammen:

> Wie Jean Langlais sehr gut weiß, besteht die Rolle des Organisten während eines Gottesdienstes darin, die Gläubigen in ihren Gebeten zu unterstützen, sie nicht abzulenken, über den Gesang des Chores zu improvisieren, um das "musikalische Klima" zu umreissen oder einen meditativen Gesang wie z.B. das Offertorium zu verlängern. Und wenn es nicht um ein Vorspiel oder ein Nachspiel [zu einem gesungenen Cantus] geht, wie in einer *Messe basse*, wählt er geeignete, einfache und vertraute, durch ihren Text evokative Themen und er zwingt sie den Gläubigen nicht in gelehrten Formen auf, in denen das musikalische Interesse dominiert, sondern eher in geschmeidigen Paraphrasen, oft zarten Improvisationen, bei denen er wie zufällig den ausgewählten Text einfügt. Im prächtigen Prélude der *Suite médiévale* kündigt er darum diskret das „Asperges“ an, das daraufhin gesungen wird; bei der Elevation überhöht der die Verehrung der Gläubigen indem er ihnen die Worte des "Adoro te" subtil suggeriert. Diese „Predigt“ ist ebenso wirkungsvoll wie die energischen Ermahnungen eines jungen Priesters! Bei der Kommunion meditiert er über eine Antiphon aus dem Gründonnerstagsgottesdienst, "Ubi caritas", die er mit dem "Jesu dulcis memoria" verbindet. Und er entlässt die Gläubigen mit einer großen fröhlichen Litanei über "Christus vincit, Christus regnat, Christus imperat", die er ihnen in den Tag mitgibt.[37]

***Suite française* (1948)**

Wie können wir verneinen, dass Langlais' Ernennung an Sainte-Clotilde ein mächtiger Katalysator für die Komposition von Orgelmusik war, wenn wir sehen, dass er 1947, kaum hatte er die *Suite médiévale* beendet, mit der Arbeit an der *Suite française* begann, die im Januar 1948 fertiggestellt wurde.
Die "meinem Freund und Schüler Pierre Denis"[38] gewidmete *Suite française* ist das Gegenteil der *Suite médiévale* in dem Sinne, dass sie sich nicht mit der Liturgie beschäftigt und die Bereitschaft des Komponisten offenbart, immer die entgegengesetzte Haltung zu seinen vorherigen Werken einzunehmen, nach dem von Paul Dukas in der Kompositionsklasse des Konservatoriums diktierten Prinzip: "Ein Komponist sollte seinen Ruf immer Lügen strafen."[39] Diese Suite ist in zehn Sätzen aufgeteilt:

1. Prélude sur les Grands Jeux
2. Nazard
3. Contrepoint sur les jeux d'anche (Kontrapunkt auf Zungenregistern)
4. Française
5. Choral sur la voix humaine
6. Arabesque sur les flûtes (Arabeske auf den Flöten)
7. Méditation sur les jeux de fonds
8. Trio
9. Voix céleste
10. Final rhapsodique

Diese neue, im Geist der klassischen französischen Orgelsuite konzipiert Arbeit versucht, einem Genre neues Leben einzuhauchen, das zu Beginn des achtzehnten Jahrhunderts bei Komponisten wie Clérambault, Du Mage und Guilain so populär war.
Aber wenn auch die *Suite française* dem alten Orgelmodell im Sinne einer Sammlung von kurzen Stücken entspricht, die eine Vielzahl von Klangfarben erforschen ("Voix céleste", "Nazard" etc.), führt uns das letzte Stück nur schon durch seinen Titel "Final rhapsodique" klar in die symphonische und post-symphonische Welt zurück.

> Das "Prélude sur les Grands Jeux" kündigt sogleich seine Farbe an, registriert mit einer Kombination aus Grundstimmen, Mixturen und Zungen, wie im Jahr zuvor in den "Grands-jeux" aus der *Suite brève*, auch wenn das klassische Grand-jeu Zungen und Cornets verwendet.
> Es muss gesagt werden, dass sich damals nur einige wenige Eingeweihte, angeführt von Jean Fellot und Edouard Souberbielle (dem Lehrer von Michel Chapuis und André Isoir an der École César Franck) mit historischen Registrierungen befassten, deren rauer Klang die meisten Organisten dieser Zeit schockierte, einschließlich Jean Langlais. Außerdem gibt es eine weitere Abweichung: Im französischen Barock wurde das "Prélude" majestätisch auf einem Plein-jeu gespielt (mit Grundstimmen und Mixturen) und nicht als brillante Toccata auf der vollen Orgel. Diese Unterschiede lassen uns sofort erkennen, dass die *Suite française* über das Modell hinausgeht.
>
> Der Satz "Nazard" steht dem Geist von Couperin oder Clérambault näher, es ist die gelungene Übertragung einer barocken Farbe, des "récit de nazard" (Solo Bourdon 8' und 2 2/3').
>
> Der "Contrepoint sur des jeux d'anche" hingegen hat kein direktes Vorbild in der klassischen französischen Orgelliteratur. Insbesondere hatten die hier verlangten Zungen (Fagott, Oboe und Klarinette) bei den alten Meistern keine Entsprechung.
> Der Titel des vierten Stücks der Sammlung, "Française", ist eine Art Witz, denn „es hat die Form einer ... einer Allemande", wie der Komponist gern sagte, und es ist eine Anspielung auf J. S. Bachs Französische Suiten, womit ein deutsches Element in das Stück "Française" eingeführt wird.
>
> Der "Choral sur la voix humaine" erinnert ebenfalls an deutsche Modelle, obwohl das Thema nicht kirchlich ist, im Gegensatz zu einem deutschen Choralvorspiel mit einem verzierten Solo-Cantus-Firmus. Langlais liefert auf jeden Fall köstlich subtilen Kontrapunkt.
>
> Die Geläufigkeit und technische Schwierigkeit der "Arabesque sur les flûtes" erinnert an die "Fileuse" in Duprés *Suite bretonne* oder Viernes "Naïades" aus den *Pièces de fantaisie*. Das hohe Tempo und konstante Modalität dieses Stücks verhindern jeden Vergleich mit der die klassischen französischen "flûtes"-Sätze, die immer langsam sind. In jedem Fall war es eines der Lieblingsstücke von Jean Langlais, das er mehr als einmal als Zugabe zu seinen Konzertprogrammen spielte.
>
> Die "Méditation sur les jeux de fonds", das siebte Stück, ist von majestätischen Harmonien durchdrungen, unterlegt mit Pedal in Oktaven mit Grundstimmen 16' und 8', eine auf einer klassischen französischen Orgel mit ihrem reinen 8'-Pedal unvorstellbare Klangmischung und Technik. Wenn es in dieser Sammlung ein Stück gibt, das praktisch nichts mit dem klassischen

> Geist zu tun hat, es ist das "Trio" (Nr. 8), in dem die Atonalität von den allerersten Takten an regiert. Es war, so Jean Langlais, Messiaens Favorit in der Sammlung.
>
> Die "Voix céleste - wie das neunte Stück betitelt ist - als Solostimme zu behandeln, war insofern eine originelle und sogar gewagte Idee, als die meisten Organisten dieses im 19. Jahrhundert so populäre Register als reine Begleitung sehen. Mit der Verwendung als Solo in schnellen monodischen Arabesken spielte Langlais gegen den Typus an und adelte das Register mit diesem Vorgehen.
>
> Der Schlusssatz, das "Final rhapsodique", verbindet die Themen von "Prélude sur les Grands-jeux" "Choral sur la voix humaine", "Arabesque sur les flûtes" und „Voix céleste“ nebst einigen Fragmenten aus "Nazard". Wir haben dieses "rhapsodische Bedürfnis" bei Langlais bereits gesehen, das
> Rekapitulieren von verschiedenen, zuvor getrennt gehörten Motiven nach dem erhabenen Vorbild von Francks "Grande Pièce Symphonique". Hier steht die zyklische Tendenz wiederum im Widerspruch zur Konzeption der klassischen französischen Suite, deren Regeln Langlais zu erneuern versuchte.

Indem er sich einer stellenweise herben harmonischen Sprache bediente, öffnete er sich auch der Kritik. Als Beweis bieten wir ein Beispiel aus der hoch angesehenen Londoner *Musical Times*:

> In seiner *Suite française* zeigt der Komponist ein gewisses Eingehen auf die Schärfe - geistige noch mehr als nur eine klangliche - seiner jüngsten Werke... Einige der zehn Sätze sind schrecklich und oft seltsam dürftig. Sicherlich wurde die *voix céleste* noch nie zuvor so unverdaulich klingen gelassen wie im gleichnamigen Satz, und *Nazard* klingt wie einen nassen Sonntag in Wales. Bei all dem gibt es dennoch eine interessante Technik. Herr Langlais schreibt jeden Satz so, als ob er für eine bestimmte Registrierung schreiben wollte; er scheint auf die Zungen, die Grundstimmen, die Aliquoten zu hören, damit sie ihm vorschlagen, was er zu tun habe. Er hat eine Vorliebe für die große Septime, eines der unpersönlichsten und hässlichsten Intervalle, die sowohl in der Melodie als auch in der Harmonie ständig zu hören sind. Es ist schade, dass er seine Freude auf so traurige Art auszudrücken versucht.[40]

Hier finden wir also Langlais zum ersten Mal in seine Karriere von der englischen Presse beurteilt, obwohl im selben Moment ein französischer Kritiker über dasselbe Werk schrieb:

> In diesem Monat finden wir im Bornemann-Katalog die *Suite française* von Jean Langlais, eine Sammlung von zehn Stücken, die man allen empfehlen muss, die eine präzise Verständnis dessen haben möchten, was moderne Orgelliteratur ist, eine Literatur, die so viele Kontroversen ausgelöst hat.
> Es wäre prätentiös, wenn man versuchen würde, mit bloßen Worten all das zu sagen, was diese bewundernswerten Seiten enthalten ist. Wir stellen lediglich fest, dass im Allgemeinen jedes thematische Element innerhalb eines Plans, der außergewöhnliche musikalische Durchblick offenbart, sich mit einer souveränen Klarheit präsentiert, von der nur große Schöpfer wissen, wie man sie ausführt.
> Zur fortwährenden Originalität von allem, was von dieser Feder geschrieben wurde, gesellt sich eine absolut persönliche Art und Weise - und das ist unbestreitbar - ein Motiv zu erfinden, das aus einigen wenigen Noten besteht und in anderen Händen wenig bedeuten würde, und ihm eine Bedeutung zu verleihen, die auch bewegt.[41]

Wie sagt man doch so schön: "Über Geschmack lässt sich nicht streiten"!

Erstes Konzert für Orgel und Orchester *(1948-1949)*
Incantation pour un Jour Saint *(1949)*
Hommage à Frescobaldi *(1947-1951)*

Diese Periode intensiver schöpferischer Tätigkeit kurz nach dem Krieg wurde durch einen dummen Unfall brutal unterbrochen: Jean Langlais machte einen Spaziergang am Wasser bei La Richardais,[42] Hand in Hand mit seinem vierjährigen Sohnes Claude, als er von einem Mäuerchen fiel und sich den rechten Knöchel brach. Dieser Bruch, der im Krankenhaus von Dinard falsch behandelt wurde, schränkte seine Mobilität für acht Monate ein und schien seine Karriere als Organist dauerhaft zu gefährden.
Von dieser Situation veranlasst, vertraute ihn Professor de Sèze,[43] ein alter Freund, der Betreuung des Chirurgen Merle d'Aubigné an,[44] der sich für eine zweite Operation am Knöchel entschied und ihn Fragment für Fragment wieder aufgebaute. Aber er warnte Jean Langlais, dass er wahrscheinlich nie wieder Orgel spielen

können würde, eine Aussage, die der Komponist nicht akzeptieren konnte. Um das das steife Gelenk vollständig umzuerziehen, beschloss Langlais, ein Stück "für Pedal-Solo" zu schreiben, in dem die technischen Schwierigkeiten mit den vielen vierstimmigen Akkorden in langen Noten und einer dreistimmigen Fuge zu einem Thema von Frescobaldi auf die Spitze getrieben wurden.
Dieses beeindruckende Stück sollte später als "Épilogue sur un thème de Frescobaldi, pour pédale solo" " in *Hommage à Frescobaldi* (1951) aufgenommen werden.

Erstes Konzert für Orgel und Orchester

Der Komponist nutzte seine erzwungene Untätigkeit 1948, um nach der *Suite française* ein erstes Orgelkonzert komponieren, ein grösseres Vorhaben, das ihn von Oktober 1948 bis Juli 1949 beschäftigte. Es wurde vom Schweizer Dirigenten Walter Kägi in Auftrag gegeben, der ihn ersuchte, am 14. August 1951 als Solist das g-Moll-Konzert von Händel (op. 4, Nr. 1, HWV 289) und ein speziell für dieses Konzert komponiertes Werk zu spielen, das vom Berner Stadtorchester im dortigen Münster aufgeführt würde. Richtiger wäre es allerdings, beim neuen Werk als Konzert für Orgel **oder** Cembalo zu sprechen, was auch der Titel des Manuskripts ist. Der Pedalteil seiner drei Sätze (Allegro, Andante, Final) ist *ad libitum,* und somit sind beiden Instrumente möglich. Es scheint, dass Langlais bei diesem äusserst neoklassischen Werk von Händels manualiter-Orgelkonzerten inspiriert worden sei. Auch das Orchester ist klassisch, mit durch doppelte Holzbläser verstärkten Streichern (Flöten, Oboen, Klarinetten und Fagotte).[45]

Incantation pour un Jour Saint

Während er das Orgelkonzert schrieb, komponierte Jean Langlais für die erste Ausgabe einer neuen Reihe mit dem Titel *Orgue et Liturgie*, herausgegeben von Nobert Dufourcq und Félix Raugel, eines seiner stärksten Werke, die *Incantation pour un Jour Saint* (1949): Es war Rolande Falcinelli gewidmet, die gerade das gesamte Orgelwerk von Marcel Dupré in vier Konzerten in der Salle Pleyel aufgeführt hatte.[46] Der Titel dieser ersten Ausgabe von *Orgue et liturgie* war "Ostern" und die Werke sollten alle von diesem Feiertag inspiriert sein. Deshalb gab es neue Werke von drei französischen Komponisten (Henriette Roget, André Fleury und Jean Langlais) sowie historische Werke von Pachelbel, Scheidt, Fischer, Dandrieu und Albrechtsberger.
Langlais entschied sich für die Osternacht am Karsamstag, einem Übergangstag zwischen Karfreitag und Ostern, wie im Römischen Messbuch festgelegt:

> Während der Feier
> Der Priester, umgeben vom Klerus und den Akolythen, mit dem Kreuz, dem Weihwasser und dem Weihrauch, versammelt sich am Vordach der Kirche, und segnet dort das neue Feuer... Er segnet die fünf Weihrauch-Körner, die später in Form eines Kreuzes in die Oster-Kerze gesteckt werden... Die Prozession bewegt sich auf den Hochaltar zu... Wenn die Prozession die Kirche hinaufzieht, wird eine der drei Kerzen an der Stange angezündet... dann eine zweite... und eine dritte... Wenn jede Kerze brennt, kniet der Diakon nieder und singt, bei jeder Wiederholung einen Ton höher, das *Lumen Christi* (Das Licht Christi), *Deo gratias* (Dank sei Gott).

Das ist genau der musikalische Plan, den Jean Langlais für dieses Werk übernehmen sollte, aber zusätzlich zu dieser dreifachen Anrufung (fortissimo in D, Dis und E mit Schlusskadenzen auf offene Quinten) wählt er ein anderes gregorianisches Fragment, die Litanei der Heiligen, die in diesem Gottesdienst traditionell zum Kyrie gesungen wird, bei der er die schwachen Taktzeiten der Melodie mit leeren Akkorden, weitgehend offenen Quarten und Quinten, unterstreicht.

> Beschwörungen und Litaneien, das sind die beiden Elemente, die sich im ganzen ersten Teil des Werks abwechseln. Um die liturgische Vorschrift zu respektieren, wählt Langlais ein aufsteigendes harmonisches Schema, das sich bis zur Präsentation der obsessive Motive der Litaneien in C, D, E, Fis, B, F, A, B, D und D ausdehnt. Der zweite Abschnitt des Stücks, vivo con fuoco, verwendet eine neue Melodie aus der Litanei der Heiligen, das Fragment *Peccatores te rogamus, audi nos*, die den auferstandenen Christus zur Befreiung der Menschheit vom Bösen anruft. Hier nun bricht er vollständig mit dem Vorausgegangen, wenn in den Manualen ein brillanter Toccaten-Stil verwendet wird, während das Pedal ununterbrochen das neue Cantusfirmus-Fragment wiederholt. Zum Abschluss bringt Langlais wieder das "Lumen Christi" des Beginns und endet *Tutta forza* mit einem majestätisches "Deo Gratias", im Pedal und, unerwartet nach so vielen Seiten in Moll, in D-Dur. Aber im Rückblick gibt es nichts Normaleres als dieses triumphierende Dur; nichts als logisch für einen musikalischen Abschluss, der die Barmherzigkeit Gottes für die sündigen Menschen im Licht Christi feiert.

Man sieht, dass für Jean Langlais die Musik nicht nur ein Ausdruck seiner künstlerischen Seele war; sie war auch, in ebenso klarer Weise wie bei seinem Vorgänger Charles Tournemire, ein tiefgreifender Ausdruck seiner christlichen Seele. Das ist zweifellos einer der Faktoren, die dieses - sehr schnell zwischen dem 14. und 20. Februar 1949 geschriebene - Orgelwerk zu einem der Schlüsselwerk des Komponisten gemacht haben, und zwar aus einer Perspektive von mehr als 60 Jahren nach ihrem Erscheinen im Jahr 1954. Im selben Zeitraum bereitete sich Olivier Messiaen, der nach *Les Corps glorieux* (1939), die Orgelkomposition verlassen hatte, erneut darauf vor, die Orgelwelt zu revolutionieren, wie er es bereits die 1936 mit *La Nativité du Seigneur* gemacht hatte. Diesmal mit zwei neuen Partituren, der *Messe de la Pentecôte* (1950-1951) und vor allem dem *Livre d'orgue* (1951-1952), die beide offen die serielle Sprache verwendten. Jean Langlais bewunderte deren Konstruktion, blieb aber "avantgardistischen" Techniken gegenüber unbeeindruckt, die für ihn mit zu vielen mathematischen Spekulationen verbunden waren. Als er *Hommage à Frescobaldi* schrieb, folgte Langlais bruchlos dem Weg, den er in der *Suite brève*, der *Suite médiévale*, der *Suite française* und *Incantation pour un Jour Saint* eingeschlagen hatte

Hommage à Frescobaldi

Wie wir bereits gesehen haben, begann Jean Langlais effektiv die Komposition dieser neuen Orgelsuite, als er im August 1947 als Therapie für seinen gebrochenen Knöchel ein Stück für Pedal-Solo mit einer dreistimmigen Fuge in der Mitte komponierte, die auf einem Thema aus Frescobaldis "Canzon dopo l'Epistola", aus der "Messa della Madonna", einem Teil der *Fiori musicali* von 1635 basierte. Langlais mochte diese Sammlung besonders gern und spielte häufig ihre Elevations-Toccaten in der Sonntagsmesse von Sainte-Clotilde, genau wie sein Mentor Charles Tournemire es zu seiner Zeit getan hatte.

> Der "Épilogue sur un thème de Frescobaldi" für Solo-Pedal hat die Form eines "Präludium und Fuge" von Buxtehude, das vier durchgehende und kontrastierende Abschnitte (Präludium, Rezitativ, Fuge, Toccata) aneinanderreiht, die alle Möglichkeiten des Pedals auslotet, nämlich Geläufigkeit und Akkorde, die den Einsatz von Ferse und Spitze beider Füße verlangen. Das Stück besticht durch den extremen Klassizismus seiner harmonischen Sprache, und es wurde unter Organisten in der ganzen Welt für seine anspruchsvolle Virtuosität schnell berühmt. Indem er es als Schlusssatz in seine neue Suite von 1951 einfügte, zeigte Langlais deutlich die Richtung dieser achtsätzigen Arbeit, komponiert "im Geiste Frescobaldis".
>
> Eine Analyse zeigt, dass sie sich in zwei Teile teilt: in fünf Sätze, die in der Art der *Suite médiévale* Teile einer Messe umfassen und in drei, die die Messe mit freien Stücken vervollständigen:
>
> 1. Prélude au Kyrie
> 2. Offertoire
> 3. Élévation
> 4. Communion
> 5. Fantaisie
> 6. Antienne
> 7. Thème et variations
> 8. Epilogue sur un thème de Frescobaldi pour pédale solo
>
> Im Gegensatz zur *Suite médiévale*, deren mittelalterliche Pracht sich in seinem "Prélude" und den abschließenden "Acclamations carolingiennes" mit Brillanz entfaltet, sucht der "Messteil" von *Hommage à Frescobaldi* (mit Ausnahme der abschließenden "Fantaisie") vor allem Poesie und Meditation auszuloten (zum Beispiel im "Prélude au Kyrie", wo die gregorianische Melodie friedlich auf einer Pedal-4'-Flöte, in den Manualen begleitet von einer weichen Gambe vorgestellt wird). Jean Langlais bewunderte Frescobaldis Modernität und huldigte ihm mit der Verwendung der Polytonalität im imitativen Kontrapunkt des "Homo quidam" in der Elevation
>
> In dieser Messe verwendet er verschiedene gregorianische Motive: "Lucis creator" (Offertorium), "Homo quidam" (Elevation) und "Sacris solemniis" (Kommunion), aber immer in der lieblichen und geheimnisvollen Atmosphäre, die er in den *Fiori musicali* so schätze. In der "Fantaisie", die die "Messe" abschliesst, wendet er ein beliebtes Verfahren an, die Umwandlung eines kurzen Motivs - hier die ersten vier Noten des "Ite missa est" der "Cunctipotens genitor Deus"-Messe (A-A-G-A) - in eine Zelle, die den ganzen Teil belebt (man hört sie nicht weniger als vierundzwanzig Mal) bevor sie in voller Länge auf den Pedalzungen 8' und 4' präsentiert wird, begleitet von offene Quarten und Quinten, die mehr an Machaut als an Frescobaldi erinnern!
>
> *Hommage à Frescobaldi* hätte gut mit dieser brillanten "Fantaisie" enden können, aber der Komponist fügte drei zusätzliche und völlig unabhängige Stücke an. Keines von ihnen führt ein gregorianisches Motiv ein, nicht einmal die "Antienne" (Nr. 6), wo das modale, persönliche Thema als Anlass zu kontrapunktischen Spielen dient, die an Frescobaldi erinnern, aber auch Marcel Dupré, den Widmungsträger des Bandes, und damit das in seinen Improvisationsstunden vorgegebene Schema am Konservatorium evozieren. In "Thème und variations" zeigt Langlais

seine kontrapunktischen Fähigkeiten in den ersten beiden Variationen (zweistimmig dann vierstimmig) und seinen Sinn für Humor in der lisztschen dritten Variation. Die abschließende Pirouette erinnert auf humorvolle Weise an den malerischen Abschluss von Louis Viernes "Impromptu".

Nach ihrer Veröffentlichung erwies sich die *Hommage à Frescobaldi* schnell als eine von Jean Langlais beliebtesten Sammlungen, zusammen mit den *Neuf Pièces* und der *Suite brève*, der *Suite médiévale* und der *Suite française*. In nur wenigen Jahren, von 1942 bis 1951, hatte sich der Komponist damit als einer der führenden Meister der Orgelmusik seiner Zeit etabliert. Aber auch als Organist wurde er dem Publikum als einer der grossen Rezitalisten bekannt.

Ende der 1940er-Jahre waren im Nachgang zum Zweiten Weltkrieg, Orgelkonzerte in Paris sehr selten, und als der junge amerikanische Organist Charles Dodsley Walker[47] aus New York im Sommer 1948 als neuer Organist und Musikalischer Leiter der amerikanischen Kathedrale in Paris eintraf, war er erfreut, als sein erstes Pariser Konzert das achtzehnte in der Reihe "Musikalische Sommer-Saison" zu hören: Am Samstag, den 14. August 1948 trat in Sainte-Clotilde der Titularorganist Jean Langlais in einem Programm mit dem Titel "Festival Bach-Franck" auf. Walker erinnert sich an diese Zeit:

> Ich denke heute mit Freude an diese Tage in Paris zurück. Ich erinnere mich an mein erstes Abenteuer, als ich eben angekommen war: Ich fuhr zur Kirche Sainte-Clotilde, um einem Konzert von Jean Langlais beizuwohnen, den ich noch nicht kennengelernt hatte.[48]

Walker setzt seine Erinnerungen an Paris in einem veröffentlichten Interview fort und vergegenwärtigt vor allem seine besonderen Verbindungen zu Organisten aus dieser Zeit im Zusammenhang mit seiner Position an der amerikanischen Kathedrale:

> *Neal Campbell: Erzählen Sie mir von der Orgelreihe, die Sie in der amerikanischen Kathedrale organisiert haben.*
> Charles Dodsley Walker: Wir haben ein Konzert mit der *Missa Brevis von* Palestrina und dem *Magnificat* von Bach mit dem Pariser Kammerorchester unter der Leitung von Pierre Duvauchelle gegeben... Ich erinnere mich, dass er zu diesem Konzert gekommen ist, und so habe ich Langlais kennengelernt. Er beglückwünschte mich zur Palestrina... Als ich dort ankam, merkte ich, wie wunderbar meine Orgel war, eine große dreimanualige Cavaillé-Coll-Orgel. Im Jahr 1930 war sie um ein viertes Manual erweitert worden und war damals eine der sehr wenigen Orgeln in Frankreich mit geteilten Kombinationen... Jedenfalls sah ich diese Orgel und dachte: "Wäre es nicht schön, einen Konzertzyklus zu haben?" Dies ging so vonstatten: Ich sagte zum Dekan: "Ich möchte eine Reihe berühmter französischer Organisten einladen, auf dieser Orgel zu spielen", und er sagte: "Gut, nur zu".
> Ich wünschte, ich könnte mich an die Honorare erinnern, die wir ihnen bezahlt haben, sie waren lächerlich gering. Ich glaube, es waren 10.000 Francs, also ungefähr 30 Dollar. Da griff ich nun zum Telefon - ob Sie es glauben oder nicht - und rief Marcel Dupré an, den ich durch Clarence Watters in diesem Land kennengelernt hatte. Er war der einzige, den ich kannte, und ich nannte ihn auch nicht Marcel! Es hieß: "Maitre, wären Sie bereit, in einer Reihe auf dieser Orgel zu spielen? Ich möchte helfen, den Ruf der amerikanischen Kathedrale als künstlerisches Zentrum in Paris zu erhöhen". Er stimmte zu, und ich dankte ihm und legte den Hörer auf.
> Dann rief ich André Marchal an und wiederholte meine Geschichte und sagte, dass Dupré zugestimmt habe, und ob Sie es auch tun würden, und er sagte ja. Natürlich, wenn Dupré nicht zugestimmt hätte, wäre es vielleicht eine andere Geschichte gewesen. Ich kannte ja Marchal nicht für einen Pfennig! Also, dasselbe für Langlais, Messiaen und Duruflé. Diese Namen waren legendär, schon damals... Die Rezitals lagen in der Fastenzeit eine Woche auseinander, und es gab einen großen Publikumsaufmarsch und breite Zeitungsberichterstattung.[49]
>
> *NC: Wie hat sich die Orgel in der amerikanischen Kathedrale im Vergleich zu die berühmten Pariser Orgeln gehalten?*
> CDW: Nun, zum einen war sie besser gestimmt als alle anderen, und das war wegen der Deutschen. Sie hatten die Kathedrale übernommen und sie für ihre Armee benutzt. Sagen Sie über ihre Politik, was Sie wollen, aber Donnerwetter, wenn die Deutschen schon eine *Wehrmachtskirche* haben sollten, musste darin auch eine gestimmte Orgel stehen. Die Orgel war also in der Wehrmachtskirche großartig in Form, als ich dort ankam. Es war erstaunlich.
>
> *NC: Hatten Sie die Gelegenheit, einen dieser Organisten in ihren eigenen Kirchen zu hören?*
> CDW: Sehr wenig... Ich ging von Zeit zu Zeit nach Ste.-Clotilde, weil ich unmittelbar in der Nähe von Langlais wohnte.[50]

Für sein Rezital am 18. März 1949 in der amerikanischen Kathedrale spielte Langlais (wie oft in der Zukunft) Musik seiner Vorgänger in Sainte-Clotilde, César Franck und Charles Tournemire, aber auch von Louis Vierne und einem "jungen" Komponisten der Epoche, seinem Freund Gaston Litaize. Dann wählte er Auszüge aus seinen eigenen Werken, den *Neuf Pièces* und der jüngsten Suiten *Suite brève* und *Suite française*. Er endete, wie immer, mit einer Improvisation über ein vorgegebenes Thema, hier eines von Nadia Boulanger. Dieses Konzert markierte den Beginn der Freundschaft zwischen Charles Dodsley Walker und Jean Langlais.
In den "Fastenkonzerten" der nächsten Saison wurde Jean Langlais erneut eingeladen, diesmal mit der jungen Frau von Walker, der Sopranistin Janet Hayes, um seine *Trois Prières* (1949) aufzuführen. Während dieses Konzerts am 5. März 1950 spielte er die Uraufführung seiner eben vollendeten *Incantation pour un Jour Saint,* die später berühmt werden sollte, sowie Auszüge aus seiner *Suite médiévale* und der *Suite française* und endete mit dem "Finale" aus seiner *Première Symphonie* (1942).
Die Bande der Freundschaft, die zu dieser Zeit mit Charles Dodsley Walker und seiner Frau Janet geschmiedet wurde, erwies sich als unverbrüchlich und dauerte bis zum Tod des Komponisten im Jahr 1991.

Die weltlichen und geistlichen Lieder

Jean Langlais wollte nicht nur als Orgelkomponist angesehen werden,[51] deshalb hat er sich nach dem Krieg auf anderen Gebieten der Musik, insbesondere dem Gesang, betätigt. Als seine Ehefrau, die sich für moderne Poesie begeisterte, ihm aus der ersten veröffentlichten Sammlung von Jacques Préverts *Paroles* vorgelesen hatte, war er sofort betört und beschloss, sieben Texte, die abwechselnd Gefühl und Spott evozieren, zu vertonen.[52]

> Déjeuner du matin
> Pour toi, mon amour
> Le Jardin
> Paris la nuit
> Quartier libre
> Conversation
> Les belles familles

Langlais hat diese *Paroles* am 10. Mai 1946 uraufgeführt; er selbst saß am Klavier und begleitete die Sopranistin Anne-Marie de Barbentane. Bernard Gavoty schrieb die folgende Besprechung:

> In der Société Nationale de Musique trat diesmal ein Organist auf, und zwar um sich von seiner Zunft abzusetzen: Jean Langlais ließ die ernsten Obliegenheiten seines schönen Berufes für einen Moment beiseite und hatte Spaß, neun Miniaturen von Jacques Prévert zu illustrieren, die familiär, zärtlich oder amüsant sind. Er hat es mit Mass, charmanter Sachlichkeit und Mäßigung getan, vor allem aber hat seine Musik das große Verdienst, auch bei maliziösen Texten sangbar zu bleiben: Sie geht nie in Sarkasmus oder übertriebene Karikatur über, die in hohen Dosen völlig unerträglich ist. Frau Barbentane war, sowohl stimmlich als auch körperlich, eine exquisite Darstellerin.[53]

Und Pierre Denis:

> Die Société Nationale gab die Premiere einer neuen Liederfolge, *Paroles*, auf Texten von Jacques Prévert; der Musiker übersetzte die kurzen Gedichte, bei denen sich die Banalität des täglichen Lebens sich mit einem gewissen legendären Märchenland verbindet und verblüffen alle, die dachten, dass ein Organist nur Tantum ergos und Ave Marias zu schreiben vermag.[54]

Überzeugt von der Qualität dieses Zyklus, dessen Dauer weniger als 13 Minuten beträgt, beschloss der Komponist, einen Verleger zu suchen. Zu diesem Zweck bat er Jacques Prévert um die Erlaubnis... die dieser kategorisch abgelehnte. Es stimmt, dass der Dichter seine bereits seinen Musiker der Wahl in der Person von Joseph Kosma hatte. Daher ist diese Sammlung auch heute noch unveröffentlicht.[55]

Einige vereinzelte Vokalwerke erblickten in den Jahren 1946 bis 1948 das Licht der Welt, von denen eines, ein altes bretonische Lied *"La Ville d'Ys"* sowohl als Lied mit Klavierbegleitung als auch in einer a cappella-Version existiert.

Überwältigt von Jean Cayrols Lesung des rätselhaften *Passe-temps de l'homme et des oiseaux* (Zeitvertreib

des Menschen und der Vögel), einem poetischen und transzendenten Bericht über das tägliche Entsetzen, das der Dichter im Konzentrationslager Mauthausen erlebt hatte, beschloss Langlais 1948, vier der Gedichte vertonen:[56]

> J'ai chanté
> À bas la feuille
> Oiseaux fatigués de m'entendre
> Il y a des hommes

Hier der grossartige, tragische Text des ersten:

> J'ai chanté pour la mort
> Pour les hommes nus en tas
> Qui brûlaient dépareillés
> J'ai chanté pour une femme.
>
> Ouverte comme une ciguë
> Les seins bleus
> Elle était vêtue par habitude
> J'ai chanté pour un enfant froid
> Avec son pain à la main
> Il commençait à rire
> Et personne ne veut plus
> M'entendre

Als die französische Musikwissenschaftlerin Lila Maurice-Amour eine Radiosendung mit dem Titel *Les poètes et leurs musiciens* (Die Dichter und ihre Musiker) am 4. Oktober 1951 Jean Cayrol widmete, machte sie folgende Beobachtungen über die Musik von Jean Langlais:

> Einfache, aber trotzdem reiche Musik, absichtlich reduziert, aber nicht schmucklos; Musik, in der die Melodie den Text sprechen lässt und die Hintergrundlandschaft in die Oberfläche bringt, ohne diese jemals zu verdrängen.
> Der Kompositionsprozess fügt zwei lineare Modelle zusammen: das Lied und seine Begleitung. Wäre es nicht Unsinn, könnte man sagen, dass dies einem "zweistimmigen Gregorianischer Gesang" ähnelt, um Pierre-Jean Jouves Satz bezüglich seiner eigenen Gedichte zu verwenden, die ebenfalls von Jean Langlais. vertont wurden. In der Tat bleibt der melodische Text völlig außen vor, um seine ganze Integrität zu behalten, und das Klavier greift nur ein, um die Trockenheit der Szene zu unterstreichen. Das ist die Poesie des Wartens, einer Welt auf der Suche nach dem Aussichtspunkt, wie am Karsamstag, als das Grab leer ist: man weiß noch nicht, ob es eine Auferstehung geben wird, aber es muss etwas geschehen. In der Zwischenzeit schreibt Jean Cayrol Gedichte, für die Jean Langlais die Musik komponiert... Es wird gut sein, wenn die Leute sie der Kirche singen, diese einfachen und starken Worte, diese Worte der Gewissheit.[57]

In dieser Zeit schrieb Jean Langlais auch *Trois Prières* für Solostimme oder Unisono-Chor mit Orgel. Zwei von ihnen, "Ave verum" und "Ave maris stella", verwenden französische Übersetzungen der lateinischen Texte, während die dritte, "Tantum ergo", entweder auf Latein oder Französisch gesungen werden kann. Ähnlich unterstützte der Komponist ohne weiteres religiöse Lieder in der Volkssprache, indem er die Empfehlungen des Vatikanischen Konzils II der 1960er-Jahren vorwegnahm.

Von den 65 Liedern, die während der langen Karriere des Komponisten geschrieben wurden, stammen 25 aus dieser kurzen Nachkriegszeit-Periode, in der er ein aktives Interesse an diesem Genre zu haben schien, ausgehend vom frechen Humor von Prévert bis zu den tragischen Intonationen von Jean Cayrol. Aber danach zeigte er eine zunehmende Unzufriedenheit mit dem Kunstlied, das in Frankreich am Anfang des Jahrhunderts so geschätzt gewesen war und dann nach dem Zweiten Weltkrieg aufgegeben wurde.

Sakrale Polyphonie: Kantaten, Messe Solennelle, Kantaten

Von der *Cantate à Saint-Vincent* für gemischte Stimmen und Streichorchester oder Orgel, die Jean Langlais 1946 schrieb, bleibt keine Spur; der Komponist vernichtete das Manuskript. Es war ein "Gelegenheitsstück",

das von der Schule Saint-Vincent in Rennes für die die Einweihung der Orgel der Kapelle bestellt worden war. Der Komponist hat sie als zu lang eingeschätzt und 1953 komplett neu geschrieben in einer gekürzten Version mit dem Titel *Caritas Christi*.

Ein weiteres Vokalstück in einfachem Stil, *Cantate en l'honneur de Saint-Louis-Marie de Montfort* (1947), wurde erst 2007 anlässlich des 100-jährigen Geburtstsges des Komponisten veröffentlicht. Dieses Werk für dreistimmigen Frauenchor, Solosopran, Orgel und drei *ad libitum*-Trompeten, wurde für die Schule für blinde Mädchen in Larnay geschrieben.[58]
1948 schrieb Jean Langlais zum Andenken an Louis Braille eine Motette, *Libera me Domine* in Latein für Sopran, Tenor, Bass und Orgel, für die er den gesamten Text dem Gregorianischen Responsorium am Ende der Requiem-Messe entlehnte. Aber selbst wenn die lateinischen Worte die des Gottesdienstes sind, schreibt Jean Langlais eine ganz persönliche Musik, wie es Gabriel Fauré und Maurice Duruflé in ihren Requiems getan haben. Diese *Libera me* mit seiner ergreifenden Einfachheit wurde 1968 in der Eglise de la Madeleine in Paris anlässlich der Beerdigung der Organistin Jeanne Demessieux aufgeführt. Da sie wusste, dass sie im Sterben lag, hatte sie ausdrücklich darum gebeten, dass dieses Werk bei ihrer Beerdigung gesungen würde.

Messe Solennelle

Mehr als 15 Jahre lang hatte Langlais ein ehrgeiziges und schwieriges Projekt vor Augen, eine feierliche Messe in Latein für vierstimmigen gemischten Chor und zwei Orgeln nach dem Vorbild von Louis Viernes *Messe Solennelle*. Einen Chor und zweie Orgeln ("große Orgel" auf der hinteren Empore und die "Chororgel" am anderen Ende der Kirche) vorzusehen, ist in Frankreich sinnvoll, weil die meisten großen Kirchen beides haben; eine alte Tradition ging davon aus, dass der Organist der "großen Orgel" den Chor nie begleitet, sondern mit ihm dialogisiert hat (abwechselnd mit gesungenen Versen). Obwohl die Konzeption dieser feierlichen Messe lang und schwierig war, ging das eigentliche Schreiben der Partitur schnell: Nach den Markierungen in der Braille-Partitur[59] begann der Komponist mit dem Gloria (9.-12. November 1949), dann kamen Kyrie (14.-15. November), Sanctus und Benedictus (18-19) und schliesslich das Agnus Dei (20-22), d.h. elf Tage um ein Werk zu komponieren, über das er mehr als 15 Jahre lang nachgedacht hatte! Als er begann, diese Messe zu notieren, verfolgte er die liturgischen Anforderungen der Zeit, insbesondere das *Motu proprio* von Papst Pius X. über geistliche Musik vom 22. November 1903, das als das letzte Wort über die katholische Musik bis zum Zweiten Vatikanisches Konzil galt. Jean Langlais kannte es in französischer Übersetzung und mit Kommentar von Amédée Gastoué, veröffentlicht von der Schola Cantorum, 2. Auflage (Paris, 1910). Die Übersetzung dieser Empfehlungen lautete wie folgt:

> 1. Die geistliche Musik, die ein integraler Bestandteil der feierlichen Liturgie ist, hat einen Anteil an der Gesamtzielsetzung der Liturgie: die Ehre Gottes und die Heiligung, die Erbauung der Gläubigen. Die sakrale Musik trägt zur Schönheit und zum Glanz der Zeremonien der Kirche bei.
>
> 2. Die geistliche Musik sollte daher in höchstem Mass die der Liturgie eigenen Qualitäten besitzen, insbesondere der *Heiligkeit* und der *Güte der Form,* die direkt die endgültige Qualität der *Universalität* erzeugen. Sie muss *heilig* sein. Die geistliche Musik muss daher alles Profane ausschließen, nicht nur in sich selbst, sondern auch in der Art und Weise, wie sie von denjenigen präsentiert wird, die sie ausführen. Es muss wahre Kunst sein... aber vor allem muss sie *universell* sein...
>
> 3. Diese Qualitäten finden sich im höchsten Grad im Gregorianischen Gesang. Folglich ist dies der Gesang, der der römischen Kirche eigen ist, der einzige Gesang, den sie von den Urvätern geerbt hat, der einzige Gesang, den sie jahrhundertelang in ihren liturgischen Manuskripten bewahrt hat, der einzige Gesang, den sie den Gläubigen direkt als ihren eigenen darbietet, der einzige Gesang, den allein sie für gewisse Teile der Liturgie vorschreibt und der einzige Gesang, den die jüngsten Forschungen so glücklich zu dessen Integrität und Reinheit zurückgeführt haben.
>
> 4. Die oben genannten Qualitäten besitzt in hervorragendem Maße auch die klassische Polyphonie, insbesondere die der römischen Schule, die ihre größte Perfektion in der sechzehnten Jahrhundert, dank der Werke von Pierluigi da Palestrina erreicht hat... Die klassische Polyphonie steht in bewundernswerter Übereinstimmung mit dem Gregorianischen Gesang, dem höchsten Modell aller geistlichen Musik...

> 5. Die Kirche hat den Fortschritt der bildenden Künste konsequent gefördert, indem sie alles Gute und Schöne, was menschliches Talent hervorgebracht hat, durch die Jahrhunderte hindurch für den Gottesdienst zugelassen hat, allerdings immer unter Berücksichtigung der liturgischen Gesetze. Folglich ist auch moderne Musik in der Kirche erlaubt, wenn ihre Kompositionen Güte, Nüchternheit und Gewicht haben, die sie ihrer liturgischen Funktionen nicht unwürdig machen.
>
> 6. Unter den verschiedenen Arten von moderner Musik erscheint der theatralische Stil, wie er im [neunzehnten] Jahrhundert besonders in Italien außerordentlich populär war, am wenigsten geeignet für die Liturgie...

Langlais nahm sich die folgenden Punkte besonders zu Herzen:

> 7. Die eigentliche Sprache der römischen Kirche ist das Latein. Daher ist es verboten, in feierlichen liturgischen Funktionen in der Umgangssprache zu singen, geschweige denn die variablen oder feststehenden Teile der Messe und des Amtes im Volkston zu singen.
>
> 9. Der liturgische Text muss so gesungen werden, wie er in den Büchern steht, ohne Veränderung oder Umkehrung der Wörter, ohne unangemessene Wiederholung, ohne Silbentrennung.
>
> 15. Obwohl die kircheneigene Musik reine Vokalmusik ist, ist Musik mit Orgelbegleitung erlaubt. In einigen besonderen Fällen, innerhalb enger Grenzen und mit erforderlicher Angemessenheit, können andere Instrumente zugelassen werden, aber niemals ohne die Sondergenehmigung.
>
> 16. Da der Gesang immer die Hauptsache sein sollte, sollen die Orgel oder andere Instrumente sie lediglich unterstützen und niemals zudecken.
>
> 17. Es ist nicht erlaubt, dem Gesang lange Vorspiele voranzustellen oder ihn mit Zwischenteilen zu unterbrechen.

Langlais befolgte diese päpstlichen Anordnungen buchstabengetreu, insbesondere Paragraph 9 über die Änderungen im liturgischen Text. Dieser Absatz reagiert auf Vokalwerke - zahlreicher als man sich vorstellen könnte - wo das Aufbrechen der Texte geradezu ketzerisch ist, wie z.B. in einem "Kyrie eleison", in dem der Chor "ele" singt, und dann nach einer langen Pause oder einem Akkord der Orgel schließlich "ison" hinzufügt!

In Übereinstimmung mit dem *Motu proprio* verwendet Jean Langlais die Silbenwiederholung in nur zwei Situationen: erstens, wenn ein Wort oder ein Satz von außergewöhnlicher Bedeutung ist (z. B. die Verdoppelung von "Jesus Christe" und "Amen" im Gloria, das "Hosanna in excelsis" des Sanctus oder die "Dona nobis pacem" am Ende des Agnus Dei); und zweitens, wenn es um imitative Polyphonie geht, wie z. B. eine vierstimmige Exposition (die Eröffnungsteile von "Et in terra pax bonae voluntatis" im Gloria, oder die fugierte Exposition des ersten Agnus Dei).

Pius X. autorisierte die Orgelbegleitung, soweit sie nicht dominierte oder den Text unterbrach (Absätze 15, 16 und 17). Langlais befolgt dies in der *Messe Solenelle*, wobei die Orgel zwei Funktionen erfüllt: die "Chororgel" begleitet die Stimmen, und verdoppelt lediglich deren Einsätze, um Stabilität und Sicherheit zu gewährleisten; die "große Orgel" ist Solistin mit ihren kurzen Vor-, Zwischen- oder Nachspielen (zehn Takte für die Kyrie- und Sanctus-Präludien, vier oder fünf Takte für die Zwischenspiele und ein bis drei für die Postludien). Diese stereophone Verteilung (die "Chororgel" begleitet den Chor, während die "große Orgel" solistisch auftritt) wird sich als außerordentlich wirkungsvoll erweisen. Olivier Messiaen analysierte die Arbeit in einem undatierten Manuskript, das Langlais sorgfältig in seinen Archiven aufbewahrt hat:[60]

> Jean Langlais: Messe Solennelle, Analyse von Olivier Messiaen.
> Das Kyrie ist ausgezeichnet in seiner strengen Form. Sein primärer harmonischer Verlauf erinnert an eine Kadenz von Guillaume de Machaut. Der zweite Teil (der ausdrucksstarke) seines Themas ist inspiriert vom Kyrie XIII (stelliferi conditor orbis). Es steht in Litaneiform mit rhythmischen Wechseln (man denkt an die Gregorianischen Neumen); aber da sie fast immer aus gleichen Viertelnoten besteht, ist dies leicht auszuführen (solange man in Viertelnoten dirigiert, wenn die Taktwechsel erfolgen).
>
> Das Gloria ist eine Fuge. Ihr Thema im Modus auf D nimmt die ersten Noten des Cantus firmus des Gloria XIII als Ausgangspunkt auf. Die Episoden, die sich auf verschiedene Fragmente des Themas beziehen, trennen die Themenzitate in entfernten Tonarten. Engführung und Schluss in Dur.

Im Sanctus: freie Verwendung von konsonanten Dur- und Moll-Akkorden, welche chromatische Modi schaffen. Wieder finden wir die Kadenz von Machaut.

Das Benedictus wird alle wahren Musiker in seinen Bann ziehen. Die chromatischen zweistimmigen Arabesken auf dem 8'-Bourdon über dem modalen Hintergrund der Voix céleste erzeugt viel Poesie, indem sie den Gesang der Frauen allein in Oktaven unterstützt.

Das Agnus ist gleichzeitig aufgewühlt und meditativ. Der Aufruf zum Frieden hat tragische Intensität, die besonders aktuell ist.[61]

Dieses Werk stellt keine großen Aufführungsschwierigkeiten, alle Gesangspassagen, die ein wenig heikel sind, werden von der Orgel verdoppelt, und die Choreintritte sind immer sorgfältig vorbereitet. Die beiden Orgeln spielen nie zur gleichen Zeit: eine einzige Orgel könnte leicht ausreichen, wenn das Werk in einer Kirche aufgeführt wird, die nur eine besitzt. Zusammenfassend lässt sich sagen, dass es ein schönes Werk ist, streng, ernsthaft, wirklich liturgisch, leicht einzustudieren und allen Chorleitern zu empfehlen.
Olivier Messiaen

Messiaen hat alles gesagt, bis auf Jean Langlais' Errungenschaft eines perfekten stereophonischen Effekts, indem zwei Orgeln verwendet werden und die kleine begleitende Chororgel der großen Solo-Orgel gegenübergestellt ist, die unter idealen Umständen in einer großen Kirche, mehr als 100m entfernt ist.

Bei der Auswahl der Texte behielt Langlais das klassische Ordinarium bei (Kyrie, Gloria, Sanctus mit Benedictus, und Agnus Dei) unter absichtlicher Auslassung des Credos, das in Frankreich normalerweise gregorianisch vom Chor und der Gemeinde *abwechselnd* gesungen wird.
So gelang es dem Komponisten, die Wünsche Pius' X. in Bezug auf Gregorianik, "palestrinische" Polyphonie und moderne Musik zu erfüllen:

a) Gregorianischer Gesang:
Streng genommen gibt es in der *Messe Solennelle* keine Gregorianik, aber viele melodischen Linien wurden von ihr inspiriert, besonders in den ersten beiden Sätzen, wo die Umrisse der Motive der Messe XIII angedeutet und stilisiert werden, bevor Langlais seine Phantasie freisetzt, um eine persönliche melodische Linie zu schaffen.

b) Polyphonie:
Absatz 4 des *Motu proprio* lobt sowohl den gregorianischen Gesang als auch Palestrina-ähnliche Polyphonie. Für Langlais ist Polyphonie nicht unbedingt Synonym für Palestrina, und er verwendete imitierende Techniken, ohne sich an einen bestimmten Stil gebunden zu fühlen. So schöpfte er aus verschiedenen Epochen, wunschgemäss mittelalterliche Praktiken (das Kyrie und Agnus Dei) mit fugierten Passagen abwechselnd (vor allem im Gloria, wo man praktisch eine klassische vierstimmige Fuge mit Einsätzen von unten nach oben findet und Zwischenspiele unter Verwendung von Fragmenten des Themas). Und obwohl die *Messe Solennelle* eindeutig eine polyphone Messe ist, enthält sie lange homophone Passagen in ihrem Benedictus auf die Worte "Benedictus qui venit in nomine Domini", in dem die Soprane und die Altistinnen in langen Oktaven singen, eine Oase der Ruhe inmitten komplexer Polyphonie. In Bezug auf die Vokalumfänge ist der Komponist traditionell, er bleibt mehrheitlich in mittleren Registern unter sorgfältige Vorbereitung der Spitzentöne mit schrittweiser Bewegung. Dadurch werden die Stimmen hervorgehoben, ohne forciert zu wirken.

c) Moderne Musik:
Der fünfte Absatz des *Motu proprio* anerkennt die Gültigkeit der modernen Musik in der Kirche, solange sie sich den Anforderungen der liturgischen Gesetze beugt. Jean Langlais kam dem voll und ganz nach, aber wie konnte er innerhalb so enger Zwänge arbeiten, ohne das Aufblühen seiner Sprache zu bremsen? Eine Untersuchung seiner frühen Orgelwerke, insbesondere der *Vingt-quatre pièces pour harmonium ou orgue* zeigte bereits seine Vorliebe für musikalische Collagen, für das Zusammenfügen musikalischer Elemente aus völlig unterschiedlichen Techniken oder Epochen Außerdem schien der Komponist eine ausgeprägte Vorliebe für die musikalische Atmosphäre des Mittelalters zu haben (*Suite médiévale*), dies aber im Lichte eindeutiger 20. Jahrhundert-Harmonien. Die *Messe Solennelle* bestätigt diese Tendenzen: neben Affirmationen der gregorianischen Modalität (Hypodorisch in Kyrie und Sanctus, Dorisch im Gloria, Hypolydisch im Sanctus) ist die Polyphonie vom Mittelalter und der Renaissance inspiriert, aber sie übernimmt auch erst in viel späteren Perioden entwickelte Tonarten. Auf diese Art bewegt sich Jean Langlais ganz mühelos von einem mittelalterlichen Kyrie mit offenen Quarten und Quinten und Machaut-ähnliche Kadenzen zum Fortissimo des Sanctus, das qualvolle Chromatik der triumphierende Tonalität beim Wort "Sanctus" gegenüberstellt, gesungen auf einem durch und durch konsonanten C-Dur-Akkord mit einem spektakulären hohen C für die Sopranistinnen.[62] Und um dieses Gleichgewicht der verschiedenen Techniken aus verschiedenen Epochen zu vervollständigen, schließt er das Agnus Dei in einer ganz modernen Atmosphäre, unter Verwendung von Ganztonskala, melodischen Tritoni und melodischer *notes ajoutées* zu den Akkorden.
Es ist die Lyrik, die all diese heterogenen Techniken vereint, eine Lyrik, die von seinem Konzept

des Heiligen herkommt, eine Lyrik, die die Grenzen von Pius' Aufruf zu religiösem Anstand nie überschreitet.

Die private Uraufführung der *Messe Solennelle* fand am 15. Oktober 1950 in Sainte-Clotilde statt, mit dem Chor des Nationalen Instituts für junge Blinde unter der Leitung von Jean-Gabriel Gaußens; an der großen Orgel sass Pierre Denis und an der Chororgel Sainte-Clotildes Chorleiter François Tricot.[63]
Drei Jahre später fand die öffentliche Premiere im Rahmen des Festivals von Besançon statt, und Clarendon schrieb in *Le Figaro*:

> Babylonischer Erfolg für Jean Langlais, dessen *Messe Solennelle* ihre Uraufführung in der Basilika Saint-Ferjeux erfuhr unter der grossartigen Mitwirkung von Marcel Courauds Vokalensemble. Indem er seine Polyphonie auf gregorianische oder einfache modale Melodien stützt, hat der Autor eine sehr alte Formel verwendet, für die uns die alten Meister viele Beispiele hinterlassen haben. Das war genau die Gefahr, einer plumpen Stilimitation zu verfallen und einen falschen Lassus oder eine Palestrina-Kopie zu machen. Langlais weiss, wie man traditionell bleiben und gleichzeitig seine Persönlichkeit schützen kann. Besonders bewunderte ich sein Gloria, dessen Struktur meisterhaft ist. Jean Langlais, mein Herr Kollege, haben Sie endlich das Rezept für die religiöse Musik gefunden, den Stein der Weisen? In diesem Fall erwartet Sie die Krone der Seligen.[64]

Nach ihrer Veröffentlichung im Jahr 1950 fand die dem Kanonikus der Kirche Sainte-Clotilde, Henry Hubert gewidmete *Messe Solennelle* sofort Erfolg, insbesondere in englischsprachigen Ländern, Deutschland und Nordeuropa. 65 Jahre später gibt es viele, die sie neben Duruflés *Requiem* als Klassiker der religiösen Musik des 20. Jahrhunderts ansehen. Die beiden Werke werden in der Tat in Chorkonzerten oft gepaart. Vor der Unterzeichnung des Vertrages von 15. Februar 1951 zur Veröffentlichung dieses Werkes in den Éditions de la Schola Cantorum und Procure Générale de Musique (einem auf religiöse Musik spezialisierten französischen Verlag) erhielt Jean Langlais diesen Brief vom Leiter der Firma:

> Paris, 9. Januar 1951
> Sehr geehrter Herr,
> Wir geben Ihnen gerne die Erlaubnis, Ihre von unserem Haus veröffentlichte *Messe Solennelle* zu orchestrieren und sie in dieser Fassung aufführen zu lassen. Es versteht sich von selbst, dass Sie uns diese Orchestrierung mit der Absicht vorlegen werden, dass wir sie erwerben.
> Bitte nehmen Sie meine besten Wünsche entgegen,
> Abbé Bardy[65]

Langlais hat tatsächlich eine Version für großes Orchester (Streicher, Holzbläser, Blechbläser) hergestellt, aber sie blieb als Manuskript in den persönlichen Papieren des Komponisten, war also völlig unbekannt, bis die Éditions de la Schola Cantorum (1983 vom schweizerischen Konsortium aus Charles Huguenin, Cantate Domino und Triton aufgekauft) auf Initiative des neuen dynamischen jungen Leiters Sébastien Frochaux 2015 beschlossen, sie zu veröffentlichen.[66] Somit ist diese Arbeit für Chor und Orchester ohne Orgel,[67] die Langlais nie gehört hat, erst 65 Jahre nach ihrer Komposition erschienen.
Aber die ursprüngliche Version erlangte raschen Erfolg und wurde von der Kritik gefeiert:

> Jean Langlais hat eine ungewöhnliche Schreibtechnik, aber für ihn wird die Technik Kraft und Schönheit, da in dieser Musik das Genie regiert. Es ist sehr schwierig, ja fast unanständig, das auszudrücken, was unter der Macht religiöser Gefühle geboren werden kann, aber für uns ist die *Messe Solennelle* von Jean Langlais kein müder Kniefall, kein übertrieben kontemplatives Akzeptieren; sie ist ein verzweifelter und inbrünstiger Schrei eines Mannes des zwanzigsten Jahrhunderts, einer jener Männer, die noch an Aufrichtigkeit glauben, einer jener, die wissen, wie man sich Gott ohne Schönfärberei, ohne Heuchelei, ohne Furcht und sogar ohne Stolz nähert, lediglich belastet mit dem Gewicht seiner Zweifel, seiner Hoffnung, seiner ungestillten Großzügigkeit, seiner Liebe. Wenn unser Enthusiasmus die Oberhand gewonnen hat, dann bitten wir Jean Langlais um Verzeihung für eine Übertreibung, deren einzige Verteidigung in der Bewunderung liegt, die wir für seine Musik hegen.[68]

Jean Langlais erlangte so in dem Moment, in dem er, gerade vierzig geworden, im vollen Besitz seiner musikalischen Fähigkeiten war, wahre Berühmtheit in der Welt der geistlichen Musik. Ein langes Interview mit Pierre Denis nur vier Jahre nach seinem Amtsantritt in Sainte-Clotilde malt ein enthusiastisches Porträt. Hier sind einige Auszüge, beginnend mit der Einleitung:[69]

> In Sainte-Clotilde ist der Gottesdienst bald zu Ende. Die gemeinsamen Schatten von Franck und Tournemire scheinen mit ihrer stillen Präsenz den Musiker herauszufordern, der versucht, sich in einem

sowohl gefährlichen als auch hoffnungslosen Wettbewerb an ihnen auf dem Instrument zu messen, das vor kurzem noch Zeuge und Übersetzer ihrer innersten Gedanken war. Ein junger Künstler an den Manualen improvisiert ruhig und klar über einen Hymnus oder einen Introitus, er erarbeitet eine umfangreiche Rhapsodie, immer stimmig und in unseren aufmerksamen und überglücklichen Ohren aufblühend. Der Schöpfer der *Béatitudes* hätte sich nicht von diesen breiten Variationen oder diesen klug ausgearbeiteten Kanons distanziert, und der glühende Autor von *L'Orgue Mystique* hätte diese klagenden, von unberechenbaren Rhythmen und kostbaren harmonischen Schätzen erhöhten Arabesken rasch als seine eigenen anerkannt. Und doch ist Jean Langlais, der Titularorganist der Basilika, ganz sich selbst in diesen flüchtigen Kompositionen, die in eine Seele blicken lassen, die von einer überscharfen Sensibilität und einem tiefen Innenleben durchdrungen ist, die durch seine frühe Blindheit längst in ihn selbst zurückgebunden wurden.

Auf die Frage nach seinen Vorlieben im Orgelbau antwortet Jean Langlais mit einem klaren Glaubensbekenntnis:

"Da mir der Reichtum der Grundstimmen in einer gut gestalteten Orgel besonders gefällt, habe ich mich nicht jener Bewegung angeschlossen, die sie zu Gunsten der Mixturen zurückbinden möchte. Dieses Konzept ist zweifellos gut für die alte Musik, kann aber nicht für die Mehrheit der zeitgenössischen Musik geeignet sein. Die Mixturen führen zu einer Überlagerung von Dissonanzen in Akkorden, die Vielzahl von Plein-jeux macht die Polyphonie kompliziert statt sie zu verdeutlichen, statt nur eine zusätzliche Farbe, ein brillanteres Timbre beizufügen. Ich bin vor allem der Feind der hohen, häufig auch schreienden Mixturen (Zimbeln), die den musikalischen Diskurs durcheinanderbringen und den Alt mit dem Tenor überlagern. Trotzdem lobe ich diejenigen, die geschmackvolle Aliquoten zu bauen wissen. Ich bin dafür, in einem großen Instrument, verschieden intonierte Plein-jeux vorzusehen, eines für die Grundstimmen, ein anderes für die Zungen."

Über die Rolle des Organisten in der zeitgenössischen katholischen Liturgie enthüllt Jean Langlais seine Ideale als Glaubender:[70]

"Der Organist, der sich mit seiner Rolle im Dienst beschäftigt, hat eine große Aufgabe im religiösen Bereich. Er muss immer einen engen Zusammenhalt zwischen den Orgelstücken aufrechterhalten. die er im Vorfeld der Tagesliturgie akribisch ausgewählt hat. Diese Wahl, die bei bestimmten Festen (Pfingsten, Mariä Himmelfahrt, Weihnachten) relativ einfach ist, kann schwierig sein, wenn es um einfache Sonntage ohne bestimmte religiöse Bedeutung geht.
Man sollte sich zum Beispiel von den Lesungen aus dem Evangelium oder der Epistel oder dem Introitus inspirieren lassen. Charles Tournemire verstand das perfekt, und das ist es, was Olivier Messiaen jeden Sonntag in La Trinité macht. …
Von Solesmnes habe ich die umfassende Forschung über die melodische Reinheit zusammengetragen, und die Gregoranik hat mich immer sehr beeindruckt, vor allem in ihrer metrischen Regelmäßigkeit. Ich bin immer überrascht, dass Beethoven zum Beispiel so viele Meisterwerke schrieb, ohne sich selbst der rhythmischen Strenge seiner Zeit zu unterziehen. Es gibt anscheinend bessere Dinge, als nur in zwei oder drei zu denken. Was die lutherische Musik betrifft, so kann man sicher problemlos bestimmte Choralvorspiele für ein bestimmtes Fest einsetzen, aber ihr Charakter entspricht nicht immer gut demjenigen des entsprechenden römisch-katholischen Festes; bestimmte Advents-Choralvorspiele können leicht außerhalb dieser Jahreszeit gespielt werden, bestimmte strenge Oster-Choralvorspiele wie "Christus lag in Todesbanden" sind passend für die Fastenzeit.
Ich prangere jedoch gnadenlos diejenigen an, die bestimmte Meisterwerke der Orgelliteratur spielen, die mit seltenen Ausnahmen (Weihnachten) keinen Platz in der Kirche haben: einige der Bach-Triosonaten (mit Ausnahme einiger langsamer Sätze), die meisten Werke von Liszt. …
Der Dienst, den ich für den Organisten am wesentlichsten und interessantesten halte, ist die Vesper, die mir wirklich am Herzen liegt. Natürlich ist sie gewöhnlich der am meisten unterschätzte Dienst. Der Organist sollte sich die Tatsache zu Herzen nehmen, dass sein Zwischenspiel ein Kommentar zur Antiphon ist und dass es den Text, den er ersetzt, widerspiegeln sollte. Dasselbe gilt für Hymnen. Der Organist fügt sich so wirklich in den Dienst ein; Daraus ergibt sich die Notwendigkeit, sich blind den Bedürfnissen des Dienstes zu unterwerfen und, vor allem, beim geringsten Glockenschlag anzuhalten, egal, wieviel Überwindung es ihn kostet. Man beachte, dass der Organist hier in Sainte-Clotilde den Vorteil hat, wegen der Berühmtheit seiner Vorgänger große Achtung zu genießen. Ich bin frei, alles zu spielen, was ich will, und in meinen Zwischenspielen so lange zu improvisieren, wie ich will. Das künstlerische Leben auf der Orgelempore ist immer noch intakt dank der Aufmerksamkeit des verantwortlichen Priesters. ”

Als Pierre Denis ihn nach seinem Repertoire fragte, antwortete Langlais:

> "Ich bewundere die alten französischen Meister in ihren kurzen Stücken sehr. Aber der Dampf ist in den großen Kompositionen mit ihrem langen Festhalten an einer einzigen Tonart schnell weg. Was ihre Nachfolger im 19. Jahrhundert, Widor, Gigout, Guilmant usw. betrifft, vertreten ihre Werke, wie mir scheint, eine Ästhetik, in der das Pathos König ist. Wen wundert es, dass Zeitgenossen wie Debussy, ein wunderbarer Orchestrator, die Orgel ignorieren! Diese Organisten benutzten Registrierungen, die den Ohren einfach nur Klangbrei lieferten, von denen reine Klangfarben absichtlich ausgeschlossen schienen; und es ist eine schädliche Tendenz, an die Orgel nur in Registergruppen, nicht in Detailregister zu denken."

Der Autor des Interviews fasst dann den Musikgeschmack von Jean Langlais so zusammen:

> Obwohl sich der Komponist der *Poèmes Évangéliques* auf Cabezon oder Landino bezieht, ist er natürlich enger mit den französischen Meistern des Organum, Léonin oder Pérotin, verbunden, und mit Machaut, von denen er in unserem Jahrhundert ein verspäteter Jünger zu sein scheint. Hören Sie sich seine *Hommage à Landino*, seine Motette "O Bone Jesu", und sehen Sie, wie leicht er mittelalterliche Polyphonie nachbildet. Unter den späteren klassischen Meistern beruft sich Jean Langlais auf Frescobaldi, dessen *Fiori musicali* er ausdrücklich lobt. Aber unser Komponist ist auch ein Musiker von heute, der, nachdem er die Botschaften von Fauré und Ravel gehört hat, ein aufmerksames Ohr den großen zeitgenössischen Symphonikern zuwendet: Roussel, Hindemith, Strawinsky und Bartok. Er vergisst auch nicht, was er Erik Satie schuldet, dem er eine "Hommage" widmete. Er schätzt auch die junge Schule in unserem Land mit ihren illustren Mitgliedern, Olivier Messiaen an der Spitze. "Ich bin ekklektisch in meinem Geschmack", sagt Langlais, "und ich lehne jede Parteinahme bei der Beurteilung der Musik anderer ab. Ich zwinge mich, nie nach Vorurteilen zu urteilen, und nur meine eigene Sensibilität ins Spiel zu bringen, wenn es um Ästhetik geht."

Und nachdem er den Katalog der Werke seines Gegenübers ausführlich beschrieben hat, schließt Pierre Denis wie er begann, mit einem Bild von Jean Langlais an seiner Orgel in Sainte-Clotilde:

> Die Gläubigen verlassen die Basilika, die sich langsam in Dunkelheit hüllt. Einige Zuhörer bleiben, um die letzten Töne der Orgel zu hören, deren samtene Klänge auf geheimnisvolle Weise im pianissimo verklingen. Das Kirchenschiff der Sainte-Clotilde, für einen Moment verklärt durch den Zauber der Klänge von Cavaillé-Colls Meisterwerk, hat den Anschein eines prächtigen gotischen Raumes, düster in seinem Grau, wenn der Schlussakkord erreicht ist.

1 Der Titel hat anderswo keine direkte Entsprechung und ist am ehesten vergleichbar mit in einer akademischen Position, wobei die Ernennung auf Lebenszeit geschieht, es sei denn, der Organist entscheidet sich für ein Ausscheiden oder es kommt zu weiteren großen Umwälzungen.
2 "Gemeinde" bezieht sich hier auf die Gesamtbevölkerung innerhalb der von der Kirche und dem Staat erklärten Grenzen und nicht auf die Anzahl Personen, die regelmäßig an den Gottesdiensten teilnehmen.
3 In der Nähe von La Fontenelle, dem Geburtsort von Jean Langlais, gelegen.
4 Die Autorin begleitete Jean Langlais bei diesem Empfang.
5 Robert Chodron de Courcel. *La Basilique de Sainte-Clotilde*. Lyon: Lescuyer, 1957. Auf der Titelseite von Langlais' persönlicher Kopie steht die folgende handschriftliche Widmung: "Herrn Jean Langlais, Organist der der Basilique Sainte-Clotilde und bedeutender Komponist, sehr herzlich, Robert de Courcel, 10. November 1957" (Sammlung Marie-Louise Langlais). Die gedruckte Widmung lautet: "An Kanonikus Henry Hubert, Pfarrer der Basilika St. Marien, der Basilika St-Clotilde in respektvoller Widmung".
6 Gare des Invalides und Gare d'Orsay, der zweite wurde später zum Musée d'Orsay.
7 Jean Langlais widmete ihm 1949 seine *Messe Solennelle*.
8 Jean Tranchant. *Courte hisoire de la paroisse de Sainte-Clotilde* (1935-1965). Paris: Sainte-Clotilde, 1996. 75.
9 Franz-Christian Gau (1790-1853) wurde in Köln, Deutschland, geboren.
10 Es hieß, der Präfekt Rambuteau, der von der Stadt Paris mit der Auswahl des Architekten beauftragt wurde, habe François Gau ausgewählt, indem er erklärt hatte, dass "angesichts der Tatsache, dass die gotische Architektur, die ihren Ursprung bei den Goten habe, allein der Name François Gau eine ausreichende Garantie für seine Kompetenz darstelle". Zitiert in Augustin-Joseph du Pays. "Die neue Kirche Sainte-Clotilde." in L'Illustration 771 (5. Dezember 1857). 371
11 Diese Fotografie (Sammlung Marie-Louise Langlais), die vor Jean Langlais' Umbau der Orgel 1963 aufgenommen wurde, zeigt die Höhe der Rosette, die teilweise über der Orgel sichtbar ist. Nach dem Hinzufügen einer Akustikplatte durch Langlais war das Fenster vom Inneren der Basilika aus nicht mehr sichtbar.
12 Robert Martin. *Les Grandes Orgues de la Basilique Sainte-Clotilde, Essay. historique et technique*. Unveröffentlichtes Typoskript,1993. 125 (Sammlung Marie-Louise Langlais).
13 Fenner Douglass, *Cavaillé-Coll an the musicians*, Band 1, Sunbury Press: Raleigh, 1980. 134.
14 Aufnahmen von Polydor aus dem Jahr 1930, wiederaufgelegt auf CD als Teil 1 von Orgues et Organistes Français du XXe siècle, 5 CDs. (EMI Classics, 2002).
15 Martin, a.a.O. 31.
16 Wir schließen das "Finale" aus den *Six Pièces* aus, das offensichtlich für eine viel größere Orgel als diejenige von Sainte-Clotilde komponiert wurde, und die *Trois Pièces*, die speziell für die Einweihung der Trocadéro-Orgel 1878 geschrieben wurde.
17 Jeanne Rongier (1852-1934), französische Malerin aus dem Umkreis der Schule von Barbizon.
18 Charles Tournemire, *Inauguration du grand orgue de la Basilique Sainte-Clotilde à Paris* (Einweihungsprogramm, 30. Juni 1933, Sammlung Marie-Louise Langlais). Die Dispositionen von 1859 und 1933 sind in diesem Programm aufgeführt.
19 Tournemire gab den alten Spieltisch von César Franck (ob er das Recht dazu hatte oder nicht) seinem Freund, dem belgische Organisten und Komponisten Flor Peeters. Seit 1991 ist es Eigentum des Musikinstrumenten-museums (Vleeshuis) in Antwerpen, Belgien, Inventar-Nr. AV 991.05
20 In Wahrheit war er zu diesem Zeitpunkt 38 Jahre alt.
21 Valmarin, *L'Ouest-France* 23. Dezember 1945 (Sammlung Marie-Louise Langlais).
22. 7. November 1949 (Sammlung Marie-Louise Langlais).
23 Der Posten würde im Mai desselben Jahres an Gaston Litaize gehen, wie von Monsieur Chevrot, dem verantwortlichen Priester, angeboten. Litaize behielt dieses Position 44 Jahre lang, bis zu seinem Tod im August 1991, drei Monate nach Langlais Tod.
24 Tatsächlich wurde Webern aus Versehen von einem amerikanischen Soldaten erschossen, als er während der alliierten Besetzung Österreichs vier Monate nach Kriegsende, vor seinem Haus eine Zigarre rauchte. Erst Jahrzehnte später tauchte die wahre Geschichte auf.
25 Die Instrumentierung besteht tatsächlich aus Klavier, Geige, Klarinette und Cello: das, was ihm als Gefangener zur Verfügung stand.
26 Messiaen wurde 1940 in Verdun gefangengenommen und im Stalag VIII-A in Görlitz inhaftiert, an der aktuellen Grenze zwischen Deutschland und Polen.
27 Die Sammlung der Briefe von Jean Langlais an Melchior und Christiane de Lisle wurde an Marie-Louise Langlais nach dem Tod von Frau de Lisle (1913-2009) zurückgegeben. Sie war u.a. Assistentin von Olivier Messiaen in La Trinité von 1951 bis 1961. Die im Post Scriptum erwähnte Komposition war *Fête*, und der Kommentar macht deutlich, wie schnell sie komponiert worden.
28 "Images d'Épinal" waren in Frankreich weit verbreitete Bilder des 19. Jahrhunderts, die später der Inbegriff für vereinfachte Darstellungen wurden.
29 Etienne Lalou. "La création du *Diable qui n'est à personne*" Radio 46 (Lyon), 7. Februar 1947. Eine Aufzeichnung dieses modernen Mysteriums wird in der Phonothèque de l'Institut National de l'Audiovisuel (INA) in Paris aufbewahrt.
30 Roger Richard. "Le Soleil se lève sur Assisi." *Radio-Cinéma-Télévision: Hébdomadaire catholique des auditeurs et des spectateurs,* 18. November 1951 (Sammlung Marie-Louise Langlais).

31 Denken wir an *Il Poverello di Assisi*, fünf lyrische Stücke in sieben Szenen, das letzte große Werk von Charles Tournemire, in den Jahren 1937-1939 kurz vor seinem Tod komponiert.
32 Dies ist die Eröffnungssalve eines lebenslangen Krieges, den Langlais gegen das führte, was er später le *baroquisme* nennen würde.
33 Veröffentlicht in *Musique et radio* 38: 432 (Mai 1947). 133–135.
34 Ebd. 135.
35 Henry Barraud. *Pour comprendre les musiques d'aujourd'hui*. Paris: Seuil, 1968. 22–23.
36 Gespräch mit der Autorin.
37 Pater Patrick Giraud. *Le thème grégorien dans l'oeuvre d'orgue de Jean Langlais*. Dissertation, Institut grégorien de Paris, 1. Juli 1964.
38 Pierre Denis war Schüler, Freund und Biograf von Langlais und ab 1945 der erste Stellvertreter an der Sainte-Clotilde- Orgel. Insbesondere schrieb er eine lange Chronik des Lebens von Jean Langlais in der Reihe *"Les Organistes français d'aujourd'hui*" in *L'Orgue* 52 (Juli-September 1949). 66–73.
39 Ein Prinzip, das unser Komponist immer wieder beachten würde.
40 Archibald Farmer. "Neue Musik". *The Musical Times* 1282. 90. (Dezember 1949). 447. 40 Allerdings erhielt Langlais diese Rezension damals nicht; der Artikel wurde ihm erst 1987, 40 Jahre später bekannt
41 Eric Sarnette. "*Suite française de Jean Langlais*". *Musique et radio* (Oktober 1949): 131
42 Nach dem Krieg hatte Jean Langlais ein kleines Ferienhaus in La Richardais erworben, einem bretonischen Dorf zwischen Dinard und Saint-Malo; er benutzte es bis 1983. Nachdem er ein Pedalklavier gekauft hatte, schrieb er dort einen großen Teil seiner Werke.
43 Stanislas de Sèze (1903-2000), französischer Medizinprofessor, Vater der französischen Rheumatologie und Freund von André Marchal und Jean Langlais.
44 Robert Merle d'Aubigné (1900-1989), berühmter französischer Orthopäde.
45 Es wurde 2004 posthum im Dr. J. Butz Musikverlag (Deutschland) veröffentlicht, herausgegeben von Otto Depenheuer.
46 Rolande Falcinelli (1920-2006), Komponistin, Organistin und Schülerin von Marcel Dupré, dem sie als Orgellehrerin am Pariser Konservatorium von 1955 bis 1986 folgte.
47 Charles Dodsley Walker (1920-2015), Gründer und Dirigent der Canterbury Choral Society. Er erwarb einen Master of Arts in Harvard vor dem Umzug nach Paris. Nach seiner Rückkehr aus Europa im Januar 1951 wurde er dann Organist/Chorleiter der Kirche des Himmlische Friedens in New York für 38 Jahren und 1971-1975 Präsident der American Guild of Organists.
48 Kommentar an die Autorin in New York City, Juli 2007.
49 Die Reihe der sechs Orgelkonzerte am Freitagabend ("Fastenkonzerte") begann am 4. März 1949 mit einem Programm von Charles Dodsley Walker, und wurde jeden Freitag bis zum 8. April 1949 fortgesetzt mit André Marchal, Jean Langlais, Marcel Dupré, Olivier Messiaen und Maurice Duruflé. Eine der Rezensionen zu dieser Reihe, "Recitals by Noted Men at the American Cathedral in Paris", erschienen in The Diapason 40:5 vom 1. April 1949. 21.
50 Neal Campbell. "Gespräche mit Charles Dodsley Walker." Teil II. *The Diapas*on 101:6 (Juni 2010). 24.
51 Die Kategorie Organist-Komponist sollte die Komponisten in einer Art musikalischem Ghetto gefangen halten, aus dem nur wenige hatte eine Chance zu entkommen; dies galt insbesondere für Charles Tournemire.
52 Jacques Prévert (1900-1977), surrealistischer Dichter und Drehbuchautor, war ein Meister des lockeren Französisch mit einem bissigen Humor und ein Virtuose des Absurden. Die Sammlung *Paroles* (Worte) von 1946 machte ihn sofort berühmt, und es erschienen weitere Ausgaben. In den 1930er-Jahren wurden die Gedichte auch einzeln veröffentlicht. Langlais vertonte neun Gedichte, wobei zwei leider verlorengegangen sind: Nr. 5, "Sables mouvants" und Nr. 10, "La Batteuse".
53 Clarendon [Pseudonym für Bernard Gavoty] "Les Concerts". Le Figaro, 5. Juni 1946. 2.
54 Pierre Denis. "Les Organistes français d'aujourd'hui: Jean Langlais". Orgel 52 (Juli-September 1949). 72.
55 Glücklicherweise gibt es eine schöne Aufnahme mit fast allen Liedern von Jean Langlais, die fast alle unveröffentlicht blieben. Sie wurde unter der Aufsicht des kanadischen Organisten und Produzenten Jacques Boucher hergestellt. Diese Paroles wurden von der Sopranistin Louise Marcotte und der Pianistin Brigitte Poulin bemerkenswert gut umgesetzt, wobei die Manuskripte aus der Sammlung von Marie-Louise Langlais stammten. VOX 7841-2. 1998.
56 Jean Cayrol (1911-2005) war Dichter, Romancier und Essayist; er war Mitglied der Résistance im Zweiten Weltkrieg und wurde nach Mauthausen deportiert. Er war der Drehbuchautor des Films *Nuit et brouillard (*Nacht und Nebel), der einen großen Eindruck auf Generationen von Zuhörern machte. Die handschriftlichen Texte zu diesen Liedern befinden sich in der Sammlung von Marie-Louise Langlais.
57 Der maschinengeschriebene Text dieser Sendung wurde Jean Langlais von Lila Maurice Amour (Sammlung Marie-Louise Langlais) übermittelt.
58 Diese Kantate wurde 2008 von Combre gedruckt und im Oktober 2007 zum ersten Mal auf CD aufgenommen, und zwar anlässlich der Hundertjahrfeier von Jean Langlais durch die Maîtrise des Bouches-du-Rhône unter der Leitung von Samuel Coquard, mit der Organistin Marie-Louise Langlais (Soltice SOCD 241 CYD 75).
59 Sammlung Marie-Louise Langlais
60 Sammlung Marie-Louise Langlais.
61 Messiaen bezieht sich zweifellos auf den Korea- und den Kalten Krieg, die diese Zeit belasteten.
62 Jean Langlais wollte dieses hohe C haben, war sich aber nicht sicher, ob Chorsoprane es leicht singen können, also

schrieb er als Kompromiss ein G. Während er in den USA konzertierte, erklärte er dies Karel Paukert, Organist und Chorleiter an St. Paul's Episcopal Church in Cleveland Heights, Ohio, der die Messe Solennelle am 27. September 1981 leiten sollte, Paukert lud Langlais zur Aufführung ein, und der Komponist hörte zum ersten Mal das hohe C. Begeistert ließ er die Partitur sofort vom Verleger korrigieren.
63 Die vom Komponisten gewünschte stereophone Wirkung war in Sainte-Clotilde leider nicht möglich, da dort "orgue de choeur" und "grand orgue" auf zwei übereinanderliegenden Emporen angeordnet sind.
64 Clarendon [Bernard Gavoty]. "Au Festival de Besançon". *Le Figaro*, Oktober 1953 (Ausschnitt in der Sammlung von Marie-
Louise Langlais).
65 Brief in der Sammlung von Marie-Louise Langlais.
66 Sohn von Jean-Charles Frochaux, der 1983 die französischen Ausgaben erwarb.
67 Es gibt auch eine optionale Version für Chöre, Orchester und Orgel, die von Marie-Louise Langlais 2015 beim selben Verleger herausgegeben wurde durch.
68 Henri Dufresse. "Die Messe von Jean Langlais." *Images musicales* 127 (23. Februar 1951). 5.
69 Pierre Denis, "Les Organistes français d'aujourd'hui". L'orgue 52 (Juli-September 1949). S. 68-72.
70 Jean Langlais stand jedoch manchmal im Konflikt mit bestimmten Priestern der Pfarrei, insbesondere demjenigen, der in den 1960er-Jahren tatsächlich eine Ampel an der Orgel anbringen liess, damit der Organist sofort auf die Wünsche der Zelebranten reagieren konnte. Die Autorin hat dies persönlich gesehen, und man kann sich die Wut von Jean Langlais vorstellen, als er dieses neue Gerät entdeckte, das wir ihm beschreiben mussten. Er ging sofort in die Sakristei hinunter und sagte zum beteiligten Priester: "Was für eine brillante Idee für einen blinden Mann"! Die Ampel wurden schnell entfernt, zur allgemeinen Heiterkeit der zahlreichen Zuhörer, die sich an diesem Tag auf der Empore befanden.

KAPITEL 6

Die erste amerikanische Tournee, 1952

Konzertmanagement für Organisten in Nordamerika

Das Konzertmanagement von La Berge wurde 1921 von Bernard R. La Berge gegründet, einem Impresario, Organisten, Pianisten und Kritiker aus Quebec, und es entwickelte sich rasch zum führenden nordamerikanischen Management für Konzertorganisten, das schließlich in New York City angesiedelt war. La Berge vertrat einige echte Berühmtheiten in der Orgelwelt; aus Frankreich Joseph Bonnet (erste Amerika-Tournee 1916), Louis Vierne (1927), André Marchal (1930), aus Deutschland Günther Ramin, aus Belgien Flor Peeters, aus Italien Fernando Germani und aus den Vereinigten Staaten Charles Courboin (belgischer Herkunft und Ausbildung) und Carl Weinrich.

Marcel Dupré war 1921 zum ersten Mal in die Vereinigten Staaten gekommen, und zwar auf Einladung von Alexander Russell, eines ehemaligen Studenten von Widor, der als Konzertmanager für die Wanamaker-Kaufhäuser in New York City und Philadelphia tätig war. In der Folge trat Dupré 1929 in die Geschäftsleitung von La Berge ein. Aber La Berge hatte bereits zwei französische Organisten unter Vertrag, Joseph Bonnet und Louis Vierne. Nach seiner ersten Tournee (Februar-April 1927) schloss Vierne seinen veröffentlichten Bericht über die Tournee mit diesen Worten ab:

> Ich möchte hier meinen beiden Impresarios, Dr. Alexander Russell und Bernard La Berge, meine Ehrerbietung erweisen. Dank ihrer intelligenten und freundlichen Betreuung konnte ich (beim ersten Versuch) eine große Tournee durch die Vereinigten Staaten, Kanada und Kalifornien unternehmen, eine beeindruckende Reise, die eine akribisch vorbereitete Organisation erforderte. Sie war absolut erstklassig. Eine unauslöschliche Erinnerung an diese Reise wird mir bleiben.[1]

Anscheinend kam die Einladung, in den Vereinigten Staaten zu spielen, Ende der 1920er-Jahre zunächst von Alexander Russell, der für die Orgeln in den Wanamaker-Läden in New York und Philadelphia werben wollte, und dann von La Berge, der Konzerte westlich des Mississippi und in Kanada buchte. Es steht außer Frage, dass die Verpflichtung durch dieses Duo für einen europäischen Organisten bei weitem der beste Weg war, sich in Nordamerika einen Ruf zu verschaffen.

Seltsamerweise lud La Berge Charles Tournemire nie ein, sich seinem Management anzuschließen, obwohl der Organist von Sainte-Clotilde wegen der Veröffentlichung von *L'Orgue Mystique* durch Heugel in Paris als Zeitschrift ab 1928 amerikanische Unterstützer hatte, vor allem in New York City. Man braucht nur die vier New Yorker zu erwähnen, denen einige der 51 "Offices" gewidmet wurden: William C. Carl, Direktor der Orgelschule von Guilmant (Nr. 4); Lynnwood Farnam, Church of the Holy Communion (Nr. 21); Ernest Mitchell, Grace Church (Nr. 30); und Carl Weinrich, Farnams Nachfolger in der Church of the Holy Communion (Nr. 36).

1935 widmete Tournemire William Carl erneut ein Werk - seinen *Précis d'exécution, de registration et d'improvisation à l'orgue* - (zweifellos wegen seines wichtigen Postens als Leiter der Guilmant-Schule). Etwa zur gleichen Zeit schrieb Tournemire im Januar 1935 in seinen Memoiren:

> Habe einen Brief von Herrn Robert Mitchell erhalten, einem ausgezeichneten New Yorker Organisten, der sich sehr für *L'Orgue Mystique* einsetzt. Er wird an der Möglichkeit einer Ausgabe meiner *Sept Chorals-poèmes d'orgue pour les sept paroles du Christ* bei Gray, einem Verleger in New York, arbeiten.[2]

Die Initiative scheiterte, sodass Tournemire 1936 mit Schirmer in New York Kontakt aufnahm und das Ergebnis in seinen Memoiren festhielt:

> Das Manuskript meiner *Sept Chorals-poèmes pour les sept paroles du Christ,* das an Schirmer in den Vereinigten Staaten geschickt wurde, in der Hoffnung, dass dieses gutsituierte Haus erwägen würde, das Werk zu veröffentlichen, erfuhr eine glorreiche Ablehnung.[3]

Es ist sehr wahrscheinlich, dass die sehr "katholische" (d.h. liturgische) Musik von Tournemire nicht zu amerikanischen Organisten und Musikliebhabern passte, die größtenteils protestantisch und Liebhaber moderner französischer Werke waren, die weltlich und virtuos daherkamen, wie z.B. die *Symphonien* von Louis Vierne oder die *Präludien und Fugen von* Marcel Dupré. Aus diesem Grund versuchte Jean Langlais auf seiner ersten Amerikatournee 1952 das, was er als große Ungerechtigkeit empfand, rückgängig zu machen. Er programmierte regelmäßig Stücke von Tournemire, die dort völlig unbekannt waren.

Jean Langlais' erste Nordamerika-Tournee (17. April-3. Juni 1952)

Zu Beginn der 1950er-Jahre wurde Bernard La Berge klar, dass seine Liste französischer Organisten stark geschrumpft war: Louis Vierne war 1937 gestorben, Joseph Bonnet 1944, und André Marchal kam ohne Unterstützung durch einen Agenten in die Vereinigten Staaten; nur Marcel Dupré blieb übrig. Er brauchte also neues Blut und konsultierte dazu Dupré. Jean Langlais erinnerte sich, was als nächstes geschah:

> An einem Sonntag im Juni 1951, genauer gesagt am 17. Juni, erhielt ich während des Hochamtes einen Überraschungsbesuch auf der Orgelempore von Sainte-Clotilde. Es war der Impresario Bernard R. La Berge, der von Marcel Dupré zu mir geschickt worden war. La Berge war sein Manager für Kanada und die Vereinigten Staaten.
> Ich spielte für ihn den *Premier Choral* von César Franck, und unmittelbar danach wurde ich - in der amerikanischen Tradition, schnell und effizient - eingeladen, seinem Management beizutreten und im Frühjahr 1952 den Atlantik zu überqueren. Natürlich nahm ich an, und für mich war das der Beginn eines anstrengenden, aber wunderbaren Lebens.[4]

La Berges Entscheidung erfolgte in der Tat schnell, denn der Vertrag zwischen ihm und Langlais wurde am Mittwoch, dem 20. Juni 1951, in Paris unterzeichnet, und zwar im Beisein von Lilian Murtagh, der Exekutivsekretärin der Geschäftsleitung - nur drei Tage nach dem ersten Treffen in Sainte-Clotilde. Der Vertrag bezog sich auf eine ursprünglich für den 17. April bis 14. Juni 1952 geplante Tournee. Doch Langlais verkürzte sie leicht und kehrte am 5. Juni zurück, weil er rechtzeitig zum hundertsten Todestag von Louis Braille, dem genialen Erfinder des Alphabets, das seinen Namen trägt und von Blinden auf der ganzen Welt verwendet wird, wieder in Paris sein wollte. Während der Feierlichkeiten, die eine ganze Woche dauern würden, sollte Langlais seinen Chor aus blinden Jungen und Mädchen vom Institut für Junge Blinde in Paris leiten.

Obwohl Langlais im Juni 1951 von Bernard La Berge selbst engagiert worden war, starb dieser im Dezember desselben Jahres, noch bevor Langlais überhaupt einen Fuß auf amerikanischen Boden gesetzt hatte, und das Haus wurde vom amerikanischen Impresario Henry Colbert gekauft. La Berges Sekretärin, Lilian Murtagh, verwaltete jedoch weiterhin die Orgelabteilung, und nach dem Tod von Colbert 1962 erwarb sie diese und wurde zur wichtigsten Managerin für Organisten in Nordamerika. So hatte Langlais für die Verwaltung seiner amerikanischen Karriere eigentlich nur eine einzige wirkliche Repräsentantin, Lilian Murtagh, mit der er immer bewundernswert auskam, zumal sie fliessend Französisch sprach, und ihrer schriftlichen Korrespondenz ebenfalls in dieser Sprache stattfand.

Seit Ende der 1930er-Jahre war der Name Jean Langlais den Amerikanern nicht unbekannt. André Marchal programmierte auf seiner langen Amerika-Tournee 1938 regelmäßig "La Nativité" aus den *Poèmes évangéliques*, was von Organisten und Publikum gut aufgenommen wurde. Ebenso spielte er während seiner Tournee 1947 mehrmals "Te Deum" (*Trois Paraphrases grégoriennes*) und "Chant de paix" (*Neuf Pièces*), ganz zu schweigen von den "Acclamations Carolingiennes" aus der *Suite médiévale*, die Marchal gewidmet ist.

Wenig später begann eine Reihe prominenter amerikanischer Organisten, Musik von Langlais zu programmieren: "Chant de paix" durch Catharine Crozier in Springfield, Illinois (25. Februar 1949), die gesamte *Suite médiévale* durch Charles Dodsley Walker in Worcester, Massachusetts (26. Februar 1951), ganz zu schweigen von der amerikanischen Erstaufführung der *Messe Solennelle* am 5. März 1951 in der Central Presbyterian Church in New York City unter der Leitung des Musikdirektors und Chorleiters der Kirche, Hugh Giles; oder der *Suite française*, die in ihrer Gesamtheit von Richard Ross in der Brown Memorial Park Avenue Presbyterian Church in Baltimore gespielt wurde (4. November 1951). Als Langlais 1945 zum Titularorganisten von Sainte-Clotilde ernannt worden war, wurden ausländische Musiker auf ihn aufmerksam, wie aus einem Interview von Clarence H. Barber hervorgeht, der seine Eindrücke schildert, nachdem er Langlais während seines ersten Jahres in Sainte-Clotilde bei seinen beiden Sonntagsmessen gesehen und gehört hatte:

> Nach dem Hochamt wurden wir eingeladen, das Innere der Orgel zu besichtigen, und Langlais kletterte mit einer Gewandtheit um das staubige Gerüst herum, die uns beide mit normalem Sehvermögen völlig beschämte... Unser Gastgeber verabschiedete uns mit einem warmen Händedruck, und etwas von der meditativen und religiösen Atmosphäre von César Franck schien uns in Erinnerung zu bleiben, als wir die Kirche nach einer schönen Aufführung der "Prière" des belgischen Meisters durch M. Langlais verließen.

Man findet die Namen vieler nordamerikanischer Besucher im Gästebuch, die ab 1949 auf dem Spieltisch der Orgel saßen,[6] wobei einige ihre Wertschätzung vermerken. All diese Anmerkungen zeugen davon, dass die Orgelempore in Sainte-Clotilde sehr offen war und Besucher willkommen waren:

> **Maurice John Forshaw** und **Hugh Giles**, New York City ("Danke für die großartige Musik", 9. Oktober 1949)
>
> **Norman Proulx**, Boston ("Vielen Dank für die Musik, insbesondere für die "De Profundis", 20. November 1949)
>
> **Raymond Daveluy** von St. Jean Baptiste in Montreal ("Zur Erinnerung an meinen Besuch in Sainte-Clotilde, mit meinen respektvollsten Komplimenten an den Meister Jean Langlais", 12. Februar 1950)
>
> **Clarence Dickinson**, Theologisches Seminar der Union New York City (9. Juli 1950)
>
> **Robert Lodine**, Chicago (4. Juli 1951)
>
> **Charles Dodsley Walker**, Church of the Heavenly Rest, New York City ("Mit tausend Dank für die Einladung, diese wunderbare Orgel zu spielen") und seine Frau, Janet Hayes ("Es ist immer eine große Freude, Sie sowie Mrs. Langlais und die Kinder zu sehen. Ich danke Ihnen für alles. Mit grosser Zuneigung", 8. Juli 1951)

Mit Blick auf die erste Amerika-Tournee von Langlais und zur Vorbereitung seiner Ankunft legte La Berge der Zeitschrift *Choir Guide*[7] ein Foto vor, das 1945, kurz nachdem er zum Titularorganisten ernannt worden war, von Langlais am Spieltisch der Sainte-Clotilde-Orgel veröffentlicht worden war. Es trug die Überschrift "Choir Guide Hall of Fame for Outstanding Achievement".

Unmittelbar nach der Bildveröffentlichung in *Choir Guide* folgte eine Analyse der *Suite médiévale* durch Claire Coci (1912-1978). Diese starke Persönlichkeit, die der Geschichte des amerikanischen Orgelspiels im zwanzigsten Jahrhundert ihren Stempel aufdrückte, war Schülerin von Charles Courboin in New York und von Marcel Dupré in Paris gewesen. Nachdem sie 1937 Bernard La Berge geheiratet hatte, wurde sie zu einer einflussreichen Persönlichkeit in der Leitung von La Berge. 1939 begann sie eine internationale Karriere, die sie in die Vereinigten Staaten, nach Kanada, Südamerika und Japan führte.
Hier, was sie 1951 über Langlais' *Suite médiévale* schrieb:

> JEAN LANGLAIS hat erneut ein klangliches Denkmal zum Orgelrepertoire beigesteuert. Eine Komposition von Tiefe, Linie, solider Struktur und Kraft; wenn man sie mit Momenten der Ruhe und harmonischen Schönheit kontrastiert, werden diese Qualitäten noch stärker hervortreten.
> Die *Suite médiévale* sollte nicht leichtfertig übergangen und als "nur eine weitere moderne

französische Veröffentlichung" betrachtet werden! Wer sich vertiefte Gedanken dazu macht, wird sie als wertvolles Stück für die Kirche als auch für Konzerte erkennen.
Es ist üblich, dass der "Chef am Spieltisch" während der Teile der Niederen Messe spielt; daher besitzen wir viele Kompositionen "en forme de Messe Basse", wobei die verschiedenen Sätze in Übereinstimmung mit den Abschnitten der Messe stehen. Diese Sätze sind daher wertvolle Ausdrucksmittel für Gottesdienste, aber ihr Wert für Rezitals wird nicht durch zuviel "Weihrauch" geschmälert. Die Suite ist über gregorianische Themen des Mittelalters geschrieben. Es ist interessant, die Behandlung der ausgewählten Themen durch den Komponisten zu betrachten, insbesondere sein Einsatz der "Parallelbewegung". Herr Langlais ist bestrebt, die frühe Tradition der Meister, die harmonische Musik schrieben, zu erneuern. Kraft und Stärke können sich auch in der Einfachheit offenbaren, und Herr Langlais beweist dies durch die Schönheit der "Elevation". Das Thema, das dem Allerheiligsten Sakrament vorbehalten ist, ruht auf zwei Noten, die in den Pedalen zu hören sind. Dies symbolisiert die Ewigkeit des "Wortes". Wenn man musikalische Aufregung sucht, findet man sie sicherlich in den "Akklamationen", dem fünften und letzten Satz der Suite, in dem der Gedanke an eine Komposition, die an den Glauben des Mittelalters erinnert, mit voller Kraft zum Ausdruck gebracht wird.
Die Akklamationen, die Karl dem Großen zugeschrieben werden, erfordern eine äußerst enthusiastische Ausführung, um die ganze Ausdruckskraft des Themas "Christus vincit" wiederzugeben. Die Stärke und Kraft dieses Themas wird durch die Behandlung des Komponisten noch verstärkt. Während des gesamten Werkes ist Langlais bestrebt, sein rhythmisches Muster nie zu verändern.

Nachdem er die Aufmerksamkeit auf den Komponisten Jean Langlais gelenkt hatte, kündigte La Berge in der nächsten Ausgabe des gleichen Magazins seine erste Nordamerika-Tournee an: "Bernard La Berge präsentiert... JEAN LANGLAIS." Das gleiche Foto von Langlais am Spieltisch in Sainte-Clotilde aus dem Jahr 1945 wurde für diese Überschrift verwendet, mit folgendem Kommentar: "Bernard La Berge präsentiert... JEAN LANGLAIS":

Mit besonderem Stolz stelle ich Amerika und Kanada den bedeutenden Virtuosen und Komponisten vor, den Nachfolger des verstorbenen Charles Tournemire auf der Orgelbank von Sainte Clotilde, einer Kirche, die der große César Franck berühmt gemacht hat. Obwohl dies die erste Konzertreise von Herrn Langlais durch unser Land sein wird, ist sein Name durch seine zahlreichen Kompositionen bereits weithin bekannt. - Bernard R. La Berge

TRANSKONTINENTALE TOUR DURCH DIE U.S.A. UND KANADA
April-Mai 1952
Exklusivmanagement: Bernard R. La Berge, Inc.[8]

Man sieht, dass La Berge zwei Hauptelemente zur Vermarktung des Langlais einsetzt: seine Position als Nachfolger von César Franck und Charles Tournemire in Sainte-Clotilde und sein hohes Ansehen als Komponist, da seine Werke bereits in den Vereinigten Staaten bekannt und gespielt wurden. Auf der anderen Seite erwähnt der Impresario die Blindheit des Künstlers nicht. In der Werbung wird die Länge der Tournee in Monaten, April und Mai 1952, angegeben; tatsächlich hielt sich Langlais auf seinen Wunsch genau 48 Tage in Nordamerika auf, gab 22 Konzerte und legte 8.000 Meilen mit dem Zug zurück. Nachdem er am 17. April per Schiff in New York angekommen war, kehrte er am 3. Juni auf demselben Weg nach Frankreich zurück. *The Diapason* gab seine Ankunft und den Zeitplan seiner Tournee bekannt[9]:

Plainfield, New Jersey, 20. April
Peoria, Illinois, 11. Mai
New York City, 22. April
Lincoln, Nebraska, 13. Mai
Philadelphia, Pennsylvania, 23. April
Denton, Texas, 16. Mai
Baltimore, Maryland, 27. April
Austin, Texas, 17. Mai
Richmond, Virginia, 28. April
Chicago, Illinois, 22. Mai
Chapel Hill, North Carolina, 30. April

Rochester, New York, 24. Mai
St. Louis, Missouri, 1. Mai
Boston, Mass, 26. Mai
Syracuse, New York, 3. Mai
Pittsburgh, Penn., 29. Mai
Columbus, Ohio, 7. Mai
Washington DC, 28. Mai
Berea, Ohio, 5. Mai
Buffalo, New York, 1. Juni
Cleveland, Ohio, 9. Mai
Toronto, Kanada, 2. Juni

Wie man sieht, war dies eine befrachtete und sehr ermüdende Unternehmung, vor allem wenn man bedenkt, dass der Komponist ausschließlich mit dem Zug und niemals mit dem Flugzeug reiste. Seine Furcht vor Flugzeugen war das Ergebnis eines tragischen Flugzeugunglücks am 28. Oktober 1949 vor den Azoren, bei dem die große französische Geigerin Ginette Neveu bei der Rückkehr von einer triumphalen Tournee durch die Vereinigten Staaten ums Leben gekommen war; der französische Boxer Marcel Cerdan befand sich ebenfalls auf diesem Flug. Diese Tragödie hatte einen enormen und langanhaltenden Einfluss auf die französische Öffentlichkeit. Langlais beschloss daher, nie ein Flugzeug zu besteigen, eine Haltung, die er lange Zeit beibehielt.

Der Komponist führte während dieser ersten Nordamerika-Tournee ein Tagebuch, von dem einige Auszüge in der französischen Zeitschrift *Musique et liturgie* erschienen. Hier ist seine Erklärung für die Wahl von drei verschiedenen Programmen, die er den Organisatoren seiner Rezitale anbot:

> Ich wurde gebeten, drei verschiedene Programme anzubieten, die für drei kulturell unterschiedliche Publikumsgruppen geeignet sein könnten. Das erste, das auf zeitgenössische französische Musik beschränkt war (mit Ausnahme von Franck und Bingham), umfasste Werke von Dupré, Tournemire, Messiaen und mir und wurde 15 Mal verlangt. Die zweite, gemäßigtere, umfasste Werke von Mendelssohn, Franck, Falcinelli, Litaize, Satie und mir; es wurde nur einmal gespielt. Das dritte, das auf Bach, Couperin, Grigny, Demessieux, Vierne und Langlais basierte, wurde sechsmal aufgeführt. Jedes Rezital endete mit der Improvisation einer Symphonie in vier oder fünf Sätzen, was die Verarbeitung von acht, zehn und sogar elf Themenvorschlägen bedeutete.[10]

Die drei Programme sahen wie folgt aus:

Programm 1
Franck: *Choral Nr. 3*
Dupre: *Le Chemin de la Croix*: "Jesus console les filles d'Israel"
Messiaen: *La Nativité*: "Les Anges"
Tournemire: *L'orgue mystique*: communion (für die Epiphanie)
Bingham: *Toccata über "Leoni"*
Langlais: *Suite médiévale*: Präludium, Tiento
Französische Suite: Arabesque sur les flûtes, Récit de Nazard
Erste Symphonie: Finale
Improvisation

Programm 2
Mendelssohn: Sonate Nr. 6
Franck: Pastorale
Satie: *Messe des Pauvres:* "Prière des orgues"
Falcinelli: *Gebet*
Litaize: Toccata über "Veni Creator"
Langlais: *Hommage à Frescobaldi* Präludium, Fantasie, Thema und Variationen
Epilog für Pedal-Solo
Improvisation

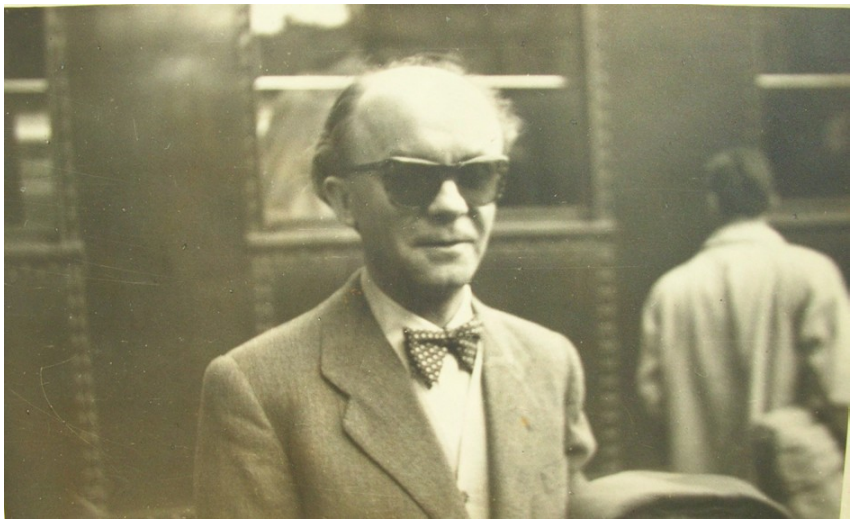
Programm 3
Bach: Es-Dur-Präludium
Couperin: Benedictus

De Grigny: Dialog
Vierne: Allegro vivace aus der *Première Symphonie*
Demessieux: Choral-Präludium "Domine Jesu"
Langlais: *Suite française:* Prélude sur les grands jeux
Neuf Pièces: "In dulci Jubilo"
Hommage an Frescobaldi: Thema und Variationen, Postlude Nr. 2
Improvisation

Diese drei Programme haben einige Elemente gemeinsam: Alle drei enden mit einer Improvisation in Form einer Sinfonie in vier oder fünf Sätzen, eine wahre *Tour-de-force* in Form und Dauer (20-25 Minuten).

Doch bevor er improvisierte, programmierte Langlais immer eine etwa 20-minütige Übersicht seiner eigenen Werke. Für diese erste Tournee waren es er jedoch nicht die Werke, die in den Vereinigten Staaten bereits bekannt waren und gespielt wurden, wie die *Trois Paraphrases grégoriennes* oder "La Nativité" (aus den *Poèmes évangéliques*)*;* er zog es vor, neuere, weniger bekannte Sätze aus der *Suite française*, der *Suite médiévale* und (nicht zuletzt) *Hommage à Frescobaldi* vorzustellen.

Tatsächlich hat er während seiner gesamten Karriere als Rezitalist stets das Bedürfnis, seine neuen Werke zu präsentieren und gleichzeitig französische Werke aus allen Epochen zu spielen, um zu zeigen, dass er ein wahrer Botschafter der französischen Musik sei, von Couperin über Franck, Satie, Vierne, Tournemire und Dupré bis hin zu den modernsten: Olivier Messiaen, Gaston Litaize, Jeanne Demessieux und Rolande Falcinelli. Und schließlich machte er es sich zur Ehre, mindestens einen modernen amerikanischen Komponisten zu spielen, in diesem Fall Seth Bingham im ersten vorgeschlagenen Programm



Jean Langlais verlässt Paris mit dem Zug nach Le Havre, 11. April 1952
Abbildung 34. (Sammlung Marie-Louise Langlais)

Jean und Jeannette verließen Frankreich am Karfreitag, dem 11. April 1952, in Richtung Amerika mit dem Linienschiff "Liberté", das am folgenden Donnerstag, dem 17. April, in New York ankommen sollte. Sie taten es schweren Herzens, weil sie ihre Kinder zurücklassen mussten: Janine, 16 Jahre alt, und Claude, gerade acht. Während der gesamten Überfahrt und in den ersten Tagen nach ihrer Ankunft schrieb Jeannette ein für ihre Kinder bestimmtes Tagebuch, in dem sie alle Einzelheiten der Überfahrt beschrieb, das Linienschiff, den Luxus der Kabinen, die verschiedenen Decks, die Einzelheiten der Mahlzeiten und die Tagesabläufe. Gleichzeitig diktierte ihr Ehemann ihr seine eigenen Eindrücke in einer Art "Tagebuch für vier Hände", das sehr interessant und ganz anders war.

Dieses Tagebuch beginnt in dem Moment, als sie am Pariser Bahnhof Saint-Lazare in den Zug nach Le Havre einstiegen, dem Hafen, in dem sie das Linienschiff nach Amerika nehmen würden. Jeannette schreibt:

> Den Bahnhof St. Lazare bei gutem Wetter verlassen. Bequeme Reise ohne spezielle Vorkommnisse außer den üblichen Formalitäten mit Zoll, Polizei, Pässen und der Kontrolle von Zug- und Schiffsfahrkarten. Ankunft in Le Havre, ohne Halte, am Seebahnhof. Zwischen

> den Baustellen und den Bootshäusern konnten wir einen Blick auf die monumentale, von roten Schornsteinen gekrönte Silhouette der "Liberté" werfen; leider bekamen wir keinen Blick vom ganzen Schiff... majestätisch und gewaltig, aber von auffallender Schönheit. Treppen, Zimmer, alles vergoldet, prunkvoll, Gänge, in denen man sich verlaufen konnte (ich brauchte lange, um herauszufinden, wo ich war). Dann brachten sie uns zu unserer Kabine mit der Nummer 620. Drei Lichter, eines über einem von der Wand herunterziehbaren Tisch, ein weiteres in der Mitte, das andere über der Waschschüssel. Das Ganze war einfach und eine luxuriöse Mischung aus Naturholz und grün gestrichenen Wänden über dem grünen Bett. Zwei Etagenbetten, aber mit Holz verziert, mit individuellen Lichtern ... Es gab Handtücher, Seife, zwei Badezimmergläser, eine Karaffe. Zweifellos habe ich nicht alle diese wunderbaren Dinge gefunden.[11]

Diese wenigen Anmerkungen lassen erkennen, dass unmittelbar nach dem Krieg das, was heute als minimale Annehmlichkeiten angesehen werden könnte, für die französische Mittelschicht wie höchster Luxus erschien. Was Jean betrifft, fügt er in einer ganz anderen Stimmung hinzu:

> Ein trauriger Tag, ohne mystische Erleichterung, mit Gedanken woanders. Bedauern, dass ich abreise. Künstlerische Sorgen: keine. Ein Eindruck von Einsamkeit inmitten der Menschenmenge.

Doch am nächsten Tag, dem 12. April, änderte sich der Ton, als sich das Linienschiff immer weiter vom Land entfernte:

> Viel Sonne auf Deck, etwas weniger Dunkelheit in meinem Herzen. Aber wir sind schon so weit und wir kommen so schnell weiter, dass es schwer ist, sich unsere Lieben zu Hause vorzustellen. Das Leben an Bord ein wenig mehr wie das Leben an Land, eine Stunde Üben am Klavier. Man hat das sehr ungewohnte Gefühl, "Zeit zu haben". Aber ich ziehe es definitiv immer noch vor, keine Zeit zu haben.

Der 13. ist der Ostersonntag, und Jean schreibt:

> Früh aufgestanden. Wir gingen zur Messe um 8 Uhr morgens, die der Kaplan des Fürsten von Monaco sprach, auf Latein mit amerikanischem Akzent. Er hielt eine sehr bewegende kurze Predigt auf Französisch und Englisch. In dieser kleinen Kapelle, mit diesem netten kleinen Amerikaner und seinem Harmonium, herrschte wirklich eine unglaubliche Atmosphäre. Er spielte die d-Moll-Toccata auf dem vieroktavigen Harmonium, improvisierte über die Sequenz "La Fontenelle", das "Regina Caeli" und, zum Ausgang, über Händels Thema und Variationen in g-moll. Die 10- Uhr-Messe, die im "Café de l'Atlantique", dem Kaffeehaus, gefeiert wurde, glich den Mangel an allgemeiner Atmosphäre aus, indem eine Aufnahme von Glocken zu hören war. Glocken mitten auf dem Ozean wirkten auf diejenigen, die Ostern feiern wollten, sehr beeindruckend. Aber für mich hatte Ostern auf dem Ozean nicht den Charme von Ostern an Land, Ostern mit der Familie. Diesmal habe ich am Klavier über die Ostersequenz kombiniert mit "O Filii" improvisiert.

Am Montag, dem 14. April, erzählt Jeannette von einem besonders haarsträubenden Moment auf der Reise:

> Gegen 17.00 Uhr nahm das Rollen und Stampfen so stark zu, dass die Wellen trotz seiner Höhe über dem Deck brachen. Die Tiefe betrug fast 20.000 Fuß, als wir uns der Neuen Welt näherten; es scheint, dass das Boot zeitweise um etwa 20 Fuß ansteigt. Um 9 Uhr beruhigte sich die heftige Bewegung, und das Gefühl, in einem Topf geschüttelt zu werden, verschwand. Es waren nicht viele Leute im Speisesaal... drei unserer sechs Tischgenossen.

Und Jean, der sich davon nicht gestört zu fühlen schien, fügt hinzu:

> Akklimatisierung im Gange; zweieinhalb Stunden ernsthaftes Studium im "Café de l'Atlantique", vorläufige harmonische Skizze eines "In Paradisum" [aus der Requiem-Messe], die ich morgen beenden möchte. Wir wagen nichts weniger, als die Erinnerung an die Verstorbenen wachzurufen. In zehn Wochen, zur gleichen Stunde, werden wir uns auf dem Rückweg der englischen Küste nähern. Dieser Gedanke tröstet mich.

Er fährt am Mittwoch, 16. April, fort:

> Habe gestern Abend das kurze "Im Paradisum"[12] in die Kabine gebracht. Ein ereignisloser Tag. Der mit dem Steward getrunkene Martini [Wermut] war wunderbar. Ich möchte an dieser Stelle

> festhalten, welch großartiges Gefühl das Üben im "Café de l'Atlantique" erzeugt hat. Schade, dass das Stampfen und Rollen die Probleme verkompliziert. Die auf einem recht schönen Gaveau [Klavier] schwebende Musik wird mir in guter Erinnerung bleiben.

Am Donnerstag, dem 17. April, traf das Linienschiff schließlich in New York ein. Jeannette beschreibt die Aufregung um dieses Ereignis mit farbenfrohen Bildern, die ihr künstlerisches Empfinden widerspiegeln:

> Wir gingen wieder an Deck. Einige Wolkenkratzer nahmen im leichten Nebel Gestalt an, eine Vision, die einerseits wie aus einer anderen Welt als auch sehr schön war. Links, in der Ferne, tauchte die Freiheitsstatue auf, die - obwohl in Wahrheit riesig - klein und aus blassgrüner Bronze in dieser riesigen Flussmündung schien. Wir begegneten mehr und mehr Schiffen. Viele schwere und fast runde Touristenfähren, die von einem Ufer zum anderen fahren und das transatlantische Schiff freudig grüßen, das mit drei gleichmäßigen Hornstössen in seinem beeindruckenden Bass antwortet. Um genau 8 Uhr kamen wir am Dock der French Line an, nachdem wir an zahlreichen Industriegebäuden vorbeigefahren waren; aber es brauchte zwei Schlepper und eine Stunde Arbeit, um den riesigen Schiffsrumpf angesichts des hohen Wellengangs und den daraus resultierenden Strömungen zu wenden. Dank des Stewards durchliefen wir die Polizeikontrolle mit den Passagieren der ersten Klasse und gingen mit ihnen von Bord. Miss Murtagh war da, um uns zu begrüßen. Taxi, dann Hotel Winslow.

Jean Langlais berichtet auch über die Ereignisse bei dieser Ankunft:

> Ankunft in New York: Äußerlich prächtig, aber innerlich sehr dunkel wegen der rein materiellen Sorgen (Trinkgelder, Zoll, Taxis usw.). Erster Eindruck grundsätzlich günstig. Wiederbegegnung mit Charles und Janet Walker, mit einer rührenden Spontaneität. Kaum hatte ich das Schiff verlassen, wurde mir mitgeteilt, dass ich ein Interview für die New York Herald Tribune [an der Orgel der Central Presbyterian Church] geben sollte. Dieser erste Test hatte einen Epilog mit folgendem bedeutsamen Dialog:
> "Wissen Sie, worauf Sie sitzen?", fragte mich der Journalist, dem es an Musikkultur völlig fehlte.
> "Auf einer Orgelbank, wie es scheint."
> "Wissen Sie, welche Bank?" Konfrontiert mit meiner negativen Antwort fuhr mein Gesprächspartner fort:
> "Sie sitzen auf César Francks höchstpersönlicher Bank, die direkt aus Sainte-Clotilde hierhergebracht wurde. Dieses wertvolle Souvenir befindet sich nun tatsächlich in der Central Presbyterian Church in New York.[13]

Langlais fragte sich nervös, was der eigentliche Inhalt des Artikels von Thomas V. Beckley sein würde, der erste, der je in den Vereinigten Staaten in einer so wichtigen Tageszeitung wie der *New York Herald Tribune* über ihn geschrieben worden war. Er erschien am Samstag, dem 19. April, mit einem etwas reisserischen Titel: "Blind, aber Konzertorganist."

Das Interview wurde mit einem großen Foto illustriert, das Langlais am viermanualigen Spieltisch sitzend zeigt, während seine Frau Jeannette seine Hand zu den Koppeln führt. Diese Pose muss den Organisten verärgert haben, der daran gewöhnt war, Spieltische völlig allein zu bedienen; wieder einmal wurde ihm klar, dass seine Blindheit und seine Art, damit klarzukommen, das Hauptinteresse seiner Interviewer waren.

Jean und Jeanette Langlais am Spieltisch der Central Presbyterian Church, New York, 1952
Abbildung 35. (Fotografie von Morris Warman, *New York Herald Tribune*, 19. April 1952. 22)

Unter dem Foto befindet sich der Untertitel "Blinder Pariser Organist erforscht Tasten für sein Debüt hier am Dienstag", und Beckley erzählt von der Kindheit des Komponisten, von seinem aktuellen Leben und der Rolle seiner Frau, die "als seine Augen fungiert und jede Orgel im Voraus kartographiert". Wenn er komponiert, sagt er, diktiert er, und sie schreibt es auf wie eine musikalische Stenografin in einem musikalischen Skript".

Beckley erzählt auch eine Anekdote, die ihn besonders beeindruckt zu haben scheint:

> ... er nimmt seine Trainings-Fahrrad für Fahrten über die Landstraßen in der Nähe von Paris. Er erklärte, dass er sich seinen Weg bahnt, indem er dem Geräusch der Räder eines von seiner Frau vor ihm gefahrenen Fahrrads folgt. Er gab zu, dass er dies nicht auf der Fifth Avenue versuchen möchte, aber dies zeigt das Ausmass seines Selbstvertrauens, indem er uns erzählte, dass er seine Kinder oft auf solchen Ausflügen auf dem Lenker mitgenommen habe.

Beckley konzentriert sich schließlich auf die Musik, nennt das Programm des Rezitals (Programm Nr. 1) und fügt hinzu:

> Herr Langlais nahm Maß an dem neuen, ausgeklügelten musikalischen Mechanismus, auf dem er am Dienstagabend sein New Yorker Debüt geben wird, zum Auftakt einer Konzerttournee durch elf Staaten und Kanada, seiner ersten Tournee durch das Land...
> Der schmächtige Mann, dessen rückwärts gekämmtes Haar in seinem Schnitt an die Komponisten des achtzehnten Jahrhunderts erinnert, sagte, nachdem er die Orgel erforscht hatte, dass sie "sehr poetisch" und "très joli" sei. Er fügte hinzu: "Es ist sehr kompliziert, aber logisch". Er sagte auch: "Ich würde mich freuen, wenn Sie schreiben würden, dass ich aus drei Gründen nach Amerika komme, um Orgel zu spielen, als französischer Komponist und um zu improvisieren.
> Improvisation ist ein wichtiger Punkt bei Herrn Langlais; er wird sein Können auf diesem Gebiet am Dienstagabend unter Beweis stellen, wenn er vier Takte, die der amerikanische Komponist Seth Bingham vorgelegt hat und die er vorher nicht gehört haben wird, als Thema verwenden und zu einer 35-minütigen Orgelsymphonie erweitern wird.

Gleichzeitig lesen wir die letzten Kommentare, die Langlais seiner Frau in seinem Reisetagebuch diktiert hat:

> Freitag, 18. April [1952]
> Großartiger Tag. Leichte Arbeit an der guten Orgel für mein erstes Konzert in New York. Mittagessen mit Bingham, einem charmanten und angesehenen Mann, der mein Quintett [später mit dem Titel *Piece in Free Form*] meiner "Nativité" (endlich!) vorzieht.

Dienstag, 22. April [1952]
Der Tag des Konzerts, so gefürchtet wie das Pedalbrett, völlig anders als unseres, das mich zwang, wieder Tonleitern zu üben. Seth Bingham, ein großer amerikanischer Musiker, kam selbst an die Orgel, um die Themen, die ich verarbeiten sollte, für das begeisterte und sachkundige Publikum zu spielen.

Das Rezital fand statt, aber Langlais hat keinen Kommentar hinterlassen; wir besitzen jedoch eine Rezension des Organisten William A. Goldsworthy in der Fachzeitschrift *The American Organist*. Es war die erste Rezension, die Langlais in den Vereinigten Staaten erhielt, und daher war sie offensichtlich wichtig:

Dies war das sechste und letzte Rezital mit bezahltem Eintritt in der laufenden Saison im "Central", und es war eine interessante Erfahrung, einen jungen Franzosen mit dem zusätzlichen Handicap der völligen Blindheit eine moderne amerikanische Orgel spielen zu hören.

Programm:
Franck, Choral 3
Dupré, Chemin de la Croix: Jésus console
Messiaen, Nativité: Les Anges
Tournemire, Communion (Epiphanie)
Bingham, Toccata über Leoni
Langlais, Suite médiévale: Präludium, Tiento
Suite française: Arabesque, Récit de Nazard; Sinfonie 1: Finale

Es braucht keine geistigen Vorbehalte wegen der Blindheit von Herrn Langlais; er ging mit der Orgel mit mehr Vertrautheit und Freiheit um als einige andere Rezitalisten, die keine solche Einschränkung haben. Er ließ die freien Kombinationen mit Grundregistrierungen und auch mit individuellen Farben setzen; da diese Orgel viele zusätzliche Pedaltritte hat, hatte er den Vorteil, dass er Registerwechsel mit den Füßen vornehmen konnte, was er sehr kunstvoll tat. Nur einmal ist er ausgerutscht, und zwar dort, wo am Ende der vorhergehenden Nummer keine Auslösung erfolgt war. Die Schnelligkeit und Souveränität, mit der er die Änderungen vornahm, hätte viele beschämt.
Da er ein kluger Rezitalist ist, hatte er mehrere Tage genutzt, um sich mit dem Instrument vertraut zu machen. Es ist auch offensichtlich, dass er seine Registrierung in Brailleschrift niedergeschrieben hatte - wir konnten sehen, wie seine Finger über ein entsprechendes Papier gingen, um seinem Gedächtnis nachzuhelfen. Der Spieltisch befand sich in der Mitte des Kirchenraumes, wo er von allen Seiten beobachtet werden konnte; er wurde zum Spieltisch geleitet und von diesem weg, aber sobald seine Hand die Bank berührte, war er auf sich allein gestellt, niemand half ihm, nicht einmal von der dritten Grundlinie aus.[14]

Diese Beobachtungen sind eine wunderbare Zusammenfassung der ersten Eindrücke, die die Amerikaner von Langlais hatten, mit der Betonung auf seiner Blindheit und seiner bemerkenswerten Fähigkeit, diese zu umgehen. Tatsächlich war Blindheit nie ein wirkliches Hindernis in der Karriere von Jean Langlais, so merkwürdig das auch erscheinen mag. Sie war ja total, ohne einen Lichtschimmer, der seine Nacht von frühester Kindheit an durchdrungen hätte (im Gegensatz zu Louis Vierne, der ein wenig sah). Er hielt sie für "normal" und lernte, damit zu leben, wie die Organisten André Marchal oder Gaston Litaize. Durch seinen aussergewöhnlichen natürlichen Einfallsreichtum verstand er es, sie in den Hintergrund zu stellen und hasste es immer, besondere Aufmerksamkeit zu erhalten, sei es im Alltag oder an der Orgel. Wir kommen nun zur rein musikalischen Bewertung dieses Debütkonzerts, das für die musikalische Zukunft der Langlais in den Vereinigten Staaten so wichtig war. Kurioserweise ist es, zumindest für uns, das Gegenteil von dem, was die meisten Musiker später denken würden, wenn Goldsworthy schreibt:

Franck war technisch korrekt, aber emotional kalt. Der schöne Mittelsatz, der unseren jüngeren Organisten Gelegenheit für Farbe und Wärme bietet, wurde trocken und hart wiedergegeben. Nur im letzten Abschnitt gab es eine Andeutung von Wärme.
Bei Dupré spielte er nur Noten, und Messiaen wurde in etwa auf die gleiche Weise geboten - die Engel waren gross und nicht wohlgeformt. Wir mögen diesem Satz etwas kritisch gegenüberstehen, da wir ihn erst kürzlich mit entzückendem Charme und Nuancen gehört haben. Tournemire vermittelte uns unsere erste richtige Farbe, und obwohl das Werk nicht

> allzu beeindruckend ist, die Interpretation von Herrn Langlais war es. Mr. Binghams *Toccata* war einer der besten Punkte des Abends; wir haben sie selten so gut vorgetragen gehört, sehr spontan und frei. Bis zu diesem Zeitpunkt waren die einzigen Solo-Register, die verwendet worden waren, harte Zungen und ziemlich große Flöten, die beide nicht sehr sinnlich sind.[15]

Heute, mehr als sechs Jahrzehnte nach diesem Rezital, erscheint diese Einschätzung merkwürdig, wenn man bedenkt, dass Langlais' Aufführungs- und Lehrtätigkeit stets auf stilistische Freiheit ausgerichtet war, insbesondere bei der Interpretation der Werke von César Franck; alle, die dem Komponisten nahestanden, haben dies bezeugt. In ähnlicher Weise ist der Kommentar zu "Les Anges" von Messiaen bizarr, da Langlais die Uraufführung des Werkes am 27. Februar 1936 in der Pariser Kirche La Trinité (Messiaens Kirche) nach sorgfältiger Arbeit mit Messiaen selbst gespielt hatte. Schließlich ist die Bemerkung über Tournemire ("das Werk ist nicht allzu beeindruckend") nicht überraschend; dieser Komponist war zu dieser Zeit wenig bekannt, und L'Orgue Mystique - ein Werk, das der Paraphrase des gregorianischen Gesangs gewidmet ist - war für zeitgenössische amerikanische Ohren zweifellos unverständlich. Des Weiteren kritisiert Goldsworthy, wenn er den Interpreten an diesem Abend als kalt beurteilt, seine fast ausschließliche Verwendung kräftiger Zungen und breiter Flöten, und hier geht es um einen Musiker, der für die extreme Verfeinerung seiner Registrierungen berühmt war. Der zweite Teil des Rezitals, der den Werken von Langlais und seiner Improvisation gewidmet ist, scheint für Goldsworthy viel überzeugender gewesen zu sein:

> Die zweite Hälfte des Programms war Herrn Langlais' eigene Arbeit gewidmet, und hier war er sehr in Stimmung, spielte so frei, als würde er improvisieren. "Prélude" war ein bisschen laut und bedeutungslos; "Tiento" war charakteristisch und gut, eine nette Idee, die klug ausgearbeitet war. *Die Suite française* gab uns die Möglichkeit, die schönen kleineren Flöten und andere Stimmen in der "Arabeske" zu hören und eine leichtere Facette dieses Interpreten, als wir bisher gehört haben. Uns war nach Applaus für den reizvollen Effekt zumute.
> Das Finale erinnert an alle seine Vorgänger von Widor an abwärts. Wir sind nicht begeistert vom sich schnell wiederholenden Snare-Drum-Effekt beider Hände in den oberen Regionen, bei dem die Pedale auf einer kurzen Reihe von Noten spielen, die das Grundthema darstellen. Er spielte den Satz hervorragend, in typisch französischer Manier, und beeindruckte das Publikum (das, wie üblich, nicht aus Organisten bestand; wieder fragen wir, welche Musik hören Organisten, wenn sie nicht in Orgelkonzerte gehen?)
> Übrigens war es ein großes Publikum.

Äußerst interessante Kommentare von einem professionellen Organisten, der nicht zögert, seine Überzeugungen und Urteile auszusprechen. Die Bemerkung über das Publikum ("wie üblich, nicht aus Organisten zusammengesetzt") ist amüsant; der kurze Kommentar, der angehängt ist ("es war übrigens ein großes Publikum"), lässt innehalten, denn für Jean Langlais besteht kein Zweifel, dass dieses zusätzliche "Detail" von grosser Bedeutung war! Herrn Goldsworthy kommt nun zum Schluss:

> Herr Langlais' Gebrauch des Schwellpedals war besser als der der meisten Europäer; aber in erster Linie ist sein Spiel kopflastig, nicht dasjenige des Herzens. In seiner Improvisation hat er sich ausgezeichnet, denn es war eine der besten, die wir gehört haben. Er arbeitete das Thema in bemerkenswerter Weise mit echten Ideen und Registrierungen aus und benutzte dabei wenig von der sogenannten Konservatoriumszwirn; er machte eine Improvisation von würdevoller Länge, aber nicht zu geschwätzig (wie die meisten). Herr Bingham, der das Thema vorgegeben hatte, muss erfreut gewesen sein.

Die humorvollste Bemerkung in diesem Rückblick findet sich in der abschließenden Erklärung:

> Das war eine sehr schöne Darbietung, die ein Interpret geben konnte. Dennoch sind wir nicht überzeugt, dass die Entwicklung der großen Orgelmusik über den modernen französischen Stil kommen wird.

Man sieht, welch langen Weg Jean Langlais in den Vereinigten Staaten zurücklegen musste, um Publikum und Orgelspezialisten zu erobern. Das ist im April 1952 nicht gelungen, auch wenn man weiß, dass die Kritiker in New York immer im Ruf standen, härter zu sein als anderswo. Dennoch brauchte der Komponist nicht lange, um den enormen Einfluss der Improvisation *à la française* auf das amerikanische Publikum zu messen, und in seinem Tagebuch notierte er:

> Diese Art des künstlerischen Schaffens ist für das amerikanische Publikum, das sehr ernst genommen werden möchte und dies sogar fordert, von großem Interesse. Jenseits des Atlantiks zahlen sich Showeffekte und Blitzlichtgewitter nicht aus; auch erhält der Künstler, der sich nur so verhält, wie es ihm von Natur aus gegeben ist, von seinen Zuhörern Ermutigung, was unverzichtbar ist, um das hektische und aufregende Leben eines Konzertorganisten zu führen

Nach New York wenden wir uns nun der Fortsetzung dieser ersten Nordamerika-Tournee zu. Mehrere Rezensionen wurden später an Langlais geschickt, und er bewahrte sie sorgfältig in seiner persönlichen Sammlung auf.

Hier sind die Titel und Auszüge der bemerkenswertesten:

> "Französischer Organist bringt alte Schuhe für Konzerte mit"
> Wie es sich für den Komfort und die Bequemlichkeit eines Organisten gehört, unabhängig davon, welchen hohen Rang er einnimmt, brachte Jean Langlais, ein angesehener blinder Musiker, den man überall kennt, wo Orgelmusik gespielt wird, aus seiner Heimat Frankreich nach Syracuse seine "alten Schuhe" mit, um gestern Abend in der Aula des Crouse College der Universität Syracuse ein Konzert zu geben.[16]

Das nächste Beispiel verdient, nahezu vollständig zitiert zu werden, denn es zeigt die Unmittelbarkeit der Eindrücke:

> "Langlais' Improvisation verblüfft das Publikum beim Debüt in Columbus"
> Jean Langlais, Organist an Ste.-Clotilde in Paris, ist ein kleiner Mann - fast unbedeutend im Aussehen. Er spricht ein leises Französisch und wiederholt nur gelegentlich ein Wort, um es hervorzuheben.[17] Seine Augen sind hinter ihrer dunklen Brille nicht zu erkennen, und sie können auch nicht sehen, denn Jean Langlais ist seit seiner Geburt blind.

Wieder einmal sieht man, dass Blindheit das Erste war, was denjenigen Eindruck machte, die Langlais trafen. Und der Kritiker betont dies:

> Es wäre eine meisterhafte, musikalische Leistung für einen Menschen mit Sehvermögen gewesen, die Orgel - das komplizierteste aller Instrumente - mit solcher Sicherheit, Wärme und Inspiration zu spielen. Niemand hätte Langlais körperliches Handicap vermutet, wenn man es ihm nicht gesagt hätte, oder es durch die dunkle Brille zu vermuten ist.[18] Vier seiner eigenen Werke auf dem Programm zeugten von seinem Können als Komponist, natürlich im zeitgenössischen französischen Idiom. Aber für die meisten Zuhörer war die abschließende Improvisation der denkwürdigste Moment des Abends.

Ohne den ersten Teil des Programms zu erwähnen, geht der Kritiker sofort auf die Werke von Langlais ein, die, wie er betont, von seiner Begabung zur Komposition "im zeitgenössischen französischen Idiom" zeugen. Aber der Glanzpunkt des Konzerts war die Improvisation:

> Nur fünf Minuten bevor Langlais mit seiner Improvisation beginnen sollte, wurden ihm drei Themen diktiert, die ihm vom Publikum vorgelegt worden und für ihn völlig neu waren. Diese entwickelte er dann zu einer vollständigen Orgelsymphonie mit vier Sätzen.
> Dieses Kunststück stellt das Nonplusultra der musikalischen Vorstellungskraft dar. Er präsentierte eine komplexe strukturelle Entwicklung dieser Themen, eine phantasievolle Intonation aller drei, dann Entwicklung, Verzierung, Harmonisierung, und eine Integration dieser Themen zu einem einzigen symphonischen Ganzen. Eine musikalische Leistung dieser Größenordnung muss man hören, um sie zu glauben.[19]

In Lincoln, Nebraska, wählte der Herausgeber den folgenden einfachen Titel:

> "Hier wird ein blinder Organist spielen"
> Ein kleiner, unprätentiöser Mann wird sich am Dienstagabend vor die Orgel der First Congregational Church setzen, aber er wird ihre vielen Tasten und Knöpfe nicht sehen.
> Er wird sich auf Noten schauen, während er sein Konzert gibt. Und wenn er fertig gespielt hat, wird er die bewundernden, ehrfurchtgebietenden Blicke der Menschen sehen, die gerade den weltberühmten Jean Langlais, den blinden französischen Organisten und Komponisten, gehört haben. Er weilt in Lincoln für sein zwölftes Konzert in einer Reihe von 22 Rezitalen, die ihn während seines Amerikadebüts in 11 Staaten und Kanada führen werden.[20]

Mit dem gleichen Hinweis auf die Blindheit schrieb Mary Ann Jennings in Denton, Texas (am North Texas State College, 19. Mai 1952) unter dem Titel: "MUSIK IST FÜR ALLE GLEICH": Französische Organist findet Blindheit kein Hindernis".

Über den Auftritt von Langlais am 28. Mai 1952 in Washington, DC, berichteten drei Tageszeitungen, darunter die *Washington Post* und der *Washington Times-Herald*, und in der amerikanischen Hauptstadt wurde die Blindheit des Künstlers weitgehend verschwiegen; vor allem aber versuchte die Presse, seine musikalische Persönlichkeit zu umreissen, als er sein erstes Programm spielte (wobei jedoch Francks Troisième Choral, zweifellos auf Wunsch des Organisten der Kathedrale, durch Bachs Es-Dur-Präludium ersetzt worden war).

Diese Artikel verwenden übereinstimmend Begriffe wie "Individualist", "Impressionist" und "Meister der tonlichen Feinheiten", um Langlais zu beschreiben:

> **"Das Orgelkonzert hier enthüllt Langlais als Individualist"**
> Der Ruhm von Jean Langlais als Komponist ging ihm als Interpret voraus. Bevor er eine Note spielte, genügte ein Blick auf das Programm hier in der Kathedrale von Washington, um ihn als Individualisten einzuführen. Er folgte keinem standardisierten Muster.... Als nächstes folgte eine Komposition seines Kollegen Messiaen, "Les Anges", aus "La Nativité du Seigneur". Das Stück stellt flatternde Flügel von Engelscharen vor, die das Ereignis freudig verkünden, und es offenbarte die bemerkenswerte Klarheit der Ausführung und die fließende Vortragsweise des Organisten. Tournemire, einer der Vorgänger von M. Langlais in Ste.-Clotildeund ein Schüler von César Franck, war durch eine "Communion pour l'Epiphanie" vertreten. Seine nachdenkliche Art brachte die besten Seiten des Spiels des Künstlers zur Geltung. [21]
>
> **"Jean Langlais bezaubert in einem Orgelkonzert"**
> ... Sein Spiel war ganz und gar französisch im Geiste. Aber es war modern. Die Bravour der älteren Generation fehlte. ... Langlais ist ein Impressionist, sowohl als Komponist als auch als Interpret. Die Orgel eignet sich für dieses typisch gallische Idiom. Sie kann die leisesten Klänge erzeugen und sie mit einem Sinn für das Geheimnisvolle ausstatten. Die Möglichkeiten des Instruments für diese Art des Ausdrucks übertreffen die des Orchesters. Langlais ist ein Meister dieser tonlichen Feinheiten. Er erzeugt Illusionen mit Klangwolken und -schleiern, die die Phantasie des Zuhörers in faszinierendem Maße anregen können. [22]
>
> **"Französischer Organist gibt brillantes Recital in der Kathedrale"**
> Eine einzige große Verbeugung vor der Kunst Bachs eröffnete das Programm mit dem hoch aufragenden Es-Dur-Präludium aus der *Clavierübung*. Es war eine Darbietung von absoluter Präzision, grandiosem Drive und feinster Musikalität. Eine solche Interpretation dieses einen Stückes genügt, um den Ruf eines Organisten zu begründen, sowohl als Spieler als auch als Künstler ...
> Von da an war es Musik von Langlais. Es ist eine Musik, die im Geiste direkt von seinem großen Vorgänger Franck abstammt, die über die Süße von Pierné und die mystischen Harmonien von Tournemire bis hin zur Erweiterung mit den modernen französischen Dissonanzen führt, die unseren Ohren inzwischen bekannt sind.[23]

Und schließlich die Ankündigung des letzten Rezitals, das Jean Langlais in der Kenmore Presbyterian Church außerhalb von Buffalo, New York, am 31. Mai 1952 spielte:

> **"Improvisierte Symphonie auf dem Programm, ein blinder französischer Organist wird hier spielen"**
> ... Kurz vor seinem Rezital wird ihm ein örtlicher Organist vier für ihn völlig neue Themen vorstellen. Zu diesen wird Langlais eine 35-minütige Sinfonie improvisieren. Langlais' Gehör ist bemerkenswert, nicht nur für die Musik, sondern für alles, was er in diesem für ihn neuen Land entdeckt. Als dieser Musiker mit seiner Frau auf der Park Avenue in New York City spazieren ging, erkannte er anhand des Verkehrslärms die Weitläufigkeit dieser Durchgangsstraße. In Omaha, Neb., erfreute er sich an der erholsamen Ruhe der Stadt.
> In Texas hörte er den spanischen Einfluss in der Rede. Die Genauigkeit seines Ohrs ist so groß, dass er daheim Fahrrad fährt, nur geführt vom Geräusch der Räder des Fahrrads seiner Frau vor ihm. Er freut sich über die aufrichtige Herzlichkeit in den Stimmen der Amerikaner, die ihn willkommen geheissen haben.
> Der blinde Organist hat nur geringe Kenntnisse des gesprochenen Englisch und seine Frau spricht nur Französisch. Buffalo's Good Listener interviewte das Ehepaar auf Französisch im

> Hotel Buffalo: "Amerikanische Frauen sind schick, aber ihr Schick ist ein anderer als derjenige der Pariserinnen", sagte die Frau des Organisten.[24]

So zeichnet eine vielfältige amerikanische Presse, sowohl regional (Ohio, Texas, Nebraska) als auch national (Washington und New York), ein Porträt dieses blinden französischen Organisten, Komponisten und Improvisators: Er überrascht, wenn er seine Blindheit überwindet, ist umwerfend, wenn er improvisiert, und gut verankert im Impressionismus und in der französischen Moderne.

Betrachtet man den Abstand zwischen der ersten, etwas gemischten Rezension in *The American Organist* vom April 1952 und der analytischen und enthusiastischen vom 29. Mai in der *Times-Herald* und der *Washington Post* (von keinem Geringeren als Paul Hume, einem ausgebildeten Organisten), kann man den Schluss ziehen, dass es Jean Langlais in nur wenigen Wochen gelungen ist, seinen Stil, seine Individualität und seine Persönlichkeit auf seiner ersten Transatlantik-Tournee zu vermitteln. Die Tür für eine zweite Tournee war geöffnet. Hier sind, wie in seinem *Journal* veröffentlicht, die Schlussfolgerungen, die er aus dieser ersten amerikanischen Erfahrung gezogen hat:

> Der französische Künstler, der in den Vereinigten Staaten Orgel spielt, muss sich über seine Auftritte hinaus vielen Verpflichtungen unterwerfen: Unterwegs muss er Privatunterricht geben, an den Universitäten unterrichten, im Radio sprechen und vor allem zahlreiche Einladungen annehmen, denn die amerikanische Gastfreundschaft ist rührend. Hier ein Beispiel unter vielen: Am Tag vor meiner Rückkehr nach Frankreich fand im New Yorker Museum of Arts and Letters eine Aufführung meines Quintetts für Streichquartett und Orgel statt (das jetzt gerade bei Gray [unter dem Titel Piece in Free Form] veröffentlicht wird). "Wir zählen auf Ihre Anwesenheit", sagte der Organisator des Abends. "Unmöglich," antwortete ich, "ich spiele am Vortag in Toronto, und mein Zug wird nicht rechtzeitig zum Konzert eintreffen". "Nun, dann nehmen Sie ein Flugzeug mit Ihrer Frau als unsere Gäste. Eine mehr als großzügige Einladung, die ich abgelehnt habe!"[25]

Abgesehen von diesen Anekdoten gibt Langlais in derselben Schrift mehr technische Eindrücke:

> Amerikanische Orgeln unterscheiden sich im Allgemeinen sehr von den unsrigen. Immer mit verstellbaren Kombinationsmechaniken ausgestattet, erlauben sie dem Künstler - von dem erwartet wird, dass er während der Rezitationen allein auf der Bank sitzt -, sein ganzes Programm im Voraus zu registrieren, und gleichzeitig erlauben sie es, ohne weitere Bewegungen zu spielen als die von der Orgeltechnik selbst geforderten; ich bin sicher, dass die riesige Wanamaker-Orgel in Philadelphia mit ihren 451 Pfeifenreihen einfacher zu handhaben ist als die in Sainte-Clotilde. Es ist schwierig, die Orgeln in den Vereinigten Staaten - von denen die meisten mindestens vier Klaviaturen mit 61 Noten haben, Pedale mit 32 Noten und oft mehr als 100 Pfeifenreihen - mit unseren französischen Instrumenten zu vergleichen. Obwohl einige von ihnen, wie die in der Kathedrale von Washington (126 Pfeifenreihen) an riesige Cavaillé-Coll-Orgeln erinnern, spiegeln andere - wie die an der Duke University (115 Reihen) oder diejenige der University of Texas in Austin (102 Reihen) - eine sehr moderne Ästhetik wider und beinhalten Klänge von intensiver Poesie, sind aber gleichzeitig mit einer unglaublichen Vielfalt an technischen Möglichkeiten ausgestattet. Die deutsche Schule hat dort ihre Anhänger; Man findet Instrumente, in denen reichlich Mixturen vorhanden sind, deren Grundstimmen aber ziemlich schwach und deren Zungen so eigenwillig sind, dass es schwierig ist, sie zu Ensembleregistrierungen zusammenzufügen. Diesen Instrumenten mangelt es nicht an Raffinesse in der Intonation, aber sie schränken die Auswahl für den Interpreten ein; es ist sehr schwierig, auf ihnen etwas Anderes als alte Musik zu spielen.

Es ist interessant, hier die Analyse eines Organisten zu lesen, der Anfang der 1950er-Jahre zwar in der französisch-symphonischen Schule von Marcel Dupré ausgebildet worden, aber über seine Lehrer André Marchal und Charles Tournemire ebenso offen für weitere Horizonte war. Obwohl er die technischen Hilfsmittel großer amerikanischer Instrumente bewundert, wie z.B. die umfangreichen, für einen blinden Interpreten besonders nützlichen verstellbaren Kombinationsmöglichkeiten, scheint er dennoch nicht unempfänglich gegenüber der Raffinesse "alter" Instrumente gewesen zu sein, wobei er hinzufügt, dass sie ein spezifisches Repertoire erfordern. In diesem Zusammenhang bemerkt er:

> Man kann mit Fug und Recht behaupten, dass der französische Einfluss in den Vereinigten Staaten intensiv ist und dass moderne Musik dort viel mehr bewundert und gespielt wird als auf ihrem Heimatboden. Die amerikanischen Verleger wissen das und zögern nicht mehr, sich direkt an die Vertreter unserer zeitgenössischen Schule zu wenden. Ich habe dort wenig Anhänger der Tendenz zum "Alten, egal was" angetroffen, sei es im Orgelbau oder in der Musikliteratur. Auch habe ich nicht den Eindruck, dass sich die Amerikaner leichtfertig diesen barocken Orgeln unterwerfen, auf denen selbst die Werke Bachs schwierig zu spielen sind. Im Gegenteil, sie haben begriffen, dass die Zukunftsprobleme niemals durch eine einfache Rückkehr zu den Ideen der Vergangenheit gelöst werden können. Sie haben viele bedeutende Orgelbauer, die es sehr gut verstehen, Ruhe zu bewahren und Synthese-Instrumente zu bauen, auf denen Grigny, Bach, Franck und Messiaen - wie auch Tournemire und Dupré - unter voller Wahrung der Merkmale ihres individuellen Genies dargestellt werden können.[26]

Mit dieser klaren Position spricht sich Langlais für eine Orgel aus, die er als "synthetisch" bezeichnet, und fordert große Instrumente nach amerikanischem Vorbild. Er möchte, dass man die vielen Annehmlichkeiten die elektrische Traktur nutzen kann und dass in ein und demselben Instrument die reiche Grundstimmenpalette eines Cavaillé-Coll mit - sowohl kleinen, solistischen als auch kräftigen - Zungen, Mixturen und Aliquoten vereint sind. Aber sind das nicht genau die großen Instrumente, die von den Orgelbauer - nach so vielen fruchtlosen Auseinandersetzungen - zu Beginn des 21. Jahrhunderts immer häufiger gebaut werden?

Laut Langlais von 1952 ist das Ideal weder das "Neobarocke" noch das "Neoklassische", sondern eine Verschmelzung der französischen symphonischen Orgel von Cavaillé-Coll mit allen Elementen der französischen klassischen Orgeln und der deutschen Barockorgeln; zusammenzufassend also, eine Art Clicquot-Silbermann-Cavaillé-Coll-Orgel. Dies im Gegensatz zum Frankreich der 1950er-Jahre, als der Orgelbau damit begann, zwischen Barock und Symphonik einen meist scharfen Gegensatz zu konstruieren.

Wir sollten in dieser Schlussfolgerung auch die Hommage an die amerikanischen Musikverleger erwähnen. Langlais verstand sehr wohl, dass ihre Dynamik eine Hilfe für junge Komponisten war und begann in der Nachkriegszeit, positiv auf alle ihre Anfragen zu reagieren. So hatte er bereits 1949 einen Vertrag mit der Firma H.W. Gray in New York für ein 1946 komponiertes Werk unterzeichnet und das den französischen Titel *Fête* trug, eine Feier des Friedens nach dem Zweiten Weltkrieg.

> Fête ist ein brillantes und technisch anspruchsvolles Werk in Rondoform, das jazzige Rhythmen enthält, die für Langlais seine überwältigende Freude darüber symbolisierten, Paris endlich vom Joch der Nazis befreit zu sehen, und seine Dankbarkeit gegenüber dem amerikanischen Volk ausdrückten, das Europa gerettet hatte. Dies vergass er nie. Dieser "jazzige" Stil ist jedoch völlig überraschend, da er von einem Komponisten stammt, der sich, genauso wie sein Freund Messiaen, zeitlebens dem Jazz gegenüber mit Unverständnis, ja einer gewissen Feindseligkeit äusserte.

Dieses dezidiert weltliche Werk erschien 1949 in der "Saint Cecilia Series", einer Sammlung von Orgelkompositionen, in der Gray unter anderem auch Musik von Dupré, Sowerby, Bingham und Peeters veröffentlichte. In den Vereinigten Staaten und Großbritannien sehr populär, blieb *Fête* in Frankreich nahezu unbekannt. H.W. Gray war jedoch nicht der einzige amerikanische Verleger der Musik von Langlais; bei weitem nicht, und es ist wichtig, die grosse Rolle zu unterstreichen, die dabei Theodore Marier spielte, der einer seiner treuesten Freunde und Unterstützer werden sollte.

Hier ist die Erinnerung dieses hervorragenden Musikers, eines engagierten, tief in der Liturgie verankerten Katholiken:

> Ich traf Jean Langlais mit seiner Frau Jeannette zum ersten Mal 1952 in den Vereinigten Staaten. Aber ich hatte bereits Briefe mit ihm ausgetauscht, ohne ihn persönlich zu kennen. So schrieb ich ihm am 7. Februar 1950:[27]
>
> Mein lieber M. Langlais:
> Im Juni dieses Jahres plant die American Guild of Organists einen Nationalkongress hier in Boston. Ich bin eingeladen worden, bei einem der Treffen ein kurzes Orgelprogramm zu spielen und habe unter anderem Ihre Komposition "Incantation pour un Jour Saint" ausgewählt, die in der Osterausgabe von Musique et Liturgie in Frankreich erschienen ist. In unseren Programmen ist es üblich, das Geburtsjahr der Komponisten anzugeben, damit unsere Zuhörer die Epoche kennen, in

der der jeweilige Komponist gewirkt hat oder, in Ihrem Fall, immer noch wirkt. Wir konnten diese Zahl in Ihrem Fall in den Lexika, die hier zur Verfügung stehen, nicht finden. Würden Sie uns deshalb diese Informationen bitte liefern? Der Direktor der Musikabteilung der Boston Public Library hat mich ersucht, Sie um die Angabe eines französischen Musiklexikons zu bitten, in dem Ihr Name aufgeführt ist. Er würde gerne dieses Buch, falls es existiert, für das Freihand-Regal der Bibliothek erwerben. Alle Informationen, die Sie uns in dieser Angelegenheit geben können, sind sehr geschätzt.

Mit herzlichen Glückwünschen und mit freundlichen Grüßen

Ihr Theodore Marier

Fast 40 Jahre später bringt mich dieser Text immer noch zum Schmunzeln...

Zu dieser Zeit arbeitete ich als Redakteur bei McLaughlin & Reilly, einem Verlag für Kirchen- und Schulmusik, und wurde mit der Suche nach neuen geistlichen Chor- oder Orgelwerken katholischer Komponisten betraut. So hatte ich 1950 an Marcel Dupré und Jean Langlais geschrieben und sie gefragt, ob sie Orgelwerke für die Messe komponieren wollten. Kurz darauf antwortete Dupré, dass ihm die Zeit fehle, und er schlug vor, diesen Auftrag an Jeanne Demessieux zu vergeben, die dann ihre *Zwölf Choral-Präludien über gregorianische Themen* schrieb. Dann änderte Dupré seine Meinung und schickte mir bald darauf das Manuskript von *Acht kurzen Präludien zu gregorianischen Themen*.

Alle diese Stücke wurden sogleich bei McLaughlin & Reilly veröffentlicht. Jean Langlais trat sofort auf meine Bitte ein und komponierte zwischen dem 10. Mai und dem 3. September 1950 vier *Postludien für Orgel,* die jeweils einem jener amerikanischen Organisten gewidmet waren, den er kannte, bevor er in die Vereinigten Staaten kam: Walter Blodgett, Kurator des Cleveland Museum of Art; Hugh Giles, Organist am Central Presbyterian in New York, dem Ort, an dem Langlais 1952 sein amerikanisches Debüt gab; Charles Dodsley Walker, ein langjähriger Freund, den er nach dem Zweiten Weltkrieg kennengelernt hatte, als dieser Organist an der amerikanischen Kathedrale in Paris war; und schließlich "für meinen lieben Freund Maurice John Forshaw". Der Vertrag für die Edition wurde am 21. November 1951 unterzeichnet.

Zu diesem Zeitpunkt hatte ich ihn noch nicht kennengelernt; das geschah erst bei seiner ersten Tournee 1952. Als damaliger Dekan des Bostoner Ortsverbandes der American Guild of Organists (AGO) hatte ich ihn eingeladen, in der Church of the Advent in Boston ein Konzert zu geben, und ich begleitete ihn und seine Frau Jeannette ins Hotel, in die Kirche und in ein Restaurant. Wir verstanden uns alle sehr gut. Da ich ursprünglich Französisch-Kanadier war, sprach ich fließend Französisch, und das war ein echter Trost für das Ehepaar Langlais, das unsere Sprache nicht kannte.

Da Jean zugestimmt hatte, *Vier Postludien* für uns zu schreiben, bat ich ihn, als er nach Boston gekommen war, um ein Orgelkonzert zu geben, diesmal etwas für einen Kirchenchor zu komponieren, und nach seiner Abreise aus den Vereinigten Staaten nach seinem letzten Konzert schrieb er während der Überfahrt auf dem Linienschiff "Ile-de-France" in vier Tagen (5.-8. Juni 1952) seine *Messe im antiken Stil* für vier gemischte Stimmen und Orgel *ad libitum* in lateinischer Sprache, die er mir freundlicherweise widmete: "an Theodore Marier" in der Erstausgabe und dann "an meinen Freund Theodore Marier" im Nachdruck der Partitur durch den französischen Verlag Combre 1985, nachdem das Werk nach der Geschäftsaufgabe von McLaughlin & Reilly vergriffen war.

Die Cecilia Society of Boston gab unter meiner Leitung 1952 Uraufführung in der römisch-katholischen Kirche Saint Paul's in Boston, wo ich Musikdirektor war. Später, im Februar 1957, nahmen wir sie in der Gasson Hall des Boston College für das Label Cambridge Records (CRS-1407X) mit einem kleineren Chorensemble aus Männern und Knaben auf. Um die Wirkung zu verstärken, die der Komponist erzielen wollte und um einer gängigen Praxis des 16. Jahrhunderts zu folgen, wurden die Chorstimmen für die Aufnahme mit Streichinstrumenten verdoppelt.

Natürlich wurde diese Messe, die kein Credo enthielt, sofort 1952 von McLaughlin & Reilly veröffentlicht.[28]

Tatsächlich entsprechen die hier von Jean Langlais selbst angegebenen Daten für die Komposition des Werkes (5. bis 8. Juni 1952), eher den Fertigstellungsarbeiten als der Komposition selbst, die sich latent über mehrere Monate hinzog.

Auf jeden Fall wollte Langlais nach seiner ersten großen Messe, der *Messe Solennelle,* seinen Stil erneuern, wie er es stets während seiner kompositorischen Laufbahn getan hat, und zwar nach dem enigmatischen Prinzip

seines Lehrers Paul Dukas: "Ein Komponist muss seinem Ruf Lügen strafen", d.h. nie aufhören, sich zu erneuern.

Im Gegensatz zu seiner *Messe Solennelle*, in der zwei Orgeln für einen großen stereophonen Effekt benötigt werden, konzipierte er seine *Messe im antiken Stil* als schlichtes Werk, in dem die Orgel die Stimmen nur verdoppelt; daher ihr Untertitel "für vier gemischte Stimmen und Orgel *ad libitum*", in der Annahme, dass ein erfahrener Chor ohne Orgel auskommen könnte. Im Gegensatz zu der modalen und chromatischen Pracht der *Messe Solennelle* weist die *Messe im antiken Stil* eine grössere Verfeinerung auf, eine diatonische Modalität und einen strengen Kontrapunkt, was der Komponist Seth Bingham in seiner Analyse des Werkes sehr deutlich erkennen ließ. Anhand der vier Messen von Langlais, die er besprechen wollte (*Messe Solennelle, Missa in simplicitate, Messe im antiken Stil* und *Missa "Salve Regina"*), stellte dieser Musiker einen Vergleich an:

> Jede Messe unterscheidet sich so sehr von den anderen, dass man versucht sein könnte, sie vier verschiedenen Komponisten zuzuschreiben, wäre da nicht die Tatsache, dass Langlais, wie Bach, Mozart und Vaughan Williams - um nur drei illustre Beispiele zu nennen - die seltene Fähigkeit besaß, bestimmte Merkmale anderer Komponisten oder Epochen in einem musikalischen Idiom zu synthetisieren, das unbestreitbar sein eigenes ist.[29]

Dann konzentriere sich Bingham genauer auf die *Mass in ancient style Stil*, deren Titel eine spezielle historische Orientierung offenbart:

> Auf die Bitte des Verlegers um eine Messe, die sich technischen in Reichweite der Kirchenchöre befinden und in einem diatonischeren Stil als die *Messe Solennelle* stehen würde, hat Langlais mit einem Werk geantwortet, das diesen Anforderungen voll und ganz gerecht wird. ABER - und dies ist ein grosser Gegensatz - anders als die Bedeutungslosigkeit von Werbe-Inschriften oder Verkaufstheken, ist die *Messe im antiken Stil* frisch, originell und kommunikativ... Unsere Publikationen, Workshops, Vorträge, Foren und Panels sind reich an Diskussionen darüber, was eine angemessene Ästhetik der Kirchenmusik für diese oder jene Glaubensgemeinschaft oder Organisation ist. Nun, Jean Langlais diskutiert oder definiert sie nicht. Er schafft sie.

In den einleitenden Anmerkungen zum Komponisten und zur Musik in der von McLaughlin & Reilly gedruckten Ausgabe gibt Theodore Marier die folgenden Einzelheiten an:

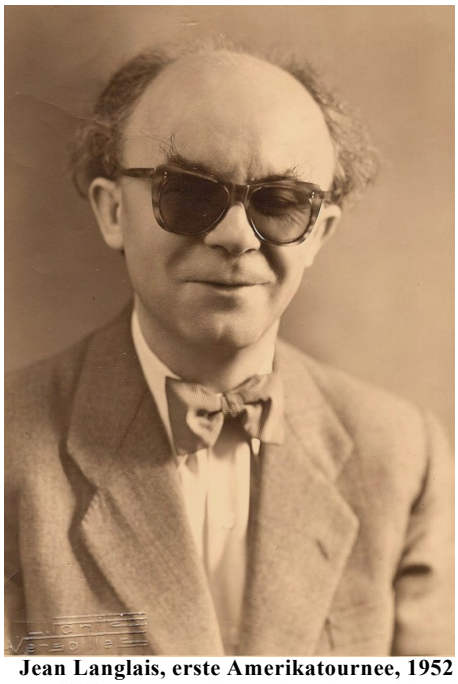
> DER KOMPONIST
> ... Die Kirche Ste.-Clotildein Paris, wo Langlais Organist ist, wurde von seinen Vorgängern wie César Franck, Gabriel Pierné und Charles Tournemire berühmt gemacht. Letzterer wünschte, dass Langlais seine Nachfolge in dieser wichtigen Position in Paris antreten möge. Zusätzlich zu seinen Aufgaben in Ste.-Clotildeist er an der Institution nationale des Jeunes Aveugles tätig, wo er seine blinden Mitmenschen unterrichtet.

Daher zögerte Langlais 1952 nicht, den Vereinigten Staaten durch die Veröffentlichung eines seiner Werke laut und deutlich zu versichern, dass er *der* direkte Nachfolger von Tournemire sei, wie es der Wunsch des letzteren war, und leugnete damit öffentlich jegliche Gültigkeit der Amtszeit von Joseph-Ermend Bonnal in Ste.-Clotilde zwischen 1942 und 1944.

Mit Blick auf die *Messe im antiken Stil* selbst fährt Marier, ein Spezialist für gregorianischen Gesang, fort:

> MUSIK FÜR DIE MASSE
>
> Die *Messe im antiken Syle* greift bewusst auf die kompositorischen Ideale der Renaissance zurück. Im Gewebe der Musik finden sich kurze Gesangszitate, wie zum Beispiel in der Altstimme des Kyrie. Es gibt ständig wechselnde Stimmgruppen, Kanons zwischen verschiedenen Stimmen und ein Vokabular an rhythmischen Figuren, im engen Bereich zwischen der ganzen Note und der Achtelnote. Modale diatonische Skalenlinien gibt es in allen Stimmen im Überfluss. Kurz gesagt, Langlais hat ein polyphones Gewebe gesponnen, das von Lassus oder Palestrina stammen könnte. Die Ähnlichkeit ist jedoch nur oberflächlich, denn auch in dieser Musik findet sich vieles aus dem 20. Jahrhundert. Man könnte sagen, dass Langlais in dieser Komposition den Geist der Renaissance-Polyphonie eingefangen hat, wie er durch das Innenohr eines Komponisten unserer Tage zu hören ist.

Mit dieser *Messe im antiken Stil* - nach der *Messe d'Escalquens* (1935) und der *Messe Solennelle* (1949) die dritte in einer Reihe der Vokalmessen - beendete Jean Langlais seine erste amerikanische Konzertreise. Abwechselnd als Interpret, Improvisator und Verfechter seiner eigenen Werke zeigte er, dass das musikalische Schaffen für ihn oberste Priorität hatte, egal wo er sich befindet, sogar mitten im Atlantik



Jean Langlais, erste Amerikatournee, 1952
Abbildung 36. (Sammlung Marie-Louise Langlais)

1 Louis Vierne. "La musique en Amérique." *Le Courrier musical* (1. Juli 1927). 379.
2 Herausgegeben von Marie-Louise Langlais im Jahr 2014 im Internet, *Eclats de Mémoire*, Website ml-langlais.com.
112
3 Ebd. 122.
4 Langlais, "Souvenirs".
5 Cl. Barber, "Jean Langlais and the Ste.-Clotildeorgan visited by Americans", The Diapason 37:9 (August 1946). 8.
6 Es gab zwei in braunes Leder gebundene Gästebücher (Livres d'Or): der erste Band vom 7. Oktober 1949
bis zum 23. September 1967, der zweite vom 5. Juli 1968 bis zum März 1984. Beide enthalten die Unterschriften und Danksagungen von Organisten aus der ganzen Welt (Sammlung Marie-Louise Langlais).
7 Choir Guide 4. 8 (November 1951). 40-41.
8 Choir Guide, 4. 9 (Dezember 1951). 61
9 "Jean Langlais to arrive April 17 for Six Weeks Tour". *The Diapason* 43.5 (April 1952). 1.
10 Jean Langlais, "Mon voyage aux Etats-Unis". *Musique et Liturgie* (November-Dezember 1952): 10-11.
11 "Liberté-Voyage - 11 Avril 1952," Tagebuch geschrieben von Jeannette Langlais auf einfachen Blättern, mit von Jean Langlais diktierten Absätzen als Einlage; 17 Seiten MS, Sammlung Marie-Louise Langlais.
12 Dieses "In Paradisum" blieb eine Skizze und sollte nie zu Papier gebracht werden.
13 Dafür konnten wir keine Bestätigung finden.
14 William A. Goldsworthy, "Jean Langlais Recital, Central Presbyterian: New York, 22. April 1952", The American Organist 35: 4 (April 1952). 123–124.
15 Ebd.
16 *Syracuse Herald American*, 4. Mai 1952.
17 Zu diesem Zeitpunkt sprach er ein sehr stockendes Englisch, da er aber Fortschritte machen wollte, hatte er ein Französisch-Englisch-Wörterbuch in Brailleschrift mitgebracht, das er nachts in den Zügen sowohl als Kissen, weil es so riesig war, als auch als Lehrbuch für das rasche Erlernen der Sprache benutzte.
18 Die totale Dunkelheit seiner Welt war im täglichen Leben zuhause offensichtlich: Nach der Arbeit in seinem Orgelstudio fragte er beim Verlassen des Raumes oft nach, ob das Licht an war oder nicht.
19 *The Columbus Citizen*, 8. Mai 1952; Das Konzert war dem Gedenken an Bernard La Berge gewidmet
20 Beth Randel Jussel, *Lincoln Star*, 13. Mai 1952.
21 Elena de Sayn, *The Evening Star*, 29. Mai 1952.
22 *Washington Times-Herald*, 29. Mai 1952.
23 Paul Hume, *The Washington Post*, 29. Mai 1952
24 H. Katherine Smith, *Buffalo Courier Express*, 31. Mai 1952.
25 Jean Langlais. "Mon voyage aux Etats-Unis". *Musique et Liturgie* (November-Dezember 1952): 11.
26 Ebd.
27 Brief in der Sammlung Marie-Louise Langlais.
28 Erinnerungen, aufgenommen am 31. Mai 1987 in der Pariser Wohnung des Komponisten, rue Duroc. Die *Mass in Ancient Style* wurde in der Originalausgabe von McLaughlin & Reilly mit der Nummer 1874 versehen und erhielt das Imprimatur von Richard J. Cushing, D.D., dem damaligen Erzbischof von Boston (später Kardinal).
29 Seth Bingham. "The Choral Masses of Jean Langlais". *Caecilia* 86.2 (Sommer 1959). 76–77.

KAPITEL 7

Ein geistliches Triptychon, Erste Aufnahmen

Unmittelbar nach seiner Rückkehr nach Frankreich nahm Jean Langlais an der feierlichen Ehrung teilt, die die Nation ab dem 22. Juni 1952 Louis Braille zukommen liess, wie in *Le Parisien Libéré*[1] berichtet wird:

> **100 Jahre nach seinem Tod wird Louis Braille, der Überwinder der Nacht, im Pantheon zur Ruhe gebettet, begleitet von Hunderten von Blinden**[2]
>
> Louis Braille, der das taktile Alphabet für Blinde erfunden hat, das sie aus der Dunkelheit befreit, wurde gestern, 100 Jahre nach seinem Tod, im Pantheon zur letzten Ruhe gebettet. Er gilt als Gott unter den Blinden, und vielleicht verdient kein Mensch diese Ehre mehr. Seine Erfindung gab ihnen einen Teil ihres verlorenen Lichts zurück und verschaffte ihnen einen vollgültigen Platz in der Welt.
> Der Leichnam von Louis Braille wurde ursprünglich auf dem Friedhof von Coupvray, seinem Geburtsort, beigesetzt. Am vergangenen Samstag wurden seine eingeäscherten Überreste in die Institution nationale des Jeunes Aveugles überführt. Eine feierliche Ehrung fand im Auditorium maximum der Sorbonne im Beisein von Helen Keller statt, der blinden, tauben und stummen Amerikanerin, der es durch ein Energiewunder gelungen ist, Sprachkenntnisse zu erwerben und den Kontakt zur Welt wiederherzustellen. Frau Keller erhielt bei dieser Gelegenheit das Kreuz der Ehrenlegion, zusammen mit mehreren anderen, die ihr Leben den Blinden gewidmet haben.[3]
> Während der ganzen Nacht von Samstag auf Sonntag lag die Asche von Louis Braille, im Beisein einer Ehrengarde mit weißen Stöcken, in der Halle der Institution nationale des Jeunes Aveugles, die zu diesem Anlass in eine Kapelle mit Kerzenlicht umgewandelt worden war.
> Gestern Morgen wurde sein in die Trikolore gehüllter Sarg auf einen Leichenwagen gehievt, der auf dem Weg ins Pantheon war. An der Spitze der Prozession standen zwei mit Blumen und Kränzen beladene Wagen, gefolgt von einem Leichenwagen, der die Initialen "L. B." trug und von einem doppelten Kordon bewaffneter Soldaten umgeben war.
> Dem Leichenwagen folgten die Nachkommen von Louis Braille, Professoren des Instituts und eine Schar von Blinden jeden Alters: Männer, Frauen und Kinder, Stöcke in der Hand oder von anderen geführt, während die Kirchenglocken läuteten.
> Auf ihrem Weg über den Boulevard des Invalides und den Boulevard Saint-Michel erreichte die Prozession das Pantheon, wo sie vom Präsidenten der Republik Vincent Auriol und seinem Gefolge begrüßt wurde.
> Brailles sarg wurde von sechs Männern hineingetragen und auf einem Katafalk im Kirchenschiff positioniert. Nach seiner Rede machte Präsident Auriol eine Pause, bevor der Sarg in die Krypta getragen wurde... Die grösste Ehre, die in unserer Nation jemandem zuteilwerden kann, erhielt also Louis Braille zuteil, der eine solche Anerkennung nie angestrebt hat.

Jean Langlais erinnerte sich stets mit großer Ergriffenheit an seine Begegnung mit Helen Keller einige Tage später am Institut für Junge Blinde. Die grosse Dame bat ihn, die Toccata in d-Moll von Bach zu spielen, eine überraschende Bitte eines Menschen ohne Seh- und Hörvermögen. Jean Langlais kam dieser Bitte gnädig nach. Danach war die von Helen Keller mitgeteilte Reaktion verblüffend: "Ich empfing Schwingungen in meinem Gesicht." Im Rahmen dieser Feierlichkeiten wurde Jean Langlais neben Helen Keller und mehreren anderen in Anerkennung seiner Hingabe an seine blinden Schüler mit dem Kreuz der Ehrenlegion ausgezeichnet.
Seit dem Tod von Albert Mahaut 1943 hatte sich Langlais unermüdlich für die professionelle Vermittlung blinder Organisten in ganz Frankreich durch die Vereinigung Valentin Haüy eingesetzt.

Er nahm diese Aufgabe sein ganzes Leben lang sehr ernst und erhielt zahlreiche Dankesbekundungen in Brailleschrift, oft von den Bescheidensten.[4]

Ein geistliches Triptychon: Missa in simplicitate - Missa Salve Regina -La Passion

Ende der 1940er-Jahre schlug Jean Langlais kompositorisch den Weg der geistlichen Vokalmusik ein: er war polyphon im Fall der Messe Solennelle, intimer in den der Sopranistin Marie-Louise Colozier gewidmeten Trois Prières für Sologesang und Orgel.
Von ihrem Widmungsträger am 16. August 1949 in Saint-Clotilde während einer eher flauen Periode im Pariser Musikleben uraufgeführt, blieben diese kurzen, nur je zwei Seiten umfassenden Stücke trotz positiver Kritiken fast unbemerkt.5 Man darf die kurzen, einfachen Sachen im Werk von Jean Langlais nie unterschätzen. Vor allem das "Ave verum", die erste der Trois Prières, ist ein Juwel, das ein Meisterwerk wie die Missa in simplicitate, vorwegnimmt.

Missa in simplicitate (1952)

Die Sommerferien 1952 boten Jean Langlais die Gelegenheit, dieses Werk für Solostimme und Orgel zu komponieren. Der Komponist erinnert sich:[6]

> Eines Tages im Juli kam der Hauptpriester des La Richardais, wo ich meinen Urlaub verbrachte, in dem Wissen zu mir, dass wir Jeannine Collard[7] von der Pariser Oper eingeladen hatten, um mich um den Versuch zu bitten, sie zu einem Gesangsvortrag in der Sonntagsmesse zu überreden. Da sie keine geistliche Musik dabeihatte, bat sie mich, etwas zu komponieren. Ich komponierte ein Kyrie für sie, worauf sie antwortete: "Es reicht wirklich nicht, nur das Kyrie in der Messe zu singen! "Na gut, ich mache dir ein Agnus Dei, damit du am Anfang ein Kyrie und am Ende ein Agnus Dei singen kannst.
> Zu gegebener Zeit komponierte ich eine ganze Messe und fügte sogar beiläufig ein Credo hinzu. Die Idee für sein langes Rezitativ kam mir wegen dem Monolog des Boten im zweiten Akt von Monteverdis *Orfeo*, den Jeannine Collard kurz zuvor so grossartig gesungen hatte. Eines Abends, bevor ich das Credo verfasste, sagte ich zu meinem alten Freund Pater Vigour: "Heute Abend werde ich das Credo meiner Messe beginnen und beenden".
> Ich erinnere mich, dass es eine großartige Nacht war. An meinem Pedalklavier sitzend, duftete eine gelben Akazie durch das offene Fenster herein. Ich war glücklich, denn ich schrieb genau das, was ich schreiben wollte. Als ich fertig war, schaute ich auf meine Uhr und dachte, es müsse mindestens Mitternacht sein. Tatsächlich war es 4.30 Uhr morgens, doch ich merkte es kaum.
> In solchen Momenten erlebt man Freude in Füllen, denn man weiß, dass etwas gelungen ist.
> Statt zu Bett zu gehen, nahm ich meinen Stock und setzte mich an das Ufer der Rance,[8] wo ich das unermessliche Vergnügen hatte, die letzten Gesänge der nachtaktiven Seevögel zu hören und die ersten Gesänge der Vögel, die mit der Morgendämmerung erwachen.
> Als ich gegen 6 Uhr morgens nach Hause kam, sagte meine Nachbarin, eine sehr charakteristische bretonische Frau: "Nun, mein guter Mann, Sie haben letzte Nacht überhaupt nicht geschlafen!" "Habe ich Sie gestört?" fragte ich. "Oh nein, aber ich habe gehört, dass Sie arbeiten. Das können Sie nicht immer machen, sonst kriegen Sie einen Herzinfarkt!"
> Ich habe diesen langen Abend, der in meinem Leben immer wieder innerlich geleuchtet hat, nie bereut.

Im Vorwort des Werkes merkt der Komponist an:

> Geschrieben für Solostimme und Orgel, zielt die *Missa in simplicitate* darauf ab, dem mit tiefer Demut kommentierten lateinischen Text möglichst genau zu folgen, daher der Titel. Der Plan des Komponisten war, grösste Einfachheit auszudrücken, insbesondere im Credo, dem Kernstück des Werkes, das den Glauben bekräftigt, ohne den die Messe keinen Daseinsgrund hätte. Im Agnus Dei kehrt die thematische Idee des Kyrie zurück, um den fünf Sätzen, die jeweils auf einem einzigen Thema basieren, Einheit zu verleihen.

Bei diesem "einzigen Thema" handelt es sich in Wirklichkeit um eine Braille-Transkription des Vornamens seiner Widmungsträgerin, Jeannine Collard. Wenn man die Beziehung zwischen den Buchstaben des Braille-Alphabets und den musikalischen Tonhöhen verfolgt, kann man aus "Jeannine" die folgende musikalische Phrase ableiten: J(b) - E(d) - A (weil das A in Braille-Schrift einen Fingersatz bezeichnet, überspringt es Langlais und fährt mit dem doppelten N(c) fort, zu dem er ein Kreuz hinzufügt, gefolgt von I(a), N(c#) und E(d). Dies ergibt die Tonfolge b-d-c#-c#-c#-a-c#-d, die man als Ostinato am Anfang und am Ende sowohl des Kyrie als auch des Agnus Dei vorfindet. Langlais benutzte dieses komplizierte System von Buchstaben und Notennamen oft, um Melodien zu konstruieren, wobei er seine künstlerische Freiheit als Komponist beibehielt, Tondauern und Lagen zu variieren.

Es gibt nur sehr wenige Messen für Solostimme und Orgel, da Komponisten seit dem 14. Jahrhundert eher zur Polyphonie neigten. Jean Langlais schafft hier ein Gegengewicht zu dieser Praxis, ganz im Sinne seines Titels "*in simplicitate"*.

Die Wahl der Mezzosopranistin Jeannine Collard von der Pariser Oper als Widmungsträgerin erklärt den Umfang des Soloparts, der auch von einem Bariton gesungen werden kann. Um eine möglichst breite Verbreitung zu fördern, gibt der Komponist im Untertitel ("pour une voix") keine Stimmgattung an und begnügt sich mit "für Solostimme oder Unisono-Chor mit Orgel- oder Harmoniumbegleitung". Die Aufführung durch einen Unisono-Chor wirft Fragen auf, da die *Missa* in simplicitate eindeutig für eine Opernstimme mit ihrer Ausdauer und ihrer Fülle an technischen Mitteln konzipiert wurde.

Die Partitur enthält nicht viele Ruhepunkte; die Stimme bleibt über die fünf Sätze hinweg allgegenwärtig. Es gibt, besonders im Gloria und im Credo, praktisch keine Pausen.
Setzte sich Jean Langlais mit der Einführung einer kraftvollen weiblichen Opernstimme nicht gegen das *Motu-Proprio* ab, das den theatralischen Stil als ungeeignet für die Kirchenmusik verurteilte? Das Durchlesen und Anhören der *Missa in Simplicitate* zerstreuen solche Zweifel schnell. In der Tat ist es dem Komponisten gelungen, den theatralischen Stil zu bändigen, ihn zum alleinigen Nutzen eines geistlichen lateinischen Textes einzusetzen, dessen Expressivität und Inbrunst er mit einer oft überwältigenden Intensität unterstreicht. Die Bezeichnung "*in simplicitate"* bezieht sich nicht nur auf die einzelne Stimme, die das Ordinarium der Messe singt, sondern auch auf den zurückhaltenden Stil, mit dem der Text behandelt wird, ohne Verzierungen oder Vokalisen, abgesehen vom Benedictus und dem abschließenden "Hosanna". Unter dieser scheinbaren Einfachheit leuchtet das Feuer eines Redners mit suggestiver Kraft auf, besonders im Credo. Dies war das erste Mal, dass Langlais ein Credo komponierte, das normalerweise gregorianisch zwischen Gloria und Sanctus gesungen wird. Es war ein Experiment, das sich als Meisterwerk erwies. Indem er den gesamten Text ohne Wiederholung vertonte, ging er weit über den gewöhnlichen Cantus planus und entfaltete ein freies Rezitativ, das sich fast über den gesamten Mezzosopranbereich vom mittleren C bis zum Sopran G erstreckt. Die Melodie steigt bei den Schlüsselwörtern "Deo vero" (T. 13-14), "et resurrexit" (T. 31) und "cum gloria" (T. 37) kraftvoll an. Sie schließt in blendendem Licht der fünf Schlusstakte "et vitam venturi saeculi". Amen". Eine packende Wirkung wird durch den plötzlichen Ausbruch des Orgeltutti in den letzten beiden Takten erzielt, eine authentische V-I-Kadenz, die das fortissimo der Stimme unterstreicht. Jeannine Collard sagte über dieses Credo:[10]

> Als ich das "Lied des Boten" aus Monteverdis *Orfeo* sang, entstand die Idee eines Rezitativs. Damals, 1952, führte meines Wissens niemand diese Musik auf, außer der großen Nadia Boulanger. Jean Langlais war von diesem Werk völlig angetan, als er es zum ersten Mal hörte, und übernahm einen ähnlichen Stil für sein Credo, ein langes Rezitativ, das sich Schritt für Schritt durch Tonarten und Crescendi zu einem großen Glaubensbekenntnis erhebt. Ich erinnere mich, dass er von seiner Komposition sprach: "In solchen Momenten erlebt der Mensch Freude in Fülle, denn er weiß, dass ihm etwas gelungen ist.

Jean Langlais und Jeannine Collard
Abbildung 37. (Sammlung Marie-Louise Langlais)[9]

Nach der inspirierten Konzentration des Credos beginnt das Sanctus in einer kontemplativen Stimmung, die Stimme gleitet melismatisch über ein Orgel-Ostinato. Die Intensität kehrt allmählich im "Pleni sunt caeli" zurück, gefolgt von einem kraftvollen "Hosanna", das einem sanften, auf der Voix céleste erklingenden Benedictus vorausgeht. Das abschließende "Hosanna" entfesselt eine Kaskade virtuoser Vokalisen. Der Komponist bietet eine vereinfachte Alternativfassung für die Eventualität einer Chorauffführung an. Wenn das Credo den dramatischen Höhepunkt der *Missa in Simplicitate* markiert, so beendet das Agnus Dei die Messe, wie sie begonnen hat, in der Ruhe des Kyrie, das für diesen Sonntagmorgen im La Richardais komponiert wurde. Die Stimme verklingt allmählich und sinkt zum letzten "Pacem" auf ein tiefes B ab. In prägnanter Form und mit einfachstenharmonischen Mitteln gelingt es Jean Langlais, in dieser fesselnden Vision das Flehen einer Menschheit zu beschwören, die eine strahlende Gottheit anruft.

Der Komponist und Musikwissenschaftler Henry Barraud, langjähriger Rundfunkdirektor von Radiodiffusion Française, schickte Jean Langlais, nachdem er die Messe im Radio gehört hatte, folgenden Brief:[11]

> Paris,19. Dezember 1956
>
> Sehr geehrter Herr,
> Als ich gestern Abend das Haus für einen dieser langweiligen Abende verließ, die mit meiner Arbeit verbunden sind, wurde ich auf dem Weg zur Tür von etwas aufgehalten, das meine Kinder im Radio hörten. Von diesem Moment an wusste ich, dass ich bleiben und mir Ihre ganze *Missa in Simplicitate* anhören musste.
> Die Hoffnung, reine Freude beim Hören zeitgenössischer Musik zu erleben, habe ich schon lange aufgegeben. Ihre Messe verkörpert eine Mystik, eine Qualität des Denkens und der Seele,

> die mich im tiefsten Innern meines Wesens bewegt hat. Für einmal konnte ich einem modernen Werk von Anfang bis Ende zuhören und dabei vergessen, dass ich Musiker bin, sondern mich einfach nur daran erinnern, dass ich Mensch bin.
> Ich weiß keine bessere Art und Weise, Ihnen zu sagen, wie sehr dies auch den Menschen offenbart, der Sie sind, neben dem Komponisten, den ich kenne. Ich sage nicht, dass ich Sie beglückwünsche, denn man beglückwünscht niemanden zu dem, was er ist, aber ich danke Ihnen.

Ein weiterer Brief kam aus einer völlig anderen Quelle:[12]

> Archiac, 26. Juni 1961 Lieber Vater,
> Am Sonntag hörte ich die von den Jeunes Aveugles im Radio gesungene Messe, während ich mich um unsere beiden jungen Töchter kümmerte. Während des Credos bereitete ich mit unserer Ältesten, die drei Jahre alt ist, einige grüne Bohnen zu. Sie tat, was man in diesem Alter erwartet, und schälte die Bohnen ziemlich schlecht. Besonders angetan war ich von der Melodie im Credo beim "Et incarnatus est", die ich sehr schön fand. In diesem Moment bemerkte ich, dass meine Tochter aufgehört hatte zu arbeiten. Sie saß ruhig mit gefalteten Händen, scheinbar in einer anderen Welt. Meine Frau und ich sind sicher, dass der Komponist dieser Messe sich über diese wunderbare Anekdote freuen würde. Dies bedeutet nichts anderes, als dass sie seine Musik schön und heilig ist. Wer wird jemals wissen, inwieweit die Seele eines Kindes Gott nahe sein kann?
> Wir bitten Sie, diese kleine Geschichte bei Gelegenheit dem Komponisten mitzuteilen.
> Die Wahrheit kommt aus den Mündern der Kinder, was zu Komplimenten ohne jede Schmeichelei führt. Ich wünsche ihm, dass sein Glaube ihn dazu inspiriert, mehr geistliche Musik zu schreiben, und dass seine Seele davon ebenso erleuchtet wird wie die unseres Kindes.

Diese am 14. Dezember 1952 in der Pariser Dominikanerkirche von Jeannine Collard und Jean Langlais uraufgeführt *Missa in simplicitate* stellt einen der Höhepunkte in der Karriere des Komponisten dar. Sie ist das Ergebnis einer außergewöhnlichen Zusammenarbeit zwischen Schöpfer und Interpret. Sie ist sicherlich eine seiner persönlichsten und bewegendsten Kompositionen. Im folgenden Jahr nahm die Firma Ducretet-Thomson das Werk mit denselben Interpreten in der Basilika Sainte-Clotilde auf.[13] Es war die erste LP-Einspielung von Langlais mit einem eigenen Werk, zusammen mit drei Werken von Messiaen, *L'Apparition de l'église éternelle*, "Les Bergers" aus *La Nativité du Seigneur* und der seltenen gehörten Originalfassung der Motette *O sacrum convivium* für Sologesang und Orgel. Diese sind auch als die ersten LP-Einspielungen von Messiaens Musik bemerkenswert.
Der Komponist Jacques Chailley besprach die Aufnahme mit großer Begeisterung:[14]

> Was die *Missa in simplicitate* für Sologesang und Orgel von Jean Langlais (Ducretet) betrifft, so halte ich sie für ein Meisterwerk. Die Interpretation von Jeannine Collard mit dem Komponisten an der Orgel ist von einer unvergleichlichen Reinheit und Sensibilität. Vor allem das Credo, in Anlehnung an die *Prières* von [André] Caplet, kann nicht ohne Rührung gehört werden. Diese LP darf in keiner Sammlung fehlen.

Eine weitere positive Rezension von J. Bouyer erschien in *L'Echo d'Alger* unter der Überschrift "Außergewöhnliche Aufnahmen":[15]

> Die *Missa in simplicitate* wird von Jeannine Collard gesungen, deren geschmeidige Stimme die Konturen einer Melodielinie umreißt, die einfach, edel und bewegend ist. Das Orgelspiel von Jean Langlais beschwört tiefgründige Klangfülle herauf, die die Aufnahme brillant einfängt. Seine Crescendi sind stark, gehen aber nie über die technischen Möglichkeiten der Aufnahme hinaus. Der Messetext wird durch diese einfache, aber inbrünstige Musik verherrlicht; ein erschütterndes Gebet.

Kurz darauf, ebenfalls 1953, machte Jean Langlais mit derselben Firma eine weitere LP-Einspielung mit Werken von César Franck: die "Grande pièce symphonique", die "Prière" und das "Final"[16], die seine tiefe Verbundenheit mit einem Komponisten widerspiegelt, den er sein ganzes Leben lang liebte und interpretierte. Bei zwei späteren Gelegenheiten, 1964 für das Gregorianische Institut von Amerika und 1975 für das Label Arion, nahm er die vollständigen *Douze Pièces* seines indirekten Vorgängers auf, des ersten Organisten von Sainte-Clotilde. Im Jahr 1953, begnügte er sich vorerst damit, die drei Werke aufzunehmen, die in Francks

Gesamtwerk für Orgel zu dieser Zeit am wenigsten bekannt und am wenigsten gespielt waren. Die Reaktion der Kritiker war enthusiastisch:[17]

> Die "Grande pièce symphonique", endlich vollständig in Frankreich aufgenommen, ist die zweite der *Six Pièces* von 1860-1862. Franck war damals 40 Jahre alt. Sein reifes Genie spricht mit autoritativer Stimme, besonders in diesem Stück ... Ducretet bietet uns eine bewundernswerte Platte an. Jean Langlais ist einer der wichtigsten Organisten unserer Zeit. Nachdem er ein solches Aufnahmeprojekt mit Francks Musik in Angriff genommen hat, hofft man, dass er es weiterführen wird ... Er ist großartig und demonstriert einen unvergleichlichen Sinn für Stil und Gefühl, verbunden mit einer brillanten Ausführung. Die Aufnahmequalität ist üppig, klangtreu, sehr klar und besitzt eine akustische Perspektive von ungewöhnlicher Schönheit.

Auch kann derselbe Kritiker seine Begeisterung für die beiden Werke auf Seite zwei nicht verbergen. Betreffend der "Prière":

> Die Interpretation von Jean Langlais verdient das gleiche hohe Lob wie die Musik selbst: Intelligenz, Musikalität, Sensibilität. Die Aufnahme ist ebenso sensationell, und es scheint sich im Übrigen um die Weltersteinspielung dieses Werkes zu handeln.

Und zum Thema "Finale":

> Es ist ein auffälliges, extroverties Stück im Stil eines Nachspiels in der Messe mit dem Vorteil, sowohl die brillante und robuste Technik von Jean Langlais als auch die Schönheit der Aufnahme zur Geltung zu bringen. Es ist das erste Mal, dass es in Frankreich aufgenommen wurde und bildet den Abschluss einer Platte, die wir allen Liebhabern von Orgelmusik mit größter Eindringlichkeit empfehlen. In ihrer Gesamtheit stellt sie eine der glücklichsten Aufnahmen ihrer Art dar.

Jean Langlais am Spieltisch von Sainte-Clotilde, 1953
Abbildung 38. (Sammlung Marie-Louise Langlais)

Mehr als ein Kritiker drückte die Hoffnung auf eine Gesamtaufnahme der Orgelwerke Franck durch Langlais aus, ein Projekt, das er elf Jahre später in Angriff nehmen sollte.[18] Ein zu dieser Zeit aufgenommenes Foto zeigt Langlais in voller Konzentration am Spieltisch von Ste. Clotilde.

Zu Beginn des Jahres 1954, am Vorabend seiner zweiten Konzertreise durch die Vereinigten Staaten, hatte Jean Langlais bereits eine beträchtliche Anzahl wichtiger Kompositionen vorzuweisen, darunter einige seiner besten wie die großen Suiten für Orgel und die *Missa in simplicitate.* Nachdem er auch zwei wichtige Premierenaufnahmen gemacht hatte, schien er mit seinen 46 Jahren auf dem Höhepunkt seiner Kräfte zu sein. Dennoch war das folgende Werk zweifellos dasjenige, das ihm dauernden Nachruhm einbrachte: die *Missa Salve Regina.*

***Missa Salve Regina (*1954)**

Am 1. April 1954 bestieg Jean Langlais das Schiff, um nach Frankreich zurückzukehren, nachdem er auf seiner zweiten Nordamerika-Tournee 27 Orgelkonzerte gespielt hatte. In seiner Tasche steckte ein unterschriebener Vertrag für seine dritte Amerika-Tournee, die für Januar bis März 1956 geplant war. In der Zwischenzeit sollte ein bedeutendes Ereignis seine kompositorische Laufbahn kennzeichnen, die *Missa Salve Regina*, deren Entstehung er in seinen *Souvenirs* beschreibt:[19]

> Eines Tages, Anfang November 1954, kam der Direktor des religiösen Rundfunks bei Télévision Française, Pater David Julien,[20] mit folgender Bitte zu mir: "Die Mitternachtsmesse am Heiligabend wird live aus Notre-Dame übertragen und in acht europäischen Ländern zeitverzögert ausgestrahlt. Zu diesem Anlass wünschen wir uns eine Messe für Chor und Orgel, an der die Gemeinde beteiligt ist. Könnten Sie sie für uns schreiben?"
> "Sicherlich nicht", antwortete ich. "Und warum nicht?" fragte ich. "Weil ich nicht verstehe, wie man eine Gemeinde zum Singen bringen kann, ohne vorher zu proben. "Aber sicher kann man es schaffen, indem man etwas ganz Einfaches schreibt." "Dann machen Sie es selbst, ich fühle mich einfach dazu nicht in der Lage." Auf diese Weise lehnte ich energisch ab. Gegen Mitte November wiederholte er seine Bitte so energisch, dass ich schließlich sagte:
> "Gut, ich werde nach einer Möglichkeit suchen, dies zu tun, und wenn ich eine finde, werde ich Ihre Messe schreiben".
> Angesichts der enormen Größe der Kathedrale wünschte sich Pater Julien ein Werk, das sowohl die Chororgel als auch die große Orgel zusammen mit Blechbläsern, Chor und Gemeinde vorsieht. Da Notre-Dame der Jungfrau Maria gewidmet ist, hatte ich die Idee, die ihr gewidmeten gregorianischen Gesänge als verbindendes Element heranzuziehen. Ich hielt über der großen Antiphon im ersten Modus, dem *Salve Regina,* inne, für die ich immer eine besondere Vorliebe hatte. Ich musste eine einfache melodische Passage finden, die Verse "O Clemens, o Pia" schienen mir besonders geeignet. Ich habe mich sofort an die Arbeit gemacht. Innerhalb von vier Tagen war das Kyrie, das mir wegen der wenigen Worte, die es enthält, am schwierigsten zu schreiben schien, fertig; der Rest war innerhalb von dreizehn Tagen. Pater Julien hatte trotz meines anfänglichen Zögerns Recht. Wenn auch die modale Farbe des gregorianischen Gesangs die Grundlage für meine Arbeit bildete, so war ein weiterer starker Einfluss die Schule von Notre-Dame, insbesondere der Stil von Perotin le Grand. Guillaume Dufay und Guillaume de Machaut, für die ich stets meine größte Bewunderung bekundete, waren ebenfalls von unschätzbarem Wert. Mein Ziel war es, keine blosse Stilimitation dieser Meister zu schaffen. Im Gegenteil, mit Mitteln, die diesen ehrwürdigen Komponisten nicht zur Verfügung standen, habe ich versucht, die mittelalterliche Atmosphäre wiederzugeben, die ihr Werk verkörpert. Ich selbst ziehe die durchdringende Poesie der Musik des Mittelalters den grossartigen Leistungen der Musiker der Renaissance vor. Akkorde ohne Terz und die Verwendung ganzer Noten waren für die mittelalterliche Atmosphäre, die ich suchte, unverzichtbar. Das Werk verwendet zwei Chöre: einen polyphonen Chor für drei Männerstimmen, der durch drei Frauen- oder Kinderstimmen verdoppelt werden kann, und einen Unisono-Chor, der von einer Gemeinde von Männern, Frauen und Kindern gesungen werden soll. Es gibt keine Solisten. Die erste Chorstimme ist nicht nur schwieriger auszuführen, sondern hat auch einen völlig anderen Charakter als die zweite, die einfach durch Zuhören und erlernt werden kann. Keine bekannte Messe scheint mit der Absicht geschrieben worden zu sein, den Gläubigen die Teilnahme an einem mehrstimmigen Werk zu ermöglichen. Ich muss aber zugeben, dass mir die Idee vorgeschlagen wurde. Ich war nicht ihr Urheber, aber ich habe sie in die Praxis umgesetzt. Im Gemeindeteil werden nur zwei Fragmente der gregorianischen Antiphon verwendet, sodass jede Gruppe sie recht schnell erlernen kann. Alle Modulationen werden sorgfältig in den Instrumentalstimmen angekündigt, die keine ernsthaften Aufführungsschwierigkeiten enthalten.
>
> Zwei Orgeln werden verwendet. Die große Orgel trägt ein dekoratives Element bei, in der Regel in voller Klangstärke, gelegentlich mit Solo-Registern, wie z.B. dem Kornett im Benedictus. Die Chororgel spielt die Rolle der Begleiterin und unterstützt sowohl den mehrstimmigen Chor als auch den Gemeindepart. Acht Instrumentalstimmen ergänzen die beiden Orgeln: zwei Trompeten und zwei Posaunen treten zur grossen Orgel*;* eine Trompete und drei Posaunen zur Chororgel. Diese Instrumente werden fast nie allein verwendet, sie dienen lediglich der Verstärkung der Stimmen. Die vier Instrumente der Chororgel erleichtern den Gemeindegesang, indem sie ihre Einsätze vorwegnehmen und dann ihren Part verdoppeln.

> Die *Missa Salve Regina* unterscheidet sich deutlich von ihren mittelalterlichen Vorbildern. Im Männerchor überwiegt die Polyphonie gegenüber der Monodie. Die beiden Chöre stehen in ständiger Opposition und schliessen sich nur für das "Amen" des Gloria und die "Hosanna in excelsis" des Sanctus zusammen. Die Orgel und die Blechbläserstimmen tragen einen reichen Kontrapunkt bei, indem sie an die Klangfülle der venezianischen Schule erinnern, insbesondere an die *Symphoniae sacrae* von Gabrieli, die für die beiden Choremporen der Basilika San Marco konzipiert wurde. Die Instrumentalharmonien sind oft chromatisch verändert. Modulationen in benachbarte Tonarten sind durchweg die Norm. Diese Anachronismen fügen sich recht leicht in die mittelalterliche Textur der Messe ein, da sowohl die Chor- als auch die Instrumentalstimmen sich überwiegend in Quarten, Quinten und Oktaven bewegen.

Nun blieb lediglich die eigentliche Aufführung der Messe vor laufenden Kameras der Eurovision. Jean Langlais wusste, dass Fehlberechnungen unter den gegebenen Umständen nicht erlaubt waren. Würde eine auf neuntausend Zuschauer geschätzte Gläubigerschar in der Lage sein, ihren Part mit nur einer kurzen Probe im Vorfeld zu singen? Die Ergebnisse übertrafen alle Erwartungen.
Er erinnerte sich:[21]

> Am 24. Dezember um 23 Uhr gab es in der Kathedrale keine freien Sitze mehr. Pater Julien kam, um zu erklären, was geschehen würde, und es wurden kleine Handzettel für den Gemeindeteils verteilt. Die Probe begann. Von den ersten Minuten an war ich erstaunt. Kurz vor Mitternacht schien der Erfolg gesichert. Genau um Mitternacht begann die Messe, und ich traute meinen Ohren kaum! Unsere Begeisterung und unser Glaube halfen uns ungemein. Was ich ohne zu zögern als ein Wunder bezeichnen würde, entfaltete sich mit einer Perfektion und einer Einfachheit, die jenseits aller Worte liegt. Von den 9.000 Anwesenden nahmen schätzungsweise mindestens 3.000 an der Premiere dieser *Missa Salve Regina teil.* Seit dieser Gelegenheit habe ich nicht mehr an dem Werk geändert.

Live-Fernsehübertragungen waren zu dieser Zeit noch recht ungewöhnlich. In acht Ländern wurden die Zuschauer der Eurovision gleichzeitig Zeuge, wie 500 Seminaristen in weißen Roben in die überfüllte Kathedrale zogen, eine riesige weiße Welle, begleitet von der Musik von Jean Langlais.

Der enorme Erfolg der *Missa Salve Regina* inspirierte André Charlin,[22] den Toningenieur der 1953 gegründeten neuen französischen Plattenfirma Erato, sie sofort mit den gleichen Interpreten aufzunehmen: die Schola der Pères du Saint-Esprit du Grand Scholasticat de Chevilly unter der Leitung von Pater Lucien Deiss, Jean Langlais an der großen Orgel, Jean Dattas an der Chororgel, die acht Blechbläser und die Gemeinde unter der Leitung von Pater Julien. Die Aufnahme fand in Notre-Dame in der ungewöhnlich kalten Nacht des 18. Februar 1955 statt. Ein Mitglied der Gemeinde erinnerte sich:[23]

> Plattenfreunde, die die *Missa Salve Regina* von Jean Langlais hören, werden nie erfahren, welche Tortur die vierhundert Sängerinnen und Sänger an jenem Freitagabend in Notre-Dame über sich ergehen lassen mussten, um sie für die Nachwelt aufzunehmen. Ich kann mit ein wenig Stolz sagen, denn nach einer denkwürdigen Schlacht war ich dabei.
> Bei dieser Gelegenheit habe ich den doppelten Zweck des diskreten Stampfens mit den Füßen während der Aufführung verstanden: die Zeit zu verbringen (ein wenig) und die Beine warm zu halten (viel). Wenn man sagt, dass es nur kalt war, liegt man daneben. Das riesige Steingewölbe löste eine Tiefkühlung von uns allen aus, die auf wenig Widerstand stieß, da keine ernsthaften Maßnahmen dagegen vorgesehen und ergriffen worden waren.
> Gegen zwanzig Minuten vor Mitternacht, zwischen Kyrie und Gloria und etlichen der Uhr der Kathedrale zu verdankenden Unterbrechungen, tauchen neben Zuckerwürfeln und Minzschnaps heimlich Thermosflaschen auf.
> Darf vertraulich werden? Es gab sogar feige Abschleicher in unseren Reihen. Nach 23 Uhr, vom Sanctus bis zum Agnus Dei, schrumpfte unsere Zahl von vierhundert auf dreihundert. Dank der Geschicklichkeit des Tonmeisters wird es niemand je merken. sein.

Ein herausfordernder Abend, aber was für ein Ergebnis! Noch bevor die Aufzeichnung erschien, wurde die Presse aufmerksam:[24]

> In etwa einem Monat erscheint eine außergewöhnliche Aufnahme von Erato, die *Missa Salve Regina* von Jean Langlais. Nachdem ich ein Vorabexemplar gehört habe, kann ich die Begeisterung ihrer Schöpfer nur teilen. Abgesehen von den spektakulären Aspekten der Aufnahme, die in Notre-Dame mit mehr als 600 Sängern, zwei Orgeln und einer luxuriösen Blechbläserbesetzung gemacht wurde, wird die LP einen wichtigen symbolischen Wert haben: Ein moderner Komponist, Erbe aller musikalischen Entwicklungen der folgenden Jahrhunderte, kehrt ins Mittelalter zurück und erweckt mit Erfolg den Geist seiner entfernten Vorgänger zu neuem Leben.
> Die enormen Klangmassen, die der Komponist einsetzt, folgen einem sehr einfachen Plan, aber aufgenommen, wie man es sich wünscht, ist der Zuhörer von ihrer Kraft und Schönheit verblüfft.
> Die karge, asketische Musikarchitektur, die Jean Langlais gewählt hat, erhöht nur ihre Wirkung. Hoffen wir, dass die Platte so bald wie möglich erscheint.

Auf Jean Langlais' Wunsch vereinte die Langspielplatte die *Missa Salve Regina* auf Seite 1 mit Guillaume Dufays *Missa sine nomine* auf Seite 2, dies, um die stilistische Kontinuität in Notre-Dame über die Zeitalter hinweg zu demonstrieren, eine Tatsache, die René Dumesnil, Musikkritiker von *Le Monde* hervorhob:[25]

> Vier Jahrhunderte trennen Dufay und den heutigen Organisten von Sainte-Clotilde, doch ein identischer Geist inspiriert sie und eine gemeinsame volksnahe Inspiration prägt ihre Musik.
> Jean Langlais hat die poetische Frische des Mittelalters so erfolgreich heraufbeschworen, dass man ihn sich als einen Kollegen von Machaut und Dufay, wenn nicht gar von Pérotin und Léonin vorstellen könnte, obwohl er 1907 geboren wurde und bei Marcel Dupré und Paul Dukas studiert hat. Seine Messe besitzt eine einzigartige Schönheit und ist herrlich französisch, kurzum ein Meisterwerk.

Auch anderswo in der Presse wurde die Aufnahme einstimmig positiv aufgenommen:[26]

> Hier ist eine Aufnahme der Mitternachtsmesse von 1954. José Bruyr besprach die ursprüngliche Live-Fernsehübertragung.[27]
> Auf dieser Platte begegnet man erneut der donnernden Erhabenheit der Blechbläser und dem Gemeinschaftsgefühl der Gläubigen; eine riesige Menschenmenge kommt nicht nur zur Messe, sondern nimmt auch an der *Missa Salve Regina* teil.
> Langlais' Musikstil harmoniert perfekt mit dem architektonischen Stil der Kathedrale; ein Musikdenkmal wurde in einem Baudenkmal errichtet. Mit seiner Messe hat Jean Langlais nicht nur das Repertoire der zeitgenössischen geistlichen Musik erweitert; er hat der Schatzkammer der Kathedrale von Paris eines ihrer reichsten Ornamente geschenkt.
> Die Aufnahme, die während einer Nachstellung am 18. Februar 1955 gemacht wurde, ist absolut sensationell, zumal sie im gewaltigen Kirchenschiff von Notre-Dame und nicht in einem Tonstudio entstanden ist.

Die Académie du Disque Français unter dem Vorsitz von Arthur Honegger[28] vergab am 26. November 1955 34 Preise. Darunter befand sich auch die *Missa Salve Regina*, die zusätzlich mit dem "Grand Prix Madame René Coty" ausgezeichnet wurde, der zu Ehren der am 12. November verstorbenen Gattin des Präsidenten der Französischen Republik geschaffen worden war

Die Wirkung der Aufnahme, kombiniert mit den Umständen der Fernsehübertragung der Premiere, trug dazu bei, das nationale und internationale Publikum für Jean Langlais erheblich zu vergrößern. In der Absicht konzipiert, die Beteiligung der Gläubigen an den gesungenen Teilen der Messe zu verstärken, übertraf sie, dem Wunsch des Papstes folgend, sogar die Hoffnungen und Erwartungen des Komponisten. Der Erfolg seiner Formel - Chor, Gemeinde, Blechbläser und zwei Orgeln - wurde tatsächlich zu einer Art Zwangsjacke. In den folgenden Aufträgen hatte er einige Schwierigkeiten, sich ihr zu entziehen.

Der erste war ein *Lauda Jerusalem Dominum* (1955) für vier gemischte Stimmen, Unisono-Chor und Orgel, in der sich die von der Gemeinde im unisono gesungene Antiphon mit neun Versen des Psalms abwechselt, die dem von der Orgel verdoppelten gemischten Chor anvertraut sind. Es endet mit einem Gloria, das Chor und Gemeinde im letzten Takt vereint.

In gleicher Weise und immer noch als Auftragswerk schrieb Jean Langlais 1956 *Dieu, nous avons vu ta gloire* (1956) für vier gemischte Stimmen, Unisono-Chor und Orgel, zu einem Text von Didier Rimaud, der fünfzehn Jahre später als *Lord, your Glory in Christ we have seen,* ins Englische übersetzt wurde.[29] Gesungen im Straßburger Münster von den 3.000 Teilnehmern des Kongresses des Centre de Pastorale Liturgique am 28. Juli 1957, wurde es sowohl in 33 als auch in 45 Umdrehungen pro Minute aufgenommen.[30]

Am 1. März 1955 nahm der Komponist an einem Aufnahmeprojekt in den Kirchen Saint-Clotilde und Saint-Merry teil. Es trug den Titel *Oeuvres modernes pour l'orgue* und vereinte Musik von Jehan Alain und Jean Langlais, wobei ersterer von Marie-Claire Alain, der jüngeren Schwester von Jehan Alain, interpretiert wurde.

Marie-Claire Alain, damals 29 Jahre alt, hatte bereits eine brillante Aufnahmekarriere bei Erato begonnen. Bei dieser Gelegenheit spielte Jean Langlais sein "Te Deum" und die "Canzona" aus seinem *Folkloric Suite.* Marie-Claire Alain spielte die vollständige *Suite médiévale* von Langlais [31] zusammen mit *Litanies*, *Postlude pour l'office des complies* und der *Suite* ihres Bruders. Oliver Alain, der ältere Bruder von Jehan und Marie-Claire, verfasste den Plattentext:[32]

> Es ist bemerkenswert, gewisse parallele Tendenzen innerhalb der jungen französischen Organistenschule festzustellen, die sich um 1937 herum zu manifestieren begann. Olivier Messiaen, Jehan Alain, Jean Langlais, Daniel-Lesur, Jean-Jacques Grunewald, Gaston Litaize - eine Schar offensichtlicher Talente: Komponisten, Interpreten und Improvisatoren, deren gemeinsame Ästhetik sich am Vorabend des Zweiten Weltkriegs entwickelte.
> Die Hauptthemen ihrer Orientierung scheinen die folgenden zu sein: eine erneute Betonung des Gebrauchs von (alten, exotischen oder erfundenen) Modi, eine äußerst raffinierte harmonische Sprache (komplex oder einfach), eine Geschmeidigkeit des Rhythmus', die an die freie Skandierung der Gregorianik erinnert, eine gewisse Vorliebe für das Archaische (geboren aus der Angst vor der Dekadenz, dem Wunsch, die Tradition wiederzubeleben, und dem Bedürfnis, sich vom gängigen Übermass an neumodischen Rhythmen und Harmonien abzusetzen), und schließlich absichtlich poetische und evokative Absichten, die bewusst nur andeuten und suggerieren.
> Der Gesamteindruck, der ganz allmählich von diesem Kranz von Persönlichkeiten ausgeht, ist der einer wahren "Schule von Coloristen".

Ein Foto aus dieser Zeit zeigt die Familie Langlais (Jeannette, Jean, Claude und Janine), die sich nach Claudes feierlicher Kommunion 1955 vor Sainte-Clotilde versammelt hatte.

Jeannette, Jean, Claude und Janine Langlais bei der feierlichen Kommunion von Claude
Abbildung 39 (Sammlung Marie-Louise Langlais)

La Passion (1957)

1957 verwirklichte Jean Langlais den Traum eines jeden Komponisten westlicher geistlicher Musik seit dem Mittelalter: Er schrieb eine Passion für Chor und Orchester (Blechbläser, Holzbläser, Streicher und Schlagzeug), zu dem er acht Solisten und einen Erzähler hinzufügte. Einige Komponisten in der Musikgeschichte, sicherlich nicht die unwichtigsten, haben es vorgezogen, stattdessen Requiems zu komponieren. Die meisten waren römisch-katholisch, wie Verdi, Fauré und Duruflé, wobei sie sich vom katholischen Totenamt inspirieren ließen. Andere, vor allem Lutheraner, ließen sich von der "Passion" Jesu Christi inspirieren, das offensichtlichste Beispiel ist Johann Sebastian Bach. Jean Langlais, obwohl römisch-katholisch, zog aus Gründen, die er in *Guide du concert* skizzierte, eine Passion einem Requiem vor:[33]

> Der Komponist beruft sich auf den Dichter Loys Masson,[34] der die traditionelle Passionsgeschichte mit einem mystischen Text bereichert hat Ein Erzähler greift im Laufe des Werkes mehrmals ein, um Passagen zu liefern, die direkt aus den Evangelien stammen. Es gibt acht Rollen: Judas, Petrus, Pontius Pilatus, Jesus und Maria. Drei tragen keinen Eigennamen (Erste Frau, Zweite Frau, Ein Mann), sind aber von großer Bedeutung. Mit einem Text von so hoher Qualität wird die Aufgabe des Musikers einfach: Er muss dem geistlichen Drama bis ins kleinste Detail folgen. Chöre, gesungen oder häufig gesprochen, sind von unschätzbarem Wert, um das Pathos des Dramas zu verstärken. Das teils transparente, teils kräftige Orchester unterstreicht die verschiedenen emotionalen Zustände des Dramas, ohne sie zuzudecken. Der letzte Teil des Werkes könnte "Hymne à la Croix" genannt werden, da er auf einem einzigen Vers, "O Crux Ave" des gregorianischen Hymnus "Vexilla Regis" basiert. Das Thema des gregorianischen "Ave Maria" dient auch dazu, bestimmte Interventionen der Jungfrau Maria einzuleiten. Die gesamte Komposition ist sehr frei geschrieben, wobei der Komponist bewusst auf eine bestimmte Form verzichten will.

Die musikalische Form der Passion war eine der frühesten, die sich im europäischen Christentum entwickelt hat, wie wir aus den zahlreichen frühen überlieferten Dokumenten wissen. Die Praxis, die Passion Christi zu singen und zu dramatisieren, wurde über die Jahrhunderte hinweg kodifiziert und von Johann Sebastian Bach in seinen stupenden Passionen zu einem Höhepunkt gebracht.

Mehr als zwei Jahrhunderte später nahm Jean Langlais die Form wieder auf, allerdings mit einigen Modifikationen. Vor allem die Rolle des Evangelisten, die normalerweise einem Tenor zugewiesen wird, wird nach dem Vorbild von *König David* von Arthur Honegger einem Erzähler übertragen. In der gleichen Weise werden bestimmte Chöre gesprochen statt gesungen. Wenn die meisten anderen Passionen die dramatische Handlung des Evangeliums durch den Wechsel von Rezitativen, Arien und Refrains wiedergeben, legt Jean Langlais, dem Geist des Gedichts von Loys Masson folgend, eher Wert auf den Kommentar als auf die Handlung selbst, besonders in der langen und traurigen Meditation am Fuße des Kreuzes. Er distanziert sich freiwillig von dem lutherischen Modell, das auf dem protestantischen Choral basiert, und errichtet stattdessen ein katholisches Denkmal, das sich am gregorianischen Gesang orientiert.

Nach den Konventionen des 18. Jahrhunderts besteht die klassische Struktur einer Passion aus Rezitativen, *secco* oder begleitet, auf denen der Passionsbericht der Evangelien fusst. Verschiedene kommentierende Ariosos, Arien, Chöre und Choräle sind im Verlauf des Dramas eingestreut.

Als Bezugspunkt enthält die *Matthäus-Passion* von Bach nicht weniger als 78 Abschnitte. Am entgegengesetzten Ende des Spektrums ist die Mehrzahl der älteren Passionen (Vittoria und Byrd) von nüchternerer Form und ziehen das Rezitieren des Textes oder der Psalmodie dem vokalen oder instrumentalen Kommentar vor. Es ist diese frühere, statischere und strengere Konzeption, die Jean Langlais in *La Passion* heraufbeschwört. Sie enthält weder Arien noch große Orchester- oder Vokalsätze, mit der kurzen Ausnahme des abschließenden "O Crux Ave" (45 Takte), die diese knappe Stunde Musik abschliesst. Im Gegensatz zu Bach distanziert sich Jean Langlais bewusst von der protestantischen Tradition, indem er auf die Einführung von Chorälen verzichtet. Wenn sich *La Passion* nicht auf die Evangelien stützt, so hält sie sich doch eng an Massons Gedicht, das nur bestimmte Schlüsselsätze aus den Kapiteln 26,47-75 und 27,1-50 des Heiligen Matthäus kommentiert. Loys Massons Entscheidung, einen derartigen Text zu schreiben, schien 1957 völlig

logisch. Langlais hatte kurz zuvor mit ihm bei seiner Radiosendung *Cantate de Noël* zusammengearbeitet. Indem er den Entscheidungen folgte, die der Dichter für *La Passion* getroffen hatte, beraubte sich Langlais bewusst eines Elementes, um die Geschehnisse der Evangelien zu erzählen: der Handlung, auf die Masson nur kurz Bezug aus der Ferne nimmt. Stattdessen zieht er es vor, poetische Kommentare von gelegentlich schwerfälliger Lyrik zu schreiben; zum Beispiel die ermüdende Wiederholung von "Je suis la Mère" oder die Betonung von Blut und Kreuz, die die Geschichte eher beeinträchtigen als ihre Dramatik und Kraft zu vergrößern. "Blut" ist ein wiederkehrendes Thema, auf dem der Dichter mit Nachdruck besteht und mit dem er den Musiker durch eine Partitur von etwa 169 Manuskriptseiten mitzieht.[35]

Weitere obsessive Themen, die von dem Dichter und Komponisten ausgeführt wurden, sind Judas (und im weiteren Sinne der Verrat, ausgedrückt in dem Satz: "Vergib uns, Herr, denn Judas ist in jedem von uns, und wir wissen nicht, was wir tun"), das Kreuz und seine Symbolik und schließlich die Mutter Christi ("Ich bin die Mutter, ich habe so sehr geblutet, dass ich die Augen der Toten habe").

Während der gesamten *Passion* kann die Hauptrolle, die der Jungfrau Maria zugewiesen wird, nicht übersehen werden, wo diese eigentlich in den Evangelien eine sekundäre Figur ist. Diese Neukalibrierung ihrer Bedeutung kann Jean Langlais, der stets für seine grosse Marienverehrung bekannt war, nur erfreut haben.

> Hier die vom Komponisten festgelegte stimmliche Verteilung der Stimmen: Maria (Alt), Pontius Pilatus (Tenor), Jesus (Bariton), Judas (Bass) und zwei Frauen und ein Mann ohne Eigennamen.
> Ein wichtiger Platz ist dem Chor reserviert, der die Doppelrolle der "Turba" (eine widerspenstige Menge, die zu kurzen und dramatischen Unterbrechungen neigt, die häufiger gesprochen als gesungen werden) und des christlichen Kommentators übernimmt, wie in den Passionen von Bach.
> Das Werk entfaltet sich in ununterbrochener Weise, ohne Füllsätze oder starke strukturelle Abgrenzungen. Die dem Erzähler zugewiesenen Auszüge aus Matthäus werden entweder unbegleitet oder mit Begleitung aus dunkleren Farben des Orchesters gesprochen: Fagott, Violoncello und Kontrabass oder Klarinette, Bassklarinette und Fagott.
> Massons Gedicht wird entweder als ausladendes Rezitativ (Vokalsolist begleitet von Streichern und Holzbläsern, während die Flöten kontrapunktische Arabesken zur Melodie nachzeichnen) oder als gesungener und gesprochener Chor vertont.
> Wann immer die dramatische Handlung kurz und schnörkellos ist, ist der darauffolgende poetische Kommentar umso langatmiger, die Handlung mit einer gewissen Selbstgefälligkeit abschwächend, vermischt mit den Symbolen des Blutes, des Verrats, der Jungfrau Maria und des Kreuzes. Da La Passion ohne Pause durchkomponiert ist und es keine klare Abgrenzung zwischen Rezitativ, Erzählung und Chören gibt, entsteht ein unleugbares Gefühl der Eintönigkeit. Die Musik neigt eher zu abstrakter Reflexion als zu einem Kommentar der Handlung.
> Aus harmonischer Sicht stellt Jean Langlais freie Modalität und Chromatik in einer für den Komponisten recht typischen musikalischen Sprache gegenüber. Die Transparenz der Orchestrierung und die Vorherrschaft des Rezitativs erinnern an Debussys Pelléas et Mélisande, eine von Langlais' Lieblingspartituren. Letztlich verunsicherte die ungewöhnliche Betonung bestimmter Zeichen und Symbole die Öffentlichkeit und die Kritiker, die eine aktivere Arbeit auf der Grundlage der Modelle der Vergangenheit erwarteten.

Die Uraufführung fand am 27. März 1958 (Gründonnerstag) im Théâtre des Champs-Elysées statt mit Jeannine Collard (Jungfrau Maria), Claudine Verneuil (Erste Frau), Flore Wendt (Zweite Frau), Bernard Demigny (Jesus), Joseph Peyron (Pontius Pilatus), Jean-Jacques Rondeleux (Peter), Xavier Depraz (Judas), Jean Giraudeau (Ein Mann), Alain Cuny (Erzähler) und den Choeurs de la Radio mit dem Orchestre National unter der Leitung von Manuel Rosenthal. Es war eine hochkarätige Besetzung, nicht nur bei den Sängern, sondern auch beim Erzähler. Alain Cuny war ein berühmter Schauspieler, der 1944 von Paul Claudel für seine *L'Annonce faite à Marie* und von Curzio Malaparte für die Hauptrolle in *Le Christ interdit* ausgewählt worden war. Das Ereignis wurde mit großer Spannung erwartet, die Kritiker waren neugierig, ob der Komponist den Triumph seiner *Missa Salve Regina* in einer anderen Art und Weise wiederholen könnte.

Alle wichtigen Pariser Zeitungen waren vertreten: Clarendon (*Le Figaro*), Claude Rostand und René Dumesnil (*Le Monde*), Jean Hamon (*Combat*), Eric Sarnette (*Musique et Radio*), Jacques Vasa (*La Nation française*) und Jean Quéval (*Mercure de France*). Sogar der amerikanische Komponist Edmund J. Pendleton war anwesend, um das Werk für den *New York Herald* zu rezensieren.[36]

Der Empfang des Publikums bei der Premiere war laut Jacques Lamy schlichtweg enthusiastisch:[37]

> Was mich betraf, und das Publikum teilte mein Gefühl, war es magisch. Alle waren beeindruckt von der Richtigkeit des Ausdrucks, der engen Verbindung von Wort und

> Musik, der dramatischen Brillanz der Chöre und des Orchesters, der ruhigen melodischen und harmonischen Erfindung.

Die Kritiker waren eher geteilter Meinung. Wenn einige "ein solides Werk, gut durchdacht und offensichtlich aufrichtig"[38] lobten, fanden andere:

> Ein Oratorium von eher altmodischer Konzeption, in dem die freiwillige Begrenzung der Größe zu außerordentlicher Suggestivkraft führt, die in der Verschmelzung verschiedener Elemente in seiner Klangarchitektur zum Ausdruck kommt.[39]

Andere äußerten ernsthafte Vorbehalte, beginnend mit dem Text:

> Ich gestehe, dass ich die Begeisterung des Komponisten für dieses Gedicht nicht teile, dessen beste Passagen den Evangelien entlehnt sind, die in neomittelalterlichem Gewand umgestaltet wurden. Was mich betrifft, so finde ich der Stil "ihr alle, die ihr hier vorbeikommt, seht nach, ob es einen Kummer gibt, der meinem Kummer gleicht" ganz künstlich und abgenutzt. Es ist gefälschte Poesie. [40]

Und noch schlimmer:

> Der Text der Evangelien ist hinreichend anschaulich, auch ohne den Zusatz von Kommentaren im hohen moralischen Ton der Saint-Sulpiciens. Dies ist der Fehler von Loys Masson, und er zieht den Komponisten mit sich.[41]

Zu diesen Kritiken am Text kam diejenige an der Musik selbst hinzu:

> Weit davon entfernt, eine spektakuläre Passion zu komponieren, hat Jean Langlais eine lange Meditation am Fuße des Kreuzes vorgelegt. War es richtig, dass er auf jede Abwechslung verzichtet hat? War dies eine vom Heiligen Geist diktierte Forderung? Ich bin mir nicht sicher, denn ich versuche immer noch herauszufinden, was er vorhatte, denn der Text von Loys Masson hat ihn zu einer gewissen Eintönigkeit verleitet.[42]

"Monotonie" war ein Wort, das auch aus der Feder anderer Kritiker, insbesondere von Jean Hamon, entfloss:

> Es gibt so viele Wiederholungen in diesem Werk, wie zum Beispiel die Crescendi in den Chören, dass letztlich langweilig werden.[43]

Oder Claude Rostand:

> Die einzige ernsthafte Kritik, die man an dieser Partitur vorbringen kann, betrifft einerseits ihre schwache Dynamik und andererseits eine rhythmische Erfindung ohne viel Relief, die allesamt einen gewissen Eindruck von Eintönigkeit und Langwierigkeit riskieren.[44]

Der Kommentar und die Schlussfolgerungen von Jacques Vasa waren noch vernichtender:[45]

> Das Werk ist merkwürdig konstruiert. Die Handlung und der Text sind aller Musik beraubt, durch eine Bescheidenheit, die vielleicht Verzicht ist. Solche Texte beanspruchen viel Platz im Kopf des Zuhörers, und die Musik zerfällt in ihrem Gefolge in Kommentar oder Paraphrase. Sobald die Kraft der Suggestion, die von den Worten ausgeht, entwichen ist, versucht die Musik vergeblich, sie wiederzufinden. Da sie zu menschlich wird, kann sie Klischees und Wiederholungen nicht vermeiden. Wohl oder übel, ich glaube nicht, dass *La Passion* von Jean Langlais in ihrer jetzigen Form seinem grossen Ruhm noch weitere Lorbeeren beifügt. Man erwartet, nach dem hier, etwas Besseres von ihm.

War Jean Langlais durch das Gedicht irritiert gewesen, oder sogar gelähmt durch das mythische Ausmaß des Werkes, an das er sich herangewagt hatte? Wie dem auch sei, er reagierte darauf mit tiefen Einschnitten in die Partitur unmittelbar nach der Uraufführung, indem er zur Verkürzung der Dauer von 67 auf 53 Minuten etliche Takte beseitigte, ein Beweis dafür, dass er den Rezensionen durchaus Glauben schenkte. In einem Brief an Theodore Marier bestätigte er:[46]

> Wie Sie sehen werden, habe ich zahlreiche Kürzungen vorgenommen, weil mir das Werk zu lang schien. Der Text wurde von Emita Brady ins Englische übersetzt. Diese junge Frau hat hart an dieser langen Übersetzung gearbeitet 47.

Leider war der Schaden angerichtet, das Werk wurde nie wieder aufgeführt, nicht einmal in den Vereinigten Staaten, wo eine Aufführung unter der Leitung von Theodore Marier geplant war. Die von Erato geplante Aufnahme wurde einfach abgesagt. Jean Langlais war umso betroffener von der Aufnahme des Werkes in der Presse, als er die Uraufführung großartig fand.

> Aber ich tröste mich, gestand er später, indem ich mich an die Worte von Paul Dukas erinnerte: "Im Leben wird einem oft genau das vorgeworfen, was man erreichen wollte."

Nie wieder würde er ein Werk von so gewaltigen Ausmaßen in Angriff nehmen. Er wendete die Seite dieses Ereignisses seiner kompositorischen Laufbahn sogleich um, ließ sein Scheitern hinter sich und wagte sich nie wieder in dieses Gebiet. Auf die Frage gegen Ende seines Lebens, warum er nie ein Requiem oder ein Magnificat geschrieben habe, antwortete er:[49]

> Ein Magnificat nach Bach? Ein Requiem nach Fauré und Duruflé? Unmöglich! Ich habe mich für Zurückhaltung entschieden, und so ist meine *Offrande à une âme* für Orgel, die ich 1979 im Gedenken an meine erste Frau geschrieben habe, meine Art, ihr ein Requiem zu widmen, das sich auf die gregorianischen Themen aus dem römisch-katholischen Totenritus stützt.

Jedenfalls hatte er kaum Zeit, über das Scheitern seiner *Passion* nachzudenken, da er 1957 von der Radiodiffusion Française den Auftrag für ein kürzeres religiöses Fresko, *Le Mystère du Christ* für Erzähler, Solisten, Chor und Orchester angenommen hatte, eine Art Spiegelbild der *Passion*, in dem die Jungfrau Maria, umgeben von einem Heiligenschein des Glücks, ihren neugeborenen Sohn anfleht, von dem sie weiß, dass er der Erlöser ist. Der erste Teil dieses Oratoriums mit dem Titel "Suite des Mages" beginnt mit einem Oboensolo über die Melodie des "Hirtenliedes", dem zweiten Stück des *Livre d'orgue* von 1956. Das Thema eines weiteren altfranzösischen Noël, das Marcel Dupré bereits mit bemerkenswertem Erfolg in seinen *Variations sur un Noël* für Orgel op. 20 verwendet hatte, zieht sich durch weite Teile des Werkes und erinnert an die Geburt Christi. Dieses *Mystère du Christ*, op. 100 (Dauer: 21 Minuten) würde das letzte wichtige Auftragswerk von Radiodiffusion Française sein.

Es ist anzunehmen, dass Jean Langlais seinen größten Eindruck als Komponist großer Vokalwerke hinterlassen habe, insbesondere durch die mit seiner *Missa Salve Regina* berühmt gewordene Kombination aus großem Unisono-Chor und vierstimmigen gemischtem Chor, denn Anfang 1958 erhielt er einen etwas ungewöhnlichen Auftrag von César Geoffray, dem Begründer der Bewegung "A Coeur Joie", für eine Kantate in französischer Sprache, die bei den dritten *Choralies* von Vaison-la-Romaine gesungen werden sollte.[50]

Es handelte sich um die Chorkantate *En ovale comme un jet d'eau* für großen Chor (Frauen und Männer) und vier gemischte Stimmen auf einen von März bis Juni 1958 geschrieben Text seines Freundes Edmond Lequien.

César Geoffray präzisierte die Anforderungen, die er an den Komponisten gestellt hatte:

> Das Problem, das sich dem Musiker stellte, bestand darin, ein Stück für 1.500 Sängerinnen und Sänger (vielleicht sogar 2.000) mit sehr unterschiedlichem Hintergrund und musikalischem Leistungsniveau zu schreiben. Sie würden eine Woche lang täglich zwei Stunden proben, bevor sie am achten Tag vor 6.000 Zuhörern auftreten würden.
> Die Schwächsten unter ihnen wüssten nicht, wie man Noten liest. Glücklicherweise gäbe es auch eine Kerngruppe von starken Sängern, die man als Solisten heranziehen könnte. Dazu musste der Komponist die Spielregeln akzeptieren und auf die Unterstützung eines Orchesters verzichten. Nicht jeder Komponist konnte zustimmen. Nur wenige schafften es wirklich, denn man muss dazu das ganze Jahr über in einem Chor leben, wie viele von uns es tun, um wirklich zu verstehen, dass die Stimme keine Klarinette oder kein Fagott ist. Die geringste melodische oder harmonische Unbeholfenheit hemmt und beeinträchtigt die Begeisterung. Jean Langlais nahm diese Herausforderung sofort an, als wir ihm den Vorschlag machten. Hier ist seine Partitur. Die erste Gelegenheit, die ich hatte, mit ihm das frisch anefertigte Manuskript durchzulesen, erfüllte mich mit einem musikalischen Interesse, das wir alle bei der Einstudierung und Aufführung entdecken werden.[51]

Dieses beeindruckende Ereignis sollte Anfang August 1959 in Vaison-la-Romaine stattfinden und mehr als 2.000 junge Sängerinnen und Sänger verschiedener Nationalitäten zusammenführen. Die Uraufführung (und bis heute eine der wenigen öffentlichen Aufführungen, da die Partitur vergriffen ist) fand am großen Schlussabend, dem 11. August 1959, vor 9.000 Zuschauern statt. Die Presse gab die folgende Rezension:[52]

> César Geoffray, Gründer und Leiter der Choralies, bestieg das Podium, um die Kantate *En ovale comme un jet d'eau* zu dirigieren, die in jenem Jahr für das Festival komponiert wurde. Der Text von Edmon Lequien, in einem eher abstrakten Stil, enthält dennoch einige Passagen von erschreckendem Realismus, zum Beispiel "Alarm, Feuerwehrmänner!" Er erinnert an den großen Zyklus des Universums, an Zivilisationen, die ihre Zauberlehrlinge töten und einen Aufruf zur Hoffnung und Liebe über dem Chaos ausstoßen, Zeichen der Wiedergeburt in einer Welt der Zärtlichkeit und Brüderlichkeit. Zu diesen Themen hat Jean Langlais eine dichte und lebendige Musik komponiert, wobei er sowohl einen gleichförmigen, oberflächlichen als auch einen unnötig kühnen Stil vermieden hat. Eine fast gregorianische Monodie wechselt in auffälligem Kontrast mit Ausbrüchen geschriener Rhythmen ab. Der Schlusschor, dessen Harmonien die Handschrift eines Meisters tragen, ist von unbestreitbarer Schönheit. Unter der Leitung von César Geoffray, Caillat, Corneloup, Pernoud und Martorel gaben die Chöre eine mehr als ehrenvolle Darbietung einer schwierigen Partitur ab.

Neue, für England komponierte Orgelwerke

Wir haben ausführlich über die großen Vokalwerke von Jean Langlais und seine ersten Aufnahmen gesprochen, aber während dieser Zeit (1952-1958) hat er nie aufgehört, für die Orgel zu kompon-ieren. Ende 1956 schrieb er im Auftrag von Novello für dessen neu *International Series of Contemporary Organ Music* ein *Triptyque* (Melodie-Trio-Finale), das "Meinem Freund Maurice Duruflé" gewidmet war. Die Zeitschrift *Music for Organ* besprach es:[53]

> Dieses Werk besteht aus drei Sätzen mit den Titeln Melodie, Trio und Finale.
> Der erste Satz, "Melodie", ist an und für sich ein Trio, da die oberste Stimme in den Pedalen verdoppelt ist, während die innere Stimme ein zweites Motiv liefert. Das Stück ist ziemlich repräsentativ für die oberflächliche Technik des Langlais und lässt auch in ihrer musikalischen Ausarbeitung viel zu wünschen übrig.
> Das "Trio" ist unbeholfene Tastenmusik, die sich irgendwann als zweistimmige Komposition erweist. Es ist geschickt gemacht, aber dies ist nicht immer die Voraussetzung für gute Musik.
> Das "Finale" sieht im Druckbild wie ein Scherzo von Vierne aus. Das Werk ist eine Enttäuschung für all diejenigen, die in anderen Werken dieses Komponisten spannende Rhythmen kennengelernt haben, denn es neigt zum Vorhersehbaren und manchmal auch zum statisch Beeindruckenden. Die Musik ist nicht auf der Höhe ihrer Schwierigkeit, aber für die begeisterten Anhänger dieses normalerweise verlässlichen Komponisten haben wir hier wieder ein Bündel von drei Stücken.

Jean Langlais hatte definitiv kein Glück mit den strengen britischen Kritikern (siehe z. B. die Kommentare zu seiner *Suite française* in *The Musical Times* vom Dezember 1949). Wenn er jedoch seine eigene Musik aufführte, waren die Kritiken nuancierter, wenn nicht gar enthusiastisch. Das war der Fall, als er sein *Triptyque* am 11. Februar 1958 in der Pfarrkirche von Leeds uraufführte:[54]

> Herr Langlais reservierte für Leeds die Premiere seines *Triptyque*. Dieses läuft, wie der Titel schon sagt, in drei Sätzen ab: der erste ist ein ernsthafter, aber zugänglicher Versuch in modalem Kontrapunkt (oft eine zentrale Melodie mit weiträumigen Oktavbegleitungen und wenigstens mit dem glorreichen Moment eines Kanons), der zweite ein einnehmender Satz für Flöten, die an seine "Arabesque sur les flûtes" erinnert, die er zuvor im Programm spielte, aber ohne die chromatischen Läufe dieses Werkes, die dritte, eine kräftige, stachelige Toccata, die eindeutig als eine Hommage an uns gedacht ist, da sie auf dem Westminster-Glockenspiel basiert. Die drei Sätze stellen in der Tat eine glückliche Zusammenfassung von M. Langlais' Stil dar, der keine extremen Ideen vorlegt, sondern frei diatonisch, durchaus zeitgenössisch und immer erfinderisch ist.

Die Sammlung *Triptyqu*e ist in Wirklichkeit das Ergebnis eines Missverständnisses: Novello wollte drei einfache Orgelstücke, versäumte es aber, dieses Detail Jean Langlais gegenüber zu erwähnen. Infolgedessen

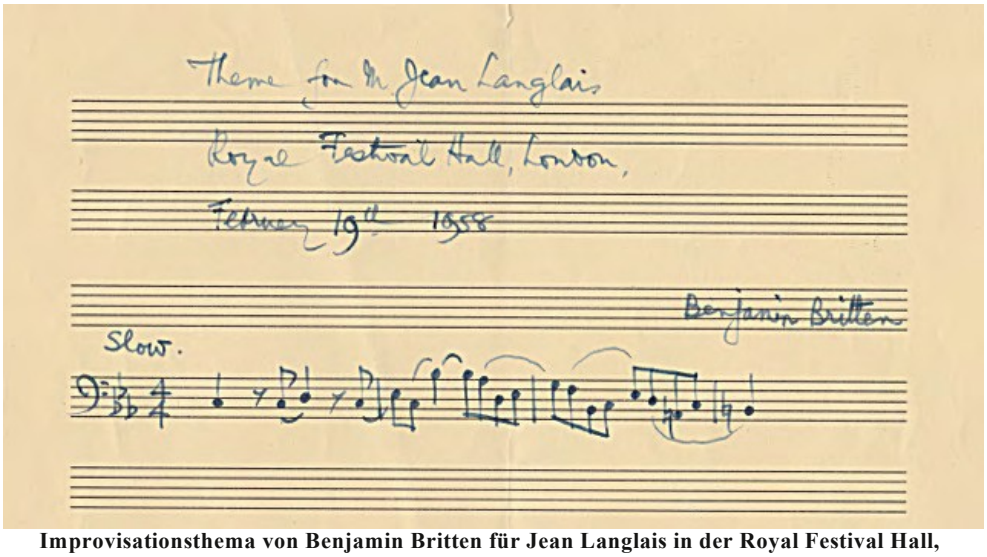
ist der zweite Satz des *Triptyque* ein Trio, das dem Geist der Triosonaten Johann Sebastian Bachs nahekommt und von außergewöhnlicher Schwierigkeit ist. Jean Langlais betrachtete es als eines seiner besten Werke und spielte es zeitlebens im Konzert. Der Verleger hielt jedoch an seiner ursprünglichen Idee einer Sammlung von leichten Stücken fest, und der Komponist setzte sie freundlicherweise mit den drei neuen Stücken "Pastoral-prelude", "Interlude" und "Bells" um. Diese wurden in einer Sammlung mit dem Titel *"Three Characteristic Pieces"* zusammengefasst, die 1957 als Nummer 10 in der Reihe "*Novello's Organ Music Club"* veröffentlicht wurde. Das *Triptyque* wurde erst ein Jahr später veröffentlicht, damit das Publikum die leichten Stücke vor den schwierigen kennenlernen würde. Jean Langlais schrieb das folgende Vorwort für diese neue Sammlung:

> ANMERKUNG DES KOMPONISTEN
> Mit diesen Stücken huldige ich John Stanley, und das Themenmaterial von *Bells* ist direkt von seiner Musik inspiriert. Jedes der Stücke kann einzelne Voluntary verwendet werden, oder sie können zusammen als Suite für Rezitale gespielt werden. Die Musik verlangt keine aufwendige Farbgebung, und die vorgeschlagenen Registrierungsschemata können so modifiziert werden, dass sie auch für die kleinste Orgel geeignet sind. Paris, Mai 1957.

Die Widmung "Hommage to John Stanley" bedarf einer kleinen Erläuterung: John Stanley (1712-1786), der blinde englische Komponist und Freund von Händel, war einer der Musiker, die JeanLanglais am meisten bewunderte. Besonders schätzte er seine *Voluntaries* für ihren Klassizismus und ihre Eleganz, wobei er das op. 5, Nr. 8 in d-Moll ab Mitte der 1960er-Jahre häufig im Konzert spielte. Für Jean Langlais war John Stanley, ein blinder Musiker, der keine Noten lesen konnte, ein Vorbild als Künstler, dessen Musik zu spielen ihm Pflicht war. Am 19. Februar 1958 führte er das Werk während eines denkwürdigen Rezitals in der Royal Festival Hall in London erneut auf. Bei dieser Gelegenheit Basil Ramsey schrieb in *der Musical Times*:[55]

> Die Spitze der französischen Konzertorganisten besteht aus Musiker von außergewöhnlichem Können, ausgestattet mit einer Technik, die das Rückgrat zum Kribbeln bringt, hochentwickelter Improvisationsfähigkeit und stupender Gewandtheit am Spieltisch. Wir haben das Glück, regelmäßigen Besuch von ihnen zu erhalten.
> Jean Langlais trat am 19. Februar in einem Programm auf, das von Buxtehude bis zur Gegenwart reichte. Herr Langlais bringt ungeheure rhythmische Vitalität in alles, was er spielt; dies war bei der ersten *Triosonate* von Bach geradezu elektrisierend... Der Rest des Programms war den eigenen Werken des Interpreten gewidmet. Jean Langlais schreibt mit einem unglaublichen Wissen um die Möglichkeiten der Orgel, einem Gespür für ungewöhnliche Texturen und mit einem starken Sinn für rythmische und harmonische Farben.
> Sein neuestes *Triptyque* erwies sich als entzückender Versuch über drei verschiedene Stimmungen, von der ruhigen Kontemplation der "Melodie" und dem unaufhörlichen nervösen Plätschern des "Trio" (mit seiner attraktiven Pedalmelodie) bis hin zum Auftrumpfen im "Final".
> Nach einer kurzen "Arabesque sur les flûtes" schloss Herr Langlais diese Gruppe mit der letzten der *Trois Paraphrasen Grégoriennes* von 1933-34 ab. Dieses mitreißende Stück basiert auf dem gregorianischen "Te Deum".
> Was Benjamin Britten im Sinn hatte, als er sein Thema für Jean Langlais' Improvisation schrieb, ist schwierig zu ermitteln. Sicher ist, dass es einen eigentlichen Wirbelsturm auslöste, der fast jeden bekannten kontrapunktischen Kunstgriff aufs Tapet brachte, eine *Tour de Force*, die die erstaunliche Vitalität der modernen französischen Schule zeigte.

Schauen wir uns dieses Improvisationsthema von Benjamin Britten.



Improvisationsthema von Benjamin Britten für Jean Langlais in der Royal Festival Hall, London, 19. Februar 1958
Abbildung 40. (Sammlung Marie-Louise Langlais)

Wir verfolgen nun die Schritte von Jean Langlais' Karriere auf einem anderen Kontinent, Nordamerika, mit seinen neuen Konzertreisen in den Jahren 1954, 1956 und 1959.

1 *Le Parisien libéré*, Paris, 23. Juni 1952.
2 Dieses Pariser Denkmal auf dem Mont Sainte-Geneviève in der Nähe des Jardin du Luxemburger ist die Ruhestätte für Persönlichkeiten, die in der Geschichte Frankreichs von großer Bedeutung waren. Dort beigesetzt zu werden, stellt die höchste Ehrung der Nation dar.
3 Offizielle Bekanntmachung vom 20. Juni 1952 auf Anordnung des Ministre de la Santé Publique, Aufseher des Nationalen Instituts für junge Blinde.
4 Sammlung Marie-Louise Langlais.
5 Eric Sarnette, *Musique religieuse*, in *Musique et Radio*, Paris, November 1949.
6 Langlais, "Souvenirs".
7 Jeannine Collard (geb. 1923), Mezzosopranistin der Pariser Oper, war ab den 1950er-Jahren eine der Hauptinterpretinnen der Vokalmusik von Jean Langlais und blieb bis zu seinem Tod 1991 eine enge Freundin.
8 Der Fluss Rance passiert La Richardais auf seinem Weg zum Ärmelkanal.
9 Aufnahme vom 28. Juli 1964 anlässlich der Verleihung des Prix François Dhuine an Jean Langlais in Dol-de-Bretagne.
10 Gespräch mit Jeannine Collard, Paris, August 2008.
11 Henry Barraud (1900-1997), Komponist und Rundfunksprecher. Briefsammlung Marie-Louise Langlais
12 Von Gabriel Camus unterzeichneter Brief an Pater Avril, Direktor des römisch-katholischen Rundfunks beim französischen Radio, am 15. Juli 1961 an Jean Langlais, Sammlung Marie-Louise Langlais.
13 Ducretet-Thomson 270C003 (10"), aufgenommen vom 25. bis 26. August 1953, veröffentlicht 1954.
14 Jacques Chailley (1910-1999), *La Musique religieuse*, in *Almanach des disques*, 1954. 96.
15 J. Bouyer, *Disques d'exception*, in *L'Echo d'Alger*, 16. März 1955.
16 César Franck, *Prière, Final, und Grande Pièce Symphonique*, Jean Langlais an der Orgel der Basilica Sainte-Clotilde, 33 Umdrehungen pro Minute, 12 in, LAG-1017, Ducretet-Thomson, 1953.
17 C*.R., Chronique des nouveaux disques - César Franck: Grande Pièce Symphonique op. 17*, in *Disques* Nr. 58, 1953.
18 Jean Préteseille, in *Résistance de l'Ouest*, 9. Juli 1953; Raymond Lyon und Pierre Guitton, in *Paris Comoedia*, 9. Juli 1953.
19 Langlais, "Souvenirs".
20 Pater David Julien (1914-2013) hat seinen Ursprung im religiösen Rundfunk in Frankreich und war nach dem Zweiten Vatikanum aktiv in der Förderung der geistlichen Musik in der Volkssprache.
21 Langlais, "Souvenirs".
22 André Charlin (1903-1983) war einer der ersten französischen Toningenieure, der sich auf stereophonen Klang spezialisierte.
23 Gilbert Allan, *Confidences d'un choriste de la Missa Salve Regina*, in *Le Figaro*, 21. Februar 1955.
24 A. R., *Une Messe de Jean Langlais,* in *Réforme*, 9. April 1955.
25 René Dumesnil, *Missa Salve Regina de Jean Langlais*, in *Les Disques, Le Monde*, 7. August 1955
26 R. L. Disques, in Guide du concert, 29. April 1955
27 José Bruyr, *Messe de Minuit télévisée à Notre-Dame de Paris*, in *Guide du concert*, 7. Januar 1955
28 Dies war das letzte öffentliche Erscheinen von Honegger (1892-1955), der einen Tag nach der Feier verstarb.
29 Übersetzung von Antony Petty, in *New Catholic Hymnal,* London, Faber, 1971, gefolgt von Brian Wren, in *More Hymns and spiritual Songs,* New York, Walton, 1972
30 Vigil des 7. Sonntags nach Pfingsten, *Dieu, nous avons vu ta gloire*, Studio SM, Paris, 1957
31 Diese Aufnahme der *Suite médiévale* wurde als Band 18 der Sammlung "Marie-Claire Alain: l'orgue français" (22 CDs, Erato/Warner Classic, 2014) wiederveröffentlicht.
32 Olivier Alain, Hüllentext für Oeuvres modernes pour Orgue, *Jehan Alain - Jean Langlais*, Jean Langlais und Marie-Claire Alain an den Orgeln von Sainte-Clotilde und Saint-Merry, Erato, 33 U/min, LDE 302, 1955.
33 *La Passion, Jean Langlais, Premiére audition*, in *Guide du concert*, 21. März 1958.
34 Loys Masson (1915-1969), französischer Dichter, geboren in Mauritius, aktiver Teilnehmer am französischen Widerstand, Chefredakteur von *Lettres Françaises* nach dem Krieg, gläubiger Christ.
35 Jean Langlais, Die Passion. 169 Manuskriptseiten, unveröffentlicht. CD-Aufnahme der Uraufführung von Radiodiffusion Française, 27. März 1958, Théâtre des Champs-Elysées, Paris, Dauer: 67 Minuten. Sammlung Marie-Louise Langlais.
36 Edmund J. Pendleton, *Music and Musicians, Twentieth Century French*, in *New York Herald*, 4. April 1958.
37 Jacques Mamy, *Un musicien aveugle à l'honneur*, in *La Canne blanche*, März-Mai 1959.
38 René Dumesnil, *Création d'une "Passion" de Jean Langlais*, in *Le Monde*, 2. April 1958.
39 Eric Sarnette, *Musique et Rad*io, November 1958.
40 Clarendon (Bernard Gavoty), *La "Passion" de Jean Langlais*, in *Le Figaro*, 29. März 1958.
41 Renée Vollier, *La Tribune de Genève*, Nr. 95, März 1958.
42 Clarendon, siehe Fußnote 349.
43 Jean Hamon, "*La Passion" de Jean Langlais*, in *Combat*, 29. März 1958.
44 Claude Rostand, *"La Passion" de Jean Langlais et Loys Masson*, in *Le Monde*, 3. April 1958.
45 Jacques Vasa, *"La Passion" de Jean Langlais*, in *La Nation française*, 9. April 1958.
46 Jean Langlais, Brief an Theodore Marier, 3. Dezember 1959, Exemplar in der Sammlung Marie-Louise Langlais.
47 Unveröffentlichte englische Übersetzung, Sammlung Marie-Louise Langlais.

48 Langlais, "Souvenirs".
49 Gespräch mit Jean Langlais, Oktober 1979.
50 Les Choralies de Vaison-la-Romaine sind ein internationales Chorfestival, das alle drei Jahre an neun Tagen in einem mittelalterlichen Dorf in Südfrankreich stattfindet, das für seine römischen Ruinen berühmt ist. Das 21. Festival fand im August 2013 mit 4.000 Teilnehmern statt.
51 Jean Langlais, *Kantatenchoral "En ovale, comme un jet d'eau",* Vorwort von César Geoffroy zu der in der Reihe A Coeur joie veröffentlichten Partitur, Paris: Presse de la Cité, 1959.
52 Henri Dumoulin, Les Choralies de Vaison-la-Romane, in Le Monde, August 1959.
53 Harry W. Gray, Novello & Co: Jean Langlais, Triptyque, in Music for Organ, Oktober 1958, Band 41, Nr. 10.
54 Ernest Bradbury, Blind Organist at Leeds Recital M. Jean Langlais of Sainte-Clotilde, in The Yorkshire Press, 12. Februar 1958.
55 Basil Ramsey, Royal Festival Hall Recitals, in der Musical Times, April 1958, Band 99. 218.

KAPITEL 8

Amerikanische Tourneen in den 50er-Jahren

Ende der 1940er Jahre erhielt Jean Langlais erste Aufträge von amerikanischen Verlegern (*Fête,* 1949, H. W. Gray). Seine erste Nordamerika-Konzertreise 1952 hatte seine Beziehungen zu Amerika weiter gefestigt. Von diesem Zeitpunkt an zeichnete sich in Jean Langlais' beruflichen Verpflichtungen eine gewisse Kluft ab. Seine Pariser Karriere setzte sich mit seinen Aufgaben in Sainte-Clotilde, seinen Rezitalen in Frankreich und anderswo in Europa, seinen Studenten am Nationalen Institut für Junge Blinde und seinen französischen Verlegern, vor allem Herelle (später Philippo und, durch Erwerb, Combre) und Bornemann, zügig fort.

Gleichzeitig näherte er sich Nordamerika immer mehr an, unternahm dort regelmäßig Konzertreisen und komponierte speziell für den amerikanischen Markt. Aufgrund der langsameren Natur der transatlantischen Kommunikation vor dem Internet fehlte in der Heimat das Bewusstsein für die Werke, die er im Ausland veröffentlichte. *Fête,* zum Beispiel, ist in Frankreich bis heute wenig bekannt, ein Schicksal, das von mehreren anderen Werken aus den 1950er- und 1960er-Jahren geteilt wird: *Organ Book, American Suite, Poem of Life, Poem of Peace, Poem of Happiness* und *Three Voluntaries*.

Die Amerikaner sind ein begeistertes und entscheidungsfreudiges Volk. Noch während seiner ersten Tournee gab der Chicagoer Verleger H.T. FitzSimons eine Sammlung von Orgelstücken in Auftrag. Jean Langlais begann sie im Dezember 1952 zu komponieren, wobei er französische Volkslied-Themen als Ausgangspunkt nahm. Wie in der Vergangenheit (*Suite brève* und *Suite médiévale,* 1947, *Suite française*, 1948) nannte er seine Sammlung "Suite", diesmal mit einem Verweis auf Amerika im englischen Titel *Folkloric Suite*.

In dem Bewusstsein, dass sich die fünf Sätze der *Suite médiévale* bei amerikanischen Organisten als besonders beliebt erwiesen hatten, passte Langlais dieses Modell der *Folkloric Suite* an*,* wobei er jedoch religiöse Assoziationen strikt vermied. Er wollte das religiöse Empfinden seiner neuen Freunde im überwiegend protestantischen Nordamerika nicht beleidigen. Wie so oft in der Zukunft, nahm er als Ausgangspunkt eine Improvisation, die er viele Jahre zuvor, 1937, für Radio Straßburg zu der ostfranzösischen Volksmelodie "Ils étaient trois petits enfants" aufgenommen hatte. Diesem Stück mit dem Titel "Légende de Saint Nicolas" (Nikolauslegende) fügte er für die Sammlung vier neue hinzu, von denen das erste eine Fuge über die Oster-Hymne "O filii"[1] ist, gefolgt von "Cantique", einer Reihe von Variationen über das bretonische Volkslied "Adoromp'holl". Zu Beginn der folgenden "Canzona" gab Langlais an: "Dieses Thema war ursprünglich ein Lied, das die Einzelheiten der Schlacht von Pavia behandelte und von J. S. Bach in seinem Choral "Durch Adams Fall" verwendet wurde.[2] Eine "Rhapsodie sur deux Noëls" (Rhapsodie über zwei Weihnachtslieder)" schließt die Sammlung ab. Dieses letzte Werk ist der großen Organistin Catherine Crozier gewidmet, deren Talent und Freundlichkeit Jean Langlais sehr schätzte.

Diese fünf Stücke schöpfen ihre Einheit nicht nur aus den Volksliedthemen, sondern auch aus der Leichtigkeit, mit der Langlais die Kunst der modalen Modulation demonstrierte. Der ursprüngliche Modus bleibt trotz schneller Tonartwechsel stets erhalten. Um zu zeigen, dass diese neue Sammlung wirklich für Amerika bestimmt war, wies er in der Einleitung darauf hin: "Der Komponist bittet seine Interpreten, seine Registrierungen so weit wie möglich unverändert zu verwenden". Damit wollte er einer Praxis entgegenwirken, die er in allen seinen Meisterklassen in den Vereinigten Staaten bekämpft hatte: die systematische Änderung der in seinen Partituren angegebenen spezifischen Registrierungen.

Er ging so weit, dass er, immer in englischer Sprache, die gewünschten Manuale (Swell, Great, Choir) und die speziellen Register angab, die er in Amerika kennengelernt hatte, wie "Stopped Diapason", "Orchestral Oboe" und "English Horn".

Amerikanische Konzertreise 1954

Nach dem Erfolg seiner ersten Amerika-Tournee wurde Jean Langlais sofort für eine zweite Tournee im Februar und März 1954 engagiert. Bernard La Berge, Langlais' erster Agent, war verstorben und wurde von Henry Colbert abgelöst. Die Nachfolgefirma hiess Colbert-La Berge Concert Management. Lilian Murtagh blieb als Exekutivsekretärin für Orgelkonzerte tätig.

Die neue Agentur plante für Langlais eine außergewöhnlich befrachtete Tournee - 26 Vorträge in 44 Tagen - etwa ein Konzert alle zwei Tage zwischen dem 5. Februar und dem 30. März 1954. Er durchquerte den riesigen nordamerikanischen Kontinent von Ost nach West und von Nord nach Süd, wobei er wie zuvor von seiner Frau Jeannette begleitet wurde. Man kann sich nur vorstellen, auf welche Schwierigkeiten sie stießen, als sie zwei Monate lang riesige Entfernungen mit dem Zug zurücklegten, ohne wirklich Englisch zu sprechen. Der *Roanoke-Bote* kommentierte maliziös:[3]

> Der französische Künstler spricht stockend Englisch. Seine Frau kennt nur ein Wort: "Okay".

Langlais erinnerte sich, dass er sein Französisch-Englisch-Wörterbuch in Brailleschrift mitgebracht hatte, einen beträchtlichen Stapel Papier, den er in seiner Freizeit konsultierte, wenn er ihn nicht als Kissen in Hotels und Zügen benutzte.

Der Stress solcher Reisen ließ ihn jedoch nie seinen Sinn für Humor verlieren, wie zahlreiche Presseinterviews belegen. Deborah B. Morrison von der *Baltimore Sun* erzählte er einen Witz:[4]

> In Paris reist er mit Frau Langlais mit dem Auto oder der U-Bahn und allein zu Fuß. Die Fahrt von seinem Haus nach Ste.-Clotilde dauert 25 Minuten zu Fuß. Über seine ehemalige Kirche sagt er: "45 Minuten zu Fuß, wenn ich allein, und 50 Minuten, wenn ich mit meiner Frau zusammen war".

Unter Beibehaltung der bei seiner ersten Tournee eingeführten Gewohnheiten erarbeitete Langlais für die Tournee 1954 drei verschiedene Konzertprogramme. Die erste Hälfte jedes Programms war der französischen Orgelschule gewidmet, sowohl der symphonischen als auch der modernen. Franck, Saint-Saëns, Tournemire, Vierne, Dupré, Duruflé, Messiaen, Alain und Litaize waren gut vertreten. Die zweite Hälfte bestand aus einer Auswahl seiner eigenen Werke, sowohl alte als auch neue, gefolgt von einer groß angelegten Improvisation, in der Regel eine Sinfonie zu vier Themen, die vom Publikum gestellt wurden.

In seinen *Souvenirs* erinnerte er sich mit Geringschätzung an eine Reihe von Themen, die ihm vorgelegt worden waren: In Birmingham, Alabama, waren dies die vorgeschlagenen Themen für jeden Satz meiner improvisierten Sinfonie:

> Allegro: erstes Thema der Sinfonie in d-Moll von Franck
> Andante: der Pilgerchor aus Wagners *Tannhäuser*
> Scherzo: ein Thema aus einem Klavierkonzert von Mozart
> Finale: Marguerites Thema aus Gounods *Faust.*

Einige Kommentatoren bemerkten den kleinen Anteil alter Musik in seinen Programmen, die sich im Allgemeinen auf J. S. Bach und C. P. E. Bach beschränkte. Von seinen eigenen Werken sind hier diejenigen, die er für die Tournee 1954 auswählte:

> Programm 1: Postlude Nr. 2, Cantique (*Folkloric Suite*), Antienne (*Hommage à Frescobaldi)*, *Fête*
> Programm 2: Acclamations (*Suite médiévale*), Communion *(Hommage à Frescobaldi)*,
> Française (*Suite française*), *Incantation pour un Jour Saint*.
> Programm 3: Chant Héroïque (*Neuf Pièces)*, Voix céleste *(Suite française),* Canzona
> *(Folkloric Suite),* Plainte *(Suite brève)* Epilog für Pedal solo (*Hommage à Frescobaldi)*.

Jean Langlais wollte die Vielfalt seiner Musik fördern, indem er Doppelspurigkeiten in den Tourneeprogrammen vermied. Er wählte auch sorgfältig Werke aus früheren Sammlungen aus (*Neuf Pièces, Fête*, *Suite brève, Suite médiévale*, *Suite française) und* stellte sie neben neuere wie *Incantation pour un Jour Saint* (erst 1954 veröffentlicht), *Four Postludes* (jeweils einem amerikanischen Organisten gewidmet, nämlich Walter Blodgett, Hugh Giles, Charles D. Walker bzw. Maurice J. Forshaw)*, Hommage à Frescobaldi* oder die ganz neue *Folkloric Suite* aus der er "Cantique" und "Canzona" auswählte.

Wie viele Komponisten zog es Langlais vor, sich ständig weiterzuentwickeln, anstatt sich mit Werken aus den 1930er-Jahren zu beschäftigen, die in Amerika bereits bekannt waren, wie etwa die *Poèmes évangéliques* oder die *Trois Paraphrases grégoriennes*. "Mein bestes Werk", so pflegte er zu sagen, "ist das, das ich gerade fertig komponiert habe!"

Im Verlauf dieser zweiten Tournee stellte die Presse ein zunehmendes Interesse des Publikums, einschließlich Organisten und Kritikern, an Jean Langlais' dreifacher Rolle als Interpret, Komponist und Improvisator fest.

Hier sind einige der Schlagzeilen, die er gesammelt hat:

"Großes Publikum hört blinden französischen Organisten"
Delaware Gazette, 6. Februar 1954

"Langlais in schönem Orgelkonzert"
Houston Post, 16. Februar 1954

"Gefälliger Organist zieht volles Haus an"
The Nashville Tennessean, 12. März 1954

"Blinder französischer Komponist verblüfft Zuhörer mit einer neuen "Symphonie"
Roanoke Messenger, 16. März 1954

"Seine Welt der Schönheit und der Brailleschrift"
The Sun, Baltimore, 22. März 1954

"Organist Jean Langlais spielt in der Symphony Hall"
The Christian Science Monitor, 29. März 1954

"Jean Langlais in Notre Dame: Bekannter französischer Organist spielt eigene Kompositionen"
The Montreal Star, 30. März 1954

Schauen wir uns einige Auszüge aus Rezensionen genauer an, die ihm sein Management nach seiner Rückkehr nach Frankreich schickte:[5]

> Ein großes Publikum aus Delaware und den umliegenden Städten wurde am Freitagabend für das Konzert der Artists Series, das von dem bedeutenden blinden französischen Organisten Jean Langlais gegeben wurde, in die Gray Chapel gelockt. Für diesen Zuhörer war der letzte Teil des Programms, der eine abwechslungsreiche Auswahl von Herrn Langlais' eigenen Kompositionen umfasste, bei weitem der gehaltvollste und anregendste des gesamten Abends. Das Idiom von Langlais ist ziemlich zeitgenössisch und gleichzeitig zugänglich für Ohren, die an die Orgelliteratur der Vergangenheit gewöhnt sind. Seine Musik ist von einer grossen Anzahl Dissonanzen geprägt, die keinen schockierenden Effekt haben, da sie die logische Folge bestimmter kompositorischer Verfahren sind. Zum Schluss improvisierte Herr Langlais mit bewundernswertem Geschick eine "Symphonie für Orgel" über Themen, die von mehreren Zuhörern eingereicht worden waren. Seine Leistung wurde so sehr gewürdigt und applaudiert, dass er als Zugaben zwei weitere seiner eigenen Werke spielte. Das erste, ein "Epilog" aus einer seiner Suiten, war ein erstaunlich virtuoses Stück für die Pedale. Der Künstler spielte es mit umwerfender Wirkung.

Am 23. Februar in Kalifornien angekommen, spielte Langlais fünf Konzerte in sechs Tagen: in Anaheim am 22., in Los Angeles am 23., in Redlands am 24., in Modesto am 26. und in San Francisco am 28.; Clarence Mader schrieb in *The Diapason*:[6]

> Jean Langlais ist nicht mehr nur ein Name für südkalifornische Organisten. Mit seinem Rezital am Occidental College am 23. Februar, dem zweiten in einer Reihe von drei Konzerten, die gemeinsam vom Pasadena und Los Angeles Chapter in Zusammenarbeit mit dem Occidental College veranstaltet wurden, hinterließ er seine Spuren als Komponist und Organist in einem Programm mit eigenen Werken. Am Tag nach seiner Aufführung wurden die Regale mit Langlais Publikationen in den örtlichen Musikgeschäften leergefegt.

Unter **"Gefälliger Organist zieht volles Haus an"** schrieb der *Nashville Tennessean*:[7]

> Ein volles Haus bei einem Orgelkonzert ist etwas Neues, und das ist es, was Jean Langlais, Organist von Ste-Clotilde, Paris, gestern Abend an der Fisk-Universität hatte. Außerdem war es eine warmherzige, begeisterte Menge. Das allgemeine Gefühl schien zu sein: "Das wäre wunderbar, wenn es ein Mensch mit Sehvermögen tun würde, aber für einen Blinden - nun ja, es ist fast schon ein Wunder". Für mich selbst kann ich sagen, dass ich M. Langlais mehr genossen habe als jeden anderen der berühmten ausländischen Organisten, die ich in Fisk gehört habe, und dafür gab es zwei Hauptgründe: Es schien ihm nicht darum zu gehen, ein Tournee-Virtuose und eine Berühmtheit zu sein, sondern darum, Musik zu machen, für die er besondere Sympathie und Zuneigung empfand; und er schien sich nicht an den engen Grenzen des Instruments zu reiben, auf dem er auftrat, sondern setzte seine Ressourcen so geschickt ein, dass man nie an seine Unzulänglichkeiten erinnert wurde.

Diese Rezension hebt eine der charakteristischsten Eigenschaften von Jean Langlais' Spiel hervor: seine hervorragenden Registrierungen. Selbst wenn die Orgel nur über begrenzte Ressourcen verfügte oder unattraktiv war, konnte er ihr Potenzial voll ausschöpfen und die Zuhörer dazu bringen, ihre Unzulänglichkeiten zu übersehen. Sogar ein geradezu abscheuliches Instrument, oder eines, das zu klein für ein Rezital war, fand sich unter seinen Fingern in eine glaubwürdige Konzertorgel verwandelt.

Das letzte Mal, dass er ein solches "Wunder" vollbrachte, war an der Chororgel in Ste.-Clotildeam 16. November 1989 während einer Hommage an Charles Tournemire, die von den Amis de l'Orgue am 50. Todestag seines Vorgängers organisiert worden war. Durch sein Herzleiden geschwächt, fühlte sich Langlais nicht in der Lage, die 72 Stufen zur großen Orgel zu erklimmen, sondern ging nur bis zur unteren Empore, auf der sich ein kleines Instrument von Convers befindet, das als eines der hässlichsten in Paris gilt. Dort hinterließ die intensive Poesie seiner Darbietung von Tournemires "Fioretto n° 2" (*Sei Fioretti*) und der "Communion" aus Nr. 35 von *L'Orgue Mystique* ein perplexes Publikum, da einige glaubten, dass ein spezieller Mechanismus es ermögliche, die große Orgel von der Chororgel aus zu spielen.

Bereits 1951 bemerkte auch die amerikanische Presse Jean Langlais' Neigung zur modernen Musik, seinen Wunsch, sie aufzuführen und ihr starker Fürsprecher zu sein. Langlais erläuterte seine Ansichten in einem Interview vor seinem Konzert in der Kathedrale von Cincinnati:[8]

> Laut Herrn Langlais gibt es heute einige Kritiker, die glauben, dass musikalische Genies in dieser Epoche aufgrund des Einflusses der Moderne nicht existieren und nicht existieren können. "Das ist nicht so", sagte der Organist, "auch in alten Zeiten hatten nicht alle Musiker Genie. Es gibt heute viele Musiker, die genauso fähig sind wie die Musiker einer anderen Epoche, denn nur der moderne Titel bedeutet nicht unbedingt, dass die Musik nicht gut ist.
> "Die Kritiker von heute", so der Franzose, "neigen zu sehr dazu, eine Sache als gut zu bezeichnen, nur weil sie über die Jahre gealtert ist. Guillaume de Machaut und William Dufay aus dem 14. und 15. Jahrhundert könnten als enge Zeitgenossen unserer heutigen Musik betrachtet werden, denn sie hatten echte Inspiration. In die gleiche Kategorie fällt auch unsere so genannte 'moderne Musik'."Einer der Höhepunkte der Tournee von 1954 war seine Teilnahme am Bostoner *Festival für liturgische Musik zu Ehren des Marianischen Jahres*, das von der American Guild of Organists unter der Schirmherrschaft von Erzbischof (später Kardinal) Richard Cushing und der Erzdiözese Boston unterstützt wurde. In diesem Konzert, das am 27. März 1954 in der Bostoner Symphony Hall[9] stattfand, erfuhr Langlais' Messe Solennelle ihre amerikanische

Erstaufführung. Es wurde von Theodore Marier dirigiert, wobei der Komponist an der Orgel saß.

Theodore Marier dirigiert die amerikanische Erstaufführung von Langlais' *Messe Solennelle* in der Boston Symphony Hall, 27. März 1954; der Komponist an der Orgel.
Abbildung 41. (Sammlung Marie-Louise Langlais)

In einem Artikel mit dem Titel *"Mon second voyage aux Etats-Unis"*, der im *Journal de Sainte-Clotilde*, einem informellen Gemeindebrief, veröffentlicht wurde, beschrieb Langlais den Abend:

> In Boston mietete der Erzbischof, als er erfuhr, dass ich kommen würde, die Symphony Hall (das Äquivalent zu unserem Palais de Chaillot) mit ihren 2.400 Plätzen für den Diözesan-Kirchenmusikerkongress. Meine *Messe Solennelle*, die dem Erzpriester von Sainte Clotilde gewidmet ist, wurde von einem Chor von 100 Sängern unter der Leitung von Theodore Marier aufgeführt, während ich sowohl den Part der grossen Orgel als auch denjenigen der Chororgel spielte. Bevor ich die Bühne betrat, richtete ein charmanter Mann, der in einem eleganten Anzug eine Zigarette rauchte, einige aufmunternde Worte an mich und überreichte mir einen Scheck.
> "Wer war dieser vornehme Herr?" fragte ich. "Das war Erzbischof Cushing", sagte man mir.

Eine weitere Besonderheit der Tournee von 1954 ereignete sich in Milwaukee:[10]

> Meine malerischste Erinnerung ist vielleicht die Begrüßung, die wir in Milwaukee, in einem Franziskanerkloster, erhielten. "Wir können leider nicht an Ihrer Aufführung teilnehmen", sagte mir eine Nonne, "weil wir zur gleichen Zeit selbst ein Konzert geben. Wir haben ein Orchester, das eine Stunde pro Tag probt, in der ich Pauke spiele. Schwester Paukerin, oh, heiliger Franziskus, haben Sie das kommen sehen?

Ein kurzer Abstecher nach Kanada gegen Ende der Tournee fand in der Öffentlichkeit großen Anklang, wie man in diesem Rückblick aus Montreal feststellen kann:[11]

> Das Orgelkonzert von Jean Langlais in der Kirche Notre Dame war in mehrfacher Hinsicht bemerkenswert, aber das vielleicht bemerkenswerteste und ermutigendste Merkmal war die für eine lokale Musikveranstaltung dieser Art ungewöhnlich Größe des Publikums. Zum Teil ist dies auf den Enthusiasmus und die organisatorischen Fähigkeiten des kanadischen College of Organists zurückzuführen, aber es ist auch symptomatisch für ein erneuertes Interesse an der Orgel als eigenständiges Musikinstrument und nicht als minderwertige Kopie eines Orchesters.

Eric McClean schrieb über das Rezital am selben Tag im *Montreal Star*:

> Anlass für dieses Interesse war ein Auftritt von Jean Langlais, der nicht nur als einer der besten Organisten gilt, die Frankreich in dieser Generation hervorgebracht hat, sondern auch als einer

> der wichtigsten Teilhaber am zeitgenössischen Repertoire des Instruments... Nach einer solchen Demonstration feinen Spiels bleibt zu hoffen, dass die Gelegenheit keinesfalls versäumt wird, Langlais bei seiner nächsten Tournee auf diesem Kontinent nach Montreal zu holen.

Jean Langlais und seine Frau führten während der Tournee 1954 kein Tagebuch wie 1952, da ihr enger Zeitplan kaum Freizeit zuließ, aber einige Briefe von Jeannette Langlais an ihre Schwägerin Flavie, Jean Langlais' jüngere Schwester, sind erhalten geblieben. Flavie lebte in Antrain, einem Dorf in der Nähe von La Fontenelle, wo sie für die öffentliche Schule verantwortlich war. Die Familie Langlais hatte ihr ihren kaum zehnjährigen Sohn Claude für die Dauer der Tournee anvertraut.

In einem Brief vom 11. März[12] beschrieb Jeannette ihre Gefühle bei der ersten Begegnung mit der kalifornischen Landschaft, poetisch beschwörende Eindrücke, an die sich Jean Langlais erinnern sollte, als er im Sommer 1959 seine "Californian Evocation", den dritten Satz seiner *American Suite*, komponierte.

> Kalifornien, wo die schneebedeckten Gipfel von den hitzegeplagten Ebenen aus sichtbar sind, seine exotischen Palmen und so viele uns unbekannte Bäume, seine Eukalyptushaine, welchen Charakter sie alle haben! Weiter nördlich hat uns San Francisco verzaubert, eine Stadt auf einer Halbinsel, die träge in den Pazifik hineinragt, wo man echte Lebensfreude spürt. Ihr Hafen ähnelt in seinem Charakter so vielen anderen: die Bretagne? Marseille? Fischerboote und Fernost-Dampfer - es gibt sogar ein Chinatown - San Francisco ist wie eine schwindelerregende Achterbahn, manchmal so steil wie Montmartre. Eine geräumige, offene Stadt, weitläufig, mit herrlichen Parks, in denen Eichhörnchen einem die Nüsse aus der Hand fressen. Überall schöne, prächtige, edle Bäume und kühle, schattige Täler. Wir sahen die Riesen-Sequoias nicht, aber dafür mehrere riesige Nadelbäume, zusammen mit Mimosensträuchern und baumartigen Farnen. Rosen, Azaleen und Zitrusbäume kündigten den fortgeschrittenen Frühling an.

Für sein Rezital in New York in der Central Presbyterian Church am 22. März, eine Woche vor seiner Rückkehr nach Paris (er hatte noch vier Konzerte vor sich), wählte Jean Langlais sein Programm Nr. 1: "Finale" von Franck, "Communion" aus *l'Office de la Pentecôte* von Tournemire, "Les Bergers" von Messiaen und "Litanies" von Alain, gefolgt von seinen eigenen Werken, *Postlude* n°2, "Cantique," *(Folkloric Suite*), "Antienne" aus *Hommage à Frescobaldi, Fête*, und schließlich eine Improvisation über vier von Charles Dodsley Walker eingereichte Themen. Dieses Konzert stellte für Langlais die größte Herausforderung der Tournee dar. Es ist amüsant, die ihm gewidmete unsignierte Rezension in *The American Organist*:[13] zu lesen.

> Es war das erste Mal, dass einem Rezitalisten richtige Themen zur öffentlichen Improvisation übergeben wurden. Sie dauerte 22 Minuten und 50 Sekunden und endete mit einer Fuge (über das Thema von Herrn Walker), und wieder war es das erste Mal, dass eine richtige Fuge in der öffentlichen Improvisation erklang, was zweifellos auf Herrn Langlais' Blindheit zurückzuführen ist, die es seinem großen Sachverstand ermöglicht, sich strikt an das Thema zu halten, unbelästigt durch Massen von Schlüsseln und Registerknöpfen vor ihm. Das Management von Colbert-La Berge hat dem Berufsstand - und dem Konzertwesen - einen Segen erwiesen, indem es Jean Langlais in unser Land geholt hat, um die amerikanische Seuche des Mixturen-Missbrauchs zu beenden.

Eine sehr merkwürdige Schlussfolgerung: Um eine Fuge gut zu improvisieren, ist es besser, blind zu sein!
Als Jean Langlais am 1. April 1954 an Bord des Schiffes ging, das ihn nach Hause führen sollte, hatte er einen unterschriebenen Vertrag von Colbert-La Berge für eine dritte Nordamerikareise bei sich, die für Januar bis März 1956 geplant war.
Wenden wir uns an dieser Stelle unserer Erzählung mehreren informativen und humorvollen Erinnerungen von Kathleen Thomerson zu,[14] einer Schülerin und treuen Freundin von Jean Langlais:[15]

> Weihnachten 1954 war eine aufregende Zeit für mich, denn ich fuhr nach Paris, um Jean Langlais vorzuspielen. Zu dieser Zeit studierte ich bei Flor Peeters am Königlichen Flämischen Konservatorium in Antwerpen, Belgien, und war daran, mich für den Studienort im nächsten Sommer zu entscheiden. Flor Peeters bewunderte die Werke von Franck und Tournemire und

machte mich mit ihrer Poesie bekannt. Und ich mochte auch die Werke von Jean Langlais, die ich an der Universität von Texas kennengelernt habe. Flor Peeters schlug mir vor, im nächsten Sommer nach Paris zu gehen, um bei Langlais zu studieren, und arrangierte mein Vorspiel. Ich lernte die *Suite médiévale* und ging nach Paris. In der Kirche zu sein, in der Franck als Organist geamtet hatte, war und den Komponisten Langlais an meiner Seite zu haben, war die Erfüllung eines Traums. Ich spielte ihm mehrere Stücke vor. Das Schwierigste war der Tastenwiderstand, wenn ich "Acclamations carolingiennes" (*Suite médiévale en forme de messe basse)* auf der vollen Orgel spielte. Selbst mit dem Barker-Hebel für die Koppeln, benötigten die Hauptwerkstasten meine ganze Kraft, um sie nach unten zu drücken. Beim Schlussakkord war ich erschöpft, aber Langlais war zufrieden und willigte ein, mich ab Juni 1955 privat zu unterrichten. Er bat mich auch, "Acclamations" als Nachspiel nach der Messe am folgenden Sonntag zu spielen.

Was war das für ein Sommer! Ich fand eine erschwingliche Wohnung im amerikanischen Haus der Cité Universitaire. Wenn ich mich recht erinnere, gab es im Sommer 1955 nur zwei Wohnheime in der Cité, die Frauen aufnehmen konnten. Meine Zimmergenossin war Tunesierin. Das amerikanische Haus hatte in den Kellerräumen Klaviere zum Üben. Nebenan, im kanadischen Haus, hatten Kenneth Gilbert und Bernard Lagacé ein Pedalharmonium gemietet und in einem Übungsraum installiert. Ich mietete bei ihnen tägliche Übungszeit, und wir drei beschäftigen das Instrument ordentlich! ... Ich beschloss, in diesem Sommer nur Werke von Franck, Tournemire, Langlais und alten französischen Komponisten zu studieren, und arbeitete in den letzten fünf Monaten, die ich in Belgien lebte, an ihnen weiter.

Ich war entschlossen, das Beste aus meiner begrenzten Zeit in Paris zu machen, und nahm zwei Unterrichtsstunden pro Woche. Langlais stimmte meinem speziellen Studiengang zu, sagte aber, er würde es vorziehen, dass ich die frühen französischen Komponisten bei Gaston Litaize studiere, der für diese Werke hervorragend geeignet sei. Er schrieb mir eine Einführungsnotiz, die ich Herrn Litaize brachte, und es wurde vereinbart, dass ich einmal pro Woche eine Orgelstunde in seiner Wohnung nehmen würde. Auch das war wunderbar. Ich war fasziniert von Litaizes Anweisungen für die Verzierungen.
Zu dieser Zeit hatte Langlais noch keine Orgel in seiner Wohnung, also ging ich für meinen Unterricht in die Basilique Sainte-Clotilde. Sie begannen um 9 Uhr abends, als die Kirche geschlossen war, und dauerten so lange, wie ich Literatur zum Spielen hatte. Ich erinnere mich, dass ich erstaunt war über die Geschlossenheit des Orgelklangs, über die Verschmelzungsfähigkeit der Register. Danach tranken wir oft eine Tasse Tee in einem Café und gingen dann in verschiedene Richtungen, er, um nach Hause zu gehen, und ich, um mit der U-Bahn zurück zur Cité zu fahren. Im August machte er Urlaub in seinem Haus im bretonischen La Richardais, aber da ich mein Studium nicht abbrechen wollte, bat er mich, dorthin zu kommen, um meine letzte Lektion über die Franck-Choräle zu nehmen. Er sagte, es gäbe in der nahe gelegenen Stadt Saint-Servan eine schöne Cavaillé-Coll-Orgel, auf der ich für ihn spielen könne. Also fuhr er nach La Richardais, und ich sollte in zwei Wochen nachkommen. Nach all den konzentrierten Üben war ich reif für Besichtigungen, und als zwei Amerikanerinnen, die dort für einen Französisch-Sommerkurs waren, darüber sprachen, mit ihrem Mietwagen zu den Schlössern der Loire zu fahren, schloss ich mich ihnen an. Nach einer Woche wurde ich an einem Bahnhof abgesetzt, um den Zug in die Bretagne zu nehmen. Das einzige Problem war, dass sich herausstellte, dass die Adresse und die Wegbeschreibung für die Kontaktaufnahme mit Langlais in Paris geblieben war! Ich hatte die Anweisungen in jene Stücke geschrieben, die ich zum Zeitpunkt unseres Spaziergangs spielte, aber jetzt hatte ich andere Noten dabei...
Ich habe oft Sachen in meine Noten geschrieben, vor allem französische Sätze, die ich gehört hatte, die ich nicht kannte und die ich sagen können wollte. Bernard Lagacé fand dies ein Sakrileg und sagte mir, dass man so nicht mit Noten umgehen könne. Ich schenkte ihm keine Beachtung (und jetzt, 46 Jahre später, spiele ich gerne nach meinen alten Noten mit ihren interessanten Anmerkungen), aber in diesem Augenblick stellte diese Gewohnheit ein ziemliches Hindernis dar. Ich erinnerte mich weder an den Namen des Dorfes, in das ich gehen sollte, noch an die Adresse. Ich konnte mich lediglich daran erinnern, dass der nächste Bahnhof Dinard war, also kaufte ich eine einfache Fahrkarte dorthin. In Dinard angekommen, ging ich zum Postamt, um die Langlais anzurufen, und stellte erstaunt fest, dass sie kein Telefon hatten! Sie wussten nicht, an welchem Tag ich ankommen würde, und ich musste feststellen, dass es nicht so einfach war, sie zu kontaktieren, wie ich dachte.
Ich war 21 Jahre alt, allein und zu Fuß in der Bretagne. Also ging ich zurück auf die Straße

und hielt nach dem höchsten Kirchturm Ausschau, den ich sehen konnte, Dorthin machte mich auf den Weg. Sicherlich, so dachte ich, wird der Organist oder Priester dort den berühmten Jean Langlais kennen.
Ich kam zur Essenszeit im Pfarrhaus an, und die Haushälterin ließ mich in der Stube warten. Als der Pfarrer hereinkam, versuchte ich auf Französisch zu erklären, dass ich bei Herrn Langlais Unterricht nehmen sollte und nicht wusste, wo er wohnte. Es klang etwas seltsam, das gebe ich zu. Nach einiger Gesprächszeit beschloss der gute Priester, meine Geschichte zu glauben. Er nannte mir den Namen des Dorfes, sagte, es sei zu Fuss erreichbar, und wies mir den richtigen Weg aus der Stadt. Soweit ich mich erinnere, war es die meiste Zeit eher ein Fußweg. Mein großer Koffer war mit dem Auto der Mädchen zurück nach Paris gefahren, also hatte ich hauptsächlich meine Noten, die Orgelschuhe und ein paar Kleider dabei.
Als ich im La Richardais ankam, begann ich an verschiedenen Orten nach dem Haus der Langlais zu fragen. Niemand hatte von ihnen gehört. Offensichtlich war ich auf der falschen Seite der Stadt! Schließlich fand ich jemanden, der sie kannte und ihr kleines Haus fand. Niemand war da, aber ich konnte die Nachbarn im nächsten Hof sehen. Ich zog wieder los. Zu diesem Zeitpunkt konnte ich die oft wiederholte Bitte schon etwas flüssiger äussern. Dennoch fand jeder mein Anliegen etwas ungewöhnlich. Dieses Ehepaar sagte jedoch, sie hätten gerade gesehen, wie die Langlais zu ihrem täglichen Spaziergang ans Meer gefahren seien. Sie ließen mich in ihrem Liegestuhl warten. Ich war fast so erschöpft wie damals, als ich die Orgel im Tutti spielte. Eine Stunde später fuhr ein Auto vor, und Madame Langlais war ziemlich überrascht, mich nebenan zu sehen. Der Meister fand dies alles amüsant, insbesondere, als ich anmerkte: "Herr Langlais, Sie sind in Amerika besser bekannt als hier!
Langlais war als Lehrer inspirierend. In späteren Jahren hörte ich ihn manchmal zu Studenten schimpfen, aber er zu mir war er immer freundlich. Zum einen wusste er, dass ich übte und hart arbeitete. Zum anderen schrieb ich auf, was er sagte, und versuchte, es auch umzusetzen. Ich erinnere mich, dass ich einmal an der Orgel großen Krach machte, als ich mich auf die Pedale stellte, um meinen Bleistift hervorzuklauben. Er sagte: "Was machen Sie da?" Ich erklärte es ihm, und er kommentierte: "Sie schreiben wenigstens auf, was ich sage. Die anderen erinnern sich nicht mehr."
Als ich fortging, gab er mir ein Braille-Alphabet, einen Stift und eine Schiefertafel und bat mich, ihm in Braille zu schreiben. Dies war aber nicht, weil er nicht wollte, dass jemand anders meine Briefe las, sondern weil er so unabhängig wie möglich sein wollte. Wenn er meinen Brief in Braille-Schrift hatte, konnte er ihn selber lesen, ohne darauf warten zu müssen, dass ihm jemand anders sagen würde, was darin stand. Leider schrieb ich normalerweise nur etwa zweimal im Jahr. Da ich auf Englisch und ohne Abkürzungen schrieb, musste ich jedes Wort ausschreiben, was ewig zu dauern schien. Wenn mir beim Stanzen des steifen Papiers ein Fehler unterlief, nahm ich es aus der Schiefertafel heraus, drehte es um und schob die Punktkennzeichnung wieder auf die Höhe der Papieroberfläche. Langlais sagte, meine Briefe seien klar, und er habe kein Problem damit, sie zu lesen.
Nach meiner Rückkehr nach Austin und meinem Abschlussjahr an der University of Texas konnte ich alle zwei Jahre bei Langlais studieren, wenn er eine Konzerttournee in Amerika unternahm. Ich fuhr jedes Mal in die nächstgelegene Stadt und brachte seine Kompositionen mit, die ich in der Zwischenzeit gelernt hatte. Ich erinnere mich, dass ich Unterricht in Baton Rouge, Wichita Falls, New Orleans, Oklahoma City, Austin, Fort Worth, Denver, New York City, und Boys Town, Nebraska, hatte. Die Registrierungen an diesen unbekannten Orgeln war eher ein Problem für mich als für ihn. Während ich nach einem bestimmten Register suchte, streckte er seine Hand aus und zog es. Da er die Registerknöpfe nicht suchen konnte, entwickelte er ein erstaunliches und effizientes Gedächtnis für ihre Platzierung.
Langlais' Freundlichkeit und Interesse an meiner Arbeit als Organistin zeigte sich auf verschiedene Weise. Er ermutigte mich oft und wollte etwas über die Orgeln und Programme hören, die ich spielte. Er nahm sich auf seinen ausgedehnten Vortragsreisen Zeit, um mir eine Lektion zu erteilen, und weigerte sich, dafür Geld anzunehmen.

Amerikanische Konzertreise 1956

Bei seiner nächsten Konzertreise wurde Jean Langlais nicht wie 1952 und 1954 von seiner Frau, sondern von einer Verwandten, Monique Legendre, begleitet. Jeannette Langlais erläuterte die Gründe für den Wechsel in

einem Brief an Lilian Murtagh:[16]

> 1. Dezember 1955
> Sehr geehrte Frau Murtagh,
> Es ist lange her, dass ich das Vergnügen hatte, Ihnen zu schreiben. Ich tue dies heute mit einer traurigen Nachricht. Aufgrund des instabilen Gesundheitszustands unseres Sohnes, der mit 12 Jahren zu schnell erwachsen wird, werde ich meinen Mann diesmal nicht nach Amerika begleiten können. Unser Kind braucht schon seit einiger Zeit eine enge Betreuung, und ich würde mich nicht wohl fühlen, so weit weg von ihm zu sein. Glücklicherweise wird einer unserer nahen Verwandten meinem Mann als Begleiter zur Seite stehen. Sie spricht sehr gut Englisch.

Von diesem Zeitpunkt an würden die Begleitpersonen für die Langlais' Tourneen alles Verwandte, Freunde oder Studenten mit guten Englischkenntnissn sein oder sogar amerikanische Studenten: Monique Legendre (1956), Christiane Chivot (1959), Marie Villey (1962), Ann Labounsky (1964), Susan Ferré (1967), Colette Lequien (Beginn der Tournee 1969), dann Marie-Louise Jaquet (1969, 1972, 1975), David Lloyd (1976), Kirsten Kolling (1978) und Marie-Louise Jaquet-Langlais (1981). Im Verlauf der Tournee von 1956 diktierte Jean Langlais Monique Legendre eine Reihe von Briefen an seine Frau, die diese später in ein handschriftliches Tagebuch mit dem Titel "*Troisième tournée aux U.S.A 1956.*" ungoss.[17]

Anhand dieser Schrift können wir Schritt für Schritt den Verlauf dieser Tournee verfolgen. Wie immer, war er mit dem Zug oder dem Auto unterwegs (wie bereits erläutert, hatte das tragische Flugzeugunglück vor den Azoren am 28. Oktober 1949, bei dem die große französische Geigerin Ginette Neveu und der Boxweltmeister Marcel Cerdan ums Leben gekommen waren, in ganz Frankreich einen so starken Eindruck hinterlassen, dass Jean Langlais sich energisch weigerte, mit dem Flugzeug zu reisen).

Abreise in die Vereinigten Staaten, Konzertreise 1956
Abbildung 42. (Sammlung Marie-Louise Langlais)

Das Ergebnis war eine besonders ermüdende Reise, die in Boston begann und in Jamestown, New York, endete und über mehrere Staaten des Mittleren Westens, Texas, New Mexico, Kalifornien, Colorado, Utah, Chicago, Washington, D.C., North Carolina und Georgia führte.

Insgesamt gab er zwischen dem 7. Januar und dem 6. März 1956 28 Konzerte und vier Meisterklassen. Besonders bedeutsam war die Tatsache, dass Langlais von den bekanntesten amerikanischen Organisten eingeladen worden war: Robert Baker (New York City), Alexander McCurdy (Philadelphia), Marilyn Mason

und Robert Noehren (Ann Arbor), Robert Rayfield (Chicago), Alexander Schreiner (Salt Lake City) und William Teague (Shreveport).

Betrachten wir einige charakteristische, oft humorvolle Passagen aus Langlais' Briefen an seine Frau während dieser Tournee:

Mittwoch, 11. Januar 1956, Philadelphia, Pennsylvania

Um 9.30 Uhr lerne ich die komplizierteste Orgel kennen, die ich je gesehen habe: 100 Register, zwei Instrumente von einem Spieltisch aus, durch einen großen Abstand getrennt. Sieben Schwelltritte, von denen zwei Crescendo-Pedale sind, Teilkombinationen für jede der Orgeln, allgemeine Kombinationen für die Orgeln, getrennt und gemeinsam.
In der Pause erwähnt Mc Curdy, dass er erstaunt sei, dass ich allein mit der Orgel umgehen könne, da ich nur wenige Stunden Zeit gehabt hätte, mich mit ihr vertraut zu machen. Ich teile seine Meinung. Aber welche Angst heute Morgen, als er mir das Besondere am Ganzen erklärte! Der Spieltisch fährt zu Beginn des Konzerts mit dem Aufzug nach oben: Wenn der Organist seinen Platz auf der Bank eingenommen hat, fährt er nach oben und kommt erst wieder herunter, wenn man es will. Für mich war es schrecklich; und ich brauchte mindestens fünfzehn Konzerte, bis ich dieses Gefühl des Schwindels loswerden konnte.

Sonntag, 15. Januar, Youngstown, Ohio

Ankunft in Youngstown um 6.40 Uhr. Kalt und neblig. Niemand am Bahnhof. Wir gehen ins Hotel, dann in die Kirche. Wir versuchen, um 7 Uhr morgens in die Kirche hineinzugehen, ohne Erfolg. Rückkehr zum Hotel, um den Sigristen der Kirche anzurufen. Wir kehren zur Kirche zurück, immer noch erfolglos. Es war nicht die richtige Kirche! Um 7.50 Uhr betreten wir die richtige Kirche. Der Orgelbauer ist da. Das Instrument ist in einem schlechten Zustand. Der Setzer für die Manualkombinationen schaltet die Pedalregister. Ich rechne mal ohne die Pedalregister. Dann unterdrückt er alle Pedalregister, die vorher da waren. Ich übe eine Stunde und komme mittags zurück: Der Organist hat alle meine Kombinationen gelöscht.
Um vier Uhr, das Konzert; alles läuft gut. Sehr schöne Atmosphäre.

Montag, 16. Januar, Akron, Ohio

Ankunft in Akron um 10.30 Uhr. Die Orgel hat 118 Register, von denen ein großer Teil unbrauchbare Streicher sind. Das Crescendo-Pedal enthält nur Streicher. Bestimmte Zungen sind ebenfalls unbrauchbar. Die Orgel funktioniert schlecht. Konzert ohne Probleme mit guten Themen für die Improvisation. Gutes Publikum, schöne Umgebung.

Dienstag, 17. Januar, Ann Arbor, Michigan

Sehr schönes Abendessen in einer Privatresidenz mit acht Studenten, Marilyn Mason und ihrem Ehemann. Marilyn Mason erinnert mich daran, dass ich ihr ein musikalisches Werk versprochen habe. "Ich werde Ihnen eine Kommission dafür zahlen", sagt sie... So wird es hier gemacht. Natürlich lehne ich ab.

Mittwoch, 18. Januar, Ann Arbor

Ich gestehe, dass ich dieses Konzert gefürchtet habe; ich hatte einen der schlimmsten Fälle von Lampenfieber in meinem Leben. In der "Pièce héroïque" habe ich mich wirklich gefragt, ob ich weitermachen könnte.
Wir sind unter einer wahren Schneelawine aufgebrochen.

Samstag, 21. Januar, Kansas City, Missouri

Nach einer 16-stündigen Reise sind wir bei Kälte und Schnee in Kansas City angekommen. Grässliche Orgel, keine Mixtur im Hauptwerk und eine unbrauchbare im Schwellwerk, kein 4' im Pedal, zwei allgemeine Kombinationen, die die Koppeln nicht erfassen, überall stumme Töne, Register, die auftauchen, wenn man sie nicht will, abscheulich klingendes, verstimmtes Instrument.
Ich schnaube vor Wut um bemerke, dass es sich nicht gehört, jemanden an eine solche Orgel einzuladen. Gleichwohl werde ich mein Bestes geben, aber ohne Freude und auch ohne Lampenfieber.

Sonntag, 22. Januar, Kansas City

Sehr schlechte schlaflose Nacht. Kalt und immer noch Schnee. Konzert mit Lampenfieber (!). Sie stellten 56 Kerzen um mich herum auf, während ich spielte; das Einzige, was fehlte, war ein Sarg.

Stummer Ton in einem der Zungenregister während der Improvisation...
Sehr langer Tag. Wir sind um 21 Uhr aufgebrochen, um am nächsten Mittag in Shreveport anzukommen. Dieser Schnee und das schlechte Wetter hindern mich daran, Spaziergänge zu machen, was mich ungemein deprimiert. Ich habe das Gefühl, dass das Leben eines Konzertkünstlers nichts für mich ist,[18] und ich vermisse Frankreich und die, die ich dort verlassen habe.

Montag, 23. Januar, Shreveport, Louisiana
Fünfzehnstündige Fahrt im Pullman-Wagen des Zuges, in dem es nichts Heißes zu trinken gibt. Ankunft mittags. Hier ist es besser, es liegt kein Schnee.
Die Orgel ist wunderbar. Keine mechanischen Probleme.
Ich übe nur zweieinhalb Stunden. Während des Konzerts tausche ich Dupré und Ross. Alles läuft gut, und doch habe ich ständig Lampenfieber, trotz eines Publikums, das in dieser Kirche applaudiert. Als Zugabe spiele ich mein "Te Deum". Das erste Thema, das mir zur Improvisation gegeben wurde, ist so kompliziert, dass es den Komponisten viel Arbeit gekostet haben muss. Das zweite ist ein Volkslied... 17 Tage Arbeit: 10 Rezitale. Endlich kann ich wieder einen Spaziergang machen; wie befreiend!

Dienstag, 24. Januar, Fort Worth, Texas
Endlose Reise von Shreveport nach Fort Worth. Ankunft an einem schönen Abend.
Wir wohnen auf dem Universitätscampus: zwei Zimmer, vier Betten, zwei Badezimmer, und vor allem sind wir auf dem Land. In diesem Zimmer im Erdgeschoss fühle ich mich der Erde nahe, mit Blick auf ein weites, offenes, fast warmes und ruhiges Texas. So weit weg von dem künstlichen Komfort, für den ich mich immer weniger geeignet fühle! Ich komponiere bis 1 Uhr in dieser schönen Ruhe. Mein *Prélude* für Solostimme ist in Angriff genommen und weit fortgeschritten.

Mittwoch, 25. Januar, Denton, Texas
In Denton bittet mich Frau Helen Hewitt, ihre Orgelschüler zu hören. Unter anderem höre ich mir den Choral "In dir ist Freude" an. "Wir haben es mit dem Glockenspiel im Pedal versucht, aber ich glaube nicht, dass es seine Richtigkeit hat", sagte Miss Hewitt zu mir. "Ich glaube es auch nicht, liebe Miss Hewitt, noch haben Sie Recht, wenn Sie das Tremolo in 'Prélude, fugue et variation' oder die Oboe und die Voix céleste für das Solo im Choral Nr. 1 von Franck einsetzen. Aber Sie sind so charmant, wie sie ihr Auto suchen, das gar nicht hier ist und wie sie die Gefühle ihrer Katze unter besonderen Umständen wiedergeben".
Rückkehr nach Fort Worth; es ist ein schöner Abend. Ich beende mein kleines *Prélude* für Stimmen, das ich gestern begonnen habe. Buxtehude bringt mich auf eine Idee. Ich werde diesem kleinen Stück eine Chaconne hinzufügen: *Prélude, Fuge und Chaconne*. [19]

Donnerstag, 26. Januar, Denton
Drei Schülerinnen und Schüler bitten mich, ihnen zuzuhören. Der erste spielt die sechste Sonate von Mendelssohn mit der Unda Maris und Flöte 4' für das Solo der ersten Variation. Die zweite spielt das Thema der Passacaglia mit den Grundstimmen 16', 8', 4' und Voix céleste. Als der dritte ankündigt, dass er die "Dorische" spielen würde, gebe ich zuerst die zu verwendenden Register bekannt.

Freitag, 27. Januar, Denton
Das Wetter erinnert an die schönen Tage in Südfrankreich. Tschüss Mantel! Ich arbeitete lange auf dem Campus, und von meinem offenen Fenster aus konnte ich die verschiedenen Hupen der Züge hören, die die Stadt durchqueren (E-A# oder E-G-C oder F#-A-C). Um die Schlaflosigkeit zu bekämpfen, zwang ich mich, bis nach Mitternacht aufzubleiben.
Ich ersetzte meine Schlaftabletten durch die Komposition von *Prélude, Fugue et Chaconne* für Stimmen ohne Text. Diese Medizin ist allen anderen überlegen, und ich habe auch den Eindruck, dass mein kleines Stück, das ich ganz ohne Instrumente geschrieben habe, nicht ganz so schlecht ist. Ich möchte hinzufügen, dass auch Spaziergänge im Freien genauso wirksam sind wie die zuvor erwähnte Medizin.
Mittags luden mich die Organisten in das Western Hill, ein ausgezeichnetes Restaurant, ein. Es war Freitag, der Tag für Fisch, aber ich war überrascht, dass mein Nachbar Fleisch aß. Wie dem auch sei, ich wickelte mich in die Fahne eines französischen römisch-katholischen Organisten und bestellte Heilbutt, der alles zwischen Lachs und Hecht hätte sein können.
Um 15 Uhr übe ich, um 17 Uhr schlafe ich und Kathleen (Thomerson) kommt um 18 Uhr an. Um 20.15 Uhr beginnt das Konzert. Lampenfieber erster Klasse, sowohl im "Récit de

Cromorne" von Couperin als auch im Finale von Viernes *Sixième Symphonie*. Ich verstehe nicht, warum der Dekan mir mitteilt, dass das Publikum eines der größten ist, das seit mehreren Jahren hier zu sehen war. Wenn, wie der Heilige Augustinus sagte, dass "Bescheidenheit die Wahrheit sei", würde ich sagen, dass ich gut gespielt habe; auf den Tag genau zum 200. Jahrestag der Geburt Mozarts. Ich improvisiere über das Fugenthema von *Fantasie und Fuge* vom besagten Mozart, in C-Dur.
Zwei Zugaben, und sie schlagen mir hier ein Konzert pro Jahr vor, wobei es drei in ihrer Reihe gibt. Sie sprechen zu mir von meiner Präzision, von meiner leichten Registrierung. Das ist definitiv das, was ich den Amerikanern zeigen wollte.
Überall erzähle ich ihnen Schlechtes über ihre Solo- (vierten) Manuale und zeige ihnen, dass ich sie nie benutze, außer vielleicht für ein paar Noten auf einem Englischhorn.
Im Zug nehme ich eine untere Schlafkoje. Ich kämpfe mutig darum, mich in waagerechter Position auszuziehen und meine Sachen in diesem kleinen Raum zu verstauen. Wie alles kompliziert, ist, wenn man eine Tastatur unter dem Kopfkissen hat.[20] Und dann die Aussicht, am nächsten Morgen das Ganze in umgekehrter Reihenfolge tun zu müssen. Hoffen wir, dass mir die Nacht Kraft für den neuen Kampf gibt!

Jean Langlais mit seiner tragbaren Tastatur, 1956
Abbildung 43 (Sammlung Marie-Louise Langlais)

Samstag, 28. Januar
6 Uhr morgens. Zweite Schlacht in der unteren Koje, gekrönt von einem beachtlichen Sieg: Ich habe mir die Hose angezogen, ohne die Füße auf den Boden zu setzen, was zum großen Teil auf die Dicke des von meiner tragbaren Tastatur ergänzten Kissens zurückzuführen war.
Körperpflege in der Herrentoilette, umgeben von Geschäftsleuten vermutlich, die alle laut sprachen und elektrische Rasierapparate benutzten. Allein in einer Ecke mit meinem mechanischen Ein-Dollar-Rasierer, muss ich gestehen, dass ich mich meinen Nachbarn trotz meines bescheidenen Äusseren nicht unterlegen gefühlt habe. Umsteigen in Amarillo, sehr mexikanisch im Charakter, baumlos, ruhig, mit Kindern, die Zeitungen verkaufen, mit Stimmen, die bereits typisch spanisch sind.
Ankunft in Albuquerque gegen 19 Uhr, nachdem ich die trockenen Wüstenregionen durchquert habe, dann die Rocky Mountains, die die Stadt umgeben, von der aus ich schreibe.[21]

Sonntag, 29. Januar, Albuquerque, New Mexico
Zum zweiten Mal, seit ich diese Tournee begonnen habe, kann ich an einer Messe teilnehmen. Es fühlt sich gut an, an diesem Morgen in den sonnigen und kühlen Bergen, 2.000 Meter über dem Meeresspiegel, zur Kirche zu gehen.
Ich habe ohne Probleme ein Konzert um 16 Uhr gespielt, auf einer interessanten Orgel, die jedoch im Positiv ein aus Dulciana-Pfeifen bestehendes Kornett enthält!... Nach dem Konzert hatte ich das Vergnügen, mit vier Priestern, darunter drei Pères du Saint-Sacrement, Französisch zu sprechen. In der Messe und bei den Spatzen fühlte man sich wie zu Hause.

Dienstag, 31. Januar, Albuquerque
Zwischen 10 Uhr morgens und 12 Uhr ließ ich mich in der friedlichen Einsamkeit der Kirche nieder, in der ich am Sonntag gespielt hatte. Dort schrieb ich den Anfang einer Suite für Orgel, die ich modal konzipieren möchte. Der Anfangsmodus jedes Stücks wird jedoch im Laufe des Stückes transponiert, aber in seiner modalen Struktur nie verändert.[22]
Abreise nach Kalifornien.

Mittwoch, 1. Februar, Fresno, Kalifornien
Wir verließen Albuquerque gestern Abend mit eineinhalb Stunden Verspätung und kamen mit fünf Stunden Verspätung in Fresno an. Drei Stunden endlos scheinende Fahrt in einem Bus zwischen zwei Zügen. Ein kurzer Besuch in der charmanten Stadt Bakersfield.

Donnerstag, 2. Februar, Fresno
Die Orgel für das Konzert ist winzig klein, zwei Manuale, vier Generalkombinationen, vier geteilte, keine für das Pedal. Hässliche Klangfarben. Während ich übe, kommt der Pfarrer zu mir, ein charmanter und höflicher Mann. Er spricht kein Französisch, kennt aber Frankreich, insbesondere die Kathedrale von Poitiers und ihre alte Orgel... Heute Morgen habe ich in der Kirche meine erste "Pièce modale" beendet.

Freitag, 3. Februar, Fresno
Herrliches Wetter... Konzert um 8.30 Uhr; ich spiele Programm Nummer 3 auf dieser schrecklich hässlichen Orgel ohne Pedal-Kombinationstritte; kein Lampenfieber also.

Samstag, 4. Februar, San Francisco, Kalifornien
Tagwache um 5.30 Uhr. Wir fuhren um 7.15 Uhr mit dem Auto los und kamen um 10.45 Uhr nach 180 Meilen in San Francisco an.
In Frau Larkeys großem Auto hörten wir gegen Ende der Fahrt die *Eroica* von Beethoven. Diese schöne Musik in diesem schönen Land hat eine beträchtliche Wirkung auf mich!

Sonntag, 5. Februar, San Francisco
Herrliches Wetter. Forshaw,[23] Nin,[24] Ann Larkey[25] und ich gehen zur Kirche, wo ich mittags üben soll, nachdem ich bei John Forshaws zu Mittag gegessen habe.
Ich übe eine knappe halbe Stunde, dann gehen wir in San Francisco spazieren... Konzert mit einem Minimum an Lampenfieber. Die Orgelbank, kurz und schmal, schaukelt hin und her!

Donnerstag, 9. Februar
Tagwache um 6.10 Uhr. 7 bis 8 Uhr: Der Spaziergang zwischen Bächen, Vögeln und Bäumen ist bezaubernd: wunderbare kalifornische Morgenpoesie. Unbekannter Vogelgesang... Ich liebe dieses Land, obwohl es so weit vom meinigen entfernt ist. Ich habe die Absicht, meine Erinnerungen in einem Orchesterwerk niederzuschreiben.[26] Gestern habe ich meine dritte "Pièce modale" begonnen. Leider werde ich nur auf dem Schiff nach Hause Zeit haben, wieder daran zu arbeiten.

Samstag, 11. Februar, Denver, Colorado
Um 9 Uhr mache ich mich mit der Orgel vertraut, auf der ich heute Abend spielen werde. Unglaubliches Pedal: drei 16'-Register, ein riesiges 8'-Register, kein 4'-Register. Keine Mixtur, an Zungen nur eine Oboe. Großartig: keine Mixtur, eine unbrauchbare Trompete als einzige Zunge, der einzige 2' der Orgel auf dem Positiv. Keine Generalkombinationen. Das erste, was mit dem Crescendo kommt, ist der 16'... Um 17.00 Uhr Empfang im Konsulat, bei dem 40 oder 50 Personen kamen. Am Ende wollte mir ein Gast zum Abschied zeigen, dass sie eine Orchidee trug.
Sie legte meinen Finger auf ihre brennende Zigarette - auf ihrer Brust - über die Orchidee. Von all dem, zog ich die Zigarette vor... obwohl sie brannte. Sie bot mir an, an der Orchidee riechen zu dürfen, aber ich machte mich schnell aus dem Staub!

Dienstag, 14. Februar, Salt Lake City, Utah
Herr Schreiner zeigt mir die Orgel[27]: 188 Register, fünf Manuale, 196 Registerwippen, 20 allgemeine Kombinationen, acht für jedes Manual, fünf Schwellkästen und so weiter. Diese Orgel ist wunderbar, die schönste, die ich je gesehen habe. Eine Neuheit für mich: ein 32'-Mixtur im Pedal mit einer Septim; ein 32' Zungenregister auf dem Schwellwerk. Ein 9-reihiges Kornett im Positiv, einschließlich der Septim und der Dur-Terz.[28]
Die Vorbereitung dieses Rezitals erfüllt mich mit Begeisterung. Ich bin erschöpft, ohne es zu merken. Um 20.15 Uhr, Konzert; zwei Zugaben... Dieser riesige Tempel bietet Platz für etwa 8.000 Personen, und die Akustik dort ist sehr speziell.

Omaha, Nebraska
4.40 Uhr: Ankunft in Omaha, tiefgekühlt; es ist eiskalt.
Ein Mitarbeiter aus Boys Town, einem Waisenhaus mit 900 Kindern, ist mit seinem Auto am Bahnhof.... Das Ambiente hier ist sehr schön, Mittagessen mit Monsignore Wegner und Pater Schmitt, der meine *Messe Solennelle* und meine *Missa in simplicitate* dirigiert hat.
Gestern war mein Geburtstag, und ich erhielt Grüße von Miss Hewitt und ihren Schülern in Denton. Ihre Katze, Quintadena, wurde am 14. Februar geboren, sodass sie einen wichtigen Bezugspunkt hatte, von dem aus sie sich an *meinen* Geburtstag erinnern konnte.
An dem Konzert, das für die Knaben fakultativ war, nahmen 300 von 900 Personen teil. Ich improvisierte über "Puer natus est", das von den Knaben intoniert wurde.

Freitag, 17. Februar, Minneapolis, Minnesota
Abreise Boys Town: 8 Uhr morgens, es ist sehr kalt.
Ankunft Minneapolis: 19 Uhr. Es ist noch kälter (-15° F)...

Sonntag, 19. Februar, Chicago, Illinois
Abflug nach Chicago um 19.30 Uhr; Ankunft um 16.00 Uhr.
Rayfield ist am Bahnhof und bringt uns zu seinem Haus, eine Stunde mit dem Auto.
Es ist eiskalt, es liegt etwas Schnee, aber verglichen mit dem Wetter in Minneapolis scheint es warm zu sein.

Mittwoch, 22. Februar, Decatur, Illinois
Bei dem Konzert habe ich kaum Lampenfieber.
Während meiner "Arabesque sur les flûtes" ertönt plötzlich ein Klang, den ich nicht wollte. Ich suchte überall, was der Grund sein könnte. Erst am Ende des Stückes entdeckte ich, dass das Crescendo-Pedal leicht geöffnet war. Niemand hatte es bemerkt...
12:15 Uhr: Messe, während der ich spiele. Man sagte mir, dass ich von 13.00 bis 14.30 Uhr üben könne. Weil sie mich gefragt hatten, ob sie eine Aufnahme machen dürften, mache einige Versuche mit dem Mikrofon bis 13.30 Uhr.
Doch dann erfahre ich, dass es um 13.45 Uhr eine Schweigeminute gibt. Deshalb kann ich nicht für das für 15 Uhr geplante Konzert üben. So ist das bei katholischen Kirchen!
14.45 Uhr: Der Orgelbauer trifft 15 Minuten vor dem Konzert ein, alle lächeln. Ich zeige ihm, was nicht funktioniert. Er bietet mir an, einzugreifen, aber ich antworte: "Bitte, fassen Sie die Orgel nicht an, es ist schon genug kaputt", und ich höre nichts mehr von ihm.

Donnerstag, 16. Februar
Konzert um 15.00 Uhr mit einer vollen Kirche und stehenden Menschen. Alles lief so gut wie irgend möglich. Die Götter standen mir bei. Es ist schrecklich heiß. Ich spiele ohne Jacke, und es scheint mir, dass ich pausenlos fotografiert werde. "Erst wenn man eine Krawatte hat, ist man bekleidet", sagte mir der Zisterzienserpriester.

Montag, 27. Februar, Washington, D.C.
19 Stunden Reisezeit. Fröhliche Ankunft in Washington ohne Kälte und Schnee. Wie gut das tut! Niemand am Bahnhof. Ein Taxi fährt uns zur Saint Matthew's Cathedral, wo ich spielen soll. Der Organist sagt, er sei erstaunt über mein Englisch und erinnert sich an meine Schwierigkeiten vor vier Jahren. Endlich eine Orgel, die funktioniert. Ich registriere mein ganzes Programm in zweieinhalb Stunden. Ein Abendessen und ein Spaziergang in dieser Stadt, die ich so sehr mag.

Mittwoch, 29. Februar, Washington
Alles Gute zum Begräbnis am Ende dieses Monats. Meine Freude ist nicht offensichtlich, weil ich mich nicht in der Lage fühle, sie mit einer Flasche Coca-Cola auszudrücken.

Montag, 5. März, New York, NY, Presbyterianische Zentralkirche
Der härteste Tag meiner Tournee und ich spiele heute Abend in New York.
Nur noch zwei Tage, aber ich habe das Gefühl, dass ich wirklich an meine Grenzen gestoßen bin. Moral am Boden. Ich übe mit sehr wenig Freude, obwohl die Orgel poetisch ist...
20.30 Uhr: Konzert. Die Kirche ist voll. Es sind viele New Yorker Organisten da, auch viele Franzosen. Das Programm enthält keine Improvisation. Aber Hugh Giles hat einige Themen von Bingham auf Lager und gibt mir eines. Fühle von Anfang an, dass ich das Publikum ganz für mich gewinnen konnte.
Die Tochter von Paul Dukas ist da, auch Virgil Fox. Mit Ergriffenheit erinnere ich mich an die Orgelbank von César Franck.
Ich habe Lampenfieber. Heute Nachmittag war ich wirklich nervös. Dann spürte ich irgend etwas Besonderes, und meine Stimmung sich gehoben. Ich habe mit mehr Freude gespielt, als ich gedacht hätte.
Heute Morgen habe ich meine Baskenmütze und eines meiner beiden Taschentücher verloren. Es ist Zeit, nach Hause zu gehen. Murtagh klärte mich sanft über eine neue Tournee in zwei Jahren auf. Nichts zu machen.

Dienstag, 6. März, Jamestown, NY
Jamestown, eine kleine Stadt mit 43.000 Einwohnern, die 43 Kirchen hat!
Konzert: Nach meinem ersten Stück drückt sich das Publikum durch heftiges Winken mit den Programmheften aus. Was für ein seltsamer Effekt, der Klang des Papiers; so wird es während des ganzen Konzerts sein.[29] Es erinnerte mich ein wenig an eine Studentenversammlung.
Während des "Pièce héroïque" von Franck flog eine Fledermaus ganz in meiner Nähe hin und her;

---

dann wurde sie gejagt und eingefangen. Sie baten um einen lutherischen Choral als Improvisationsthema, in C-Dur. So beendete ich meine Serie von achtundzwanzig Rezitalen auf einem herrlichen C-Akkord, dessen Klarheit nicht gerade im Einklang mit meiner extremen Müdigkeit stand.
22.00 Uhr, Zug nach New York. Die Tournee ist praktisch zu Ende; schwer zu fassen.

Mittwoch, 7. März, New York, NY
Treffen mit Gray bezüglich meines Quintetts für Streichquartett und Orgel, das er diesen Sommer veröffentlichen wird.[30]
Summa summarum: Ich mag nicht mehr spielen. In den 65 Tagen in den U.S.A. hatte ich drei volle Ruhetage, zwei in Kalifornien und einen in Washington. Wieder einmal hat die Vorsehung gute Arbeit geleistet und mir geholfen, durchzuhalten, bis die Arbeit getan war. Ich bin dankbar, aber auch so müde, dass ich nicht einmal meine grosse Freude richtig spüren kann, nach Frankreich zurückzukehren und alles wiederzusehen, was ich dort zurückgelassen habe. Mögen die acht ruhigen Tage der Überfahrt mir erlauben, mein Gleichgewicht wiederzufinden.

Dies sind die wichtigsten Abschnitte aus Langlais' Briefen an seine Frau währen der Tournee von 1956. Man kann sich leicht die Müdigkeit vorstellen, die er wegen der ständigen Zugfahrten, des oft kalten und schneereichen Wetters, des überfüllten Terminkalenders mit Konzerten und Meisterkursen auf gelegentlich unzulänglichen Orgeln und der Schlaflosigkeit, von der er selten sprach, die ihn aber jeden Morgen erschöpft aufstehen liess, empfunden haben muss. Sein grundsätzlich optimistischer Charakter und sein Kampfgeist erlaubten ihm jedoch, die Erschöpfung zu überwinden. Es gab Momente des Sonnenscheins in der Landschaft Kaliforniens, aber auch in bestimmten Städten, darunter New York, Washington und San Francisco. Vor allem war da das alles durchdringende Gefühl der Freundschaft und Bewunderung, das er überall um sich herum verspürte.

Als Jean Langlais im Januar 1956 in New York ankam, war er nur ein blinder Organist, der von Kennern geschätzt wurde. Bis zu seiner Abreise im März war er zu einem der gefragtesten Konzertkünstler, Komponisten und Lehrer auf der anderen Seite des Atlantiks geworden. Die endgültige Etablierung dieses neuen Rufs würde ihm eine glänzende Zukunft eröffnen. Gleichzeitig fand er in Amerika eine neue Welt, die seine Phantasie stark anregen würde, wie seine zukünftigen Kompositionen zeigen würden.

Man erinnere sich an seine ersten amerikanischen Aufträge: *Fête* (Gray, 1949), *Four Postludes* (Mc Laughlin & Reilly, 1951), *Mass in ancient style* (McLaughlin & Reilly, 1952) und *Fokloric Suite* (Fitzsimons, 1954). Nach seiner Rückkehr von der Tournee 1956 erhielt er weitere Aufträge von amerikanischen Verlegern,

beginnend mit *Organ Book (*Elkan-Vogel, 1957), einer Sammlung von zehn einfachen Stücken, die zwischen dem 27. März und dem 7. August 1956 entstanden. Er widmete sie Jacqueline Marchal, der einzigen Tochter seines ersten Lehrers André Marchal, anlässlich ihrer Heirat mit dem Schweizer Avantgarde-Komponisten Giuseppe Englert. "Pasticcio", das Schlussstück der Sammlung, feiert die Neuvermählten mit einem entzückenden Stilmix aus alter Tanzmusik. Diese Sammlung, die ursprünglich ein Hochzeitsgeschenk war, bot amerikanischen Organisten eine unprätentiöse Auswahl einfacher, kurzer Stücke, meistens ohne Pedal, für den Gebrauch in einer Vielzahl von Kirchen- und Konzertsituationen. Sie sind ausgezeichnete Lehrstücke, sogar für Anfänger. Die Registrierungshinweise sind nur auf Englisch. Ihr sofortiger Erfolg überraschte sowohl den Komponisten als auch den Verlag. Der Komponist Seth Bingham bemerkte:[31]

> Diese Stücke sind überraschend einfach und doch reich an unterschiedlichen Stimmungen und Entwicklungen. Sie besitzen Originalität, sind nobel und ausdrucksvoll - Qualitäten, die Hunderten von wertlosen Versuchen "kurzer und einfacher" Komponisten völlig fehlen.
> Der schüchterne Organist, der vorsichtig an neuer Musik knabbert, aber sich beim geringsten Anzeichen von Schwierigkeiten aus dem Staub macht, wird ermutigt, den verlockenden Köder den Langlais ihm hingelegt hat, zu schlucken. (…)
> Was das geistreiche "Pasticcio" betrifft, wird es wohl zum Schlager werden.

Das "Pasticcio" wurde tatsächlich so populär, dass Jean Langlais es 25 Jahre später, 1982, für zwei Trompeten und Orgel als *Pastorale et Rondo* (Elkan-Vogel, 1983) bearbeitete. Er autorisierte auch die amerikanische Komponistin Sue Mitchell Wallace, es für Handglocken (3 Oktaven, 35-38 Glocken) und Orgel unter dem Titel *Paean of Joy (*Elkan-Vogel, 1987) zu bearbeiten.

Langlais' nächster amerikanischer Auftrag, *Miniatur,* erschien 1959 in H. W. Gray's "Marilyn Mason Organ Series" und war ihr gewidmet.

Amerikanische Konzerttournee 1959

Jean Langlais war am Ende der Tournee 1956 so erschöpft, dass er am 8. März seinem Tagebuch anvertraute: "Mittags verlassen wir Amerika. Gott weiß, wann ich hierhin zurückkehre."
Die Antwort würde weniger als drei Jahre später kommen, als er sich am Neujahrstag 1959 Jean Langlais an Bord der Queen Mary auf dem Weg nach New York befinden sollte. Diese vierte Konzertreise ist ebenfalls in einem Tagebuch[32] dokumentiert, das zusammen mit seiner neuen Reiseleiterin, Christiane Chivaux, niedergeschrieben wurde.

Wieder hätte der von seinem Agenten Colbert ausgearbeitete Zeitplan jedem Konzertorganisten aufhorchen lassen: 41 Konzerte innerhalb von 71 Tagen, mit den üblichen Reisen mit Zug und Auto über enorme Entfernungen. Die Reiseroute von Langlais würde ihn durch New Jersey, Massachusetts, Connecticut, Ohio, Michigan, Wisconsin, Missouri, Illinois, Iowa, Kansas, Colorado, Washington, Kalifornien, Arizona, Oklahoma, Texas, Georgia, Florida, Alabama, Kentucky, New York und New Hampshire führen.

Wie Langlais mit Stolz in seinen Tagebucheintrag vom 4. Januar feststellte:

> Im Laufe des Gesprächs gestand Colbert, der zu unserem Schiff kam, uns aber irgendwie verpasste, dass ich sein Künstler mit den meisten Engagements an den prestigeträchtigsten Orten sei. Allein das Lesen der zehn Seiten meines von Lilian Murtagh getippten Terminkalenders erforderte Mut.

Es gab jedoch auch eine andere Seite dieser Berühmtheit, wie Langlais in einem Interview im *St. Louis Globe Democrat zum* Ausdruck brachte:[33]

> Auf seinem ureigenen Gebiet vergisst er sein Handicap, aber wenn er reist, braucht er Begleiter. Wahrscheinlich aus diesem Grund behagen ihm Touren nicht. "Ich mag sie nicht allzu sehr, aber ich bin verpflichtet, sie zu machen", sagte er. "Diese Arbeit ist hart, 38 Rezitale in 10 Wochen.[34] Zu Beginn dieser Tournee hatte ich sieben Konzerte in 10 Tagen. Es ist anstrengend, denn ich muss auch üben. Die Orgeln ist auf Tourneen immer ein Problempunkt, sie sind an jedem Ort wieder anders: die einen groß, die anderen klein, die einen in Ordnung,

die anderen schlecht. Sie sehen also, was vor einem Konzert so alles ansteht. Vier Stunden Üben reichen in der Regel aus".
Wie schafft er diese horrende Abfolge? "Indem er so viel wie möglich schläft", sagte er mit einem schüchternen Lächeln. "Wenn es nichts zu tun gibt, schlafe ich."

Langlais wurde in der Presse durchweg positiv aufgenommen. Unter anderem erhielt er folgende Schlagzeilen:

"700 hier jubeln blinden Organisten zu"
(Frank Mulheron, *Bridgeport Post*, 13. Januar 1959)
"Der blinde Organist ist einer der weltbesten"
(*St. Louis Globe Democrat*, 22. Januar 1959)
"Langlais zieht 1400 Menschen zu seinem Rezital an, 91 zur Meisterklasse"
(Nancy Ragsdale, *The Diapason*, 1. April 1959, über seine Auftritte in Des Moines, Iowa)

In diesem Januar 1959, als Langlais' Tournee eben begonnen hatte, veröffentlichte die Zeitschrift *The Diapason* einen langen Artikel von Robert Sutherland, der eine vollständige Liste von Langlais' publizierten Orgelwerken, von den *Poèmes évangéliques* von 1932 bis *l'Office pour la Sainte Famille* von 1957 mit detaillierten Analysen enthielt. Dabei waren auch einige charakteristische Anekdoten:[35]

Eine weitere Zusammenarbeit mit amerikanischen Organistenverbänden stellen seine *Huit Pièces modales* dar, obwohl sie in Frankreich veröffentlicht wurden. Diese Sammlung wurde während seiner letzten Konzertreise durch die Vereinigten Staaten im Jahr 1956 begonnen. Nach Angaben des Komponisten wurde das erste Stück in Fresno, Kalifornien, und das zweite in Albuquerque, New York, vollendet. Die Sammlung ist einer von Langlais' amerikanischen Freundinnen, Anne Larkey, gewidmet. Ihre zufällige Begegnung fand in Paris in der Nähe von Ste.-Clotildestatt. Obwohl Langlais mit dem ziemlich langen Fußweg von der Kirche zu seinem Haus sehr vertraut war, wurde er an einem späten Nachmittag durch den vielen Verkehr verwirrt - an sich nichts Besonderes auf Pariser Straßen. Anne Larkey befand sich zufällig an der gleichen Ecke und bemerkte die Verwirrung des blinden Mannes. Sie ging zu ihm hinüber und fragte ihn, ob sie ihm behilflich sein könne. Aus dieser ersten Begegnung ist eine lange Freundschaft gewachsen.
Solche Besucher sind mit dem kleinen, ledergebundenen Gästebuch vertraut, das er führt. Die Namen vieler amerikanischer Musiker sind darin verzeichnet - Seth Bingham, der verstorbene Richard Ross, Catharine Crozier, Harold Gleason, David Craighead, Virgil Fox und Walter Holtkamp.

Wie es seine Gewohnheit geworden war, bereitete Jean Langlais für seine Tournee 1959 drei verschiedene Programme vor, die jeweils mit einer groß angelegten Improvisation endeten. Die Formel beinhaltete eine Dosis alter Musik (Couperin, Calvière), von Bach die sog. Ste. Anne-Fuge (BWV 552) und *Wachet auf, ruft uns die Stimme,* (BWV 645), einige Auszüge aus der symphonischen Schule (der Schlussatz aus der *Ersten Symphonie* von Vierne, das "Finale" von Franck und die "Communion" aus dem *Office de la nativité de la Sainte-Vierge* von Tournemire) und zeitgenössische Musik (Messiaen, Bingham). Letztere bestand stets aus einer Auswahl eigener Werke, wobei der Schwerpunkt auf den jüngsten lag ("Rhapsodie sur deux noëls" (*Folkloric Suite), Triptyque*, "Pièce modale " Nr. 1 *(Huit Pièces modales*), "Scherzando", "Pasticcio" aus dem *Organ Book* neben früheren Arbeiten: "Prélude au Kyrie" (*Hommage à Frescobaldi*) und "Final" *(Erste Symphonie).* Langlais' Tagebuch der Tournee 1959 ist reich an Anekdoten und Schilderungen. Beispielhaft soll die Zusammenfassung näher betrachtet werden, die Jean Langlais danach in der Zeitschrift *Musique et Liturgie* veröffentlichte. Darin verglich er die Situation der Kirchenorgeln in Frankreich und Amerika:[36]

Die Orgel in Long Beach, Kalifornien, auf der ich gespielt habe[37], hat 100.000 Dollar gekostet oder etwa 100 Millionen Francs. Unter der Kirche, in der dieses prächtige Instrument steht, befindet sich ein aktives Ölfeld, was die erwähnte extravagante Summe leichter verständlich macht. Die Kirche hat sich infolge der Erdölförderung um vier Meter gesenkt, aber sie besitzt eines der schönsten Instrumente des Landes. Man wäre dankbar für ein paar Ölquellen unter unseren Kirchen in Frankreich. Dennoch ist zu befürchten, dass die Orgel, wie sie sich heute entwickelt, nicht mehr dieselbe ist, die sie einst war. Trotz der ihr innewohnenden Schönheit

und ihres Repertoires muss sie in unseren Gottesdiensten zunehmend religiösen Liedern weichen, deren Wert höchst fragwürdig ist.

Bedenken Sie andererseits Folgendes: In Boston hat mich Seine Eminenz Kardinal Cushing zum zweiten Mal eingeladen, in der Symphony Hall zu spielen. Vor dem Konzert vor 2.000 Zuhörern begann er mit der Frage: "Was soll ich singen? Als Antwort auf die Belustigung des Publikums fuhr er fort: "Was würden Sie von einem kleinen Segen halten?", den er anschließend sprach: "Sit nomen Domini benedictum", worauf er antwortete: "Ex hoc nunc et usque in saeculum". Seine Eminenz erklärte dann, dass wir im Begriff seien, die Uraufführung meines *Psaume 150* zu hören, aufgeführt von einem Chor von 80 Männern. Dann kam dieser Kirchenfürst, dessen Unbeschwertheit legendär war, und brachte mich auf die Bühne. Nachdem er mich dem Publikum vorgestellt hatte, führte er mich zur Orgelbank und sagte laut: "Hier ist Ihr Thron, Monsignore". Ich erhielt einen freundlichen Schlag auf den Kopf, hörte ihn unter seinem Atem "Viel Glück!" sagen und begann so das Konzert auf eine wirklich ungewöhnliche Weise. In Lansing, Michigan, wurde mir mitgeteilt, dass der katholische Bischof ein Treffen mit mir wünsche. Was für ein interessantes Gespräch wir hatten. Ich erzählte meinem angesehenen Besucher, wie oft ich überrascht gewesen sei, in amerikanischen katholischen Kirchen schlechte Musik zu hören, die schlecht gespielt würde. Ich fragte ihn, warum sich die protestantischen Gottesdienste so deutlich von den katholischen unterschieden würden. Offensichtlich seien gute katholische Organisten und Chöre sehr selten und die Mehrheit der Orgelvirtuosen protestantisch.

Wie oft habe ich gehört, wie Presbyterianer oder Episkopale die Schönheit einer bestimmten katholischen Kirche herausstrichten und gleichzeitig die Armseligkeit ihrer musikalischen Aktivitäten beklagten. Mein befreundeter Bischof war äußerst verlegen über meine Frage, auf die er keine präzise Antwort wusste. Der offensichtliche Grund für diesen Zustand scheint klar zu sein: Einige protestantische Organisten werden mit vier- oder fünfhundert Dollar im Monat bezahlt. Katholische Organisten sind häufig engagierte Freiwillige. Der Organist, der von seinem Beruf leben will, muss sich ihm voll und ganz widmen, während der Pfarrer, der einem Musiker einen existenzsichernden Lohn bietet, von ihm ein entsprechendes Talent erwartet.

Wie sehr wünschte ich mir, dass diese respektvolle Feststellung einigen französischen Geistlichen zur Kenntnis gebracht würde. Wenn ich auch persönlich einige Messen in Amerika hörte, die aus musikalischer Sicht schrecklich waren, so hatte ich auch in Cambridge[38] Gelegenheit, den Stil und die Perfektion eines Knabenchors zu beobachten, der gregorianische Gesänge sang.
Wieder einmal habe ich aus Amerika so viele berührende und angenehme Erinnerungen mitgebracht. Mein Treffen mit Darius Milhaud war dabei bei weitem nicht die unbedeutendste. Die Hektik des Pariser Lebens hat uns im vergangenen Jahr daran gehindert, uns dort zu treffen. Wir versprachen einander, dem abzuhelfen. So verbrachte ich mit diesem großen Meister, der die Kunst beherrscht, einfach zu bleiben, mehrere kostbare Stunden in der Nähe von San Francisco.
Was die Orgeln betrifft, die ich spielen musste, so waren sie wie die Eisenbahnzüge: Ich habe das Beste und das Schlimmste erlebt. Doch nirgendwo in Amerika stiess ich auf Orgelpfeifen, die mit Kot und Parasiten gefüllt waren. Glücklicherweise hat es ihr Gift noch nicht über den Atlantik geschafft. Kein amerikanischer Organist hat mir gesagt, dass man den dritten Franck-Choral ohne einen Schwellkasten, ohne jeglichen dynamischen Ausdruck perfekt spielen kann. Was würde man von einem Geiger halten, der, inspiriert von einer solchen Behauptung, die *Sonate* von Franck mit einer ähnlichen Missachtung der vom Komponisten selbst angegebenen Dynamik spielte? Nein, meine Herren, die Orgel von Buxtehude reicht dafür nicht aus. Unsere zeitgenössische Musik erfordert Finesse, tausend Nuancen und damit auch Schwellkästen.

Amerikanische Orgelbauer verstehen dies, sie glauben deshalb an die Zukunft und respektieren gleichzeitig die Vergangenheit. Es gibt keinen Grund zu behaupten, die Orgel sei das einzige Musikinstrument, das von diesem Ausdrucksmittel ausgenommen ist. Grigny war ein großer Musiker. Messiaen ist ein anderer. Welches Prinzip schreibt uns denn vor, dass wir die Ressourcen haben sollen, um Grigny zu spielen, nicht aber diejenigen für Messiaen? Trotz allem bin ich aber überzeugt, dass sich die künstlerische Vernunft durchsetzen wird. Aeolian-Skinner und andere amerikanischen Orgelbauer: Fahren Sie fort, sie sehen den richtigen Weg.

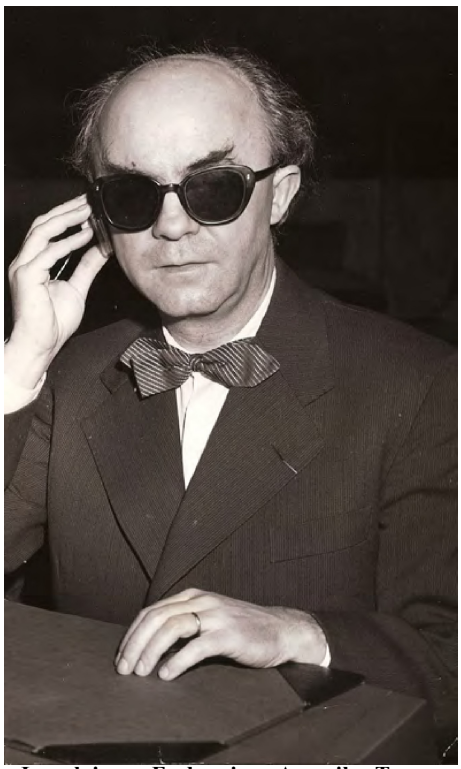
Was würde Jean Langlais heute, im Jahr 2016, zu den zahlreichen neuen Orgeln sagen, die in den Vereinigten

Staaten, Europa und Asien nach rein historisch-germanischen und -französischen Techniken gebaut wurden? Er wäre sehr enttäuscht, aber wie sagt man so schön: "Das Rad dreht sich".

Langlais' Tagebuch der Amerika-Tournee 1959 ist umfangreicher als die früheren Tagebücher von 1952, 1954 und 1956. Es ist eher für seine Familie bestimmt. Zu dieser Zeit war Langlais bereits mit Amerika vertraut. Er hatte dessen ganze Länge und Breite bereist und war kein einfacher Gelegenheitsbesucher mehr. Bekannt, überall bewundert, kehrte er nun häufig an Orte zurück, die ihm bereits vertraut waren. Seine Gedanken waren deshalb bei seinen Verwandten in der Heimat, denen er mit Freude von den Einzelheiten seines übervollen Terminkalenders erzählte.[39]

Es war ihm eine besondere Freude, auf seinen Reisen alte Freunde wiederzusehen. Er schrieb weniger über seine Konzerte und die neuen Orgeln, denen er begegnete, sondern zog es vor, mit nicht geringem Stolz von den Reaktionen zu berichten, die seine Auftritte hervorriefen:

> Nach meinem Kurs sagte Melvin West[40] zu mir: "Niemand hatte Fragen an Sie, weil alle fasziniert waren. (Springfield, Massachusetts, 6. Januar)
> Gestern Abend erfuhr ich in Des Moines, dass mein Konzert etwa dreimal so viele Zuhörer angezogen hatte wie andere Rezitale und die Leute sogar aus Kalifornien und den beiden Dakotas gekommen waren.
> Überall, wo ich hingehe, bin ich, vorher wie nachher, Nutznießer einer positiven Erwartungshaltung. Technisch gesehen habe ich mich nie stärker im Besitz meiner Kräfte gefühlt.
> Was die soziale Seite betrifft, so bin ich jetzt viel zufriedener als bei früheren Reisen. Meine Kompositionen und meine schwachen Sprachkenntnisse haben mir in diesem Punkt geholfen. (Des Moines, Iowa, 24. Januar)
> Auch in Seattle sagten mir die Organisatoren, sie hätten noch nie so viele Menschen bei einem Orgelkonzert gesehen. (Seattle, Washington, 2. Februar)
> Ich gab ein für das Radio aufgezeichnetes Bach-Konzert, dessen sich meinen Sohn beim Hören nicht hätte schämen müssen.[41] Ich wurde an der Orgel versteckt und mir wurde gesagt, dass es in dieser Kapelle mit 500 Plätzen keinen Applaus geben würde. Als ich jedoch mit Catherine Crozier auftrat, gab es lange stehende Ovationen. (Winter Park, Florida, 26. Februar)



Jean Langlais am Ende seiner Amerika-Tournee 1959[42]
Abbildung 44. (Sammlung Marie-Louise Langlais)

Die Tournee von 1959 markierte für Jean Langlais aus kompositorischer Sicht einen wichtigen Moment, denn während seiner transatlantischen Heimreise am 19. März begann er, seine "amerikanischen Eindrücke" in Form einer langen Suite (fast 45 Minuten) mit dem simplen Titel *American Suite* in Musik umzusetzen.

Die Idee dazu hatte er während seiner Tournee 1956 gehabt, und ursprünglich dachte er, sie würde für Orchester sein. Die neue Suite in acht Sätzen mit englischen Titeln, die 1961 in den Vereinigten Staaten von H.W. Gray veröffentlicht wurde, erfuhr vor allem in Frankreich aufgrund ihres anekdotischen Charakters eine nur lauwarme Aufnahme. Besonders schockiert waren sie vom "Storm in Florida", dessen Realismus sie als vulgär empfanden. Es waren dieselben Organisten, die, unfähig, eine moderne Sturmszene zu würdigen, als erste die Sturmstücke von Lefébure-Wely und anderen Komponisten des 19. Jahrhunderts wiederaufleben ließen. Ein französisches Paradoxon! Die *American Suite* markierte, vielleicht ohne, dass Langlais sich dessen bewusst war, den Beginn seines Rückzugs aus der französischsprachigen Orgelwelt. Die Puristen fanden diese Sammlung von Ansichtskarten trivial, zu weit entfernt von der Welt der geistlichen Orgelmusik. Ein Rückblick auf Langlais' Rezital vom 5. April 1962 in Montréal, Kanada, ist bezeichnend:[43]

> Die beiden Auszüge aus der *American Suite*, insbesondere dieser unbeschreibliche "Storm in Florida" (sic!), sind von zweifelhaftem Geschmack und scheinen mir eines so großen Denkers unwürdig zu sein.

Dennoch hatte die Suite ihre Bewunderer, sogar in Frankreich:[44]

> Man ist überrascht von der suggestiven visuellen Kraft dieser acht Stücke, die von einem blinden Musiker geschrieben worden sind und uns durch die Neue Welt von den Ufern des Atlantiks bis zum Pazifik führen. Hier ist zunächst eine majestätische Vision von Texas zu hören, gefolgt von einer überraschenden Darstellung von "New York an einem Sonntagmorgen" mit gurrenden Tauben und leise läutenden Kirchenglocken in einer Stille, die die Musik greifbar macht. Nach einem leuchtenden Tableau der kalifornischen Küste betreten wir eine Kirche in Chicago, um einer Konfirmation beizuwohnen. Zwei Melodien stehen sich gegenüber, bevor sie mittels einer Veränderung der Modi gekonnt überlagert werden.
> "Am Grab von Buffalo Bill" (Thema und Variation) entführt uns in die eisige Landschaft der Rocky Mountains, bevor wir zu einem weiteren Gottesdienst, diesmal römisch-katholisch, nach "Boys Town, Ort des Friedens" eingeladen werden. Ein Kinderchor stimmt "O Salutaris hostia" und "Ave Maris stella" an.
> Die Sammlung schließt mit der realistischen Beschwörung eines "Sturms in Florida", der sowohl in seiner Wirkung als auch in den Anforderungen erschreckt, die er an den Interpreten stellt.
> Sicherlich eher ein Werk für Virtuosen und den Konzertsaal, aber auch eine achtteilige symphonische Dichtung, die in mancher Hinsicht den *Pièces de Fantaisie* von Vierne ähnelt und sich einer beschreibenden Ader anschließt, die sich in der französischen Orgelmusik von den "Cloches" von Lebègue über die "Carillons" von Louis Couperin bis hin zur *Suite bretonne* von Dupré hinzieht.

Die Inspiration für den umstrittenen "Sturm in Florida" beschrieb der Komponist selbst in seinem Tournee-Tagebuch. Als er am 26. Februar 1959 am Rollins College in Winter Park, Florida, angekommen war, um an einem reinen Bach-Konzert mit Catharine Crozier teilzunehmen, fand er sich inmitten eines tropischen Gewitters wieder:

> Zum ersten Mal in meinem Leben hat mich der Donner tatsächlich erschreckt. Ich versuchte deshalb, mit ungewohnten Mitteln die Entfesselung meteorologischer Kräfte darzustellen, die bedrohlich begannen und sich zu einer Katastrophe steigerten. Ich beschwor musikalisch einen wutschnaubenden Himmel herauf und folgte dabei den Vorgaben von Louis Vierne, als er sagte: "Wer das Rauschen des Meeres an sich wiedergibt, ist ein Einfaltspinsel; wer die Atmosphäre des Meeres als Rahmen für seinen Traum einfängt, ist ein Künstler".

Trotz dieses Sturmstücks in der Art von Lefébure-Wély wird der aufmerksame Leser in der *American Suite* einige neue Elemente in der musikalischen Sprache von Langlais entdecken. Durch die Vereinfachung seines Stils - ein Prozess, der bereits im *Organ Book* begonnen hatte - lässt er dem Schwung, der Lyrik und der Ausgelassenheit freien Lauf, begleitet von bemerkenswerten rhythmischen Kühnheiten. Am deutlichsten wird dies in "New York on an Sunday morning", wo er Polyrhythmen in Form von "rhythmischen Persönlichkeiten" einfließen lässt, die getrennt eingeführt und dann in einem subtilen Kontrapunkt kombiniert werden. Man findet auch Vogelgesang an mehreren Stellen, vor allem in der "Californian Evocation", nicht in der wissenschaftlichen Manier Messiaens, sondern frei, mit einem sensiblen Sinn für Poesie.

> Jean Langlais streut in diese Stücke auch Zitaten ein, die es ihm erlauben, die Beschreibungen bestimmter Orte zu vervollkommnen. In "Boys Town, Ort des Friedens" etwa bezieht er zwei gregorianische Themen ein, "O salutaris", "Ave Maris stella" und die Litanei "Bete für uns", die in der dortigen Kapelle häufig gesungen wird. Dazu fügt er das bekannte Westminster-Glockenspiel-Thema hinzu, denn, wie der Komponist erklärte, "die Standuhr in der Nähe des Raumes im Presbyterium, in dem ich in Boys Town wohnte, intonierte dieses Thema Tag und Nacht, was meiner natürlichen Neigung zur Schlaflosigkeit sicherlich nicht zuträglich war".[45]
>
> Der beschreibende Charakter dieser Sammlung beruht auch auf ungewöhnlichen Klangvorstellungen. Flöte 4' und Terz 1 3/5' erinnern in " New York on a Sunday morning" an Kirchenglocken. Weitere ungewöhnliche Kombinationen sind Bourdon 16' und Voix humaine 8' mit Tremolo ("Confirmation in Chicago") und Oboe 8', Bourdon 8', Nasard 2 2/3' und Piccolo 2' ("At Buffalo Bill's Grave").
>
> Vom harmonischen Standpunkt aus gesehen bietet die *American Suite* eine ausgewogene Synthese verschiedener Elemente, die je nach Art des vorliegenden melodischen Materials eingesetzt werden. Wenn dieses modal ist ("At Buffalo Bill's Grave"), wird auch die Begleitung, wie im "Western-Stil", in den dorischen Modus überführt und mit charakteristischen Farben harmonisiert. Ist das Thema hingegen chromatisch ("Storm in Florida"), rückt seine Harmonisierung ganz von der Modalität ab und wird rein chromatisch.

Zusammenfassend lässt sich sagen, dass die *American Suite* eines der größten deskriptiven Fresken von Langlais ist, das bestimmte zukunftsweisende Neuerungen (rhythmische Strukturen, Vogelgezwitscher, ungewöhnliche Registrierungen) einführt, ohne mit der Vergangenheit zu brechen. Sie ist ein Vorbote seiner Entwicklung im kommenden Jahrzehnt. Vieles missfiel aber auch den französischen Organisten jener Zeit, die sich zunehmend wieder der französischen Orgelklassik und ihren Komponisten zuwandten: Couperin, Grigny, Clérambault, Marchand und andere.

Die *American Suite* wurde schließlich von H.W. Gray aus dem Verlagsprogramm herausgenommen, und das Urheberrecht 1976 an den Komponisten zurückgegeben. Jean Langlais hatte daraufhin die Idee, sieben ihrer acht Stücke[46] zu überarbeiten, sie in zwei Gruppen zu unterteilen und sie verschiedenen Verlagen zu überlassen. Die Editions Combre nahmen "At Buffalo Bill's Grave" und "Boys Town, Place of Peace" auf, um sie in *Mosaïque*, Band I einzufügen. Die fünf verbleibenden Stücke wurden zur *Troisième Symphonie,* die von Universal herausgegeben wurde. "Storm in Florida" wurde außer Dienst gestellt, in "Orage" umgewandelt und von mehr als 50 Takten, einem Fünftel seiner ursprünglichen Länge, befreit. Auch "Californian Evocation" wurde stark gekürzt und erhielt den neutralen Titel "Cantabile". Aus "Scherzo-Cats" wurde "Intermezzo". Nur "New York on a Sunday morning" behielt seinen ursprünglichen Titel, obwohl er ins Französische als "Un dimanche matin à New-York" übersetzt wurde.

Haben diese Veränderungen zu einem grundlegenden Wandel der öffentlichen Meinung geführt?

Eine Untersuchung der Verkaufszahlen der Verlage liefert eine mögliche Antwort:[47] H.W. Gray verkaufte zwischen 1959 und 1976 703 Exemplare der *American Suite*, Universal von 1981 bis 2014 hingegen 1021 Exemplare der recycelten *Troisième Symphonie*. Proportional gesehen, sind die Mengen etwa gleich groß, aber die ursprüngliche Musik selbst ist nicht ganz verschwunden. Man findet heute immer wieder den ursprünglichen Titel "Scherzo-Cats" auf Rezitalprogrammen anstelle von "Intermezzo", was darauf hindeutet, dass einige Organisten die "Katzen" nicht vergessen haben...

Liturgische Sommerworkshops in Boys Town - Missa Misericordiae Domini

Jean Langlais mache während der Tournee 1956 eine Bekanntschaft, die sich als nachhaltig auf seine zukünftigen Kompositionen erweisen sollte: Am 16. Februar traf er Monsignore Wegner,[48] den Nachfolger von Pater Flanagan, dem Gründer von Boys Town.[49] Entsprechend seiner Vision, dass alle Kinder gedeihen könnten, wenn sie Liebe, Obdach, Bildung und einen Beruf bekämen, hatte Pater Flanagan in den 1930er-Jahren einen Chor in Boys Town gegründet. Im Jahr 1941 ernannte er Pater Francis Schmitt[50] zum Chorleiter mit der Auflage, dass er "den besten Knabenchor des Landes" aufbauen sollte. Pater Schmitt entwickelte ein umfangreiches Musikprogramm, das zu Aufnahmen, Fernsehauftritten und Konzerten in der ganzen Welt führte. Er war auch Herausgeber von *Caecilia*, einer Zeitschrift für geistliche Musik für römisch-katholische Musiker, in der Seth Bingham eine lange und wichtige Rezension der Chormessen von Jean Langlais

veröffentlicht hatte.[51]

Darüber hinaus organisierte und leitete Pater Schmitt von 1952 bis 1969 die Sommerworkshops für liturgische Musik in Boys Town. Sie wurden zu einem musikalisches Kompetenzzentrum für die Kirchenmusik ihrer Zeit und vereinten rund 150 Musiker aller Glaubensrichtungen. Pater Schmitt leitete Sitzungen zur Gesangstechnik und setzte seinen Knabenchor für Vorführungen ein. Der bekannte Chordirigent Roger Wagner[52] bereitete die Teilnehmer auf ein großes Chorwerk vor (z.B. das Duruflé-*Requiem*), das am Ende jedes zweiwöchigen Kurses im Konzert präsentiert wurde. Während der Sommerworkshops wurden regelmäßig europäische Organisten zum Unterrichten und Spielen eingeladen, darunter Flor Peeters, Michael Schneider, Anton Heiller und Jean Langlais.

Wie er in seiner *Relation de voyage aux Etats-Unis, tournée 1959* schrieb, traf Langlais am 23. Januar 1959 zum Abschluss eines Rezitals in Des Moines mit Pater Schmitt zusammen, der ihn einlud, in den letzten beiden Wochen des August 1959 in Boys Town zu unterrichten.

> Ich habe akzeptiert, aber nur für 1960. Natürlich wird Claude mein Reisebegleiter sein, wenn es dazu kommt. Ich möchte ihn mit Amerika bekannt machen.

Jean Langlais zog das Jahr 1960 vor, weil er 1959 seinen Sohn Claude, zu diesem Zeitpunkt 16 Jahre alt, als zu jung empfand. Er stieß jedoch auf erheblichen Widerstand von Pater Schmitt und nahm schließlich für 1959 an. Claude begleitete ihn bei dieser Gelegenheit und 1961 und 1963 erneut. Kurz nach ihrer Ankunft in New York bestiegen die beiden "Touristen" einen Zug nach Kalifornien. Claude schrieb an seine Mutter:[53]

> Es ist ein sehr komfortabler Zug, aber die Reise ist so lang: fünfzig Stunden ohne Zwischenstopp! Bei Denver fuhr der Zug so langsam, dass wir dachten, er würde anhalten (und dabei hatten wir drei Lokomotiven!). Wir überquerten die Berge von Colorado und einige sehr beeindruckende Schluchten, bevor wir in die Wüste kamen. Wir brauchten mehr als 17 Stunden, um sie zu durchqueren, und dies bei 90 bis 100 Stundenkilometern. Beängstigend! Keine Bäume, keine Lebenszeichen, nur ein paar ausgetrocknete Büsche.
> Pünktlich in Oakland angekommen, hielt der Zug mitten auf der Straße. Als wir ausstiegen, erinnerte ich mich, dass ich meine Kamera vergessen hatte und eilte zurück an Bord. Als ich wieder ausstieg, ruckte der Zug plötzlich und erschreckte mich.
> Wie ermüdend es ist, dass sich diese langen Tagesetappen in verschiedenen Zeitzonen abspielen.

Nach mehreren herrlichen Tagen in Kalifornien machten sich die beiden Reisenden auf den Weg nach Boys Town, wo das Wetter unerträglich heiß war.

Jean Langlais hatte einen zwingenden Grund, nicht 1960, sondern erst 1959 dorthin zu kommen: die Uraufführung seiner *Missa Misericordiae Domini*, die Pater Schmitt in Auftrag gegeben hatte, um die Liturgische Werkstatt von Boys Town von 1959 abzuschliessen. In einem Brief an seine Frau berichtet Langlais ausführlich über seine Aktivitäten:[54]

> Das Leben hier ist sehr angenehm, auch wenn es etwas zu viel Arbeit gibt, nie weniger als fünf Stunden pro Tag, manchmal mehr. Privatunterricht von 9 Uhr bis mittags oder 12.30 Uhr, plus eine Klasse am Abend von 6.30 Uhr bis 7.30 Uhr... Am Sonntag werde ich zum ersten Mal meine *Missa Misericordiae Domini*, hören, aber tagsüber ist es immer furchtbar heiß, mindestens 104 Grad[55] im Schatten.

Im weiteren Verlauf fügt er hinzu:

> Sie haben mich mit der Komposition eines *Sacerdos et Pontifex* zum Jubiläum des Erzbischofs von Omaha beauftragt. Ich denke, ich werde höchstens zwei Stunden dazu brauchen.[56]

Trotz der Arbeitsbelastung und der Hitze war Jean Langlais in Boys Town sehr zufrieden. Zu dem französischen Journalisten, der ihn bei der Ausschiffung von der *Queen Mary* interviewte, sagte er:[57]

> Boys Town in den Vereinigten Staaten ist eine Stiftung, die vor zwanzig Jahren von einem irischen Priester, Pater Flanaghan, gegründet wurde, um benachteiligten, vertriebenen und

> misshandelten Kindern zu helfen. Das sind etwa 1.000 Jugendliche aus allen Teilen Amerikas, von Kalifornien bis Boston. Ich hatte die Gelegenheit, diesen jungen Menschen im Alter von 15 bis 18 Jahren Gesang und andere Musik näherzubringen. Der zuständige Erzbischof, Monsignore Wegner, ist sehr integrativ. Es gibt einen protestantischen Kaplan und einen jüdischen Klavierlehrer, und in Boys Town arbeiten alle frei und im Geiste des gegenseitigen Verständnisses zusammen.

Der Knabenchor der Stadt unter der Leitung von Alexander Peloquin gab am Sonntag, dem 30. August 1959, die Uraufführung der *Missa Misericodiae Domini*. Es ist insofern ein ungewöhnliches Werk, als es nach den Bedingungen des Auftrags für einen dreistimmigen Chor (STB) und Orgel bestimmt war. Langlais erklärte im Vorwort zum Nachdruck im Carus-Verlag von 1989:

> Für den Sommer-Workshop für geistliche Musik in Boys Town komponierte ich meine *Missa Misericodiae Domini* zwischen dem 15. und 18. September 1958 im Auftrag von Pater Schmitt, dem das Werk gewidmet ist. Das Werk ist auf seinen Wunsch dreistimmig (Sopran, Tenor und Bass), da es damals im Knabenchor keine Altstimmen gab... Konzipiert für ein Ensemble von hundert Knaben, kann diese Messe ebenso gut von einem gemischten Chor von bescheidenen Proportionen aufgeführt werden. Registrierungen und Ausdrucksnuancen an der Orgel sollten der Größe und dem Volumen des Chores Rechnung tragen.

Nach seinen vielgestaltigen und erfolgreichen Werken *Messe Solennelle* (1949), *Messe in ancient syle* (1952), *Missa in simplicitate (*1952) und *Missa Salve Regina (*1954) hätte diese neue Messe eine Wiederholung oder eine simple Imitation werden können.

> Stattdessen ist sie ein außerordentliches Zeugnis der Anpassungsfähigkeit des Komponisten, dem es gelingt, den vier Vorgängerinnen einige der besten Elemente zu entlehnen und sie gleichzeitig in einem neuen Kontext zu vereinen. Von der *Messe Solennelle* bewahrt sie das Nebeneinander verschiedener Sprachen (modal-tonal-chromatisch) und den Dialog zwischen verschiedenen Klangschichten. Aus der *Missa in simplicitate* stammt der rezitativische Stil des Credos neben der Einfachheit der harmonischen Verläufe. Der *Missa Salve Regina* schließlich ist die Idee eines polyphonen Chores entlehnt, der im Dialog mit einem unisono gesungenen Gemeindepart steht, nunmehr auf drei Stimmen aufgeteilt, die nacheinander solistisch oder als Blöcke behandelt werden.
>
> Die Art und Weise, wie Langlais die drei Stimmen ausbalanciert und verteilt, ist bemerkenswert. Man vergisst dabei völlig das Fehlen der Alt-Stimmen. Dies ist im Kyrie am besten spürbar, wenn die Stimmen nacheinander "Kyrie eleison" in einer Art einer stereophonen Litanei wiederholen.
>
> Wie in der *Missa in simplicitate* findet sich der dramatische Höhepunkt des Werkes in seinem geographischen Zentrum, dem Credo. Im Gegensatz zu ihrer Vorgängerin unterbricht die *Missa Misericordiae Domini* den Fluss des Credos jedoch zweimal abrupt, da die Sopran- und Tenorsolisten "Et incarnatus est" und "Qui cum Patre et Filio" mit ganz anderer Musik kommentieren. Der mehrstimmige Chor kehrt bei "Crucifixus" und "Et unam, sanctam, catholicam" kraftvoll zurück. Diese plötzlichen Unterbrechungen verleihen dem gesamten Satz eine extreme Spannung. Wie der Komponist bemerkte, "inspiriert das Credo den Glauben, ohne den die Messe keine Existenzberechtigung hat".

Mit der *Missa Misericordiae Domini von* 1959 endete der Zyklus der lateinischen Messen, den Jean Langlais im Laufe eines Jahrzehnts komponierte. Die Direktiven des Zweiten Vatikanischen Konzils würden die Komposition geistlicher Vokalmusik in eine Sturm-und-Drang-Phase führen. Vorläufig aber bildeten die fünf lateinischen Messen von Jean Langlais, jede mit ihrer eigenen Persönlichkeit und ihren eigenen Dimensionen, einen einzigartigen Korpus in der Geschichte der europäischen Kirchenmusik des 20. Jahrhunderts.

Die 1950er-Jahre endeten für Jean Langlais triumphal. Seine vier erfolgreichen Amerika-Tourneen umfassten 121 Rezitals und Meisterklassen in stetigem Crescendo: 22 im Jahr 1952, 26 im Jahr 1954, 32 im Jahr 1956 und 41 im Jahr 1959. Auch sein Publikum war beträchtlich gewachsen, darunter eine zunehmende Zahl von Studenten, die den Atlantik überquerten, um bei ihm zu lernen. Von diesem Zeitpunkt an bestätigte sich sein Status als Meister der Orgel. Er hatte in den Vereinigten Staaten eine Wahlheimat gefunden, deren Zuneigung und Bewunderung er nie vergessen würde.

1 Claire Coci gewidmet, einer eifrigen Anwältin seiner Werke in ihren Konzertprogrammen.
2 Das Englische lag ihm. "Canzona" war so erfolgreich, dass es in einer Bearbeitung von Kenneth Dantchik für Orgel und Blechbläserquartett veröffentlicht wurde (FitzSimons, 2003).
3 *Roanoke-Messenger*, 16. März 1954.
4 Deborah B. Morrison, *The Baltimore Sun*, 20. März 1954.
5 Tilden Wells, *Delaware Gazette,* 6. Februar 1954.
6 Undatierter, maschinengeschriebener Brief von Clarence Mader an Jean Langlais. Sammlung Marie-Louise Langlais. Die Rezension wurde anscheinend eingereicht, aber nicht veröffentlicht
7 Louis Nicholas, *Nashville Tennessean,* 12. März 1954.
8 Kathryn Murray, *The Messenger*, 21. März 1954.
9 Derselbe Saal, in dem Olivier Messiaen am 2. Dezember 1949 der amerikanischen Erstaufführung seiner Turangalîla-Symphonie beigewohnt hatte.
10 Aus demselben undatierten *Journal de Sainte-Clotilde*.
11 Claude Gingras, *Montreal Gazette*, 30. März 1954
12 Sammlung Marie-Louise Langlais.
13 *The American Organist*, Band 36, Nr. 4 (April 1954).
14 Kathleen Thomerson unterrichtete Orgel an der Southern Illinois University, dann am St. Louis Conservatory of Music. Sie ist die Autorin des ersten englischsprachigen Buches über Jean Langlais, *Jean Langlais, a Bio-Bibliography* (New York, Greenwood Press, 1988).
15 Kathleen Thomerson, *Tribute to Jean Langlais*, acht getippte Seiten, am 16. Februar 2001 an die Autorin geschickt, Sammlung Marie-Louise Langlais.
16 Aus der Korrespondenz von Lilian Murtagh, der Orgelbibliothek des Boston Chapter der American Guild of Organists vererbt. Sammlung Marie-Louise Langlais
17 93 Manuskriptseiten, die von Jeannette Langlais aus den Briefen transkribiert wurden, die Jean Langlais ihr während einer Tournee geschickt hatte (Sammlung Marie-Louise Langlais). Bestimmte Auszüge aus dieser Art Logbuch wurden 40 Jahre später anlässlich des hundertsten Geburtstages des Komponisten veröffentlicht, übersetzt von Kathleen Thomerson für The American Organist: Jean Langlais, "Meine Orgeltournee durch die Vereinigten Staaten 1956", *The American Organist* (Februar 2007). 60-65. Zehn Jahre zuvor erschienen sie bereits in Hommage à Langlais, einem 143 Seiten umfassenden Büchlein, das 1996 von Marilyn Mason und der University of Michigan School of Music, Ann Arbor, in einer Übersetzung von William R. Steinhoff (Jean Langlais und die Vereinigten Staaten; eine Liebesgeschichte. 11- 16) herausgegeben worden war.
18 Dennoch gab Jean Langlais zwischen 1952 und 1981 etwa 300 Konzerte n Amerika.
19 Dieses Präludium, Fugue et Chaconne für Stimmen wurde offenbar nie vollendet. In den Papieren des Komponisten fand sich keine Spur davon.
20 Tatsächlich trug Jean Langlais während der Tournee 1956 eine stumme Klapptastatur mit sich, wie auf einem Foto vom Januar 1956 zu sehen ist. Erinnern wir uns, dass er bei seiner ersten Tournee 1952 ein sperriges französisch-englisches Braille-Wörterbuch mitnahm. Da er sich diesmal seines Englisch sicherer fühlte, zog er es vor, eine Tastatur mitzunehmen, auf der er während der endlosen Zugfahrten üben konnte.
21 Albuquerque ist eigentlich von den Sandia-Bergen umgeben.
22 Es handelt sich um die *Huit Pièces modales*, die zwischen dem 31. Januar und dem 12. März 1956 in Albuquerque, Fresno, und an Bord der Maasdam auf der Rückreise komponiert wurden. Sie wurden 1957 von Philippo zur Veröffentlichung fertiggestellt.
23 John Forshaw, Freund und Schüler von Jean Langlais, der ihn 1956 einlud, in Kalifornien zu spielen.
24 Joaquin Nin, Bruder der berühmten Schriftstellerin Anaïs Nin, Komponist und Schüler von Jean Langlais in der Klasse von Paul Dukas am Conservatoire de Paris in den Jahren 1934-1935.
25 Ann Larkey, Widmungsträgerin der *Huit pièces modales*
26 Tatsächlich schrieb Jean Langlais 3 Jahre später, 1959, eine *American Suite* für Orgel in acht Sätzen, die von H. W. Gray herausgegeben wurde. Der Titel jedes Satzes erinnert an einen Teil dieses Landes, das er so sehr liebte: "Big Texas", "New-York on a Sunday morning", "Californian Evocation", "Scherzo-cats", "At Buffalo Bill's grave", "Boystown, place of peace" und "Stormin Florida".
27 Alexander Schreiner (1901-1987), Organist am Mormon Tabernacle und seiner Aeolian-Skinner-Orgel von 1948.
28 Nachdem er diese Orgel kennengelernt hatte, beschloss Jean Langlais, das Récit in Sainte-Clotilde um ein Clairon 2' zu ergänzen, um die Zungenbatterie auf 16'-8'-4'-2' zu vervollständigen; es wurde 1963 bei der Restaurierung und Elektrifizierung hinzugefügt.
29 Bestimmte amerikanische Kirchen der damaligen Zeit verboten Applaus zu jeder Zeit.
30 Es handelt sich um die 1936 komponierte *Pièce en forme libre*, die seiner Frau Jeannette gewidmet ist, nach Ansicht des Komponisten eines seiner besten Werke. Es sollte bei Gray nicht wie geplant 1956, sondern erst 1960 unter dem Titel *Piece in free Form* veröffentlicht werden. Nachdem das Urheberrecht an Jean Langais zurückgefallen war, wurde es 1984 von Combre unter seinem ursprünglichen französischen Titel nachgedruckt.
31 Seth Bingham, *The Diapason*, November 1957
32 Jean Langlais, *Relation de voyage, Etats-Unis, tournée 1959*. Typoskript, 59 Seiten, Sammlung Marie-Louise Langlais.
33 Blinder Organist ist einer der besten der Welt, *St. Louis Globe Democrat*, 22. Januar 1959.

34 Tatsächlich wurden während der Tournee drei zusätzliche Rezitale hinzugefügt, so dass sich die Gesamtzahl auf 41 erhöhte.
35 Robert S. Lord, *Sources of past serve Langlais in organ works, The Diapason*, Januar 1959. 24-25. R. Lord, der 1958 mit einem Reynolds-Stipendium des Dartmouth College bei Langlais in Paris studiert hatte, war zum Zeitpunkt der Veröffentlichung des Artikels Doktorand an der Yale-Universität. Er wurde einer der engsten amerikanischen Freunde von Langlais und war der erste amerikanische Musikwissenschaftler, der die Orgelmusik von Charles Tournemire erforschte.
36 Jean Langlais, *Mon quatrième voyage aux Etats-Unis, Musique et Liturgie*, Juli-September 1959. 15-17.
37 In der First Congregational Church, Möllers Opus 8800 von 1956.
38 An der St. Paul's Choir School, Cambridge, MA, unter der Leitung von Theodore Marier.
39 In Jacksonville, Illinois, schrieb er am 20. Januar 1959: "Gestern rief ich Colbert an. Im Laufe unseres Gesprächs fragte er mich: 'Wo bist du?' und ich konnte nur antworten: 'Ich weiß es nicht mehr."
40 Melvin West (*1930), adventistischer Organist und Vorsitzender der Musikabteilung am Walla Walla College von 1959 bis 1977.
41 Langlais' 16-jähriger Sohn Claude war selbst ein ausgezeichneter Musiker, dessen Meinung für seinen Vater von enormer Bedeutung war.
42 Fotografie, veröffentlicht in *Le Télégramme de Brest* (29. April 1959) zur Illustration eines Artikels mit dem Titel: "Jean Langlais, Organist-Komponist, erzählt uns von seiner triumphalen Tournee durch die Vereinigten Staaten"
43 Claude Gingras, Jean Langlais, *Organiste et compositeur, La Presse*, Montreal, 6. April 1962.
44 Pierre Denis, *L'Orgue*, Nr. 100 (Oktober-Dezember 1961). 190-191
45 vom Komponisten am 4. November 1969 mitgeteilt.
46 Er wollte "*Confirmation in Chicago*", ein Stück, das er als misslungen betrachtete, nicht erneut veröffentlichen.
47 Sammlung Marie-Louise Langlais.
48 Nicholas Wegner (1898-1976), Exekutivdirektor von Boys Town von 1948 bis 1973.
49 Edward J. Flanagan (1886-1948), ein irischer Priester, der 1904 nach Amerika emigriert war, gründete 1917 sein Waisenhaus für straffällige Jungen im Alter von 10 bis 16 Jahren in Omaha und verlegte es 1921 zehn Meilen westlich an den heutigen Standort Boys Town. Der gleichnamige Film von 1938 mit Spencer Tracy und Mickey Rooney in den Hauptrollen gewann einen Oscar und verbreitete den Ruhm seiner Arbeit.
50 Francis P. "Frank" Schmitt (1916-1994).
51 Seth Bingham, *Die Chormessen von Jean Langlais*, Caecilia, Band 86, Nr. 2, (Sommer 1959). 73-82.
52 Roger Wagner (1914-1992) emigrierte in jungen Jahren von seiner Heimat Frankreich nach Kalifornien und kehrte in den 1930er-Jahren zum Studium bei Marcel Dupré zurück. Nach seiner Rückkehr nach Los Angeles gründete er den Roger-Wagner-Choral und später den Los Angeles Master Chorale, die beide durch Konzerte und Aufnahmen weithin bekannt sind.
53 Handschriftlicher Brief vom 12. August 1959, Sammlung Marie-Louise Langlais
54 Handschriftlicher Brief vom 20. August 1959, Sammlung Marie-Louise Langlais.
55 40 Grad Celsius.
56 Das Ergebnis war *Sacerdos et Pontifex (Tu es Petrus)* für Unisono-Chor, zwei Trompeten und Orgel, das anlässlich der neunten Kirchenmusikwerkstatt in Boys Town im August 1961 während einer Pontifikalmesse im Beisein des Erzbischofs von Omaha, Monsignore Gerald Bergan (1892-1972), uraufgeführt wurde.
57 M. Miquelot, *Presse de la Manche*, September 1959.

KAPITEL 9

Die Umwälzungen der 60er-Jahre

Jean Langlais' Jahre der Reife hätten sich mit zunehmendem Ruhm reibungslos entfalten sollen, aber es sollte nicht sein. Eine große Umwälzung erschütterte die römisch-katholische Kirche, eine aufkeimende ökumenische Bewegung gewann an Fahrt, und die Welt der französischen Organisten spaltete sich Befürworter des Barock, der Romantik und der zeitgenössischen Musik.

Jean Langlais befand sich plötzlich in einem Mehrfrontenkampf, konfrontiert einerseits mit den liturgischen Folgen des Zweiten Vatikanischen Konzils und andererseits mit den neuen Ideen jüngerer Kollegen. Trotz des daraus resultierenden Aufruhrs setzte er seine Karriere als brillanter Konzertorganist und Lehrer fort und zog dabei eine wachsende Zahl ausländischer Orgelstudenten an.

Das Zweite Vatikanische Konzil: Jean Langlais und die Weiterentwicklung der römisch-katholischen Liturgie

Wir kommen zu dem, was einer der traurigsten Momente im Leben von Jean Langlais werden sollte.
Seit einiger Zeit galt er als ein Spezialist höchsten Ranges auf dem Gebiet der römisch-katholischen geistlichen Musik, vor allem seit 1954-1955 und dem Erfolg seiner *Missa Salve Regina.* Das Zweite Vatikanische Konzil, insbesondere dessen Interpretation durch einige französische Liturgen, war nun daran, die glückliche Ordnung seines Komponistenlebens völlig zu stören.
Trotz seiner sechs Chormessen in lateinischer Sprache, seiner *Passion* und zahlreicher Motetten und Kantaten reagierte Langlais zunächst mit Begeisterung auf die neuen Richtlinien der Kirche bezüglich der religiösen Musik und komponierte viele einfache und den Gläubigen direkt zugängliche Werke in französischer Sprache. Diese Bemühungen wurden in den 1950er-Jahren auch weitgehend gewürdigt.

Von einer Aufnahme seines *Dieu nous avons avons vu ta gloire*, die im Straßburger Münster während dem *Congrès de Pastorale Liturgique* im Juli 1957, schrieb Bernard B:[1]

> 3.000 Konferenzteilnehmer, die mit ganzem Herzen singen, zwei Orgeln, silberne Trompeten, das ist sicherlich eine großartige Demonstration des guten Willens des Volkes... Doch die Hauptperson dieser Aufnahme ist nicht nur das Kirchenschiff des Straßburger Münsters, sondern auch die implizite Anwesenheit des *Centre de pastorale liturgique*, dessen Aufgabe in den letzten zehn Jahren darin bestand, das künstlerische und spirituelle Niveau religiöser Lieder in der Volkssprache zu heben. Die Aufnahme, die während einer liturgischen Zeremonie zwischen dem 25. und 28. Juli gemacht wurde, ist ein Schritt auf dem Weg... Neben Père Gélineau und Abbé Julien,[2] die sich in diesem Genre einen Namen gemacht haben, gibt es noch Jean Langlais. Man glaubt sogleich, wenn auch mit Bedauern, dass er vielleicht der einzige ernsthafte Komponist ist, der sich mit diesem speziellen Problem befasst hat. Das volkstümliche Lied, so abgedroschen und banal es sein mag, sollte nach Adel streben, damit das Volk "über die Schönheit beten" kann.

Jean Langlais schien zu dieser Zeit dazu berufen, ein wichtiger Befürworter der Bewegung zur Erneuerung der liturgischen Musik nach dem Zweiten Vatikanischen Konzil zu werden. Hatte er nicht u.a. das strahlende "Gloire à toi, Marie" auf einen Text von Louis Arragon und Bernard Geoffroy geschrieben, das bis heute im Repertoire der Pfarreichöre in Frankreich steht? Zu Beginn der 1960er-Jahre zeigte Langlais weiterhin Bereitschaft, Texte in der Volkssprache zu vertonen. Seine eingängigen, einfach harmonisierten Melodien auf jedem beliebigen Text - sei er nun lateinisch, englisch oder französisch - zeugten von einem echten Wunsch, an einer liturgischen Reform mitzuwirken.

Lange vor den Empfehlungen des Zweiten Vatikanischen Konzils liess er sich freiwillig auf das musikalische Niveau gewöhnlicher Gemeindemitglieder ein. Betrachten wir die Liste seiner geistlichen Vokalwerke zwischen 1960 und 1962, einer Zeit intensiver Tätigkeit:

1954-1960: *Nouveaux chants pour la messe en français* (auf Französisch, Solostimme und Orgel): Kyrie - Gloria - Sanctus - Agnus Dei, Fortsetzung der 1954 komponierten *Chants pour la messe en français* für Solostimme und Orgel, 1960 unter dem Titel *Messe brève* vereinigt.
1960: *Motet pour un temps de pénitence* (auf Lateinisch, SATB a cappella): Introitus - Tractus - Offertorium - Kommunion zum Aschermittwoch
1961: *Ave Maris stella* (auf Lateinisch, 3 gleiche Stimmen)
1961: *O Gott, unser Vater* (auf Englisch, SATB und Orgel)
1961: *Psaume 150, "Lobet den Herrn"* (auf Englisch, SATB und Orgel)
1962: *Offertoire pour l'Office de Sainte Claire* (auf Lateinisch, 3 gleiche Stimmen)
1962: *Missa "Dona nobis pacem" (*auf Englisch, Solostimme und Orgel)

Beim Erscheinen einer Aufnahme im Jahr 1961 mit dem Titel *Jean Langlais, Cantiques et Messe brève,* stellten verschiedene Kommentatoren mit Begeisterung die bewusste Einfachheit dieses Kompositionsstils fest:[3]

> Wenn die gregorianische Atmosphäre, meiner bescheidenen Meinung nach, die einzige ist, die der katholischen Kirche angemessen ist, gebe ich zu, dass es besser ist, die Messe auf Französisch zu singen, als sie auf Latein zu murmeln, wie es leider so oft der Fall ist. Nicht jede Kirche kann Solesmes sein. Man verbeugt sich vor dem erfolgreichen Unternehmen von Jean Langlais. Seine *Messe brève* in französischer Sprache bringt uns unisono in die ambrosianische Zeit zurück, als der Diakon einen Vers sang und die Gläubigen antworteten. Die einfachen Linien seiner Melodien stimmen sehr gut mit dem Sinn der Liturgie überein, ihre modale Atmosphäre hebt das Geheimnis des Opfers hervor. Was die geistlichen Lieder betrifft, so berufen sie sich auf sorgfältig ausgewählte poetische Texte, die von den Psalmen oder Festtagen der Liturgie inspiriert sind.

Und anderswo:[4]

> Ich erlaube mir zu sagen, dass die *Messe brève* von Jean Langlais einige Liebhaber geistlicher Musik verunsichern wird. Je öfter ich sie und die dazugehörige Sammlung von Liedern höre, desto überzeugender wird sie für mich durch die Einfachheit ihrer Mittel. Offensichtlich sind wir hier weit entfernt von dem großen polyphonen Stil, der nur ein Akt des demütigen Glaubens sein kann. Welch aufrichtiger Eifer! Welch Bescheidenheit in der melodischen Linie! Welch wahrer Ernst auch!

Und schließlich:[5]

> "In Simplicitate" könnte gut als Motto des Komponisten dienen und gleichzeitig die Stimmung der gegenwärtigen *Messe* beschreiben, die keine echte Messe ist, sondern eher eine Reihe französischer Gebete zu den fünf Sätzen der Messe. Jean Langlais hat sich lange Zeit der Disziplin von Solesmes unterzogen, aber der gregorianische Gesang ist in seiner Grundlage auf das Latein angewiesen. Diese *Messe brève* leitet sich so direkt, so deutlich vom Gregorianischen Choral ab, dass sie vom Französischen nicht beeinträchtigt wird, und die Texte sind so gut, dass man glaubt, sie seit jeher zu kennen. Das gilt für alle fünf Teile, vor allem aber für den ersten und letzten. Die Melodie des Kyrie ist so natürlich, und die Couplets des Agnus Dei vereinen Reue und Gebet. Wenn ich die Konventionen, die so schwer auf dem Wort "Lied" lasten, für alle Zeiten vergessen lassen wollte, würde ich dafür diese sieben *Cantiques* von Jean Langlais verwenden. Hören sie sich sein "Au Paradis" an, das so subtil an das gregorianische "In Paradisum" erinnert. Man kann sich leicht vorstellen, dass sein "Gloire à toi, Marie" in einer bretonischen Prozession gesungen wird, während eine Meeresbrise an den Fahnen raschelt. Ist dies Folklore? Überhaupt nicht, aber es könnte volkstümlich werden.

Der Komponist erklärte häufig seine Vorliebe für einfache populäre Melodien und vertraute sich dabei dem Journalisten Albert Malary an:[6]

> Lieder sind Werke, die mir besonders am Herzen liegen. Es ist nicht leicht, populäre religiöse Lieder zu schreiben, ohne dass die Qualität leidet. Der Komponist sakraler Musik muss den Gläubigen in der Tat eine Melodie geben, die zugänglich und doch des heiligen Ortes würdig

ist, für den sie bestimmt ist, und die ihrer Zweckbestimmung als Gebet angemessen ist. Ich möchte nur Texte vertonen, die Musik verdienen, die eine unbestreitbare poetische Qualität und einen echten religiösen Sinn haben.

Über die genaue Natur des geistlichen Gesangs kam es zu ernsthaften Differenzen zwischen Jean Langlais und den für die französische katholische Liturgie zuständigen Beamten. In einem Interview mit *L'Est Républicain* hielt der Komponist seine Meinung nicht zurück:[7]

> Es heisst, die Kirche solle ihre Traditionen nicht verleugnen. Die Absichten derer, die derzeit religiöse Lieder schreiben, sind gut, aber die Qualität ihrer Musik ist mittelmäßig.

In einem langen Brief an Pater Joseph Gélineau ging er mit Vehemenz auf seine Überzeugungen ein:[8]

> Paris, 12. Januar 1963
> Es ist offensichtlich, dass die Kirche über die Jahrhunderte die Künste auf ein sehr hohes Niveau gehoben hat. Seit einigen Jahren ist leider das Gegenteil eingetreten. Die Ursachen für diese bedauerlichen Fehler sind zahlreich und offensichtlich. Wenn sie nicht umgehend korrigiert werden, birgt die jüngste Entscheidung darüber, was bei Eheschließungen und Beerdigungen gesungen werden darf, die Gefahr in sich, die sakrale (Musik-) Kunst zugrunde zu richten. Pius X., einer der künstlerischsten Päpste der Geschichte, hat folgenden bewundernswerten Gedanken ausgesprochen: "Bete in Schönheit."
> Was hat man aus diesem päpstlichen Wunsch gemacht? Persönlich, und ich übernehme die volle Verantwortung für meine Meinung, zögere ich nicht, eine große Zahl von Geistlichen zu belasten, deren künstlerische Ausbildung in den meisten Seminaren bei weitem nicht gesichert ist. Ein Mann kann ein ausgezeichneter Priester sein und keinen Sinn für Kunst haben.
> Man vergisst allzu oft, dass Künstler, die ihr Leben dem liturgischen Dienst - und damit der Kirche - weihen, eine sehr lange Studienzeit durchlaufen. Seit einigen Jahren werden diese echten Komponisten geistlicher Musik durch Personen guten Willens ersetzt, die als einzige an ihr Talent glauben... Der überraschendste Aspekt dieser traurigen Entwicklung ist, dass niemand die Tatsache zu berücksichtigen scheint, dass sich ein Gottesdienst vor allem an Gott wendet, für den nichts schön genug ist. Ihm zu Ehren wurden großartige Kathedralen gebaut, seine Pfarrer sind bei der Ausübung ihrer priesterlichen Pflichten prächtig gekleidet, und das Gebet wurde (ich verwende die Vergangenheitsform mit Bedacht) durch Musik überhöht. Die Kirche war ein Ort, bei dem man gewohnt war, in innerer Bewegung und mit Respekt einzutreten, um in Freiheit nachzudenken. Das große Wort "Kommunikator" ist heute das einzige Wort, das von den heutigen Geistlichen bei der Planung ihrer religiösen Aktivitäten verwendet wird und das jedem Christen die Freiheit seiner eigenen Mystik verweigert.
> Es ist offensichtlich, dass unter den Christen ein Unbehagen herrscht. Der gregorianische Gesang, "das ewige Kind der Kunst", hat seine Feinde. Ein Priester erzählte mir tatsächlich, dass er nicht in der Lage war, die Gregorianische Messe zu feiern, weil er da so lange warten müsse...
> Möge der Tag wiederkehren, an dem sich die sakrale Kunst zum Wohl der Gläubigen und zur Ehre Gottes in unseren Kirchen frei entfalten kann.

Dieser bittere Brief ist mit 12. Januar 1963 datiert. Das Zweiten Vatikanum wurde von Papst Johannes XXIII. am 11. Oktober 1962 einberufen. Unterbrochen durch dessen Tod, wurde es von seinem Nachfolger Paul VI. zu Ende geführt. Dieser verabschiedete am 4. Dezember 1963 die Bestimmung *De Sacra Liturgia*. Hier die wichtigsten Passagen zur Musik:

> Art. 25. Die liturgischen Bücher sind so bald wie möglich zu revidieren; zu diesem Zweck sind Fachleute aus verschiedenen Teilen der Welt einzusetzen und Bischöfe zu konsultieren.
>
> Art. 36. 1. Besonderes Recht bleibt in Kraft, der Gebrauch der lateinischen Sprache in den lateinischen Riten ist beizubehalten.
>
> Art. 54. Der Muttersprache kann ein geeigneter Platz zugewiesen werden. Es sind jedoch Vorkehrungen zu treffen, damit die Gläubigen ebenfalls in der Lage sind, die ihnen zufallenden Teile des Messordinarius auf Lateinisch zu sprechen oder gemeinsam zu singen.[9]
>
> Art. 114. Der Schatz der geistlichen Musik ist mit großer Sorgfalt zu bewahren und zu pflegen. Chöre sind gewissenhaft zu fördern.
>
> Art. 115. Der Lehre und Praxis der Musik in den Seminaren ist große Bedeutung beizumessen.

> Art. 116. Die Kirche anerkennt den gregorianischen Gesang als besonders geeignet für die römische Liturgie: deshalb soll er, unter Gleichwertigem, in den liturgischen Gottesdiensten an erster Stelle stehen. Andere Arten sakraler Musik, insbesondere die Polyphonie, sind keineswegs von den liturgischen Feiern ausgeschlossen, solange sie dem Geist der liturgischen Handlung entsprechen.
>
> Art. 120. In der lateinischen Kirche ist die Pfeifenorgel hoch zu schätzen, denn sie ist das traditionelle Musikinstrument, das den kirchlichen Zeremonien einen wunderbaren Glanz verleiht und das Gemüt des Menschen kraftvoll zu Gott und zu Höherem erhebt. Auch andere Instrumente können für den Gebrauch in der göttlichen Anbetung zugelassen werden ... unter der Bedingung, dass sie für den sakralen Gebrauch geeignet sind oder geeignet gemacht werden können, der Würde des Kirchenraumes entsprechen und wirklich zur Erbauung der Gläubigen beitragen.

All dies schien recht klar und entsprach genau den Vorstellungen von Jean Langlais. Wie Jacques Chailley betonte:[10]

> ... kann man sich nur wundern über die verwirrende Tatsache, dass für lange Zeit etwas, was in Wahrheit ein Missverständnis ist, als besondere Treue zu Vatikan II hingestellt worden ist.

Diejenigen, die für die Umsetzung der Beschlüsse des Zweiten Vatikanischen Konzils zur Kirchenmusik verantwortlich waren, verhielten sich so, als sei das Gegenteil vorgeschrieben, so dass die Regel zur Ausnahme wurde und umgekehrt. Die Paarung "Gregorianischen Gesangs in lateinischer Sprache" und "Orgel", die vom Konzil als natürliches und unveräußerliches Erbe der Kirche anerkannt wurde, wurde bald durch folgendes abgelöst:

> 1) Verschwinden des Gregorianischen Gesangs aus den meisten Messen, (selbst beim Ordinarium Missae) und Ersatz durch meist von Laienmusikern komponierten Lieder in der Volkssprache und
>
> 2) Reduzierung der Rolle der Orgel und Einführung von Instrumenten wie Flöte und Gitarre - die sich so schnell wie ein Virus verbreiten -, um populäre Musik wiederzugeben.

Da Jean Langlais jedoch mit den in *De Sacra Liturgia* selbst dargelegten Ideen einverstanden war, erklärte er sich bereit, in einer Expertenkommission mitzuarbeiten, die am 26. Mai 1964 von der *Commission épiscopale française de liturgie* ernannt wurde. Das Komitee bestand aus 22 Mitgliedern, darunter zehn Laien: Marie-Madeleine Duruflé, Jean Bonfils, Jacques Chailley, Maurice Duruflé, Jean Langlais, Gaston Litaize, Auguste Le Guennant, Manuel Rosenthal, Edouard Souberbielle und Romuald Vandelle. Zu den zwölf Klerikern gehörten Dom Jean Claire, Lucien Deiss und Joseph Gélineau, die alle unter dem Vorsitz des Bischofs von Pamiers, Maurice-Mathieu Rigaud, standen.

Die folgenden Beobachtungen stammen aus einem umfangreichen Dossier von Jean Langais mit dem Titel "Comité d'experts - Liturgie:".

> Die erste Sitzung des Ausschusses fand am 24. November 1964 statt. Der Konflikt entzünde sich bereits am folgenden Tag. Ohne die Laien zu konsultieren, bildeten die Geistlichen des *Comité de Musique Sacrée* eine "sous-commission des récitatifs français" (Unterkommission der französischen Rezitative). Nach nur dreistündiger Arbeit reichten sie einen Vorschlag für zwei Singweisen für Gebete ein (eine für die gewöhnliche Zeit, eine für die Festtage) und eine Formel für die Antworten der Gemeinde. Erst nach ihrer Genehmigung durch die *Commission épiscopale française de liturgie* wurden sie den Laienexperten vorgelegt.

Diese Geschäftsführung "nach Husarenart", missfiel den Laien, die ihre Gefühle in einem Brief an Bischof Rigaud zum Ausdruck brachten. Am 29. März 1965 wurde hinter verschlossenen Türen eine zweite Sitzung des gesamten Expertenkomitees einberufen. Auf der Tagesordnung stand eine Studie über die Möglichkeiten, den Gregorianischen Gesang bei der Feier der Messe beizubehalten. Bei dieser Gelegenheit drückte Dom Jean Claire, ein Mönch aus Solesmes (der dort 1971 Dom Gajard als Chorleiter abgelöst hatte), gegenüber Bischof Rigaud in einem langen Brief seine Besorgnis aus, dem wir die bezeichnendsten Passagen entnehmen:[11]

> Es scheint mir, Monsignore, dass das erste und wirksamste Mittel, den gregorianischen Gesang in der Messe beizubehalten, darin bestünde, die Kampagnen gegen ihn und gegen den

> Gebrauch des Lateinischen, die in der katholischen Presse geführt werden, anzuhalten... Wenn ich ein Exemplar von *Etudes* vom März 1965 öffne, finde ich auf S. 421 unter dem Autorennamen Pater Léonard folgendes: "Wir sollten das Kyrie entfernen, eine nutzlose Verdoppelung der Gebete der Gläubigen, ebenfalls das Gloria, ein Fremdkörper in der Messe, und das Credo mit Argwohn betrachten und uns einstweilen damit begnügen, es an einen anderen Ort zu verschieben".

Annibale Bugnini, Untersekretär der *Congrégation des Rites* im Vatikan, fasste in einem Memorandum vom 15. Februar 1965 perfekt zusammen:[12]

> Wohin des Wegs, Liturgie? Oder besser gesagt, wohin schleppen sie unsere Liturgen und Pfarreileiter?
> Man muss der Versuchung, die von der Erfahrung ausgeht, mit Mut und Nonkonformität widerstehen. Es ist nämlich eine Versuchung des Schlechten, nicht eine Inspiration von oben.

Wenn man diese Texte liest, bekommt man ein Gefühl dafür, wie zutiefst beunruhigt diese Protagonisten in der Kirche selbst waren, durch die Umstände in zwei Lager mit diametral entgegengesetzten Ideen gespalten. Während der Sitzung des Komitees am 29. März 1965 nahm Jean Langlais an der Diskussion teil und machte eine Bemerkung zu der "Visierung", die die Kommission für die Veröffentlichung neuer Werke in französischer Sprache verlangte, und betonte, dass dieses obrigkeitliche Verhalten die Berufsmusiker erniedrige. In einer Direktive vom 6. Mai 1964 hatte die Kommission festgelegt, dass sie alle Musikkompositionen zu liturgischen Texten im Voraus genehmigen müsse. Dies sollte die letzte Sitzung der Kommission sein, denn die Beziehungen zwischen den gegnerischen Lagern verschlechterten sich rapide. In einem Brief vom 9. April 1966 schrieb Jean Langlais an Abt Jacques Cellier, den Direktor des *Centre National de pastorale liturgique*:[13]

> Sehr geehrter Abbé,
> Ich wurde soeben auf die Dokumente aufmerksam gemacht, die Sie mir geschickt haben.
> Ich wüsste gerne, wer die Texte für das Vorwort und das Vaterunser ausgewählt hat. Was meint Monsignore Rigaud, wenn er sagt: "Wir werden die freie Schaffung von Mess-Ordinarien in französischer Sprache erlauben, allerdings stets streng von den regionalen Diözesankommissionen für Kirchenmusik kontrolliert"?
> Ich sehe nicht, wie "streng kontrollierte Freiheit" noch Freiheit sein soll.
> Um Ihnen zu zeigen, wie sehr ich diese Politik missbillige, die sakrale Kunst Priestern zu überlassen, die dafür ungeeignet sind und infolgedessen von oben herab auf die wahren Komponisten schauen, werde ich Ihnen keinen Kommentar zu den Texten geben, von denen ich soeben Kenntnis erhalten habe. Ich bin ein selbsterklärter Feind von blindem Gehorsam in der Kunst.
> Hiermit distanziere ich mich von den gegenwärtigen Manövern der Kirche, die eben diesen blinden Gehorsam zur Grundanforderung machen will.
> Drei amerikanische Verleger haben kürzlich englische Messen bei mir in Auftrag gegeben.[14] Mir war nicht bewusst, dass sie streng kontrolliert werden müssen. Was mich betrifft, so schreibe ich frei, ich veröffentliche meine Werke frei, und ich werden meine Arbeit nicht ihren talentlosen Zensoren unterbreiten.

Der Komponist wurde noch wütender, als er dem *Centre National de pastorale litugique* eine französische Vertonung des Vaterunsers vorlegte, von der er hoffte, dass sie unter seinem Namen veröffentlicht würde. Abbé Cellier antwortete:[15]

Die französischen Bischöfe haben erklärt, dass alle von den Dienern der Kirche gesungenen Melodien anonym sein sollen. Daher können Vertonungen des Vaterunsers, die unter dem Namen des Komponisten veröffentlicht wurden, nicht mehr in der Liturgie verwendet werden. Bischof Rigaud versuchte Jean Langlais in einem Brief vom 20. April 1966 zu besänftigen, in dem er erklärte:[16]

> Ihre Schwierigkeiten mit der CNPL rühren daher, dass die *Commission épiscopale française de liturgie* findet, dass der Gesang des Vaterunsers in französischer Sprache denselben Regeln zu gehorchen hat, die für die gesungenen Gebete, Lesungen und Präfationen gelten, d.h. sie müssen absolut anonym und der ausschließlichen Kontrolle der Kommission in Absprache mit den Experten unterstellt sein. Sobald zwei oder mehr Melodien für das Vaterunser genehmigt worden sind, können die Musiker frei und offen damit beginnen, welche unter ihrem eigenen

> Namen zu veröffentlichen, aber diese Melodien werden niemals für den liturgischen Kanon genehmigt werden können. Wenn Sie das von Ihnen komponierte Vaterunser veröffentlichen wollen, müssen Sie auf die Veröffentlichung der offiziellen Melodien warten (und dies wird nicht morgen sein). Oder Sie können es veröffentlichen, da Ihr Werk aber nicht anonym ist, kann es von der Kommission nicht berücksichtigt werden. Aber (warum eigentlich nicht?) vielleicht wird es Ihre Melodie sein, Monsieur Langlais, die von den Experten ausgewählt wird. In jenem Fall muss sie dann zwingend anonym sein. Mit vorzüglicher Hochachtung
>
> + Mgr. M. Rigaud, Bischof von Pamiers

Das Ergebnis dieser Polemik war, dass Jean Langlais sein französisches Vaterunser in eine Kiste warf, aus der es niemals wieder herauskommen würde. Ironie des Schicksals: Trotz diesem Zwang zur anonymen Veröffentlichung zeigte es sich später, dass das populärste Vaterunser in den französischen katholischen Kirchen die Vertonung von Rimskij-Korsakow sei sollte, gemeinhin bekannt als "Rimskijs Notre Père"!

Langlais wurde zu einer Sitzung der *Commission Diocésaine de Musique Sacrée* eingeladen, die von seinem Freund und ehemaligen Schüler Mgr. Jacques Delarue geleitet wurde. Er lehnte mit folgendem Brief vom 6. Mai 1966 ab[17].

> Wenn die kirchlichen Autoritäten die Gläubigen der erhabenen Freuden berauben wollen, die sich aus dem Hören der Orgel und der geistlichen Musik ergeben,[18] werden die Gefühle hochschlagen, sowohl beim Publikum als auch bei den Künstlern, die Mühe haben werden, weiterhin Interesse zu bekunden, eine Rolle im Sonntagsgottesdienst zu spielen (und was für eine Rolle!). Es könnte für Sie nützlich sein zu wissen, dass nach diesem Affront eine große Zahl von Organisten und Komponisten geistlicher Musik nahe daran ist, ihn als deutlichen Akt der Feindseligkeit zu verstehen, nicht von der Kirche selbst, vielmehr von ihren Vertretern. Wir sind dabei, einen neuen gemeinsamen Brief an den Bischof von Pamiers vorzubereiten.

Es dauerte nicht lange, bis der Konflikt in die Presse überschwappte. Der folgende Artikel erschien fast zeitgleich in *Le Figaro, La Croix* und *Aspects de la France*:[19]

> **Kirchenmusiker äußern ihren Standpunkt vor dem Treffen in Chicago**
> Die unterzeichnenden französischen Kirchenmusiker möchten ihre Meinung zu der Kontroverse äußern, die im Zusammenhang mit den jüngsten Äußerungen des Generalsekretärs der *Union Fédérale de Musique Sacrée*, R. P. Picard, entstanden ist.
> Der gefeierte Komponist Maurice Duruflé, Professor am Konservatorium und Organist in Saint-Etienne-du-Mont, drückt als Antwort auf diese Aussagen "die Verblüffung der Kirchenmusiker" aus, insbesondere wegen folgendem: "Es gibt heute ein sehr breites Spektrum an Musikstilen, das vom Rock 'n Roll bis zur *musique concrète* reicht. Die Aufgabe der Komponisten besteht darin, innerhalb jeder dieser Stilrichtungen einen Platz für die geistliche Musik zu finden. Wenn seine Inspiration religiöser Natur wäre, bräuchte man für die Komposition der Musik zu einer Präfation nur noch Georges Brassens."[20]
> Wir sind sehr weit entfernt, bemerkte Maurice Duruflé, von Artikel 116 der Konstitution des Zweiten Vatikanischen Konzils, der den Gregorianischen Gesang als die geeignete Musik für die römisch-katholische Liturgie anerkannte. Er solle dort weiterhin einen Ehrenplatz einnehmen.

Jean Langlais war natürlich einer der 50 Unterzeichner, zu denen sowohl Priester als auch Laien gehörten. Einen Monat später traten er und drei weitere Mitglieder des Expertenkomitees (Duruflé, Rosenthal und Souberbielle) zurück und gaben gegenüber der Presse folgende Erklärung ab:[21]

> Bezüglich der neuen Musik, die für das Vaterunser geschrieben wurde, möchten die unterzeichnenden Musiker die Öffentlichkeit darüber informieren, dass sie nie zu irgendwelchen Treffen eingeladen wurden und dass ihre Namen nicht mit Entscheidungen in Verbindung gebracht werden können, die ohne ihr Wissen getroffen wurden. Sie wurden per Post ohne Stimmrecht nur zu drei von insgesamt 140 bei der *Commission de pastorale liturgique* eingegangenen Fassungen konsultiert.

Die Angelegenheit spitzte sich am 3. Januar 1967 nach der Publikation des Artikels "Der Streit der Kirchenmusiker: Eine Kakophonie" im *Républicain Lorrain* weiter zu. *Le Monde* folgte sogleich am 8. Januar mit "100 Kirchenmusiker besorgt über die Situation der Kirchenmusik". Diese beiden weit verbreiteten

Tageszeitungen fassten ein Dokument zusammen, das der *Commission épiscopale française de liturgie* von neun der zehn Laienmitglieder übermittelt worden war. Von 100 Musikern und einigen Priestern unterzeichnet, forderte es folgendes:

> -strenge Einhaltung der Konstitution des Konzils, um zumindest einen Teil des gregorianischen Repertoires zu erhalten.
> -Internationale Standards der Prosodie für die Komposition neuer Melodien in der Volkssprache.
> -Verbot säkularer (Jazz, Music-Hall) oder avantgardistischer Musik.
> -Wiederherstellung der Rolle der Scholae.
> -Rücknahme des Entscheids, das Orgelspiel während der Wandlung nicht zuzulassen.
> -Stärkung der musikalischen Ausbildung in den Seminiaren.

Jean Langlais unterzeichnete dieses Dokument ebenfalls, auf das Mgr. Rigaud eine sehr versöhnliche Antwort gab. Leider geriet der Komponist knapp drei Monate später in Konflikt mit dem für "Cantiques et Psaumes" verantwortlichen Pfarrer. In einem Brief vom 22. März 1967 schlug Père Hum vor, dass Langlais seine Lieder von einem anderen Musiker harmonisieren lassen sollte, und fügte hinzu, dass, wenn er es vorzöge, sie doch selbst zu harmonisieren, sie einem Komitee von vier Priestermusikern zur Überprüfung vorgelegt würden.

Dies reichte aus, um den vollen Zorn von Jean Langlais in einer undatierten Antwort zu entfesseln:[22]

> Ich lehne es kategorisch ab, die Begleitung meiner Lieder Ihrem Quartett von Priestermusikern zu überlassen. Einer von ihnen war zufällig Schüler von mir, und die anderen sind nicht fähig, irgendwelche Änderungen vorzuschlagen.
> Ich glaube, Ihnen mitteilen zu können, dass ich bestens in der Lage bin, sehr einfache Begleitungen zu realisieren. An anderer Stelle gebe ich mich als Komponist aus, der es versteht, einfache Werke zu schreiben. Die "vorgeschlagenen Normen" des Komitees nützen mir überhaupt nichts. Seien Sie versichert, dass ich "kontrapunktischen Zwirn" (was für ein schöner Ausdruck!) zu vermeiden weiß. Ich finde es schockierend, dass Sie in Ihrem Brief keinen Unterschied zwischen einem professionellen Komponisten und einem Gelegenheitskomponisten machen. Das würde bedeuten, dass selbst Olivier Messiaen, wenn auch er Lieder komponiert hätte, die gleichen Anmerkungen erhalten hätte wie ein beliebiger Hobby-Priester, der sich viel eher um seine priesterlichen Aufgaben kümmern sollte, anstatt etwas zu versuchen, wofür er mangels entsprechender Ausbildung ungeeignet ist.

Eine Kluft hatte sich also ein für alle Mal zwischen Jean Langlais und den für die römisch-katholische Liturgie in Frankreich zuständigen Behörden aufgetan. Der Komponist, der seit den 1930er-Jahren ununterbrochen, sowohl in Latein als auch in Französisch, für die Kirche komponiert hatte, kehrte der vom Zweiten Vatikanum eingeleiteten Reformbewegung ein für alle Mal den Rücken zu. Dennoch bewies er weiterhin Loyalität und guten Willen, indem er entsprechend den Empfehlungen des Konzils mehrere Vokalwerke in französischer Sprache verfasste. Dazu gehörten *Douze Cantiques Bibliques* (1962) für unisono-Stimmen zu einem Text von Pater Hameline, *Cinq Chants pour la Pentecôte* (1964), *Chants pour les trois premiers dimanches de l'avent* (1964) und die *Messe 'Dieu prends pitié'*[23] (1965) für gemischten oder einstimmigen Chor, Gemeinde und Orgel. Langlais bemühte sich, darauf hinzuweisen, dass es sich um ein experimentelles Werk handelte, das für die Niedere Messe bestimmt war, ein Beweis dafür, dass er sich durchaus willens war, sich voll und ganz an den Versuchen zur Erneuerung der liturgischen Musik in Frankreich zu beteiligen. Ein *Répons pour une messe de funérailles* (1967) für eine oder drei Stimmen und Orgel, das von der diözesanen Kommission für geistliche Musik in Amiens in Auftrag gegeben worden war, würde das Ende seiner Zusammenarbeit mit den offiziellen liturgischen Autoritäten markieren. Es gibt zwei spätere Psalmvertonungen, *Psaume, des "Montées"* (1968) und *Le Prince de la paix* (1971), aber diese waren lediglich Freundschaftsgaben für den Chorleiter von Ste. Clotilde, François Tricot, anlässlich von Weihnachtsgottesdiensten in den jeweiligen Jahren.

Obwohl sich Langlais endgültig von der liturgischen Musik in Frankreich abgewendet hatte, kooperierte er immer noch gerne mit dem amerikanischen Klerus und reagierte positiv auf zahlreiche Aufträge aus diesem Bereich. So kam es, dass er von 1962 bis 1964 drei große *Psaumes solennels* in lateinischer Sprache für

gemischten Chor, Gemeinde, Orgel, Blechbläser und Pauken komponierte. Jedes wurde für einen wichtigen religiösen Anlass in Amerika geschrieben. *Psaume solennel Nr. 1,* "Laudate Dominum in sanctis ejus" (Psalm 150), umrahmte die Pontifikalmesse, die 1963 während der elften jährlichen Kirchenmusikwerkstatt in Boys Town gefeiert wurde. *Psaume solennel Nr. 2,* "Miserere mei" (Psalm 50), und *Psaume solennel Nr. 3,* "Laudate Dominum de coelis", standen im Mittelpunkt der Feierlichkeiten zum hundertjährigen Bestehen der Asylum Hill Congregational Church in Hartford, Connecticut, am 7. März 1965.

Die in diesen Psalmvertonungen verwendeten musikalischen Mittel (Unisono-Chor, gemischter Chor, Orgel, zwei Trompeten, zwei Posaunen und vier Pauken *ad libitum*) und ihr großer Umfang (32 Seiten für die erste (15 Minuten), 36 Seiten für die zweite (23 Minuten) und 22 Seiten für die dritte und kürzeste (9 Minuten) zeugen von der Bedeutung, die der Komponist ihnen beimaß. Auf die Frage, welche seiner Werke er bevorzuge, zitierte er sie oft und bedauerte, dass sie sich nicht der Beliebtheit seiner *Messe Solennelle* oder seiner *Missa Salve Regina* erfreuen würden.

Die drei *Psaumes solennels* erinnern als Gruppe an den massiven, erratischen Stil, der seinen Ausgangspunkt in der *Missa Salve Regina* von 1954 mit ihren Dialogen zwischen Chor, Gemeinde, Orgel und Blechbläsern hatte. *Psaume solennel Nr. 3*, der grandioseste der drei, enthält eine kosmische Hymne, die sich an das gesamte Universum richtet. Himmel und Erde, belebte und unbelebte Objekte - alle sind eingeladen, Gott zu preisen. "Alleluja" am Anfang und am Ende umrahmen den Psalmtext, der ohne Textwiederholungen in einem bewusst grandiosen Stil gesetzt ist. Der Höhepunkt des Werkes findet sich am Ende des "Gloria Patri", wenn Langlais den vorherrschenden syllabischen Stil zugunsten einer Fuge aufgibt. Wieder einmal auferlegt der Komponist, der das Fugenschreiben für die Orgel gewissenhaft vermieden hat, deren intellektuelle Strenge bereitwillig einer vokalen oder symphonischen Komposition.

Jean Langlais' enthusiastische Teilnahme an der Wiederbelebung der katholischen liturgischen Musik in Amerika führte zu den folgenden Messen, Psalmen und geistlichen Liedern:

> **1962**: *Mass Dona nobis pacem* auf Englisch, für Stimmen unisono (oder Frauen allein oder Männer allein) und Orgel (Kyrie - Gloria - Sanctus und Benedictus - Agnus Dei).
>
> **1964**: *Mass God have mercy* in englischer Sprache, für Stimmen unisono (Chor und Gemeinde) und Orgel (Herr, erbarme dich - Ehre sei Gott - Das Glaubensbekenntnis - Heilig, heilig, heilig - Lamm Gottes), zuoberst abgedruckt im "Official Text of National Conference of Bishops, USA, genehmigt von der Diozösanen Musikkommission, Boston, Mass".
>
> **1965***: Mass On earth peace* in englischer Sprache, für Stimme und Orgel (Kyrie - Gloria - Credo - Sanctus - Agnus Dei) mit dem Vermerk "Englische Übersetzung aus dem *Römischen Meßbuch*, herausgegeben unter der Autorität der Bischofskommission für das Liturgische Apostolat, genehmigt von der Diozösanen Musikkommission, Erzdiözese New York".
>
> **1965**: *The Canticle of the Sun*, auf Englisch, für Frauenchor (SSA), Klavier (oder Orgel).
>
> **1969**: *Solemn Mass Orbis factor*, in englischer Sprache, für Chor (SATB), Orgel, Gemeinde, Blechbläser (2 Trompeten, 2 Posaunen) ad libitum (Herr, erbarme dich - Ehre sei Gott - Heilig - Lamm Gottes).
>
> **1969**: *Festival-Alleluja*, für SATB und Orgel, auf dem einzigen Wort "Alleluja".

Fast alle diese Werke folgen dem Erfolgsrezept der *Missa Salve Regina*: gemischter Chor, Gemeinde, Orgel und Blechbläser. In englischer Sprache für den amerikanischen Gebrauch geschrieben, blieben sie in Europa, insbesondere in Frankreich, praktisch unbekannt. Sie zeugen jedoch von der außergewöhnlichen schöpferischen Vitalität von Jean Langlais, der an der Kirchenmusik nach dem Zweiten Vatikanum teilhaben wollte, solange sie nichts mit der offiziellen französischen liturgischen Bewegung zu tun hatte, mit der er von 1967 bis zu seinem Tod 1991 in komplettem Zwist verblieb. Neben diesen Werken standen aber seine *Messe Solennelle, Missa Salve Regina und Missa in simplicitate* - alle in Latein - weiterhin an erster Stelle.

Ökumene

Dieser Begriff, der im Besonderen die Bemühungen der christlichen Kirchen um Einheit bezeichnet, tauchte erstmals Anfang des 20. Jahrhunderts im Zuge von Initiativen wie der Gründung des Ökumenischen Rates der Kirchen, der gemeinsamen Übersetzung heiliger Texte und der Einrichtung einer Woche des gemeinsamen Gebets für die Einheit der Christen auf. Die katholische Kirche war, historisch gesehen, dieser Bewegung gegenüber zurückhaltend. Sie war nicht einmal Mitglied des *Ökumenischen Rates der Kirchen* und begnügte sich mit einem Beobachtersitz. Nach dem Zweiten Vatikanischen Konzil begann die Kirche, die Ökumene in einer einheitlicheren Weise anzunehmen, wie Johannes Paul II. in seiner Enzyklika *Ut unum sunt* von 1995 bekräftigte.

Jean Langlais, ein praktizierender Katholik, hatte seinerseits immer eine gewisse Veranlagung gegenüber dem Protestantismus beibehalten. Ab 1952 führten ihn jedoch seine Reisen in die Vereinigten Staaten häufig in protestantische Kirchen, wobei er, beeindruckt von der Qualität der Musik, der er dort begegnete, nach seiner Konzertreise von 1962 bemerkte:[24]

> In protestantischen Kirchen gibt es eine vorherige Verständigung zwischen Pfarrer und Organist. Einem Gottesdienst geht ein Orgelvorspiel voraus. Der Organist teilt seine Dauer dem Pfarrer mit, der sie peinlich genau einhält. Stellen Sie sich vor... Es ist nicht ungewöhnlich, in einer evangelischen Kirche bis zu fünf oder sogar sieben Chöre zu finden, und diese Chöre proben unter der Leitung des Organisten. Das Ergebnis ist, dass die Kirchenchöre sehr hohe Leistungen erbringen, auch bei schwierigen Werken. Der Organist arbeitet hart in seiner Kirche, aber dank der Vergütung, die er erhält, ist er in der Lage, ein anständiges Leben zu führen.
> In amerikanischen katholischen Kirchen wird die Musik oft misshandelt. Wie in Frankreich finden sich oft Handwerker die sich als Organisten verkleiden.
> Ich hörte Messen, in denen der musikalische Inhalt skandalös war.

Sehr interessiert an der Vielfalt der amerikanischen protestantischen Glaubensrichtungen, führte Langlais im selben Artikel aus:

> Die Mehrheit der Universitäten hat eine religiöse Ausrichtung (baptistisch, presbyterianisch, lutherisch und gelegentlich römisch-katholisch). Sie haben ihre eigenen Radiosender, die manchmal drei Staaten abdecken. In Minnesota erinnere ich mich an eine bewundernswerte Predigt über "Jesus brach auf, um nach Jerusalem zu gehen" während eines Morgengottesdienstes (es gibt jeden Tag einen). Als ich beim Mittagessen neben einem Pastor saß, machte ich ihm ein herzliches Kompliment. "Diese Predigt wurde von einem ehemaligen Studenten von mir gehalten, der jetzt Handelsreisender ist", antwortete er. Das gibt zu denken...
> Ich wurde auch in nicht-konfessionellen religiösen Hochschulen willkommen geheißen, was den Direktor einer von ihnen (Kollegium Saint Olaf) nicht daran hinderte, den Segen bei einem Essen in einem Restaurant mit einer Gruppe von Studenten auszusprechen.
> Vor meiner Aufführung sprach derselbe Direktor im Konzertsaal ein Gebet, bevor ich begann.

So wie Jean Langlais die Vielfalt der protestantischen Kirchen in Amerika mit Interesse verfolgte, stand er in seiner Heimat bestimmten Geistlichen der Reformierten Kirche Frankreichs nahe, wie z.B. Pastor Marchal,[25] einem herausragenden Theologen, der an der Spitze des liberalen Denkens in Frankreich stand und darüber hinaus selbst Organist und Improvisator war. Langlais führte auch ausführliche theologische Diskussionen mit dem Pastor Vallotton[26], der zwischen 1965 und 1968 unter der Leitung von Albert Schweitzer eine Orgel in der Kirche Saint-Dié gebaut hatte.[27] Aus dieser intellektuellen Verbindung mit Pastor Vallotton entstand die Idee, sein *Livre Œcuménique* für Orgel zu komponieren.

Seit 1964 hatte Jean Langlais keine Orgelmusik mehr für die Kirche geschrieben.[28] Dies wäre seine erste konstruktive instrumentale Antwort auf das Zweite Vatikanum. Die neue Sammlung, die zwischen dem 28. Januar und dem 20. Februar 1968 konzipiert wurde, hatte laut ihrem Vorwort einen doppelten Zweck:[29]

> - ein Werk mit einem pädagogischen Zweck zu schreiben
> -den römisch-katholischen Organisten und ihren protestantischen Kollegen eine Gruppe von kurzen Stücken von durchschnittlichem Schwierigkeitsgrad anzubieten, die sowohl während

> der Messen als auch während den Predigtgottesdiensten gespielt werden können. Sechs dieser Stücke haben Themen, die auf gregorianischen Melodien basieren, die anderen sechs sind auf Chorthemen aufgebaut, die von J. S. Bach verwendet wurden.
> Es versteht sich von selbst, dass römisch-katholische Organisten keine Skrupel haben sollten, die Kommentare zu den Chorälen während der Gottesdienste oder in den Konzerten zu spielen. Mögen unsere in der Religion von uns getrennten aber in der Kunst vereinten Brüder dasselbe mit den Werken gregorianischer Inspiration tun.

Langlais hatte zuvor schon Choral-Themen verwendet, insbesondere in seinen *Neuf Pièces* von 1942, aber sie waren außergewöhnlich in einem Werk, das sich hauptsächlich aus dem gregorianischen Gesang nährte. Man sollte darum seine Initiative von 1968 würdigen, sich an Protestanten zu wenden (unter denen er so viele Freunde und Studenten im In- und Ausland zählte), ohne darauf zu warten, dass die katholische Kirche die Ökumene annehme. Seine Sympathie für die Protestanten erstreckte sich jedoch nicht allgemein auf ihre Musik. Er beklagte sich über die Starrheit der Choralmelodien, vor allem aber über die tonale Zwangsjacke und die rhythmische Armut, die verglichen mit dem gregorianischen Gesang ungünstig wirkten.

Für sein *Livre Œcuménique* wählte Langlais Choräle, die während der Reformation populär waren, wie "Aus tiefer Not" (Nr. 2), "Eine feste Burg" (Nr. 4) und "Vater unser" (Nr. 8). Um im Sinne seiner Vorrede "Brüder, getrennt von uns in der Religion, aber vereint mit uns in der Kunst" zu handeln, wählte er "Gott Vater in Ewigkeit" (Nr. 10), der von J. S. Bach in seiner *Clavierübung* als Kyrie gesetzt wurde, dessen Ursprung aber im gregorianischen Gesang "Fons bonitatis" liegt.

> Wenn eine Parität zwischen diesen beiden Quellen melodischer Inspiration besteht, hat der Komponist sehr darauf geachtet, zwischen ihren musikalischen Formen zu unterscheiden. Die Choräle inspirierten den Komponisten zu einer eher strengen und kontrapunktischen Schreibweise "alla Bach". Drei der "protestantischen" Stücke (Nr. 2, 6 und 10) sind Trios. Der gregorianische Gesang bot sich natürlich an, in den "katholischen" Stücken paraphrasiert zu werden, aber in Nr. 11 geschieht etwas Außergewöhnliches. Zum ersten Mal überhaupt verwendet Langlais ein gregorianischen Choralthema als treibende Kraft eines ganzen Stückes ohne Einleitung, Kommentar oder Nachwort. Das lange Gloria der "Orbis-factor"-Messe wird unverändert vorgestellt, gegenüber dem üblichen Modus um eine kleine Terz nach oben transponiert. Langlais bleibt seinem Rhythmus und seiner nur von offenen Quarten und Quinten begleiteten Melodie ganz und gar treu, und entfernt sich somit von seinen *Poèmes évangeliques* (1932) und seinen *Trois Paraphrases grégoriennes (*1934), in denen Fragmente des gregorianischen Gesangs ohne Rücksicht auf ihren Eigenrhythmus verwendet worden waren.

Die Orgelwelt und die Wiedergeburt des Barocks

Jean Langlais begegnete in den 1960er-Jahre weiteren konfliktreichen Situationen. Als liturgischer Musiker sah er sich mit schmerzhaften Problemen nach dem Zweiten Vatikanum konfrontiert. Als Organist war er im Begriff, sich mit der beinharten Rückkehr zur barocken Ästhetik auseinanderzusetzen.

Eines Abends im März 1955 löste der junge französische Organist Michel Chapuis während eines Rezitals in Saint-Nicolas-des-Champs in Paris einen Skandal aus, als er bestimmte Regeln für die Interpretation alter Musik, die über die Jahrhunderte in Vergessenheit geraten waren, von neuem anwendete.

In Erinnerung an diesen denkwürdigen Abend bemerkte Chapuis:[30]

> Wir begannen, über die neue Schule der Interpretation, den *notes inégales* und den hinzugefügten Verzierungen zu sprechen, an die eine Reihe offizieller Musikwissenschaftler noch immer nicht glaubten. Mein Rezital hatte eine Reihe neugieriger Zuhörer angezogen, von denen einige entschieden gegen das waren, was ich tat. Andere befürworteten es mit Begeisterung. Diese gegensätzlichen Ansichten wirkten auf mich wie ein Peitschenknall. Ich musste weitere Nachforschungen anstellen und tiefer eindringen. Ich nahm nach und nach jeden Einwand ernst und entwickelte so ein besseres Verständnis für die Materie.

Diese Episode, die so weit von der musikalischen Welt von Jean Langlais entfernt war, hatte einen nachhaltigen Einfluss auf die Orgel. Sie markierte den Beginn eines klaren Bruchs zwischen "den Erforschern

des Barock" und denjenigen, die die symphonische Tradition weiterführen wollten. In den kommenden Jahrzehnten würden junge Orgelliebhaber ein Universum für sich entdecken, das der Ästhetik von Widor, Vierne, Duruflé und Langlais ganz fremd, wenn nicht gar feindlich gesinnt war.

Damals schienen nur Messiaen und Alain aufgrund ihrer Einzigartigkeit verschont zu bleiben. Was anfangs eine rein ästhetische Frage war, stieß bald auf ein großes Hindernis: Um alte Orgelmusik aufführen zu können, brauchte man dafür geeignete Orgeln, doch die überwiegende Mehrheit der Instrumente der französischen Klassik war zwischen der Revolution und dem Ende des 18. Jahrhunderts verschwunden oder den Anforderungen des Repertoires des 19. Jahrhunderts angepasst worden.

Die neuen Anhänger der Wiederbelebung des Barocks sprachen sich dafür aus, den gleichen Weg in umgekehrter Richtung zu beschreiten und die französischen Instrumente in ihre früheren Zustände zurückzuführen. Nach und nach kamen zahlreiche Organisten auf die Idee, alte Musik auf den Instrumenten darzustellen, für die sie gedacht war. Besonders zahlreich waren die Konvertiten unter den jungen, frischgebackenen Abgängern des Pariser Konservatoriums wie Xavier Darasse, Francis Chapelet und André Isoir, die dem Weg von Michel Chapuis folgten. Andere, wie Marie-Claire Alain und Gaston Litaize, zogen eigenen Schlussfolgerungen aus persönlichen Recherchen.

Eine ästhetische Revolution war eingeleitet worden, und nichts konnte sie aufhalten. Was waren Jean Langlais' Gedanken zu diesem brandaktuellen Thema?

Ein Fragebogen zu Orgelbau, Ästhetik und Orgelmusik in Frankreich, der 1961 in der Zeitschrift *L'Orgue* veröffentlicht worden war, liefert mehrere Erkenntnisse. Hier sind einige der aufschlussreichsten Antworten von Langlais:

> Frage 5: *Sind Sie ein Anhänger der mechanischen, pneumatischen oder direkten elektrischen Bewegung?*
> "Das ist für mich egal. Ein wahrer Organist sollte in der Lage sein, jede Orgel zu spielen. Pianisten können das auch."
>
> Frage 6: *Befürworten Sie elektropneumatische oder Schleif-Windladen?*
> "Die schönste Orgel, die ich gespielt habe, steht in Salt Lake City (198 Register). Ich nehme an, dass die Windladen dort elektropneumatisch sind. Alles an dieser Orgel ist wunderbar."
>
> Frage 8: *Stehen Sie für eine objektive Rückkehr zu den Prinzipien des französischen klassischen Orgelbaus des 17. und 18. Jahrhunderts oder zu denen des deutschen Orgelbaus des Barocks aus der gleichen Zeit ein?*
> "Die Frage, die Sie zur Rückkehr zum Barockstil stellen, scheint mir darauf hinauszulaufen, ob ich denke, dass alle Orgelmusik nach Bach nutzlos sei?
> Das traurige ist, dass eine solche Frage nur von einer Gruppe von Organisten gestellt werden kann. Noch trauriger ist, dass ich sicher bin, dass die Frage eine gewisse Anzahl positiver Antworten erhalten könnte. Sicherlich gehöre ich zu denjenigen, die unsere alten Instrumente bewundern. Mit großer Ergriffenheit höre ich zum Beispiel immer wieder die Orgel in der Kathedrale von Poitiers. Bei bestimmten neueren Orgeln, den sogenannten "klassischen", erscheint mir aber nicht nur die schrille Übertreibung bei den Mixturen unmusikalisch, sondern ich muss mich fragen, wie Debussy auf Klänge reagiert hätte, die ein Loch im Ohr hinterlassen... Ich ziehe die Poesie der Theorie vor, und ich denke, die gegenwärtige Reaktion geht, obwohl sie interessante Dinge enthält, viel zu weit...
> Ein wahrer Organist hat das Recht, ein wahrer Musiker zu sein, aber ich fürchte, wenn die Entwicklung des Instruments auf diesem Weg, den ich für gefährlich halte, weitergeht, wird es bald entweder Musiker oder Organisten geben".

Ein solcher Standpunkt ganz im Gegensatz zur damaligen Windrichtung, die die neobarocke Welle antrieb, entsprang Langlais' Sorge um das sinfonische Repertoire, das für die Orgel des 19. Jahrhunderts konzipiert worden war und auf Instrumenten der französischen Klassik nicht ohne weiteres gespielt werden konnte. Aus diesem Grund widersetzte er sich weiterhin der Verbreitung neuer Orgeln, die ausschließlich nach dem Vorbild des 17. und 18 gebaut waren. Zahlreiche Antworten auf den *L'Orgue*-Fragebogen legten auf beiden Seiten tiefe Gegensätze offen. Ohne ins Detail gehen zu wollen, ist das letzte Wort eines grossen alten Mannes der

damaligen Orgelwelt, Edouard Commette (1883-1967), erschreckend:

> Meiner Meinung nach ist die Orgel auf dem Weg, von der Invasion der Liturgie in unseren Kirchen verdrängt zu werden. Als Folge davon werden die Organisten verschwinden, und der Beruf wird nicht mehr existieren, oder zumindest wird man nicht mehr davon leben können.

Ohne zum gleichen Schluss zu kommen, hat Jean Langlais seine ästhetischen Überzeugungen nie aufgegeben.

Am Vorabend des Zweiten Vatikanischen Konzils 1960 bekräftigte er seine Hingabe für die Musik der katholischen Kirche, indem er in Sainte-Clotilde für die Plattenfirma Erato eine Auswahl von Werken auf der Grundlage des gregorianischen Gesangs aufnahm: *Incantation pour un Jour Saint*, "Ave Maria, ave maris stella" und " Mors et resurrectio" (*Trois Paraphrases grégoriennes*), "Homo quidam" (*24 Pièces pour harmonium ou orgue*), Offertoire "Stelliferi conditor orbis"(*Deux Offertoires*) zusammen mit einer Auswahl aus dem Werk von von Charles Tournemire (das ganze *Office de l'Epiphanie* und "Communion" aus dem *Office de la Nativité de la Sainte-Vierge*). Der Komponist bat seinen alten Freund René Malherbe, einen Mitschüler in der Klasse von Marcel Dupré, einen Männerchor zu dirigieren, der jede gregorianische Weise vor ihrer Paraphrase einleitete. Olivier Alain, der jüngere Bruder von Jehan Alain, steuerte Kommentare von hoher analytischer Qualität bei:

> Die Stimmung entwickelt sich, wenn wir von Tournemire zu Langlais gehen, aber der Geist ändert sich kaum, auch wenn die technischen Geräte vielfältiger und leistungsfähiger werden und die musikalische Sprache schärfer geworden ist.

Dieses ernste Programm von großer spiritueller Hingabe wurde von der Presse sehr positiv aufge-nommen:[31]

> Eine wichtiges Hörerlebnis für das Verständnis der Orgelmusik von heute, voller poetischer Farbe, harmonischer Kühnheit und improvisatorischer Freiheit. Die Aufnahme ist von außerordentlicher klanglicher Treue, außergewöhnlich in ihrem Konzept und großartig in ihrer Realisierung, ein Ereignis, das ich wegen seines Interesses und seiner Bedeutung hervorheben möchte.

Und anderswo:[32]

> Seien wir froh um diese Veröffentlichung Arbeit von Erato, die uns eine großartig musikalische Platte schenkt. Eine Seite ist Tournemire gewidmet, die andere Langlais. Letztere interpretiert beides meisterhaft.

Die Restaurierung der Orgel von Sainte-Clotilde im Jahr 1962

Anfang der 1960er-Jahre beschloss Jean Langlais, an der Orgel von Sainte-Clotilde einige Änderungen vorzunehmen, von denen die wichtigsten die mechanische Registertraktur und den Barkerhebel betrafen. Im Laufe der Jahre war das Instrument extrem schwierig zu spielen geworden. Charles Tournemire hatte sich schon kurz nach der Restaurierung 1933 über die Schwere des Anschlags beklagt:[33]

> 23. Januar 1934 - Besuch von Marcel Dupré an meiner Orgel. Eine als sehr schwer und hart empfundene Mechanik, nicht weniger als 350 bis 450 Gramm Widerstand pro Taste, das ist lächerlich!

Seit 1933 waren keine weiteren Änderungen vorgenommen worden. Marie-Claire Alain, die 1955 Langlais' *Suite médiévale* für Erato zusammen mit Werken ihres Bruders aufgenommen hatte, erinnerte sich während eines Konzerts in der Kathedrale von Dol-de-Bretagne am 4. Mai 2007 zu Ehren des hundertsten Geburtstages von Langlais an ihre schwierigen Aufnahmesitzungen. Jacques Barbéris, der Orgelbauer, der an der Restaurierung von 1962 beteiligt gewesen war, schätzte, dass jede Taste ohne Koppeln 250 bis 300 Gramm Druck benötigte. Die Koppeln verdoppelte fast den erforderlichen Kraftaufwand. Er erklärte:[34]

> Der Barker-Hebel, den Cavaillé-Coll 1858 in Sainte-Clotilde eingebaut hatte, war nicht so hoch

> entwickelt wie diejenigen gegen Ende des Jahrhunderts. Dies erklärt, warum die Orgel 100 Jahre später so schwierig zu spielen war. Um möglichst viel Originalmaterial zu erhalten, installierte die Firma Beuchet-Debierre eine von ihr selbst erfundene elektropneumatische Spieltraktur, die leise und repetitionsfreudig arbeitet und so die Windladen von Cavaillé-Coll unangetastet lässt.

Bereits 1956 hatte Maurice Duruflé die Installation eines elektrischen Spieltisches in Saint-Etienne-du-Mont veranlasst. In den 1960er-Jahren zogen einige Kollegen nach und forderten kombinierte Trakturen wie Cochereau in Notre-Dame und Messiaen in La Trinité. Nur Dupré in Saint-Sulpice widersetzte sich diesem Trend. Für Langlais stellte die Elektrifizierung einen Imperativ dar, um seine Orgel ohne einen Registrierungsassistenten spielen zu können. 1965 kam also ein neuer Spieltisch hinzu, der dritte seit dem Bau der Orgel, ausgestattet mit sechs General- und sechs geteilten Kombinationen im amerikanischen Stil, die er auf seiner Tournee zu schätzen gelernt hatte. Die Orgel von Sainte-Clotilde war damals im Gegensatz zu anderen nicht als Denkmalsorgel eingestuft. Jean Langlais war also völlig frei, seinen eigenen ästhetischen Entscheidungen zu folgen.

Er fügte dem Pedal Prestant 4' und Doublette 2' hinzu und änderte Tournemires Quinte 5 1/3' in einen Bourdon 8'. Im Positif ersetzte er die Gambe 8' durch eine Larigot 1 1/3'. Die Gambe wurde im Récit als Ersatz für die frühere Voix céleste wiederverwendet. Tournemire hatte ein Kornett auf der Grand Orgue hinter den Zungen einbauen lassen, wo es nicht ausstrahlen konnte. Langlais liess es auf eine zusätzliche elektrische Windlade übertragen.

Im Récit kamen zwei neue Register hinzu, ein italienischer Principal 4' auf einem freien Windkanal, der 1933 von Tournemire unbenutzt gelassen worden war, und ein Clairon 2'. Letzterer war vom Zungenchor im Schwellwerk des Mormon-Tabernakels von Salt Lake City inspiriert, einem Instrument, das Jean Langlais immer als eines der schönsten bezeichnete, das er je gespielt hatte. Schließlich wurden alle Suboktav-Koppeln entfernt, eine Entscheidung, die Langlais für die Aufführung der Werke von César Franck bedauerte.

Aus diesem Grund wünschte er sich 20 Jahre später, 1983, eine Wiedereinbau der Récit/GO 16'-Kopplung. Gleichzeitig ließ er die Clarinette 8', die von Tournemire aus dem nicht schwellbaren Positif ins schwellbare Récit verlegt worden war, wieder ins Positif zurückstellen.

Die von Beuchet-Debierre aus Nantes durchgeführte Arbeit brachte das Instrument 1962 auf 60 Register, gegenüber den 56, die Tournemires Ergänzungen von 1933 aus den ursprünglichen 46 gemacht hatten. Die Elektrifizierung der Orgel in Sainte-Clotilde (die vom gleichen Erbauer zur gleichen Zeit wie Messiaens Instrument in La Trinité durchgeführt wurde) liess damals niemanden aufhorchen. So weit war die Beschäftigung mit neobarocken Prinzipien in den 1960er-Jahren auf Kosten des romantischen Orgelbaus gediehen. Als das Interesse an den Orgeln von Cavaillé-Coll jedoch allmählich wieder zunahm, brach von vielen Seiten Kritik ein. So tauchte die Orgel von Sainte-Clotilde später in der Liste der zerstörten oder veränderten Cavaillé-Coll-Orgeln in Jean Guillous Buch "*L'Orgue, Souvenir et Avenir"* auf.[35]

Bei Abschluss des Projekts gab es kein Eröffnungskonzert wie 1933 unter Tournemire, sondern ein privates Konzert für die Amis de l'Orgue am 8. November 1962 zu Ehren des hundertsten Jahrestages der Veröffentlichung der *Sechs Pièces von* César Franck, wie hier berichtet wird:[36]

> Im November versammelten sich die Amis de l'Orgue, um die Orgel von Sainte-Clotilde zu hören, die nach einer umsichtigen Restaurierung durch Beuchet elektrifiziert und renoviert worden ist, wobei Cavaillé-Colls berühmte Grundregister und Zungen wieder in ihren ursprünglichen Zustand versetzt wurden. Unter den Fingern von Jean Langlais lauschten wir mit großer Emotion den *Six Pièces* von Franck auf dem Instrument, für das sie vor hundert Jahren konzipiert worden sind.[37]

Obwohl es sich um eine private Veranstaltung handelte, berichtete Bernard Gavoty in der Presse, und nutze gleich die Gelegenheit, um den von der jüngeren Generation weitgehend vernachlässigten César Franck wieder ins rechte Licht zu rücken:

> Dieser Anlass bot nicht nur historisches Interesse, sondern auch eine Gelegenheit zur Rehabilitation. Für bestimmte junge Musiker ruft der Name Franck nur Mitleid hervor. "Der alte belgische Engel", wie Debussy ihn nannte, war für sie nicht mehr als eine verstaubte Statue

in einem Museum. Jean Langlais zeigte den Anwesenden, dass der Meister von Sainte-Clotilde weiterlebt, dass der Retter der französischen Orgelschule ein glorreiches und unverzichtbares Glied in der Kette der Tradition bleibt. Die Kunst entwickelt sich eher durch Evolution als durch Revolution.

Ein bewegendes Foto zeigt Jean Langlais in Begleitung von Thérèse Chopy-Franck, der Enkelin des Komponisten, im Alter von 76 Jahren, am Fuße der Treppe, die zur Orgelempore von Sainte-Clotilde führt:

Thérèse Chopy-Franck und Jean Langlais, 25. Mai 1958, in Sainte-Clotilde
Abbildung 45 (Sammlung Marie-Louise Langlais)

Kaum war die Restaurierung abgeschlossen, beschloss Jean Langlais, die Orgelwerke von Franck für das Gregorianische Institut von Amerika aufzunehmen. Er würde nicht nur von einer in einen guten Zustand zurückversetzten Orgel profitieren, sondern auch sein persönliches Credo angesichts des vorherrschenden barocken "Revivals" bekräftigen und die wichtigsten Orgelwerke von César Franck an ihrem Entstehungsort wieder ins Szene setzen.

Da Jean Langlais seinen Vorgängern stets mit Respekt begegnete, hatte er nie aufgehört, die Werken Francks zu spielen. Diese Box mit drei LPs[38] wurde in den Vereinigten Staaten vermarktet, wie in *Revue et Son* zu lesen ist:[39]

> Die Orgelwerke von César Franck sind bisher noch nie auf seinem eigenen Instrument aufgenommen worden. Diese Lücke wurde nun von der Firma INTERSONOR (*Société international d'enregistrements sonores*) geschlossen, die das gesamte Orgelwerk von Franck mit Maître Jean Langlais an der Hauptorgel von Sainte-Clotilde aufgenommen hat. Die Aufnahme ist für das Gregorianische Institut der USA bestimmt, das dort für die Vermarktung sorgen wird. Es bleibt zu hoffen, dass auch eine französische Plattenfirma Interesse zeigt und diese Aufnahmen den nach wie vor recht zahlreichen Bewunderern der Orgelmusik in Frankreich zugänglich macht.

Aber keine französische Firma war an dieser "Premiere" auf der Orgel von Ste.-Clotildeinteressiert. Zwölf Jahre sollten vergehen, bis die französische Firma Arion 1975 eine neue Version der *Douze Pièces* von Franck mit Langlais aufnahm.[40] Aufgrund einer vertraglichen Vereinbarung durfte diese Aufnahme in den USA nicht veröffentlicht werden, um eine Konkurrenz zu ihrer Vorgängerin zu vermeiden. Schade, denn Langlais hatte

in der Zwischenzeit seine Tempi, wenn nicht gar seinen ganzen Stil wesentlich verändert (die zweite dauerte ganze 13 Minuten länger als die erste!). Aufgrund dieser Umstände kam die einzige Reaktion der Kritik auf die erste Aufnahme aus den Vereinigten Staaten. Seth Bingham erklärte Jean Langlais zu "einem idealen Interpreten für Franck"[41] Charles Van Bronkhorst seinerseits schrieb:[42]

> Welch einen wertvollen Schatz hat Jean Langlais den Organisten in dieser Aufnahme der großen Franck-Orgelwerke geschenkt, gespielt auf der Orgel, für die sie konzipiert worden waren und mit den eigenen Registrierungen des Komponisten!... Die Ergebnisse sind nicht nur spannend, sondern wohl die authentischste Wiedergabe von Francks musikalischen Absichten, die jemals erreicht worden ist... Dieses Album sollte in der Sammlung jedes Organisten und jeder Musikbibliothek im ganzen Land zu finden sein - zu Studienzwecken und für eines der aufregendsten Hörerlebnisse, die es auf Schallplatten gibt.

So erwies Jean Langlais 1962 seinem illustren Vorgänger die grosse Ehre, seine Werke zum ersten Mal auf der restaurierten, elektrifizierten Orgel von Sainte-Clotilde aufzunehmen.

Ein 1965 von seinem Sohn aufgenommenes Foto zeigt den Komponisten an seinem neuen Spieltisch sitzend:

Jean Langlais am neuen Spieltisch (1962) von Sainte-Clotilde, 1965
Abbildung 46. (Foto von Claude Langlais, Sammlung Marie-Louise Langlais)

Jean Langlais, der mit seinen Aufnahmen ein glühender Verfechter von Tournemire und Franck geworden war, blieb es im In- und Ausland gleichermaßen auch im Konzert. Obwohl er stets seine eigenen Werke aufführte, versäumte er es nie, die seiner Vorgänger einzubeziehen, ob sie nun in Mode waren oder nicht. Dies führte gelegentlich zu einer lauwarmen Aufnahme durch die Kritiker, wie 1969 nach einem Rezital in Québec Ville:[43]

> Was die "Pièce Héroique" von César Franck, diesem Schlachtross eines jeden Organisten, betrifft, so überlasse ich das Auseinanderdividieren der Vorzüge seiner Interpretation denjenigen, die sich für diese Art von Musik interessieren.

War es seine hartnäckige Neigung, gegen die vorherrschenden Geschmacksströmungen zu schwimmen, die Jean Langlais veranlasste, zwischen 1963 und 1975 keine Aufnahmen zu machen? So muss es gewesen sein. Es ist interessant festzustellen, dass sein 12-jähriges Schweigen kurz nach der Veröffentlichung des gesamten Orgelwerks von Franck in den Vereinigten Staaten begann. Es endete mit der erneuten Aufnahme derselben 12 Werke an der Orgel von Sainte-Clotilde. In der Zwischenzeit hatte die Musik "des alten belgischen Engels"

ihr Ghetto verlassen. Langlais' LP-Box für die französische Firma Arion fiel mit anderen Gesamtaufnahmen von André Isoir (Calliope) und Marie-Claire Alain (Erato) zusammen.

Jedenfalls hat Jean Langlais der alten Musik auch in dieser Zeit der Wiederentdeckung des Barock nie den Rücken gekehrt. Er fuhr fort, Werke von Couperin, Grigny, Pachelbel, Frescobaldi und natürlich Bach aufzuführen, wie er es seit seinen ersten Rezitalen in den 1930er-Jahren getan hatte. Es war an den Ergebnissen der musikalischen Forschung alles andere als desinteressiert, passte seine Registrierungen an, fügte Verzierungen hinzu und wandte gegebenenfalls *Noten inégales* an.[44] Zur gleichen Zeit, als er sich gegen eine zu simple und vorschnelle Rückkehr zur Vergangenheit wandte, war Langlais auch an einer anderen Mode der Orgelmusik der 1960er-Jahre beteiligt: der Erforschung avantgardistischer Techniken.

Avantgarde-Techniken in der Musik der 1960er-Jahre

> Die Entwicklung der Orgelmusik um 1960 scheint nicht so sehr mit der Orgel als vielmehr gegen sie geschehen zu sein. Die mechanischen Eigenheiten des Instruments, das von Natur aus nicht besonders geeignet für die Erprobung neuer Ideen ist, wurden plötzlich auf unerwartete Weise genutzt: Abschalten des Gebläses, halber Tastendruck, nur teilweises Ziehen der Register und Spielen mit Clustern der flachen Hand oder des ganzen Unterarms.

Diese Äußerungen von György Ligeti, zitiert in einem Konzert seiner Werke im November 1969 in Saint-Séverin, Paris, beziehen sich speziell auf sein Werk *Volumina* von 1961, das die Orgelwelt revolutionierte. Die Verwendung von Clustern war aber nicht neu. Lefébure-Wély und seine Zeitgenossen des 19. Jahrhunderts hatten sie oft eingesetzt, um in ihren Sturmszenen das Donnergrollen eindrucksvoll darzustellen. Die anderen erwähnten Techniken waren jedoch wirklich innovativ. Sie alle waren aber für ihre Ausführung auf ein Instrument mit mechanischer Traktur angewiesen. Seit dem Ende des Zweiten Weltkriegs war die Musikwelt von verschiedenen Entdeckungen und Erfindungen überschwemmt worden, die Jean Langlais nicht völlig gleichgültig lassen konnten: Modi begrenzter Transposition und hinduistische Rhythmen bei Messiaen, postserielle Musik bei Pierre Boulez, Pierre Schaeffers *musique concrète*, elektronische und elektroakustische Musik. Würde Langlais eine von ihnen in seine eigene Arbeit einbeziehen? Wir haben gesehen, dass er sich zu Beginn der 1950er-Jahre vom Serialismus abgewendet hatte. Weniger empfänglich für nordafrikanische und fernöstliche Einflüsse als Messiaen und Alain, fühlte sich Langlais im Gegenteil sehr zur elektroakustischen Musik hingezogen. Seine Blindheit verhinderte leider, dass er sich in die Geheimnisse dieser Techniken einweihen konnte. Er hätte einen qualifizierten Führer auf diesem Gebiet benötigt, dessen Fehlen er immer sehr bedauerte.

Wie reagierte Jean Langlais in den 1960er-Jahren auf den Wandel in der Musikwelt? Bereits 1951 zeigte Messiaen, dass er nicht nur offen für neue Techniken war, sondern auch in der Lage, diese erfolgreich auf die Orgel anzuwenden. Sein *Livre d'orgue* markiert den Höhepunkt seiner Forschungen auf dem Gebiet des Rhythmus. Was Langlais betrifft, so begann er die 1960er-Jahre auf traditionelle Weise, als er auf einen Auftrag von Walter Blodgett vom Cleveland Museum of Art für ein Konzert für Orgel und Streicher für das Festival zeitgenössischer Musik am 4. Mai antwortete.[45]

Aus diesem 1961 vollendeten Konzert sollte das *Deuxième Concerto* für Orgel und Orchester werden. Langlais selbst analysierte das Werk wie folgt:

> Dieses traditionell dreisätzige Konzert ist insofern ungewöhnlich, als sein erster Satz nichts anderes ist als das *Théme, Variations et Final* für Streicher, Orgel, drei Trompeten und drei Posaunen, das 1937 für den Wettbewerb Amis de l'Orgue komponiert worden war. Die Bläserstimmen habe ich beim Finale weggelassen. Der Begriff "Finale" verschwindet ebenfalls, der erste Satz trägt den Titel "Thème et variations". Da dieser Satz 12 Minuten dauert, musste ich einen kurzen zweiten Satz für Orgel allein komponieren, ein "Zwischenspiel", das als Übergang zum dritten Satz dient, ein Finale für Orgel und Streicher von denselben Dimensionen wie der erste Satz.[46]

> Die Struktur des *Deuxième Concerto* ist aufgrund des Missverhältnisses zwischen dem nur zwei Minuten dauernden Soloeinlage und den Außensätzen von Anfang an kurios. Es war der Preis dafür, dem *Thème, variations et final* von 1937 neues Leben einzuhauchen, auch wenn der Komponist dabei ein unausgewogenes neues Werk in Kauf nahm.
>
> Das eröffnende *thème* und die *variations* entfalten sich als Passacaglia über einem langen chromatischen Thema, Ausgangspunkt für sieben Variationen mit zunehmend schnellen Notenwerten, wie es die Tradition vorschreibt. Die Solo-Orgel wechselt sich mit den Streichern allein oder einer Kombination aus beiden ab. Interessant ist, dass Langlais dem Orchester eine Form zuwies, die im Laufe der Jahrhunderte eher der Orgel vorbehalten war. Eine prächtige Schlussfuge verschränkt Orgel und Streicher in einer kühnen Apotheose, die sich frei aus dem reichen chromatischen Thema ableitet.
> Der zweite Satz ist ein kurzes Trio für Orgel allein, eine sehr kurze Überleitung zum letzten Satz, einem orchestralen großen Finale. Seine schnell-langsam-schnell-Form ist an sich schon ein Orgelkonzert.
> In seine Mitte fällt ein Adagio auf, das von der "Plainte" aus der etwa fünfzehn Jahre zuvor geschriebenen *Suite brève* abgeleitet ist; sein Thema, das von den Streichern (ersten Violinen und Bratschen unisono) in den Harmonien der ursprünglichen Orgelsolofassung eingeführt wird, ist zweifellos eine der lyrischsten Passagen, die Langlais je für Orchester geschrieben hat.
> Das Erscheinen einer solchen traditionellen, wenn auch chromatischen, Melodie schien zu Beginn der 1960er-Jahre völlig altmodisch. Aber Langlais selbst focht dies nicht an. Dort, wo die Spannung auf ihren Höhepunkt zustrebt, weicht dieser langsame Abschnitt einer virtuosen Kadenz, in der sich die Hände und Füße einem lebhaften Wettbewerb auf der vollen Orgel hingeben. Das Orchester taucht erst wieder auf, um dem Satz eine Schlusswendung zu geben, die aus der Eröffnung des Satzes gewonnen wurde.

Das ungewöhnliche Konzept des Werkes, seine seltsamen Proportionen, die Vermischung der Stile und die rhythmische Diskontinuität verraten viel über einen Komponisten, der sich nicht ohne weiteres dem musikalischen Diktat der damaligen Zeit unterwarf. Jean Langlais schrieb einfach die Musik, die er schreiben wollte.

Im Widerspruch zu sich selbst, übernahm er die Komposition von *Essai (Trial)* für den Wettbewerb der Orgelklassen am Conservatoire de Paris am Ende seiner Amtszeit 1962. Dieser Auftrag bot eine wichtige Gelegenheit, mehrere Entwicklungen in seiner musikalischen Sprache zu festigen. Die Anlage von *Essai* erinnert an diejenige von Olivier Messiaens *Verset pour la fête de dédicace*, das er für den gleichen Wettbewerb im Vorjahr geschrieben hatte. Kurze episodische Fragmente kontrastieren frei, Registrierungen und Tempi sind so klar wie möglich abgegrenzt. Langlais erweiterte Messiaens neun Abschnitte wie folgt auf zwölf:

> (a) Über lange Werte in den Manualen entfaltet sich auf der Flöte 4' im Pedal eine atonale Melodie. Alle zwölf Tonhöhen der Tonleiter sind vertreten, obwohl Langlais sich nicht um die Einhaltung eines strengen Serialismus' zu kümmern scheint.
> (b) Kurzer Übergang mit Vogelstimmen-Motiv.
> (c) Kurzes Ritornell, basierend auf einem alten provenzalischen Noël, mit einleitenden und abschliessenden Phrasen, getrennt durch virtuose Passagen.
> (d) Übergang zu einem langsamen Motiv in absteigender Chromatik
> (e) Erscheinen einer gregorianischen Psalmodie im vierten Modus, schmucklos vorgestellt, unmittelbar gefolgt von einem improvisierten Fragment, das sich auf ihr ursprüngliches Motiv bezieht
> (f) Brücke von drei Takten auf der vollen Orgel, improvisatorischen Charakters
> (g) Rückkehr von (a) mit Verzierung des Pedalthema
> (h) Exakte Wiederholung von (b), dem Vogelstimmenmotiv
> (i) Rückkehr des Anfangs von (d), durchsetzt mit einem kurzen Fragment des in (c) vorgestellten Ritornells
> (j) Rückkehr der gregorianischen Psalmodie von (e), um einen Halbton höher transponiert.
> (k) Neues Fragment, bestehend aus einer brillanten Toccata zum Thema (a), die in langen Werten im Pedal präsentiert wird, während die Hände in doppelten Sechzehntel-Oktaven spielen.
> (l) Schlussfragment, das das langsame, chromatische Thema von (d) im Oktavkanon im Abstand einer Zählzeit aufgreift. Letzter "exotischer" Takt auf Nasard und Tierce des Positifs allein. Eine Skala von fünf Noten (Es, F, Gis, A#, C) bildet allmählich einen übermässigen Septakkord.

Leonard Raver, ein amerikanischer Verfechter zeitgenössischer Orgelmusik, schrieb über das Werk:[47]

> Der *Essai* ist in der Tat ein "Versuch" oder eine "Prüfung" für einen Organisten, der sich mit komplexen rhythmischen Strukturen und blitzschnellen Registrierungsänderungen auseinandersetzen will.
> Es ist ein atmosphärisches Werk mit auffälligen Pausen, in denen scharfe Klangflecken mit

nachdenklichen Passagen von stiller Schönheit kontrastieren.
Die Form ist frei, obwohl die 42 Takte der Eröffnung "weiterverarbeitet" oder wörtlich wiederholt werden und anschliessend eine brillante Toccata mit 34 Takten einbricht, auf die ein friedlicher Abschluss folgt. Dieses herausfordernde Stück dürfte in Konzertprogrammen großen Anklang finden, wie Marguerite Long, der das Werk gewidmet ist, bereits bewiesen hat.

Diese letzte Bemerkung erfreute Langlais, der es mit seiner Widmung der Partitur absichtlich auf eine Verwechslung zwischen seiner amerikanischen Orgelschülerin Marguerite Long und der großen französischen Pianistin, die 1966 im Alter von 92 Jahren gestorben war, ankommen lassen wollte. "Sie werden sehen", bemerkte er lachend, "nach meinem Tod werden die Musikwissenschafter sagen, dass Marguerite Long meine Schülerin war!"[48]

In *Essai* stellen wir eine neue Absicht beim Komponisten fest: das "Ausprobieren" (wie der Titel suggeriert) der Atonalität, hinzugefügten rhythmischen Werten und brutalen Kontrasten von Klang und Registrierung, wobei er nicht verhindern kann, dass sich zwei bekannte Themen aus seinem eigenen Universum überlagern: die gregorianische Psalmodie im vierten Modus und zwei Takte eines alten provenzalischen Noël. Wie das französische Sprichwort sagt: "Chassez le naturel, il revient au galop"[49].

Jean Langlais erwies sich als wahrhaft innovativ in dieser Vermischung von strukturierter Sprache und improvisierten Schnipseln, wobei er bei deren Anordnung auf Symmetrie verzichtete. Dabei verunsicherte er sein Publikum noch mehr als bei der *American Suite.* Nichtsdestotrotz machte er deutlich, dass es Grenzen gab, die er nicht überschreiten würde, und weigerte sich, die Orgel auf unkonventionelle Weise zu benutzen oder sich dem Serialismus zu verschreiben. Im Rückblick führten ihn seine Experimente zu einer Neuorganisation seiner Klangwelt, indem er Kontraste in Registrierungen, Tempi und Notenwerten einbezog und gleichzeitig seine frühere Praxis der Melodie und Polyphonie in tonalen, modalen und chromatischen Harmonien aufgab. Er machte jedoch einen Schritt vorwärts und zwei zurück, denn die Orgelwerke, die unmittelbar auf *Essai* folgen, ignorierten diese Fortschritte.

Die *Trois Méditations sur la Sainte Trinité* greifen die Triptychon-Form von "La Nativité" aus den *Poèmes Evangéliques* von 1932 wieder auf. Der "Vater" wird durch das gregorianische "Pater Noster" symbolisiert, der "Sohn" durch dasselbe provenzalische Noël, das im *Essai* zitiert wurde, und der "Heilige Geist" durch das gregorianische "Veni Creator". Die drei Themen vereinen sich in einem Schlussbouquet, das die monumentale sogenannte Sankt Anna-Fuge (BWV 552b) von Johann Sebastian Bach zitiert, ein Werk, das Jean Langlais häufig im Konzert spielte.

Die Orgelpartituren von 1962 bis 1966 sind sowohl von ihrer Inspiration er als auch in ihrem Veröffentlichungsort amerikanisch. Obwohl sie vom französischen *Ministre des Beaux-Arts* André Malraux in Auftrag gegeben worden waren, um den 200. Todestag von Jean-Philippe Rameau zu feiern, wurde *Hommage à Rameau* in Philadelphia von Elkan-Vogel veröffentlicht. Die für die sechs Stücke der Sammlung gewählten englischen Titel bilden ein Akrostichon:

Remembrance
Allegretto
Meditation
Evocation
As a fugue
United Themes

Abgesehen von diesem Kunstgriff erinnert in *Hommage à Rameau* nichts an den Komponisten von *Les Indes Galantes*, abgesehen von einer Anspielung auf eine Musette in "Allegretto". Das gehaltvollste und auffälligste Stück, "Evocation", bildet ein großes Triptychon, das mit glühender Lyrik aufgeladen ist und dem Interpreten grosse Virtuosität abverlangt. Am anderen Ende des Spektrums liegt "Meditation" mit seiner gewundenen chromatischen Melodie, die an die "Plainte" aus der *Suite brève* erinnert.

Die übrigen Sätze streben keine besondere Einheit an, "As a fugue" folgt einem dreiteiligen polyphonen Pfad, während "United Themes" die Sammlung mit einem Finale über ein Themenpaar abschließt.

In seinem nächsten Orgelwerk stellte sich Jean Langlais einer ebenso ehrgeizigen intellektuellen wie musikalischen Herausforderung: einen Zyklus von musikalischen Gedichten zu schreiben, der die universellen menschlichen Themen Leben, Tod und Freude darstellt. Daraus sollten 1965-66 *Poem of Life, Poem of Peace* und *Poem of Happiness* werden. Das erste ist ein Diptychon von 20 Minuten Dauer, das Marie-Claire Alain,[50] gewidmet ist und am 3. Oktober 1967 in der Grace Church in New York City uraufgeführt wurde. Trotz seines christlichen Glaubens gewährt Langlais dem Tod den endgültigen Sieg mit einem traurigen dreistimmigen Ostinato (B-C-B), das an ein Glockengeläut erinnert.[51] Seth Bingham schrieb bei der Uraufführung:[52]

> Jean Langlais' *Poem of Life*, das wir zum ersten Mal hörten, ist Marie-Claire Alain gewidmet und wird in den Programmnotizen als "ein großes klangvolles Fresko, das die Freuden und Sorgen der Menschheit nachzeichnet" beschrieben. Obwohl sauber und mitfühlend vorgetragen, glauben wir, dass erst ein wiederholtes Anhören dieses bemerkenswerten Werkes bestimmte Teile ganz verständlich machen wird. Eine anregende Arbeit für unsere grossen Virtuosen!

Die Ruhe kehrt im *Poem of Peace* zurück, zu dessen heiterem gregorianischen Sprachrohr die Weisen "Regina Pacis", "Pax Domini" und "Da pacem Domine" gehören. Das *Poem of Happiness* explodiert richtiggehend vor heidnischer Freude, der Komponist entdeckt hier seine ganze Ausgelassenheit und seinen Optimismus wieder. Auf diesen Seiten anspruchsvollster Virtuosität begegnet man ausgiebig den *valeurs ajoutés*, die Messiaen so sehr am Herzen lagen. Diese Tatsache ist den Kritikern nicht entgangen:[53]

> *Poem of Happiness* erinnert sofort an Messiaens *Transports de Joie*, und wie bei diesem Stück ist eine brillante manuelle Technik erforderlich. Dem Pedal wurden nicht nur einundzwanzig Takte Solo gegeben, sondern es hatte auch die ungewöhnliche, aber wirkungsvolle Aufgabe, die rechte Hand im Abstand von zwei oder drei Oktaven zu verdoppeln... Dieses *Poeme of Happiness* dürfte ein ausgezeichnetes Schlussstück für ein Rezital darstellen.

Mystische Freude ist jedoch nie weit entfernt. Die feurige Toccata, die das Werk vorantreibt, wird am Ende plötzlich von zwei meditativen gregorianischen Themen unterbrochen, die die Freude symbolisieren sollen: "Gaudeamus" und "Gaudete". Auf diese Weise wird eine Vereinigung von heidnischer und christlicher Freude erreicht. Jean Langlais führte das Werk anlässlich der Hochzeit seines Sohnes Claude mit Monique Bourreau am 17. Mai 1969 in Sainte-Clotilde erstmals auf.

Nachdem Jean Langlais in seinem *Essai* von 1961 einen klaren Wunsch nach Innovation geäußert hatte, unternahm er mit seiner *Sonate en trio*, der Auftragskomposition für den Schlusswettbewerb des Conservatoire de Paris im Jahr 1967, einen weiteren Vorstoß in diese Richtung. Es ist interessant festzustellen, dass er seine innovativsten Werke für jene Institution schrieb, in der er selbst von Dupré und Dukas ausgebildet worden war. Dieser *Sonate en trio*, obwohl klassisch in ihrer dreiteiligen Form (Allegro - Largo - Allegro) und Anlage (zwei Oberstimmen über einem 8'-Bass) führt einen von jeglichem harmonischen Rahmen losgelösten Kontrapunkt ein, wie auch ihrer Sprache eine wie immer geartete Melodie fremd ist. Das kurze zentrale Largo flirtet zaghaft und ohne Nachdruck mit dem Serialismus, Jean Langlais drückte seine große Freude darüber aus, dass er hier eine völlig intellektualisierte Musik in die traditionelle Form Bachs gegossen hatte. Er erging sich auch in mehreren kontrapunktischen Kunststücken, von denen das spektakulärste ein Krebskanon im einleitenden Allegro ist. Aber wieder einmal erwies sich ein modernistisches Abenteuer als kurzlebig: Das darauffolgende *Livre Œcuménique* sollte eine Rückkehr zu traditionelleren Inspirationsquellen signalisieren. Gegen Ende der 1950er-Jahre hörten Langlais' Freunde und Schüler ihn oft sagen: "Ich habe zu viel geschrieben, mein nächstes Werk wird mein letztes sein". Melvin West, einer der ersten, der Langlais' Orgelmusik eine Dissertation widmete, bestätigt 1959:[54]

> Langlais behauptet, dass seine kompositorische Karriere mit Ausnahme eines weiteren lyrischen Werkes und einer Symphonie für Streichorchester zu Ende ist.[55] Dies ist natürlich fraglich, da Langlais noch relativ jung ist.

West hatte Grund zur Skepsis, denn mit 52 Jahren hatte Langlais noch nicht einmal die Hälfte seines kompositorischen Schaffens vorgelegt. Der Komponist fand sich in einem Zwiespalt: Sollte er dem Beispiel von Paul Dukas und Maurice Duruflé folgen und seine Produktion bewusst einschränken? Oder sollte er auf die ständig wachsende Nachfrage nach neuen Werken von Verlegern, Organisten und anderen Instrumentalisten wohlwollend reagieren? Die Erfahrung würde zeigen, dass Jean Langlais immer den zweiten Weg wählte, wobei er sich des künstlerischen Schadens, den er selbst anrichten könnte, voll bewusst ist. Die 1960er-Jahre erwiesen sich in der Tat als eine Zeit des unglaublich fruchtbaren Schaffens: sie reichten vom Opus 113 (*Rhapsodie savoyarde* für Orgel, unveröffentlicht) zum Opus 163 *(Three Voluntaries* für Orgel), dies sind etwa 50 Opusnummern in einem einzigen Jahrzehnt.

Gleichzeitig mit dieser intensiven kompositorischen Tätigkeit genoss Langlais noch größeren Ruhm als Lehrer und Interpret.

Jean Langlais als Lehrer

Das Nationale Institut für junge Blinde

Wir haben bereits Langlais' früheste Jahre als Lehrer an dieser ehrwürdigen Institution betrachtet, an der er selbst 13 Jahre lang studiert hatte. Pierre Lucet, ein blinder ehemaliger Schüler von Langlais, der Produzent von Orgelmusiksendungen beim französischen Rundfunk wurde, beschreibt die Zeit nach dem Zweiten Weltkrieg:[56]

> Er unterrichtete 25 Stunden pro Woche, darunter drei Stunden Chorgesang montags, mittwochs und freitags. Darüber hinaus musste er sich auf Konzerte und Gottesdienste vorbereiten, wobei er samstags um 18.20 Uhr und 19.15 Uhr zur Vesper erscheinen musste, sowie am Sonntagmorgen von 8.15 Uhr bis 9.30 Uhr zur Messe, wonach er uns für den Gottesdienst in Sainte-Clotilde verließ. Die Teilnahme am Chor wurde von den Orgelstudenten des Instituts verlangt, aber andere Studenten kamen aus den Abteilungen Klavier und Theorie, und es gab mehrere Hörer. Der Chor bestand im Allgemeinen aus etwa 50 erfahrenen Sängern. Jungen und Mädchen waren durch den ungewöhnlichen Abstand von etwa 20 Fuß getrennt, Tenöre und Bässe links vom Dirigenten und Soprane und Altstimmen rechts.
>
> Das Repertoire umfasste Janequin, Josquin des Prés, Goudimel, Vittoria, Palestrina (die sechs Teile der *Missa Papae Marcelli*), Lassus, sowie Opernchöre von Gluck und Händel oder Kantaten von Bach. Es gab Lieder der Renaissance (Costeley, Sermisy, Arcadelt) und auch die *Messe in C* von Mozart, die *Messe solennelle* von Vierne, die *Messe Solennelle* von Langlais selbst und Chöre von Franck, Fauré und Debussy.
>
> Wir gaben jedes Trimester ein Konzert im Institut, aber wir traten auch im Salle Pleyel, an der Sorbonne, in Sainte-Clotilde, Notre-Dame, und in Radioübertragungen von Sonntagsmessen auf. Jean Langlais zwang uns keine Vokalisen auf, er arbeitete meist vom Notenpult aus und vernachlässigte die Arbeit mit einzelnen Stimmen. Die Tatsache, dass wir alle blind waren, zwang uns, erfinderisch zu sein, wenn es um Einsätze und Ausdrucksnuancen ging. In der Probe wurden Abmachungen getroffen, bestimmte Kunstgriffe wie das diskrete, hörbare Zählen und das Klopfen mit Händen und Füßen, die dann im Konzert auf ein Minimum reduziert wurden.
> Dies bedeutete viel Arbeit für Langlais, da er sich da er sich stets bemühte, uns das Repertoire und seinen Stil zu erklären. Er hatte einen sehr persönlichen Sinn für die Interpretation, mit präzisen Nuancen und intensiver Musikalität. Der gregorianische Gesang genoss selbstverständlich seine besondere Aufmerksamkeit. Die großen Jahre des Chores waren 1945 bis 1955, danach hörte die Verwaltung auf, den Chor zu unterstützen, und er schwand nach und nach.

Dennoch bestand Langlais' Hauptaufgabe am Nationalen Institut für Junge Blinde darin, den Mädchen Orgel und Improvisation beizubringen. Er war sehr stolz darauf, als zwei von ihnen den ersten Preis in der Orgelklasse des Conservatoire de Paris erhielten: Danielle Salvignol 1966 und Francine Carrez 1968,[57] in dem Jahr, in dem er seinen Rücktritt erklärte. Er verließ das Institut, an dem er 13 Jahre als Student und 38 Jahre als Lehrer verbracht hatte, ohne Bedauern, und er teilte mit seinem Freund Gaston Litaize seine zunehmende Verbitterung gegenüber der Verwaltung wegen ihres Desinteresses an der Musik. 1989 war die Orgelklasse auf zwei Studenten geschrumpft.

Privatunterricht zuhause

Natürlich gab Jean Langlais, wie zu Beginn seiner Karriere, weiterhin Privatunterricht in seinem Haus an der rue Duroc 26, für das Schwenkedel aus Straßburg im Oktober 1960 eine Orgel mit acht Registern gebaut hatte, die auf zwei Manualen mit 61 Noten und einem Pedal mit 32 Noten verteilt waren. Dort empfing er seine französischen und ausländischen Schüler, viele davon Amerikaner.

Jean Langlais' Schwenkedel-Hausorgel, 1960
Abbildung 47. (Sammlung Marie-Louise Langlais

Eine unvollständige Liste müsste enthalten:

> Antoine de Castelbajac, Pater Philippe Charru, Pierre Cogen, Bernadette Dufourcet-Hakim, Marie-Agnes Grall-Menet, Naji Hakim, Marie-Louise Jaquet, Odile Jutten, Daniel Maurer, Pascale Mélis (Frankreich), John O'Donnell (Australien), Martin Haselböck, Thomas Daniel Schlee (Österreich), Sylvain Caron, Jan Overduin, John Vandertuin (Kanada), Stefan Kagl (Deutschland), David Briggs, Christopher Brayne, Damian Howard, Jane Parker-Smith, Iain Simcock, Colin Walsh (Grossbritannien), Henk Klop, Margreeth de Jong, Petra Venswijk, Win van der Panne (Niederlande), Kjell Johnsen (Norwegen), Susanne Kern, Markus Kühnis, René Oberson, Wolfgang Sieber (Schweiz), George C. Baker, Marvel Basile Jensen, David Bergeron, Wayne Bradford, James David Christie, Beatrice Collins, Peggy Cooley, Stanley Cox, James Dorroh, Alain Hobbs, Karen

Hastings, Douglas Himes, David Lloyd, Robert Sutherland Lord, Linda Lyster Whalon, Rosalind Mohnsen, Laura Petrie, Pater John Palmer, Darlene Pekala, Jeanne Rizzo Conner, Ronald Stalford, Marguerite Thal Long, Edward Harry Tibbs, Christoph Tietze, Timothy Tikker, Kathleen Armstrong Thomerson, Rodger Vine, Pierre Whalon (USA)

Aber ohne eine offizielle Basis wie eine Konservatoriumsklasse fehlten Jean Langlais die Mittel, um seine Lehre noch bekannter zu machen. Diese Möglichkeit bot sich ihm 1961, als Jacques Chailley, der neue Direktor der Schola Cantorum,[58] ihn einlud, die durch den Rücktritt von Jean-Jacques Grunenwald frei gewordene Orgelklasse zu übernehmen. "Ich nahm an", wie er seinen Schülern oft erklärte, "um dem Andenken Louis Viernes treu zu bleiben, der diesen Posten an der Schola lange Zeit innehatte".

Die Schola Cantorum

Der Philosoph Alain fasste in wenigen Worten den Geist der Schola zusammen, als er in *Minerve ou De la Sagesse* schrieb:[59] "Am Konservatorium wird man brillant, an der Schola bescheiden." Als Reaktion auf die offizielle Lehre des Conservatoire de Paris hatten Charles Bordes, Vincent d'Indy und Alexandre Guilmant 1896 die Schola Cantorum gegründet, eine Privatschule, in der die Musik keine Wettbewerbsangelegenheit, sondern Mittel zur Persönlichkeitsbildung war. Durch den Wegfall von Altersbegrenzungen und Zugangsvoraussetzungen öffnete sie ihre Türen für Musiker wie Albert Roussel, Erik Satie, Edgar Varèse und André Jolivet.

Von Anfang an war die Orgel ein wichtiges Studiengebiet unter der Leitung von Alexandre Guilmant, der 1902 eine dreimanualige Orgel mit 31 Registern von Mutin-Cavaillé-Coll im Konzertsaal einbauen ließ.

Konzertsaal der Schola Cantorum, 1902 Mutin/Cavaillé-Coll-Orgel
Abbildung 48. (Sammlung Marie-Louise Langlais)

Auf Guilmant folgte nach 1911 eine Reihe von angesehenen Organisten und Komponisten: Abel Decaux, Louis Vierne, Olivier Messiaen, Maurice und Madeleine Duruflé, Jean-Jacques Grunenwald und 1961 Jean Langlais. Langlais hatte mit seiner Orgelklasse unmittelbaren Erfolg. Bei seiner Ankunft bestand sie aus acht Schülern, bei seiner Abreise im Jahr 1975 umfasste sie etwa 42 Organisten aller Altersgruppen und Nationalitäten. Hier sind einige meiner persönlichen Erinnerungen [d.h. der Autorin, Anm. des Übersetzers]:

> Ich erinnere mich, wie eingeschüchtert ich war, als ich im November 1966 zum ersten Mal den großen Saal der Schola Cantorum betrat, um dem Komponisten von Hommage à Frescobaldi zu begegnen, der Sammlung, aus der ich jeweils die "Fantaisie" spielte. Ich stellte mir Jean Langlais als einen unnahbaren Meister vor. Natürlich irrte ich mich, denn ich stand vor einem kleinen, freundlichen, lächelnden Mann, der Pfeife rauchend mit seinen Schülern plauderte.
> Ich spielte ohne Angst vor ihm. Als ich die Dorische Toccata von Bach beendet hatte, sagte er: "Aber Sie sind sehr gut. Sie werden sehen, wenn Sie auf mich hören, werden wir gemeinsam weit kommen", ein Satz, welcher machte, dass ich auf der Stelle beschloss, mein Jurastudium abzubrechen, um eine Karriere als Organistin in Angriff zu nehmen. Seine Geduld kannte keine Grenzen. Einem Amateurorganisten von bescheidenem Können schenkte er die gleiche Aufmerksamkeit wie einem brillanten Virtuosen. Diese Mischung in Bezug auf Alter, Niveau und Nationalitäten verzauberte ihn. Sein Unterricht war eine echte Lektion in musikalischer Analyse. Langlais bemühte sich immer, die Stücke, die wir spielten, zu erklären, und fügte zahlreiche Anekdoten hinzu. Dann setzte er sich unvermittelt auf die Orgelbank, um Franck und Tournemire zu interpretieren, und die Atmosphäre wurde magisch. Eine der ganz außerordentlichen Qualitäten dieses Mannes ohne Augenlicht war die außergewöhnliche Feinheit seines Gehörs. "Pass auf", sagte er zu einem von uns, während wir spielten, "du hast einen schlechten Fingersatz in der linken Hand" oder "benutze in dieser Passage eher die Spitze als den Absatz". Dennoch sprach er selten von Technik, sondern häufiger von Stil. Seine Art, jeden gleich zu behandeln, erstaunte uns.
> Eine seiner wesentlichsten pädagogischen Besonderheiten betraf die Improvisation; am Ende des Jahres musste jeder von uns ein Programm mit einer Improvisation spielen, die aus einer gregorianischen Paraphrase oder einer Toccata bestand. Selbst den Zögerlichsten und Unbegabtesten von uns gelang dieser schwierige Schritt, manchmal sogar mit besonderem Erfolg. Er war stets unterstützend, fand immer irgendein interessantes oder vielversprechendes Detail in unseren oft angestrengten Versuchen. Und was für eine Freude, wenn er uns etwas an der Orgel demonstrierte! Alles schien mühelos und von welcher Poesie!

Ein Foto aus dem Jahr 1965 zeigt die familiäre Atmosphäre dieser Klassen:

Jean Langlais Orgelklasse an der Schola Cantorum, 1966
Abbildung 49 (Sammlung Marie-Louise Langlais)

Diese Pädagogik der Ermutigung trug reichlich Früchte. Es wäre unmöglich, alle Schüler zu nennen, die über 14 Jahre an seiner Klasse teilgenommen haben, leichter ist es, diejenigen zu nennen, die eine musikalische Laufbahn einschlugen:

> Pater Philippe Charru, Pierre Cogen, Jean-Baptiste Courtois, Germain Desbonnet, Marie-Agnès Grall-Menet, Marie-Louise Jaquet, Yves Krier, Michelle Leclerc Barré, Bruno Mathieu, Louis Robilliard, Chantal de Zeeuw (Frankreich); die Amerikaner George C. Baker, Janice Milburn Beck, Lynne Davis, Nathan Enseign, Susan Ferré, Thomas Kelly, Jessie Jewitt Le Moullac, Ann Labounsky, Patricia Phillips, William Pruitt, Jeanne Rizzo Conner, Kenton Stillwagen, Christopher Tietze; außerdem Fleming Dreisig, Bo Grondbeck, Kirsten Kolling (Dänemark), Dorothea Fleischmanova (Tschechoslowakei), Folkert Grondsma, Ewald Kooiman, Kees Van Eersel, Ronald Stolk (Niederlande), Marjorie Bruce-Morgan (Großbritannien), Norberto Guinaldo (Argentinien), Pater Marcello Ferreira (Brasilien), Anita Rundans, Peter Togni (Kanada) und Kjell Johnsen (Norwegen).

Die Haltung dieser aufstrebenden Musiker gegenüber Jean Langlais war von allgemeiner Bewunderung gekennzeichnet. Wie Thomas Kelly, einer seiner amerikanischen Studenten von 1964 bis 1966, schrieb:[60]

> Jean Langlais war ein kleiner Mann mit Fliege, dunkler Brille und der kleinen Rosette der Ehrenlegion in seinem Knopfloch. Er war von einer unglaublichen Konzentration, wenn er eine Fuge improvisierte, einer aufrichtigen Liebe zu Gott und zum gregorianischen Gesang. Es war unglaublich inspirierend, ihm zuzusehen und von ihm zu lernen.
> Wie die meisten großen Pariser Organisten, hatte er am Sonntagmorgen stets eine Gruppe von Bewunderern an seiner Orgel in Sainte-Clotilde, die sich während seines Spiels hinten in der Kirche hoch oben um den Orgelspieltisch versammelten und sich dann mit ihm hinter das Orgelgehäuse zurückzogen, um während der Predigt zu rauchen und zu reden.
> Er hat mir viel über Musik beigebracht und über die Freiheit, die man braucht, um zu improvisieren. Einer seiner Kunstgriffe war: Ziehe aus Deinen Fehlern Nutzen; Wenn sich etwas wirklich schlecht gelungen ist, mach' es noch einmal, und es wird Kunst sein. Vielleicht war das auch in seinem Leben so: etwas Schreckliches wie seine Blindheit wurde verstärkt und verwandelte sich in wunderbare Kunst.
> Er liebte den gregorianischen Gesang, und eine Reise mit ihm und meiner Kommilitonin Marie-Louise Jaquet in das Kloster Solesmes hatte einen starken Einfluss auf meine eigene Entscheidung, die Schönheiten der mittelalterlichen Musik und insbesondere des gregorianischen Gesangs zu studieren.
> Seitdem ist er ein wichtiger Teil meines Lebens, und ich verdanke ihm viel von meiner Inspiration.

Aus einem ganz anderen künstlerischen Bereich kam Coline Serreau, die Regisseurin des populären Films *Trois hommes et un couffin*, die von 1968 bis 1969 zwei Jahre lang Langlais Orgelschülerin an der Schola war. Sie erinnerte sich:[61]

> Ich erinnere mich an ihn als einen sehr starken Musiker, dessen Blindheit sein Gehör in unglaublichem Maße geschärft hatte, der alles auswendig ohne Fehler spielte und alles hörte. Darüber hinaus war er im Leben sehr unbekümmert, lachte und machte gerne Witze. In seinem Unterricht legte er großen Wert auf die Bedeutung der Phrasierung. Seine eigene Phrasierung war großartig, einfühlsam und ausdrucksstark.
> Er war drakonisch, wenn es um Klarheit und Präzision des Spiels ging und bestand darauf, dass man in der Lage sein sollte, jeder Stimme des Kontrapunkts zu folgen. Es war ein wunderbarer Kurs in Disziplin. Für mich war er die Verkörperung von Klarheit, Licht, Intelligenz und Sensibilität an der Orgel.

Workshops für liturgische Musik in Boys Town, Nebraska

Die pädagogischen Aktivitäten von Jean Langlais in den 1960er-Jahren beschränkten sich nicht nur auf das Institut für Junge Blinde und die Schola Cantorum. Neben der Leitung zahlreicher Meisterkurse, vor allem in den USA, nahm er in den letzten beiden Augustwochen fünf Mal am *Liturgical Music Workshop* teil, der alle zwei Jahre in Boys Town, Nebraska, stattfand (1959, 1961, 1963, 1965 und 1967). Seine erste Reise dorthin im August 1959, begleitet von seinem Sohn Claude, haben wir bereits beschrieben.

Ein Foto zeigt Jean Langlais zusammen mit den Mitarbeitern von Boys Town, seinem Sohn Claude und Kathleen Thomerson beim Workshop für liturgische Musik 1961:

Werkstatt für liturgische Musik in Boys Town, 1961
2. Reihe, links, Kathleen Thomerson - 3. Reihe links, Claude Langlais
Abbildung 50. (Sammlung Marie-Louise Langlais)

Es war eine harte Sache, angesichts des intensiven Arbeitsrhythmus und des Unterrichts in einer Kapelle ohne Klimaanlage, wo die Hitze 45°C im Schatten erreichen konnte. Nichtsdestotrotz nahm Jean Langlais das Angebot von Mgr. Wegner an, das Orgelprogramm bei zukünftigen Workshops zu leiten.

In den Sommerworkshops von Boys Town entstanden 1959 die *Missa Misericordiae Domini* für drei Stimmen und Orgel und 1961 *Sacerdos et Pontifex* für Chor, Orgel und zwei Trompeten, letzteres zu Ehren von Erzbischof Gerald Bergan, der dem Komponisten bei dieser Gelegenheit die Medaille der Heiligen Cäcilia verlieh. Ein Foto erschien auf der Titelseite der *Boys Town Times* mit folgendem Kommentar:[62]

> Erzbischof Gerald T. Bergan, Präsident des Kuratoriums von Pater Flanagans Boys Town, überreicht Jean Langlais, Organist und Komponist an der Basilika Ste.-Clotildein Paris, die Medaille der Heiligen Cecilia zum Abschluss des 9. jährlichen liturgischen Musikworkshops von Boys Town. Herr Langlais leitete das Orgelprogramm beim Workshop 1961. Die Cäcilien-Medaille, eine exklusive Auszeichnung von Boystown, wird als Anerkennung für herausragende Beiträge auf dem Gebiet der liturgischen Musik verliehen.

Zwei Jahre später fand am gleichen Ort am 30. August 1963 die Uraufführung des *Psaume solennel Nr.1* mit dem Knabenchor der Stadt unter der Leitung von Roger Wagner statt, an der Orgel begleitet von Claude Langlais. Eine Journalistin vermittelte ihre Eindrücke von Jean Langlais während eines Empfangs im Anschluss an den Workshop von 1967, kurz vor seiner Rückkehr nach Frankreich:[63]

Die letzte Werkstatt und Meisterklasse in Boys Town brachte Orgelschüler aus den ganzen Vereinigten Staaten zusammen, sagte Langlais. Sie fiel mit dem 50. Jahrestag des berühmten Heims für Knaben zusammen. "Wir haben sehr hart gearbeitet", sagte er und zog an seiner Pfeife. Er wurde vom Pfarrer John H. Baumgartner und seiner Frau liebevoll begrüßt. Der Pastor der lutherischen Kirche Capitol Drive drückte dem Organisten drei Pakete mit

Erzbischof Bergan überreicht Jean Langlais die Medaille der Heiligen Cecilia. Zur Linken des Komponisten, Claude Langlais.
Abbildung 51. (Sammlung Marie-Louise Langlais)

Pfeifentabak in die Hände. "Crosby Square, ist das richtig?" fragte der Pfarrer und erinnerte an eine Vorliebe, die Langlais geäußert hatte, als er in der Kirche Capitol Drive Konzerte gegeben hatte. Eine Aura von Tabakrauch umgab Langlais den ganzen Abend, da er unaufhörlich in seine Pfeife pustete.
Über Sainte-Clotilde sagte er, dass er für seine Arbeit dort nur einen Hungerlohn bekomme. "Die Stellung ist gut, das Gehalt ist mager. Deshalb bin ich verpflichtet, viel zu unterrichten." Er sagte, er unterrichte 90 Studenten pro Woche.

1967 wurde zum letzten Jahr, in dem Langlais an den Workshops von Boys Town teilnahm. Ganz wie der gregorianische Gesang selbst, verschwanden diese Workshops, als man für die liturgische Musik in den Vereinigten Staaten zur Volkssprache überging.

Konzertreisen durch die USA in den 1960er-Jahren

Wir schlossen das vorangegangene Kapitel mit einem Bericht über Jean Langlais' vierte amerikanische Konzertreise von 1959. Wenden wir uns nun den transatlantischen Reisen der 1960er-Jahre zu, die in den Jahren 1962, 1964, 1967 und 1969 stattfanden. Am Freitag, dem 26. Januar 1962, bestieg Jean Langlais die SS United States für eine Tournee mit 39 Konzerten in 75 Tagen, durchschnittlich also ein Konzert alle zwei Tage bis zum 11. April 1962. Die Unermesslichkeit des Landes hatte zur Folge, dass einige Reisen bis zu 24 Stunden dauerten, ein Indiz für die Herausforderung einer solchen Unternehmung. In seinem Tagebuch verteidigte der Komponist ablehnende Haltung gegenüber Flügen:[64]

Santa Fe, 20. März. In Santa Fe, einer Stadt mit 35.000 Einwohnern auf einer Höhe von 2130m, gibt es keinen Bahnhof, dafür viele amerikanische Ureinwohner. Es ist wirklich sehr malerisch, man hat das Gefühl, auf dem Land zu sein. Die Rückkehr ins Gebiet der großen Städte erfordert eine Fahrt von mindestens dreißig Stunden. Ich habe erfahren, dass ich viele Engagements

verloren habe, weil ich mich geweigert habe, das Flugzeug zu nehmen. Murtagh hat kürzlich ein konkretes Beispiel dafür in der Nähe von Montreal angeführt, aber ich bleibe dabei. Vor drei Wochen stürzte ein Jet ab und tötete 92 Menschen.

Vor Ort hatte Jean Langlais ständig mit verspäteten Zügen zu kämpfen, die seinen Fahrplan durcheinanderbrachten, wie er in seinem Reisetagebuch berichtet:

> Chambersburg, 30. März. Am Samstag sind wir von Chambersburg nach Philadelphia aufgebrochen. Länge der Reise: 1 Stunde und 50 Minuten. Zugverspätung: eine Stunde und 40 Minuten, und es geht noch weiter...
> Omaha, 1. April. Am Bahnhof um 1.18 Uhr, auffällige "Besondere Information: Zug pünktlich!"

Nebst der Müdigkeit und den Nächten ohne Schlaf war da noch das Essen, insbesondere die süßen und salzigen Kombinationen, die für ihn ebenso ungewohnt wie unappetitlich waren. Ausserdem plagte ihn überall außer in Florida und den beiden Carolinas das kalte Wetter. Bei all dem behielt Langlais das hohe künstlerische Niveau seiner Rezitale bei. Besonders die abschliessenden Improvisationen fanden großen Anklang. Immer häufiger gab er auch Meisterkurse, darunter einen am Winthrop College, wie im *The Charlotte Observer* besprochen:[65]

> "Ich sage immer die Wahrheit. Ich habe nur eine Meinung." Es war der blinde Organist aus Frankreich, Jean Langlais, der dies sprach. Er hatte sich bereit erklärt, am Abend vor seinem 140. Konzert in den Vereinigten Staaten eine Meisterklasse am Winthrop College zu geben. Sowohl Komponist als auch Interpret und Lehrer, ist Langlais ein kleiner Mann mit kahler, gewölbter Stirn und langen, grauen Haaren. Seine dunkle Brille verstärkt den Eindruck tiefen Konzentration eher, als dass sie ihn verbergen würde. Er macht den Eindruck einer kleinen, fröhlichen Grille von einem Mann in einer leuchtend roten Weste.
> "Wie lange dauert es, bis man weiß, wie jemand spielt?" - "Etwa eine Minute." Er machte eine Pause, lachte trocken und sagte: "Wenn die Technik nicht gut ist, ist eine Minute zu viel. Aber jeder Schüler in seiner Meisterklasse spielte mindestens fünf Minuten, während dieser blinde Mann neben der komplizierten Orgel in der Byrnes Hall stand und zuhörte, den Kopf gesenkt, die Brauen etwas hochgezogen. Gelegentlich streckte er die Hand aus, um an einem der weißen Knöpfe an den seitlichen Staffeleien zu ziehen, oder hielt einen Schüler an, um einen Kommentar abzugeben, die Phrasierung oder das Gefühl eines Stückes zu erklären. Er forderte die Schüler in seiner Meisterklasse auf, leitete sie an:
> "Schneller, schneller...das ist kein Schlaflied...benutze die Pedale, du hast zwei Füße...mach' etwas aus diesen herrlichen Harmonien aus... höre auf den Nachhall... du bist sehr jung, übe... schönes Legato... mein Englisch ist schlecht, mein Akzent ist schlecht", entschuldigte er sich und fügte dann leise hinzu: "Aber mein Ohr ist gut. "In den Vereinigten Staaten ist alles zu schnell", sagte er. "Für einen Künstler ist es sehr wichtig, langsam zu sein."

Hier ist ein Foto, das bei diesem Meisterkurs aufgenommen wurde:

Meisterkurs am Winthrop College, 5. März 1962
Abbildung 52. (Sammlung Marie-Louise Langlais)

Wie zuvor bestanden Jean Langlais' Rezitalprogramme aus einer Mischung französischer Klassik und Romantik, eigenen Werken aus verschiedenen Phasen seiner Karriere und einer abschließenden Improvisation. Im Hinblick auf die erneuerte Wertschätzung französischer Komponisten der Klassik nahm er für die Tournee von 1962 Werke von Louis Couperin, François Couperin, Nicolas de Grigny, Louis Marchand, Louis-Nicholas Clérambault und Jean-François Dandrieu in sein Programm auf. César Franck und Louis Vierne dominierten weiterhin seine romantische Auswahl. Für seine eigenen Werke wandte er sich Auszügen aus *Suite française* und *Neuf Pièces* sowie dem "Te Deum" zu. Neuere Kompositionen waren durch *Pièce en forme libre, Miniatur* und Auszüge aus der *American Suite* vertreten. Während dieser fünften grossen transatlantischen Tournee mit 39 Rezitalen betrat Jean Langlais vertrauteres Terrain. Lokale Bräuche und die amerikanische Gemütsverfassung überraschten ihn nicht mehr. Mit großer Freude begegnete er einigen seiner ältesten und liebsten Freunde: Charles Dodley Walker und Seth Bingham in New York, Theodore Marier und Lynwood Farnham in Boston, Robert Rayfield in Chicago, Harold Gleason und Catherine Crozier im Winter Park, dazu Robert Lord, Kathleen Thomerson und vielen anderen.

Zwei Jahre würden vergehen, bis Langlais eine weitere musikalische Pilgerreise nach Amerika unternehmen würde. Kurz bevor er 1964 wieder aufbrach, erhielt er eine Auszeichnung, die ihm sehr viel bedeutete. Der "Prix François Dhuine" war für Personen bestimmt, die das kulturelle Erbe seiner Heimatregion in der Bretagne, jenes als Dol-de-Bretagne bekannten Gebiets zwischen den Flüssen Rance und Couesnon, aufgewertet hatten. Der Preis wurde "für die Summe seines musikalischen Schaffens" verliehen. Jean Langlais war von dieser Würdigung seiner Landsleute tief bewegt.

Die Tournee, die Langlais am 30. September 1964 antrat, würde die umfangreichste seiner Karriere sein. Zwischen dem 4. Oktober und dem 7. Dezember erwarteten ihn 44 Konzerte an 61 Tagen. Begleitet wurde er von seiner brillanten Schülerin der Schola Cantorum, Ann Labounsky.[66] Zweifellos veranlasste die Intensität des Tourneeplans Langlais dazu, seine übliche Gewohnheit, ein Reisetagebuch zu führen, aufzugeben, aber er lieferte nach seiner Rückkehr eine Zusammenfassung für *Musique et Liturgie*, die wir hier auszugsweise wiedergeben:[67]

> In New York, Saint Thomas Church, spielte ich zum ersten Mal im Konzert die "Prière" in cis-Moll von Franck. Meine große Ergriffenheit als sein Interpret wurde von derjenigen eines Publikums übertroffen, das nicht gewohnt war, dieses Meisterwerk zu hören, das, wie ich feststellen muss, fast so klang wie in Sainte-Clotilde. Im Vorfeld gab es einen großen Empfang, bei dem ich die wichtigen Organisten von New York und seinen Vorstädten kennenlernen konnte.
>
> Nach dem Rezital gab es eine Versammlung im Hause des Organisten der Thomaskirche,[68] wo ich ein langes und freundschaftliches Gespräch mit einem ehemaligen Präsidenten der American Guild of Organists führte. Es war ein Uhr morgens, doch dieser sympathische Mann erinnerte mich an die positiven Auswirkungen des französischen Einflusses auf Amerika und an die Dankbarkeit, die sein Kontinent für unser Land und unsere Traditionen empfindet.
>
> Ich wurde eingeladen, eine Klasse an der University of Michigan in Ann Arbor zu unterrichten, die insgesamt etwa 30.000 Studenten umfasst. Die letzte Studentin hatte das "Finale" aus meiner *Première Symphonie* vorbereitet. Ich bemerkte, dass sie zögerte, damit zu beginnen, und fragte sie, ob sie bereit sei. Ihre Lehrerin Marilyn Mason antwortete: "Haben Sie Geduld, sie sucht nach dem Koppel Hauptwerk-Pedal". Allgemeines Gelächter, gefolgt von einer sehr schönen Interpretation meines Stückes.
>
> Nach meinem Konzert in New Orleans erinnerte mich der Bürgermeister daran, dass seine Stadt ein wichtiges kulturelles Zentrum sei. "Der Beweis", sagte er, "ist, dass Sie heute Abend bei uns sind, und vor kurzem waren noch die Beatles hier! Dieser angesehene Mann ernannte mich spontan zum Ehrenbürger und gab mir einen Schlüssel zur Stadt. Ich habe mich auch sehr gefreut, wieder die schöne Holtkamp-Orgel im Cleveland Museum of Art zu spielen. Nach dem Konzert sagte der Organisator, dass viele Menschen aus Platzmangel stehen mussten. "Sie sollten sehr glücklich sein", sagte ich ihm. "Nein, denn auch ich musste stehen." Kurz danach, in Pittsburgh, war ich sehr bewegt, ein Konzert zu spielen, das dem Andenken von Präsident Kennedy gewidmet war. Bei diesem Konzert sang ein ausgezeichneter Chor Auszüge aus dem *Requiem* von Fauré sowie meine *Déploration.* Später hielt ich eine Einführungsvorlesungs am

> Union Theological Seminary, einer berühmten Schule in New York, zum Thema: "Französische Musik ist charmant, aber sie ist auch vieles mehr". Zweihundert Studenten nahmen daran teil. 44 Konzerte in 61 Tagen, die echte Freude, eine große Zahl meiner Studenten wiederzusehen, die Ehre, sich für die französische Kunst eingesetzt zu haben: *voilà* das ist das beste Ergebnis meiner Tournee.
> Ich mag diesen Kontinent, ich mag die Begeisterung seines Publikums, und ich habe die Hoffnung nicht aufgegeben, eines Tages seine Küche schätzen zu lernen.

Der Direktor des Union Theological Seminary bat ihn, hier zu bleiben und Orgel und Improvisation zu unterrichten. Von diesem Vorschlag und seinen günstigen finanziellen Bedingungen angelockt, zögerte der Komponist und nahm ihn beinahe an, da er das Leben in New York genoss. Schließlich würde er ablehnen, aber noch nie war er so kurz davor gewesen, nach Amerika auszuwandern, wie in diesem Moment. Seine Führerin, Ann Labounsky, bemerkte einige Details, die ihr auffielen:[69]

> Am 3. November 1964 flog Langlais von Buckhannon, West Virginia, nach Tallahassee, seine erste Flugreise in die Vereinigten Staaten.[70] Der Flug war turbulent, und er geriet in Panik und wollte in jeder Sekunde wissen, was los war.

Über die Art und Weise, wie sich Jean Langlais an ein neues Instrument gewöhnte, schrieb sie:[71]

> Er stellte so viele Registerwechsel wie möglich auf den allgemeinen Kombinationen ein, die er mit den Füßen betätigte, und ordnete sie dann entsprechend ihrer Reihenfolge im Programm an, egal, ob es acht oder zehn waren. Gewöhnlich wurde der gesamte Vortrag auf vier bis sechs allgemeine Kombinationen gesetzt, mit Hilfe der Handregister für zusätzliche Änderungen. Er setzte die Handregister immer auf die gleiche Weise, in der Art eines allmählichen Crescendo. Die Récit-Register wurden in der folgenden Reihenfolge angeordnet: Flöte 8'; Voix céleste 8'; Flöten 8', 2'; Kornett; Prinzipalchor oder Zunge; Zungen. Das Positif wurde anschliessend gesetzt: Flöte 8'; Flöten 8', 4'; Flöten 8', 2'; Prinzipale 8', 4', 2'; Prinzipalchor oder volles Werk (abhängig von der Anzahl Register). Normalerweise brauchte er weniger als eine Stunde, um sein Programm zu registrieren. Da er die Registrierungen schnell festlegte, schien sein Eingehen auf neue Instrumente ebenso intuitiv und schnell zu sein wie auf neue Personen.

Die folgende Tournee von 1967 musste Langlais wegen einer Sehnenentzündung im rechten Arm abbrechen. Eine andere amerikanische Schülerin, Susan Ferré, Widmungsträgerin des *Poem of Peace* war seine Führerin gewesen. Sie genoss den Erfolg seiner früheren Tourneen, wie die Schlagzeilen der Zeitungen bezeugen, die seine Auftritte begrüßten:

> **"OVATIONEN FÜR EINEN PARISER ORGANISTEN"**
> Thomas Putnam, *Chicago Sun-Times,* 25. Januar 1967"
>
> **KONZERT EINES BLINDEN ORGANISTEN BEGEISTERT DAS TRINITY-PUBLIKUM"**
> Doris Reno, *Miami Herald*, 1. Februar 1967
>
> "**BLINDER ORGANIST GIBT MEISTERHAFTE LEISTUNG AB**"
> Peter Heterlenny*, Oakland Tribune*, 11. Februar 1967
>
> "**JEAN LANGLAIS BEWEIST VIRTUOSITÄT**"
> *Rocky Mountain News*, Denver, Colorado, 27. Februar 1967

Susan Ferré vermittelte ihren starken Eindruck von der Tournee:[72]

> Monsieur Langlais hat ein fantastisches Gedächtnis. Manchmal zieht er Tausende von Zuhörern zu seinen Konzerten an, meistens erhält er stehende Ovationen und manchmal erheben sich die Zuhörer, noch bevor er fertig ist!

In seinem Bericht für *Le Louis Braille*, eine Zeitschrift für Blinde, bestätigte Jean Langlais:[73]

> Vor meinem Konzert in Denver erzählte mir der Organist, dass die Kathedrale bisher nur einmal bis auf den letzten Platz gefüllt gewesen war, und zwar bei Alexander Schreiner, dem Organisten des Mormonentabernakels in Salt Lake City. Alle Mormonen waren von weit hergekommen. Er fügte hinzu: "Natürlich erwarten wir heute Abend nicht solch eine Menschenmenge. In der Pause kam er vorbei, um zu erklären, dass einhundert Stühle hinzugekommen waren. Trotzdem musste eine große Zahl von Zuhörern stehen. "Wussten Sie das?", fragte er. "Ich bin mir nur bewusst, dass ich kein mormonischer Organist bin", antwortete ich. "Da Applaus in der Kathedrale nicht erlaubt ist, würden Sie uns die Ehre

erweisen, Ihr Programm mit der Marseillaise abzuschliessen", fuhr er fort. Ich habe bereitwillig zugestimmt, und so wurde unsere Nationalhymne von mehr als 3.000 stehenden Menschen angehört.
In Columbus, Ohio, erlebte ich einen typischen Tag, wie ihn Amerika für seine Gäste bereithält: 7 Uhr, Ankunft am Bahnhof; 8 Uhr, Einladung zum Frühstück; 9 Uhr, Fernseh-Interview; 10 Uhr, Empfang in der Kirche; mittags, Einladung zum Mittagessen; 13 Uhr, Probe in der Kirche; 16 Uhr, Meisterkurs mit anschließender Diskussion mit den Teilnehmern; 19 Uhr, Einladung zum Abendessen; 20 Uhr, Rezital; 22 Uhr, Empfang; Mitternacht, Einsteigen in den Zug für eine 23-stündige Fahrt.

Trotz der Erinnerung an die körperlichen Schmerzen, die ihn zum Unterbruch der Tournee von 1967 zwangen, zögerte Jean Langlais zwei Jahre später nicht, eine weitere, seine achte und letzte Tournee zu unternehmen. Im Herbst 1969 schiffte er sich auf der "France" ein, deren legendären Komfort er sehr zu schätzen wusste. Seine Reiseleiterin war Colette Lequien, die Frau seines Freundes, des Dichters Edmond Lequien. Nach mehreren Konzerten fand sie die Aufgabe jedoch zu anstrengend und reiste wieder ab.

So erhielt ich [d.h. die Autorin, Anm. des Übersetzers] zu meiner grossen Überraschung eine Telegramm von ihm, dass ich mit ersten verfügbaren Flug zu ihm nach Boston kommen sollte, obwohl ich noch nie in den Vereinigten Staaten gewesen war.[74] Ich werde meine Ankunft dort, den charmanten Empfang durch Theodore Marier und seine Frau und den Klavierabend von Robert Casadesus, den wir an diesem Abend in der Symphony Hall hörten, nie vergessen. Was für ein Tag! Der Höhepunkt dieser letzten Tournee war zweifellos das Pontifikalamt für den Frieden am 10. November 1969 in der größten katholischen Kirche der Vereinigten Staaten, dem Heiligtum der Unbefleckten Empfängnis in Washington, D.C. Eine auf 7.000 Personen geschätzte Gemeinde umfasste neben in- und ausländischen Regierungsbeamten sieben Kardinäle und 175 Bischöfe. Zu diesem großen Anlass komponierte Jean Langlais seine *Feierliche Messe "Orbis Factor"* für gemischten Chor, Gemeinde, Orgel, Trompeten und Posaunen. Den Gemeindepart übernahmen die vereinigten Chöre der US-Militärakademien (West Point, US Naval Academy, US Air Force Academy), während der National Shrine Chorale den gemischten Chor auf der Orgelempore bildete. Insgesamt zählte man an auftretenden Kräften 500 Personen. Jean Langlais beendete diese außergewöhnliche Premiere mit einer monumentalen Improvisation über die *Lourdes-Hymne.*
Eine kleine persönliche Anekdote: Als der Komponist nach der letzten Improvisation die Treppe hinunterkam, nahm eine charmante ältere Frau schüchtern seinen Arm und sagte: "Ich wollte Sie einfach nur einmal in meinem Leben berühren". "Aber ich bin nicht der Christus!" war seine Antwort.

Die *feierliche Messe "Orbis Factor"* wurde live aufgenommen, und die LP war nur wenige Tage später bereits im Verkauf. Ihre Dauer (15 Minuten) und musikalischen Kräfte erinnern an die *Missa Salve Regina* von 1954, allerdings in englischer statt lateinischer Sprache. Die neue Messe war auch vom Stil her strenger, vielleicht wegen der Feierlichkeit des Anlasses und der gewaltigen Ausmaße der Basilika. Die Chorstimmen, sowohl die der Gemeinde als auch die gemischten, sind fast ausschließlich homophon und syllabisch und vermitteln einen Eindruck von Steifheit, den man in Langlais' Musik nicht gewohnt ist. Das Jahr 1969 markierte das Ende der ausgedehnten, zwei Monate oder länger dauernden amerikanischen Konzertreisen. Von nun an kehrte Jean Langlais für immer kürzere Zeiträume, höchstens zwei oder drei Wochen, in die Vereinigten Staaten zurück.

Ende der 1960er-Jahre erlebte Jean Langlais eine der großen Freuden seines Berufslebens. Nachdem er 1965 in die Ehrenlegion aufgenommen worden war, zeichnete ihn Olivier Messiaen am 20. Oktober 1968 in einer von der Vereinigung Valentin Haüy organisierten Zeremonie mit der Offiziersrosette aus. Auf Wunsch seines Freundes improvisierte Messiaen bei dieser Gelegenheit ausgiebig am Klavier.

Ein Foto hält den Moment fest, in dem Messiaen Langlais mit dieser Auszeichnung schmückt.

Messiaen ziert Jean Langlais für den *Officier de la Legion d'Honneur*, 20. Oktober 1968.
Abbildung 53. (Foto von Claude Langlais, Sammlung Marie-Louise Langlais).

Überall geehrt, gefeiert und aufgeführt, schien Jean Langlais trotz zahlreicher Hindernisse auf dem Gipfel seiner Karriere angekommen zu sein. Im kommenden Jahrzehnt warteten jedoch einige Prüfungen auf ihn, die ihn zutiefst erschüttern würden.

1 Bernard B., *Bible et liturgie, vigile du 7ème dimanche après Pentecôte*, in *Disques*, Februar 1959.
2 Joseph Gélineau (1920-2008) war ein französisch-katholischer Jesuitenpater und Komponist moderner christlicher liturgischer Musik. Pater David Julien (1914-2013) leitete den Gemeindepart in der Aufnahme von Langlais' *Missa Salve Regina* von 1955. Das Centre de pastorale liturgique war ursprünglich eine private Organisation, die erst nach dem Vatikanischen Konzil offiziell wurde.
3 Suzanne Demarquez, *Disques*, Nr. 120, 1960.
4 Pierre Hiegel, *Discographie Française*, Nr. 87, 1960.
5 José Bruyr, *Jean Langlais, Messe brève, Cantiques*, in *Disques*, Nr. 120, 1960
6 Albert Malary, *Notre-Dame dans la musique, Jean Langlais*, in *La Médaille miraculeuse*, 1960. 9.
7 Jean Langlais, Interview, in *L'Est Républicain*, Besançon, 11. November 1961.
8 Sammlung Marie-Louise Langlais.
9 Die subtilen Unterschiede zwischen "kann sein" und "sollte sein" werden später von Jacques Chailley in *La musique sacrée devant le schisme*, in *Le Figaro* vom 15. Juli 1988 kommentiert.
10 Ebd. Jacques Chailley (1910-1999), französischer Musikwissenschaftler, Pädagoge und Komponist, Gründer und Direktor der Abteilung für Musik und Musikwissenschaft an der Sorbonne in Paris. Als Direktor der Schola Cantorum in Paris (1962-1981) war er derjenige, der Jean Langlais als Nachfolger von Jean-Jacques Grunenwald als Leiter der Orgelklasse berief.
11 Exemplar in der Sammlung Marie-Louise Langlais.
12 Ebd.
13 Ebd.
14 Missa Dona nobis pacem, H.W. Gray, 1965; *Messe God have Mercy*, McLaughlin, 1965; *Mass On earth peace*, Benziger, 1966.
15 Brief in der Sammlung Marie-Louise Langlais.
16 Brief in der Sammlung Marie-Louise Langlais
17 Ebd.
18 Die Bischöfe schienen sich damals Sorgen wegen der steigenden Zahl von Konzerten in den Kirchen zu machen.
19 Der 5. Internationale Kongress für geistliche Musik fand vom 21. bis 26. August 1966 in Chicago, IL, statt. Der Artikel erschien zwischen dem 18. August und dem 1. September 1966.
20 Georges Brassens (1921-1981), ein in Frankreich sehr geschätzter Pop-Songwriter, Dichter und Sänger.
21 *France Soir* und *Presse-L'Intransigeant*, 9. September 1966.
22 Brief in der Sammlung Marie-Louise Langlais.
23 Das Kyrie darausvwurde von einem französischen Priester plagiiert und in den offiziellen Liederbüchern veröffentlicht.
24 Jean Langlais, *Mon 7ème voyage artistique aux Etats-Unis*, in *Musique et Liturgie*, Januar-Feburar 1963. 12.
25 Pastor Georges Marchal (1905-1982).
26 Pastor Pierre Vallotton (1917-2015).
27 Jean Langlais gab am 12. November 1967 ein Rezital auf dieser Orgel. Als ich ihn zum ersten Mal als Führerin begleitete, erinnere ich mich noch gut an ihre heftigen Diskussionen über das Thema der Prädestination.
28 Zwischen 1964 und 1967 sind die einzigen Orgelwerke weltlich: *Poem of Life (1965), Poem of Peace, Poem of Happiness (1966)* und *Sonate en trio* (1967).
29 Vorwort von Jean Langlais übersetzt in Französisch, Deutsch und Englisch zu *Livre Œcuménique* (Bornemann, 1968).
30 *Claude Duchesneau interroge Michel Chapuis*, Sammlung "Les Interviews", Centurion, Paris: 1979. 98
31 Disques: Tournemire, Langlais, in Télérama, 22. Januar 1961
32 V. Martin, Rezital Jean Langlais, *Oeuvres d'inspiration grégorienne*, in *Guide du concert et du disque*, 20. Januar 1961.
33 Charles Tournemire, *Mémoires*, Typoskript: 99, veröffentlicht in Marie-Louise Langlais: *Eclats de Mémoire*, website ml-langlais.com. 82
34 Gespräch der Autorin mit Jacques Barbéris, Paris, 1983.
35 Jean Guillou, *L'Orgue, Souvenir et Avenir*, Editions Buchet/Chastel, Paris: 1978. 260.
36 *Chroniques et mélanges: à Paris, l'activité des Amis de l'orgue, saison 1962-1963* in *L'Orgue* Nr. 108, Okt-Dez 1963. 121
37 Die Wahl des Jahres 1962 als Hundertjahrfeier war lediglich approximativ, da das Manuskript der "Grande pièce symphonique" auf den 16. September 1863 datiert ist. 38 *Das gesamte Orgelwerk von César Franck von Jean Langlais auf der Orgel von Sainte-Clotilde*, Gregorianisches Institut der USA, M-108-10, 1964, 1996 auf zwei CDs neu gemastert (CD-272).
38 *The complete organ works of César Franck by Jean Langlais on the organ of Ste.-Clotilde, Gregorian Intitute of America* M-108-10, 1964, auf zwei CDs neu gemastert, 1996 (CD-272)
39 C. Gendre, *Un enregistrement qui fera date dans l'histoire de l'orgue*, in *Revue et Son*, Nr. 127, November 1963. 497-499.
40 *César Franck à Sainte-Clotilde, Jean Langlais*, Arion, 1975, 33 Umdrehungen pro Minute, 2010 auf drei CDs neu gemastert (ARN368813).
41 Seth Bingham, César Franck: *Sämtliche Orgelwerke*, in *Caecilia* 91, Nr. 2 (Sommer 1964). 80-82.

42 Charles Van Bronkhorst, *New Records*, in *The American Organist* 47, Nr. 7 (Juli 1964). 6. Diese Rezension wies auf einen technischen Fehler in der Tontechnik - leichte Tonhöhenänderungen - hin, der Jean Langlais sehr ärgerte und über den er sich ständig bei der Plattenfirma beschwerte. Diese Unzulänglichkeiten wurden erst 33 Jahre später bei einer zweiten Veröffentlichung der CD im Jahre 1996 korrigiert, was für Jean Langlais jedoch zu spät war.
43 Marc Samson, *Le Soleil*, Québec, 9. Oktober 1969.
44 Man höre sich als Beispiel seine Aufnahme des "*Grand Dialogue à quatre choeurs*" aus dem 2ème livre d'orgue von Jacques Boyvin an, aufgenommen an der Kern-Orgel von Masevaux in der Sammlung Orgeln im Elsass (Coronata 4001, 1983, 33 1/3 rpm).
45 Uraufführung am 11. Mai 1962 in der Saint Paul's Church, Cleveland Heights, OH, mit Mitgliedern des Cleveland Orchestra, Fenner Douglass, Orgel, unter der Leitung von Walter Blodgett. Das Werk wurde mit Honeggers Le Roi David gepaart.
46 Gespräch mit der Autorin.
47 Leonard Raver, *The American Organist*, Band 41, Nr. 1 (Januar 1964).
48 der Autorin persönlich erzählt.
49 "Verjage das Natürliche nur, und es wird im Galopp zurückkehren."
50 Auf Langlais' Empfehlung an Lilian Murtagh begann Marie-Claire Alain 1961 ihre herausragende amerikanische Konzertkarriere wie später auch Duruflé und Olivier Latry.
51 Der zweite Teil dieses Satzes wurde vom Komponisten 1966 für Streichquintett, Flöte, Oboe, Klarinette, Horn und Fagott. Es trägt den Titel Elégie und bleibt unveröffentlicht.
52 Seth Bingham, *Marie-Claire Alain,* in *The American Organist*, Band 50, Nr. 11, Nov. 1967. 10.
53 Bernard Newman, *Organ Music, Poem of Happiness, Jean Langlais* in *Church Music*, Dezember 1968.
54 Melvin West, *The organ works of Jean Langlais*, D.M.A. Dissertation, Universität Boston, 1959. 243.
55 Diese Werke erblickten nie das Licht der Welt.
56 *Entretien avec Pierre Lucet,* Audiokassette, 1984, Sammlung Marie-Louise Langlais.
57 Danielle Savignol wird Professorin für Orgel am Konservatorium in Perpignan, Francine Carrez Organistin an der Basilika Saint-Quentin und Professorin für Orgel am dortigen Konservatorium
58 Er trat die Nachfolge des französischen Komponisten und Organisten Daniel-Lesur an (1908-2002)
59 Alain (Emile Chartier), französischer Philosoph, schrieb 1939 Minerve ou de la sagesse.
60 Thomas Forrest Kelly, Professor für Musik, Harvard University, Brief an Marie-Louise Langlais, 29. Januar 2014
61 Pascale Rouet, *Interview mit Coline Serreau, Regisseurin...und Organistin*, im Dossier Jean Langlais, in Orgues Nouvelles, Frühjahr 2013, Nr. 20. 8.
62 Dorothy Kincaid, *Milwaukee Sentinel*, 28. August 1967. 6.
63 Ebd
64 Jean Langlais, *Relations de voyage, Etats-Unis, tournée 1962*, unveröffentlichtes Heft von 33 Seiten, das seine Briefe an seine Frau Jeannette zusammenfasst, die seine Reiseleiterin Marie Villey 1962 geschrieben hatte.
65 Harriet Doar, *Blind organist says Practice...Practice*, in *The Charlotte Observer, The Arts*, 18. März 1962
66 Ann Labounsky war von Jean Langlais so beeindruckt, dass sie ihre Dissertation über ihn schrieb und das Bach *Jean Langlais, The man and his music*. Portland, Oregon: Amadeus Press, 2000, 392 Seiten veröffentlichte; außerdem schuf sie eine DVD, *The Life and Music of Jean Langlais* (Mist Media, 2006) und nahm als einzige sein gesamtes Orgelwerk in 13 Teilen mit 26 CDs auf (Voix du Vent, 2012).
67 Jean Langlais, *Un organiste français aux Etats-Unis*, in *Musique et Liturgie*, Nr. 103, Juli-August-September 1965.12
68 William Self (1908-1996), Organist an der Orgel von Saint Thomas in New York City von 1954 bis 1971.
69 Ann Labounsky, *Jean Langlais, The Man and his music*, *Amadeus Press*, Portland, Oregon, 2000, 392 Seiten.
70 Man beachte!
71 Ebd. 206
72 Susan Ferré,*The Skiff,* 7. Februar 1967.
73 Jean Langlais, *Mon 7ème Voyage aux Etats-Unis*, in *Le Louis Braille,* Oktober 1967.
74 Persönliche Erinnerung der Autorin

KAPITEL 10

Freud und Leid (1970-1984)

Komponist und Konzertorganist zwischen Barock und Moderne

Die Amerikatourneen stellten nur eine, wenn auch sicherlich besonders glorreiche Facette der Konzertkarriere von Jean Langlais dar. Auch Europa verlange nach Konzerten und hiess sie willkommen. Langlais trat in Großbritannien, Deutschland und den Niederlanden, in der Schweiz, Italien und Skandinavien auf. Diese wenigen Schlagzeilen legen die Antworten nahe:

> "**WONDERBAATLIJK ORGELSPEL VAN JEAN LANGLAIS IN GOUDA**"
> ("*Wunderbarer Erwägungsgrund von Jean Langlais in Gouda*)
> *Gerderlander*, Gouda (Niederlande), 18. Juli 1969.
>
> "**EIN GROSSER MEISTER AN DEN TASTEN**"
> *Derek Robinson*, Bristol (England), 22. Juni 1971.
>
> "**OVATIONEN FÜR GROSSEN MUSIKER**"
> *Neue Aachener Zeitung*, Aachen (Deutschland), 11. Dezember 1972.

Getreu seinen eigenen ästhetischen Entscheidungen und gegen den Strom der aktuellen Moden segelnd, ehrte Langlais weiterhin mit Nachdruck die Musik seiner Vorgänger in Sainte-Clotilde, deren verschiedene Jubiläen er mit spektakulären Konzerten feierte: 1970 den hundertsten Geburtstag von Tournemire und zwei Jahre später den 150-jährigen Geburtstag Francks. Zu letzterem Anlass spielte er in zwei Konzerten in Sainte-Clotilde, am 26. April und 3. Mai 1972, Francks komplette *Douze Pièces* für Orgel.

Als Folge von Langlais' gewachsenem internationalen Ansehen drängten sich Ausländer um ihn herum, und seine Popularität in Europa wie auch in Amerika erreichte einen Höhepunkt. Dennoch fand erst am 15. April 1970 das erste ausschliesslich seinen eigenen Werken gewidmete Orgelkonzert statt, und zwar in der Kirche St. Severin in Paris, organisiert von der 1967 gegründeten Association française pour la sauvegarde des orgues anciennes (A.F.S.O.A.). Dieses Konzert bestand aus Auszügen aus mehreren seiner Suiten, *Trois Paraphrases grégoriennes, Suite médiévale*, *Livre oecuménique*, *Fokloric Suite*, *Incantation pour un Jour Saint*, *American Suite*, *Triptyque* (einschließlich des sehr schwierigen "Trios"), *Suite française* und *Neuf Pièces;* es endete mit einem *Poem of Happiness*. Es handelte sich um ein langes, vielseitiges und technisch anspruchsvolles Programm, das dazu noch auf einer Orgel gespielt wurde, die dafür nicht geeignet war, weil sie als gelungene Kopie einer deutschen Barockorgel von Alfred Kern überhaupt nicht die Merkmale aufwies, die dem Wesen des Werkes von Langlais entsprachen. Bald darauf nahm er ein Programm ähnlicher Art auf einer Orgel auf, die noch weiter von seiner persönlichen Ästhetik entfernt war, der großen Christian Müller-Orgel in Saint Bavo, Haarlem.[1]

Dies war ein kühnes Unterfangen, da das Instrument mit einem Manualumfang von 51 Tönen und einem Pedalumfang von 27 Tönen, ohne Koppel für das dritte Manual, einen Halbton höher gestimmt war als der Kammerton (Barockstimmung). Mit seinem absoluten Gehör litt Langlais, die ganze Nacht während der Aufnahmesitzung![2] Dies war die erste ganz seinen Werken gewidmete Platte, bei der er selbst die Orgel spielte. Im selben Jahr, 1970, inspirierte ein neuer Auftrag[3] des Pariser Konservatoriums für seinen Jahresend-Orgelwettbewerb Jean Langlais zu "Imploration pour la Joie", einem kurzen, aber schwierigen Werk, dem er bald darauf "Imploration pour l'Indulgence" und "Imploration pour la Croyance" hinzufügte und so *Trois Implorations* schuf.

> Diesmal weist "Imploration pour la Joie" keine nennenswerten Neuerungen im Vergleich zu ihren Vorgängerinnen auf. Langlais beschränkt sich hier auf eine A-B-A'-B'-Struktur (Lento im 3/4, dann Allegro im 2/4, mit veränderter Wiederholung), wobei das kurze lyrische "Lento" einem atemlosen und virtuosen Allegro gegenübersteht. Bemerkenswert ist jedoch in der Schlusssteigerung eine Überlagerung voller Humor der C-Dur-Tonleiter in der rechten Hand und der Cis-Dur-Tonleiter in der linken. Das Werk endet mit einer Pirouette auf dem C-Dur-Dreiklang in Grundstellung, dem zwei dissonante Cluster vorausgehen, einem klassischen Schluss von Langlais als Improvisator.

Wenn die zweite Klage, "pour l'Indulgence", in der heiteren Art des *Poem of Peace* eine Reihe von Harmonien im zweiten Modus nutzt, überrascht die dritte Klage, "pour la Croyance" ("für den Glauben"), durch ihre außerordentliche Aggressivität. Dort, wo man eine erneuerte Fassung des "Te Deum" von 1933 zum Thema des Glaubens erwarten konnte, lehnt sich Langlais vehement gegen das auf, was er als das Abirren der katholischen Musik seit dem Zweiten Vatikanum ansah. Dieser Protest repräsentiert ein neues Genre, dasjenige der "musikalischen Schimpfworte", nach einem maliziösen Ausdruck von André Marchal, das durch kurze dissonante Toncluster im Tutti der Orgel gekennzeichnet ist, die wie Faustschläge als Antwort auf jedes Zitat des gregorianischen Credo IV einschlagen, zuerst einstimmig, dann in zwei- und dreistimmigem Kanon. Man beachte den sehr abgehackten Charakter der musikalischen Rede - kein einziger Abschnitt dieses Stückes ist länger als vier Takte (die Länge des gregorianischen Credo selbst) - und werfe auch einen Blick auf die letzten Takte, in denen nach einigen Semi-Clustern im fortissimo das chromatische Total (schwarze Tasten in der rechten Hand und weisse in der linken) losbricht, "und das auszudrücken, was ich dreißig Jahre lang gesucht habe", erklärt der Komponist; Es war für ihn eine Art, die Welt anzuschreien:

> "Ich glaube mit all meiner Kraft, aber ich leide auch unter dem, was ich in der Kirche höre"

Nach den Worten des Domherrn Revert, die er am 30. Mai 1991 in Sainte-Clotilde während der Leichenrede bei der feierlichen Messe zum Gedenken an Jean Langlais sprach, schmerzt dieser "Schrei, dieser heftige Protest gegen alles, was den Schatz des katholischen Glaubensbekenntnisses herabwürdigen könnte" - einerseits buchstäblich, da hier eine Dissonanz auf das Ohr trifft, aber auch im übertragenen Sinne, denn wenn "großer Schmerz stumm ist", explodiert hier der Schmerz von Jean Langlais, der zu lange festgehalten wurde, in rasender Wut.

Kathleen Thomerson meint dazu:

> Ich erinnere mich, wie verärgert Langlais in den 1960er-Jahren war, als Gregorianik und Latein in der Kirche zurückgingen. Als ich ihm die *Trois Implorations* vorspielte... sprach er darüber, wie die "Imploration pour la Croyance" 1970 seine persönliche Protestnote gegen den musikalischen Weg war, den die kirchlichen Behörden mit ihrer Kontrolle über die Musik einschlugen. Seine Verzweiflung ist in den kraftvoll-dissonanten Akkorden zu hören.[4]

Die Vehemenz seiner Entrüstung war jedoch nicht nur der katholischen Musik vorbehalten. Was er sich im Radio oder bei Konzerten zeitgenössischer Musik anhören musste, missfiel ihm oft sehr, und er prangerte offen den Dilettantismus und die Leere mancher Leute an. Deshalb gab er seinem *Troisième concerto* für Orgel, Streichorchester und Pauken, das er im Auftrag der Universität von Potsdam N.Y. komponiert hatte, den Untertitel "Réaction".

> Ich habe es "Reaktion" untertitelt, erklärt er, weil ich gegen diejenigen vorgehen will, die glauben, etwas Neues für die Orgel zu schreiben, indem sie halbgezogene Register verwenden oder ihre Partituren mit Tonclustern für die Hände und die Füße überziehen. Ich meinerseits habe in die Mitte dieses Konzerts eine sechsstimmige Fuge gestellt. Ich bin kein Reaktionär, aber ich wollte beweisen, dass wir immer noch Musik für Orgel schreiben können, ohne an den Klaviaturen einzuschlafen.[5]

Jean Langlais war mit diesen "neuen" Techniken vertraut... und widersetzte sich ihnen mit einer totalen Weigerung, ihnen nachzukommen. Das am 28. Dezember 1970 begonnene *Troisième concerto* wurde am Freitag, dem 9. April 1971, in La Richardais beendet und fünf Jahre später, am 22. Oktober 1976, in Pittsburgh uraufgeführt.

> Im Gegensatz zu den beiden vorhergehenden Orgelkonzerten übernimmt "Réaction" nicht die traditionelle Aufteilung in getrennte Sätze, sondern verbindet diskontinuierliche Abschnitte: Einleitung - Fuge - Fuge - Kadenz - Schlussteil. Dies ist seine Struktur, wobei die zentrale Fuge das eigentliche Rückgrat des Werkes bildet - das Bravourstück eines wahren Kontrapunktspezialisten.
> Es zeichnet sich auch durch seine Sprache aus, die weder neoklassizistisch wie diejenige des *Premier concerto* ist, noch lyrisch wie beim zweiten, und durch seine Orchestrierung, indem wir hier, genau wie in Poulencs *g-Moll-Konzert*, neben Streichern auch Pauken finden. Aber der Unterschied zu seinen beiden vorherigen Konzerten ist im Wesentlichen rhythmisch, mit einem konstant atonalen Thema und der Ausnutzung aller möglichen Kombinationen (Umkehrung, Transformation, Vergrößerung, Verkleinerung), wobei die harmonische Sprache Atonalität, Modalität und Polytonalität vermischt.

In den 1970er-Jahren wollte Jean Langlais ein Komponist seiner Zeit sein und das Bild eines Musikers vermitteln, der sich zu erneuern weiß und bei dem keines seiner Werke den vorherigen gleicht. Dabei hatte er immer das Gebot von Paul Dukas vor Augen: "Ein Komponist muss seinem Ruf Lügen strafen". Um auf diese Weise eine neue Sprache zu schmieden, beschloss Langlais jedoch, einen deutlichen Einschnitt zu machen und seinen persönlichen Bestrebungen freien Lauf zu lassen: Er widmete der Seligen Jungfrau Maria ein ganzes Buch von Orgelstücken mit dem Titel *Offrande à Marie.* Diese sechs Meditationen sind ein wahrer Glaubensakt des Komponisten in einer Zeit widersprüchlicher Strömungen in der Musikwelt im Allgemeinen und in der Orgelwelt im Besonderen, indem er ganz offensichtlich das Bedürfnis empfindet, die strahlende, beruhigende und erlösende Gegenwart Mariens, der Mutter Gottes, zu suchen. Vielleicht, wer weiss, rief er Maria auch für die Kirche und ihren Klerus an? Diese Stücke, die zwischen dem 21. November und dem 29. Dezember 1971 in rascher Folge geschrieben wurden, sind auf geradezu obsessive Weise vom "Sancta Maria, ora pro nobis" aus der Lauretanischen Litanei durchzogen. Für die Titel jedes dieser Stücke verwendet Jean Langlais eine der Eigenschaften der Jungfrau Maria, die in dieser Litanei zum Ausdruck kommt: "Mater admirabilis" (bewundernswerteste Mutter), "Consolatrix Afflictorum" (Trösterin der Betrübten), "Regina angelorum" (Königin der Engel), "Regina Pacis" (Königin des Friedens), "Mater Christi" (Mutter Christi) und "Maria mater gratiae" (Maria, die Mutter der Gnade).

Jean Langlais und seine Lehre

Diejenigen, die wohl am eloquentesten über Langlais' Lehre sprechen können, waren seit jeher seine zahlreichen Studenten. Unter ihnen schreibt Lynne Davis Firmin-Didot[6:]

> Ende September 1971 kam ich nach Frankreich, um bei Marie-Claire Alain und Jean Langlais zu studieren, die an der Schola Cantorum in Paris lehrten. Madame Alain war in jenem Jahr sehr krank, so dass der Unterricht bei ihr vorübergehend eingestellt war. Der Unterricht bei Langlais wurde dann umso wichtiger. Die wöchentlichen Stunden an der Schola fanden am Samstagnachmittag statt. Ich sprach noch nicht fließend Französisch, aber das war kein Problem, da Langlais perfekt Englisch sprach. Er war der "Maître", der Lehrmeister, in strengster, formeller französischer Manier. Man "diskutierte" nicht über eine Interpretation, wie ich es an der Universität von Michigan mit meinem Lehrer Robert Clark erlebt hatte, nein, man nahm alles ohne Fragen an. Und doch gab es unter dieser strengen, fast starren Haltung eine sehr großzügige, liebenswürdige Seite, die Jean Langlais mir bei drei Gelegenheiten ausdrücklich gezeigt hat. Diese drei Anlässe haben mein Leben für immer verändert!
> Das erste Mal war, als ich ihm alte französische Musik vorspielte. Er schlug mir vor, mir die neue Aufnahme von Marie-Claire Alain mit dem gesamten Orgelwerk von Nicolas de Grigny anzuhören. Er wusste, dass dies für mich von Vorteil sein würde, und er hegte keine Eifersucht darauf, dass ich diese Musik aus einer anderen Quelle hörte.
> Als ich das *Prélude et Fugue sur le nom d'ALAIN* von Duruflé spielte, sagte er sofort: "Oh, Sie müssen damit unbedingt zu Madame Duruflé gehen und es bei ihr studieren! So begann, mit einer besonderen Einführung von Jean Langlais, mein langes Studium bei Marie-Madeleine Duruflé, das mein Spiel veränderte.
> Der dritte, aber nicht der geringste dieser fast hellseherischen Vorschläge von Langlais, war der folgende. Er sagte: "Wissen Sie, es gibt einen brandneuen Orgelwettbewerb in der Kathedrale von Chartres. Sie sollten sich mit denen in Verbindung setzen." Das habe ich getan, obwohl mein Französisch noch nicht so gut war, vor allem nicht am Telefon. Die Person, die das Telefon beantwortete, war äußerst höflich und lud mich ein, mit ihr über den Wettbewerb

zu sprechen. Diese Person war niemand anders als Pierre Firmin-Didot, der 1981 mein Mann wurde. Andere Erinnerungen sind an die Entdeckung von Franck in Ste.-Clotildedurch die Konzerte von Langlais gebunden. Eine bestimmte Aufführung von Francks *Prière* war besonders bewegend. Wie ich später erfuhr, war sein kleiner Hund "Paf" am selben Tag gestorben.

Am Sonntagmorgen zur Messe auf die Orgelempore zu gehen, war etwas ganz Besonderes. Seine Improvisationen waren herrlich, genauso wie es herrlich war Langlais die Schönheit der Farben der Glasfenster in Chartres preisen zu hören, obwohl er blind war. Er "sah" die Farben in seinem Geist. Er lachte mit den anderen Studenten und den Besuchern, wenn er seine Witze erzählte! Wir beobachteten ihn, als er uns zeigte, wie er Musik in Brailleschrift las und wie er das Papier zum Schreiben ausstanzte. Eines Morgens waren Robert Sutherland Lord und Catharine Crozier Besucher in der Messe. Während dieser ließ mich Langlais Francks *Choral in E-Dur* spielen. Aus irgendeinem Grund war er mit meinem Spiel nicht zufrieden und sagte, Franck hätte es nicht gefallen. Aber er war wirklich glücklich und zufrieden, als ich ihn später spielte und 1975 den ersten Preis in St. Albans gewann. Er sagte zu der Jury: "Sie hat alles getan, was ich ihr gesagt habe!

Ich hatte das große Glück, bei ihm studiert und ihn gekannt zu haben. Ihm habe ich so viel zu verdanken, wie sich mein Leben in Frankreich während der 35 Jahre, die ich dort lebte, entwickelt hat. Dieses Leben heute ist dank ihm besser und definitiv französischer geworden.

Vielen Dank, lieber Meister, und in sehr liebevoller Erinnerung an Ihr Leben!

Ein anderer Schüler von Langlais, Douglas Himes[7], erinnert sich:

Ich wurde in die "organiste-compositeurs" der Sainte-Clotilde-Schule - César Franck, Charles Tournemire und Jean Langlais - vom verstorbenen Dr. Robert Sutherland Lord, Universitätsorganist an der Universität Pittsburgh von 1962 bis 2006, eingeführt...

Im Frühling 1972, am Ende meines zweiten Studienjahres bei ihm, führte mich Dr. Lord in das Epizentrum der Sainte-Clotilde-Tradition. Ich kam im Mai rechtzeitig in Paris an, um das erste von zwei Rezitalen in Ste.-Clotildezu hören, in denen Langlais alle Orgelwerke Francks zum 150. Geburtstag des Komponisten spielte. Meine erste Begegnung mit dieser authentischen Franck-Interpretation fand am Vorabend meiner ersten Unterrichtsstunde mit Langlais statt, als ich im halbdunklen Kirchenschiff der Basilika auf den Knien saß, der Orgel zugewandt, und ihm zuhörte, wie er Franck spielte, wobei er nur Register der originalen Cavaillé-Coll-Orgel verwendete. Es war eine lebensverändernde Erfahrung.

Am nächsten Tag brachte mich Dr. Lord zu Langlais Wohnung in der Rue Duroc und stellte mich dem "Maître" vor, bei dem ich das Privileg hatte, in den nächsten vier Jahren regelmäßig zu studieren...

Die Vorteile des Studiums von eigenen Stücken von Langlais liegen auf der Hand, aber das Studium von Franck war nicht weniger inspirierend. Langlais' Bekanntschaft mit der authentischen Franck-Interpretation begann in seiner Jugend als Student am Nationalen Institut für Junge Blinde in Paris, als er zehn Jahre alt war... Er studierte Harmonielehre bei Adolphe Marty und Theorie und Solfège bei Albert Mahaut, beides brillante blinde Organisten, die den ersten Preis für Orgel am Konservatorium in der Klasse von César Franck gewonnen hatten. Von diesen beiden Professoren und Charles Tournemire erhielt Jean Langlais die reine Essenz der Franck-Tradition. Er erinnerte sich immer mit Mühe an seinen Lehrer am Konservatorium, Marcel Dupré, den er als einen "sehr gewissenhaften Lehrer" anerkannte. Langlais erzählte Robert Lord, dass Dupré seinen Studenten dies geraten hatte: "Das Einzige, was man braucht, um Franck zu spielen, ist ein Metronom in der rechten Tasche und ein Metronom in der linken Tasche". Dies stand in krassem Widerspruch zu den Aussagen aus erster Hand von Francks Schülern, die alle bezeugten, dass Franck seine eigenen Werke "sehr, sehr frei" spielte. Der Konflikt spitzte sich zu, als Langlais als Schüler in der Klasse von Dupré am Konservatorium die Fantasie in C-Dur spielte. Wie er viele Jahre später in seiner Ausgabe der Franck-Orgelwerke andeutete, wies Dupré Langlais an, die Registrierungen des Komponisten in den manualiter-Partien des Mittelteils umzukehren, obwohl Langlais wusste, dass dies den Angaben von Franck widersprach. Langlais erinnerte sich, dass er "allen Mut" zusammennahm und folgendes sagte: "Es tut mir sehr leid, Ihnen mitteilen zu müssen, dass Adolphe Marty, der Lehrer an der Blindenschule war, als er 1886 den ersten Preis [am Konservatorium] in der Franck-Klasse erhielt, die Fantasie in C wie ich spielte". Laut Langlais wurde Dupré sehr wütend, und es verging eine schreckliche, stille Minute. Danach sagte er: 'Wenn Marty das getan hat, dann tun Sie das! ”

Duprés Distanz zur Franck-Tradition zeigte sich nicht nur in seinem Unterricht, sondern auch in seiner 1955 erschienenen Ausgabe der Franck-Orgelwerke. Zu diese Ausgabe, sagte Langlais: "Dupré entfernte alle Fermaten und fast alle Dynamik-Angaben und änderte fast alle Registrierungen. Für mich ist diese Ausgabe nutzlos, ein Skandal und ein Attentat".

Langlais' Verständnis und Sensibilität für die Orgelmusik von César Franck kam von innen heraus. Er schien jede Note, jede Phrase, jede Tempoangabe, jede Dynamik und jede Registrierungsangabe in jedem Stück zu kennen. Nur sehr selten konsultierte er während seines Unterrichts die Braille-Partitur, um seine Erinnerung an ein Detail zu bestätigen. Ich wünschte, ich hätte daran gedacht, ihn zu fragen, wie er eine Partitur vor seinem geistigen Auge sah, denn ich bin sicher, dass er sie sehr detailliert "gesehen" hat. Ungeachtet der Dichte der musikalischen Textur konnte er jede Note in jeder Stimme hören und benennen: "Nein, G aufgelöst im Alt". Sein bemerkenswerter Sinn für innere Stimmen ist kaum überraschend, wenn man seine Ausbildung und seine angeborenen Fähigkeiten betrachtet... Eine der demütigendsten - und anfangs erstaunlichsten - Erfahrungen beim Studium mit ihm war, dass er gelegentlich meine Fingersätze korrigierte. Es mag widersinnig erscheinen, dass ein blinder Lehrer einen Fingersatz korrigiert, aber das ist nicht der Fall, wenn man bedenkt, dass der Zweck eines korrekten Fingersatzes darin besteht, zu verhindern, dass die Mechanik die Musik verdunkelt. Langlais brauchte keinen falschen Fingersatz *zu sehen*; er konnte die musikalischen Ergebnisse *hören* und korrigierte den Fingersatz, um das Hindernis für den richtigen Ausdruck der Musik zu beseitigen.

Sensibilität für die Architektur der musikalischen Phrasen ist für eine authentische Interpretation von Francks Orgelwerken unerlässlich, und Langlais' Sinn für Phrasierung war tadellos. Sein Spiel des E-Dur-Chorals illustrierte dies. Franck hatte enorme Hände; er konnte eine Dezime greifen und leicht eine Duodezime überspannen. Wie Rachmaninow und andere Tastenkomponisten, schrieb er für seine eigenen Fähigkeiten. Es gibt viele Passagen in Francks Schreibweise für die Manuale, die er zweifellos mit Leichtigkeit bewältigen konnte, die aber für Interpreten mit normal großen Händen eine gewaltige Herausforderung darstellen. Eine dieser Passagen ist der Eröffnungsteil des E-Dur-Chorals. Während der Originaltext nur für Manuale geschrieben ist, koppeln viele Organisten die Manuale ohne Pedalregister auf das Pedal und spielen die Unterstimme auf den Pedalen, um die Spannweiten der linken Hand zu verkleinern. Langlais hatten kleine Hände. Ich habe neben ihm auf der Orgelbank von Ste.-Clotilde gesessen, während er diesen Choral spielte. Er koppelte die Manuale nie an das Pedal, und er ließ keine einzige Note oder Phrase aus.[8]

Eine oft zitierte Maxime unter Organisten und Orgelbauern lautet: "Das wichtigste Register jeder Orgel ist der Raum". Fast 60 Jahre lang musizierte Jean Langlais in dem Raum, für den Franck seine Orgelwerke konzipierte. Er kannte die ursprüngliche Franck-Orgel aus erster Hand, bevor 1933 unter Tournemire die erste größere Renovierung des Instruments unternommen wurde. Seine intime Kenntnis sowohl der Orgel, für die Franck die Registrierungen sorgfältig angegeben hatte, als auch des akustischen Raums, in dem diese Registrierungen klingen sollten, ermöglichte es Langlais, einen einzigartigen Einblick in Francks Auswahl bestimmter Register und die beabsichtigten Ergebnisse ihrer Verwendung zu geben...

Jean Langlais war sich seiner Rolle als letzter Träger der Sainte-Clotilde-Tradition sehr bewusst und darum demütig. Während meiner Studien bei ihm war ich mir immer bewusst, dass das meiste, was er mir erzählte, von seinen Lehrern kam, die bei Franck studiert hatten, die Franck seine eigenen Werke spielen gehört und - in einem einzigartigen, seltenen Fall - Francks Werke an der Seite des Komponisten gespielt hatten. Gelegentlich machte er einen Interpretationsvorschlag oder gab einen bestimmten Fingersatz, der auf seinem eigenen Verständnis basierte, aber er war immer darauf bedacht, darauf hinzuweisen, dass dies *sein* Vorschlag sei. In seinem gesamten Unterricht vermittelte Langlais nicht nur Kenntnisse, sondern auch eine tiefe Ehrfurcht vor der authentischen Franck-Interpretation, die ich meinerseits meinen Schülern weitergegeben habe.

Mehr als 40 Jahre lang pilgerten unzählige Organisten aus aller Welt auf die Empore von Ste.-Clotildeund in sein Studio in der Rue Duroc, um die Weisheit des letzten treuen Sprachrohrs dieser wunderbaren Tradition aufzusaugen. Als Teil dieser Legion kann ich mit tiefer Dankbarkeit sagen, dass das Studium bei meinem "cher Maître" eines der größten Privilegien meines Lebens war. Die Kenntnisse und Einsichten, die ich von ihm erhielt, haben mein musikalisches Schaffen weit über das Orgelspiel hinaus geprägt, und sein Geist lebt in mir weiter, wie auch in anderen, deren Leben von diesem großen Mann berührt wurde.

Hier ist ein weiteres, eher humorvolles Zeugnis von Marjorie Bruce, einer ehemaligen Schülerin des Langlais an der Schola Cantorum zwischen 1972 und 1974[9]:

> Langlais hatte eine starke Präsenz. Selbst jetzt, wenn ich übe, höre ich die Worte " Mais non!" mit einer erstaunlichen Klarheit erklingen.
> Mit einer Mischung aus jugendlichem Enthusiasmus und Naivität kam ich mit einer Ausgabe von Francks erstem Choral zu meiner ersten Unterrichtsstunde. Die Musik von Cesar Franck war nicht nur ein Spezialgebiet, sondern lag Langlais auch besonders am Herzen. Den E-Dur-Choral in der ersten Stunde vorzutragen, kam einem Bungee-Jumping über den Niagara-Fällen gleich.
> Erst eine Stunde nach Beginn der Lektion blätterte ich die erste Seite der Partitur um. Was für eine Erfahrung war das! Während dieser ersten Stunde hatte er zu keinem Zeitpunkt ein entmutigendes Wort geäußert. Er verlangte Präzision, Aufmerksamkeit für Details, Pausen, die länger sein sollten, feinstes Legato in den inneren Stimmen, Phrasen, die geformt werden sollten - all dies in ein paar Takten. Ich lernte schnell, dass die Möglichkeiten zwischen Staccato und Legato scheinbar endlos waren.

Herzinfarkt und Komposition der *Fünf Meditationen über die Apokalypse*

Die Nöte, denen Jean Langlais in den 1970er-Jahren ausgesetzt war, resultierten weniger aus Streitigkeiten über Ästhetik als vielmehr aus schwerwiegenden gesundheitlichen Problemen, die erwartungsgemäß auf die Zunahme seiner Aktivitäten im Zusammenhang mit seinem Aufstieg zum Ruhm zurückzuführen sind. Am 14. Januar 1973 erlitt er einen schweren Herzinfarkt, der seinen sofortigen Krankenhausaufenthalt auf der Intensivstation des Broussais-Krankenhauses in Paris nötig machte. Der Tod war sehr nahe an ihm vorbeigegangen... Nun hatte Langlais, in seltsamer Vorahnung, kurz zuvor begonnen, Orgelwerke nach dem Buch der Apokalypse (*Offenbarung*) des Johannes zu komponieren.
Aber tatsächlich war es in den langen Wochen der Genesung nach seinem Herzinfarkt, in denen er den heiligen Text immer wieder lesen und sich im Licht des eben Erlebten, in dessen Geist vertiefen konnte. So entwarf er eine Sammlung von *Cinq Méditations sur l'Apocalypse*, in der er jeweils einen Satz oder eine Episode aufgriff, die ihm bei seiner Lektüre besonders in die Augen gesprungen war. Das Buch der *Offenbarung* steht bekanntlich am Ende der Briefe und somit des Neuen Testaments.
Es fasst die Offenbarungen zusammen, die der Engel dem Heiligen Johannes über "die Dinge, die in Kürze geschehen werden", gemacht hat. Von den 22 Kapiteln dieses hermetischen, phantastischen, wichtigen Textes wählte Langlais einige Phrasen oder Bilder aus, die er in Musik umzusetzen versuchte; daraus wurden die Titel der fünf Teile seiner Sammlung:

- "Wer Ohren hat, der höre"
- "Er war, Er ist und Er wird kommen
- "Prophetische Visionen"
- "Komm, Herr Jesus"
- "Die Fünfte Trompete"

Erstes Stück: **"Wer Ohren hat zu hören, der höre"**
Diese einleitende Aufforderung ist der Abschluss jener an die sieben Kirchen Asiens gerichteten Reden, für die der Apostel zuständig war: Ephesus, Smyrna, Pergamon, Thyadtira, Sardes, Philadelphia, Laodizea.

> Die Sieben, als Symbol des Kosmos, repräsentiert die Gesamtheit von Raum und Zeit und den universellen Charakter der Kirche, und Jean Langlais übersetzt die Komplexität der Johannesworte in einen Kontrapunkt (vierstimmige Fuge mit regelmäßigen Einsätzen von unten nach oben, jeweils im Abstand von zwei Takten, wobei die Exposition unmittelbar von einer zunehmend gestrafften Engführung gefolgt wird). Darüber setzt er im Pedal siebenmal das kurze Thema des gregorianischen Gesangs im vierten Modus mit einem weichen Clairon 4'.
> Für das Fugato, das auf einer von Tournemire bevorzugten Registrierung gespielt wird (Manuale: Grundstimmen 8', Voix céleste 8', Voix humaine 8', Tremolo), verwendet der

Komponist die gesamte Fuge für vier gemischte Stimmen wieder, die er 1937 zum *Psalm CXXIII* ("Zu Dir erhebe ich meine Augen") geschrieben hatte.

Zweites Stück: **"Er war, Er ist und Er wird kommen"**
Ausgehend vom Satz "Gnade und Friede sei mit euch von dem, der da ist und der da war und der da kommt" (*Offenbarung* 1,4), versucht dieses Stück, eines der abstraktesten der Sammlung, den Begriff der Ewigkeit Christi mit Hilfe der Note F zu definieren, die während des größten Teils des Stückes in fünf Abschnitten mit folgenden theologischen Inhalten niedergedrückt bleibt:

1. "Ewigkeit": unter dem ausgehaltenen F, eine melodische Kontrapunktstimme ("Er war").
2. "Christus, den wir gekreuzigt haben" (Auftauchen des gregorianischen Passions-Hymnus Vexilla Regis in schweren vertikalen Harmonien, in einer gequälten chromatischen Stimmung und einem hochdramatischen Kontext)
3. "Ewigkeit": unter dem gehaltenen F, zweistimmiger Kontrapunkt ("Er ist")
4. "Christus, den wir verherrlicht haben" (Auftauchen der gregorianischen "Lauda Sion Salvatorem" in vertikalen Harmonien, die fortissimo mit dem folgenden Gedanken schließen: Die Passion hat die Auferstehung Christi möglich gemacht).
5. "Ewigkeit": unter dem ausgehaltenen F, ein- und zweistimmiger Kontrapunkt ("Er wird kommen") mit engelsgleichen, geheimnisvollen Arpeggien auf Quintaton 16', Flöte 4' und Terz 1 3/5', in einer mystischen und magischen, an Olivier Messiaen erinnernden Atmosphäre. Man beachte, dass das F der "Ewigkeit" niemals gleichzeitig mit der Gregorianik erscheint, sondern, ganz im Gegenteil, die Figuration der Ewigkeit stets linear und kontrapunktisch ist; Christus erscheint immer vertikal und harmonisch, im gleichen Geist des Gegensatzes zwischen Monophonie und Polyphonie wie im "Te Deum" von 1933.

Drittes Stück: **"Prophetische Visionen"**
Bis zu diesem Zeitpunkt schien Langlais die Präambel der Apokalypse zu bevorzugen. Doch hier in diesem dritten Stück nimmt er sich das eigentliche Zentrum der Sache vor: "Was bald geschehen muss". Die Vision ist erschreckend, denn die Öffnung der Sieben Siegel verkündet den Tod durch das Schwert, aber auch durch Hungersnöte, wilde Tiere, Erdbeben und Überschwemmungen, den Engel der Vernichtung, das Ungeheuer der Apokalypse und den Fall Babylons.

Es ist dies ein einziger Alptraum, aber statt einer Detailbeschreibung der Schrecken fasst Langlais diese Bilder unter dem einzigen Begriff "Prophetische Visionen" zusammen, die musikalisch in einem 10-taktigen dissonanten Rondo auf dem Tutti der Orgel zusammengefasst werden. Die kontrastierenden Couplets verweilen bei einem Bild (der Engel, der den rechten Fuß auf das Meer und den linken Fuß auf die Erde setzt, dargestellt durch ein Doppelpedal-Solo mit weitem Abstand zwischen linkem und rechtem Fuß) oder einem Symbol (Frieden und Freude des neuen Jerusalem, die die Rechtschaffenen im ewigen Leben umgeben, was von Langlais natürlich durch das "Sanctus" der XVI. Gregorianischen Messe angedeutet wird). Der aus sehr kurzen Abschnitten aufgebaute letzte Teil des Stückes führt verschiedene Fragmente zusammen, darunter die Harmonisierung des Allelujas der Messe zu Christi Geburt, und schließt mit einem äußerst dissonanten fortissimo-Akkord aus 10 Tönen.

Viertes Stück: **"O ja, komm, Herr Jesus Christus"**
Langlais kommentiert hier den eigentlich letzten Satz der *Offenbarung* und damit des Neuen Testaments "*Derjenige, der diese Dinge bezeugt, sagt: 'Gewiss komme ich bald. Amen. Komm, Herr Jesus!"* (Offenbarung 22:20). Die Heilsgewissheit des Christen wird hier in ein vertrauensvolles Gebet mit einer leuchtenden Mystik gegossen, eine langsame Meditation über Salicional und Bourdon 8', die sich als inbrünstiges, immer intensiveres Flehen erweist, wenn die melodische Linie mit "valeurs ajoutées" die höchsten Töne der Orgel erreicht. Dieser verinnerlichte Satz erinnert an die "Meditation" aus *Hommage an Rameau*.

Fünftes Stück: **Die Fünfte Trompete**
Anstatt die *Cinq Méditations sur l'Apocalypse* mit dem vorhergehenden Stück zu beenden und dem Christen die im Satz "Komm, Herr Jesus" verkörperte Erlösung zu versprechen, tat Langlais genau das Gegenteil und kehrte zu einer der dramatischsten Stellen in der *Offenbarung* zurück, die durch das Erklingen der fünften Posaune angekündigt wird:

> Da blies der fünfte Engel seine Posaune, und ich sah einen Stern vom Himmel auf die Erde fallen. Ihm wurde der Schlüssel zu den Tiefen des Abgrunds gegeben; er öffnete diesen, und aus dem Schacht stieg Rauch auf wie der Rauch eines großen Ofens, und die Sonne und die Luft wurden durch den Rauch aus dem Schacht verdunkelt. Dann kamen aus dem Rauch Heuschrecken auf die Erde, ... und ihre Folter war wie die Folter eines Skorpions, wenn er jemanden sticht. (*Offenbarung* 9:1-6)

In völligem Aufgehen in diesen schrecklichen Ausschnitt des geistlichen Textes schreibt Jean Langlais eine

gewaltige Fantasie, wie man eine Oper ausgehend von einem Libretto schreibt, aber ohne die Reihenfolge der Ereignisse des Textes zu respektieren - Ereignisse, die er in einer äußerst realistischen Weise darstellt.

> Da ist in der Einleitung dieser dunkle "Schacht des bodenlosen Lochs", stilisiert durch die 8'-Grundstimmen des Schwellwerks im tiefen Bereich und von Pausen durchsetzt. Aus dem Brunnen steigen Rauchschwaden, illustriert durch ein Motiv aus drei Noten (E-G#-A#), das sich im Stakkato um sich selbst dreht. In diesem Moment erscheint die berühmte "Fünfte Trompete", die dem Stück seinen Titel gibt, ein Verzierungsmotiv in 32tel-Noten, das dreimal auf der Trompete 8', dem Clairon 4' und den Mixturen des Schwellwerks erklingt,[10] unmittelbar gefolgt von der Beschwörung des vom Himmel auf die Erde fallenden Sterns (um drei Oktaven fallendes Motiv, das auf dem tiefen Es des Pedals auf der Bombarde 16' endet).
> Dann kommt zweimal die Beschwörung (Takte 119 und 135) des "*großen Ofens,* [dessen Rauch] *die Sonne und die Luft verdunkelte*", mit Fortissimo-Akkorden, die das melodische Motiv des "Rauchs" (Takt 8) auf einem Nonakkord wiederholen, der auf dem tiefsten D des Pedals aufgebaut ist. All diese Elemente werden mit dem Chaos wiedergegeben, das in diesem ersten und längsten Abschnitt der "Fünften Trompete" herrscht.
> Bevor der zweite Teil beginnt, stellt Jean Langlais das im Heiligen Text folgendermassen geschilderte Schlüsselelement vor: *"Dann kamen aus dem Rauch Heuschrecken auf die Erde."* Zunächst nur angedeutet und im Wechsel mit anderen Leitmotiven dargestellt, machen diese Heuschrecken einen harmlosen Eindruck, und ihre durch ein gewöhnliches "Vogelgezwitscher"-Motiv à la Messiaen angekündigte Anwesenheit scheint in keiner Weise bedrohlich zu sein. Doch ab dem zweiten Teil des Werkes verwandelt sich dieses flüchtige Bild in ein verstörendes Ostinato (Takt 159). Die Heuschrecken der Schrift nehmen nun die volle Aufmerksamkeit in Beschlag mit ihrem hohlen Klang auf Bourdon 16', Flöte 4' und Larigot $1^{1/3}$ über einer Folge von Septimakkorden auf Voix humaine, Voix céleste und Tremulant, während im Pedal das Thema des "Rauchs" seine Windungen in langen Noten auf dem Clairon 4' solo entfaltet. Plötzlich verstärkt sich die Anwesenheit der Insekten, die anfänglichen 16tel-Noten werden zu 32tel-Noten.
> Ein Vergleich mit Alfred Hitchcocks wunderbarem Film *The Birds* kommt einem in den Sinn, in dem sich einige friedliche Vögel in eine beunruhigende Masse verwandeln, die schließlich den Menschen zu Tode picken.
> Dann folgt als Höhepunkt eine lange Stille, die endliche Ruhe nach dem Sturm, denn laut der *Offenbarung*:

> wurde [den Heuschrecken] eine Macht verliehen, die der Macht der Skorpione der Erde gleicht. Ihnen wurde gesagt, dass sie weder dem Gras der Erde noch irgendeinem grünen Gewächs oder irgendeinem Baum Schaden zufügen sollten, sondern nur den Menschen, die nicht das Siegel Gottes auf ihrer Stirn tragen.

> Dieser Angriff der Heuschrecken auf die Menschen bildet den dritten und letzten Teil der "Fünften Trompete" bilden, den nach der hellseherischen Beschreibung des Heiligen Johannes gewaltigsten:

> Auf ihren Köpfen waren etwas, das wie Kronen aus Gold aussah; ihre Gesichter waren wie Menschengesichter, ihre Haare wie Frauenhaare und ihre Zähne wie Löwenzähne; sie hatten Schuppen wie eiserne Brustpanzer, und das Geräusch ihrer Flügel war wie das Geräusch vieler Streitwagen mit Pferden, die in die Schlacht stürzen. Sie haben Schwänze wie Skorpione mit Stacheln, und in ihren Schwänzen steckt die Kraft, Menschen fünf Monate lang Schaden zuzufügen. Sie haben als König über sich den Engel des Abgrunds; auf Hebräisch heißt er Abaddon, und auf Griechisch heißt er Apollyon.

> Um diesen Text von ungewöhnlicher Gewalttätigkeit am besten zu übersetzen, verwendet Langlais eine Perpetuum mobile auf dem Tutti der Orgel, eine einstimmige Folge von 32tel-Noten in den Händen, unterbrochen von heftigen Sprüngen im Pedal in Richtung der tiefsten Töne, die wiederholte Angriffe der Heuschrecken auf Menschen nachahmend; der Komponist lässt sich ganz vom epischen Geist des heiligen Textes leiten, der den Schluss bildet:

> Und in jenen Tagen werden die Menschen den Tod suchen, ihn aber nicht finden; sie werden sich nach dem Tod sehnen, aber der Tod wird vor ihnen fliehen.

> Denn die höchste Strafe der Menschen wird nicht der Tod, sondern das Leben sein, was Langlais musikalisch durch zwei dissonante Akkorde über dem Orgelpunkt C ausrückt, die sich in einen langen und totalchromatischen Custer auflösen, der zwei Jahre zuvor geschriebenen *Imploration pour la Croyance* gewissermassen nachträglich einen Schlusspunkt setzend.

So deutet er - als Glaubender und Optimist - zweimal durch seine Musik an, dass der Höhepunkt des Lebens tragisch sein könnte, was für einen so unerschütterlichen Christen doch erstaunlich ist.

Dieses kraftvolle Werk zeigt jedoch, wie intakt Jean Langlais' grossartige Fähigkeit war, die Schriften zu paraphrasieren, zu einem Zeitpunkt seiner Karriere, als er zu fortwährender Wiederholung bestimmt zu sein

schien. Man kann sagen, dass er sich fortan durch die Kraft seiner eigenen Inspiration selber neu erfinden würde. Wie er selbst einräumte:

> Diese *Cinq Méditations sur l'Apocalypse* stellen den Höhepunkt meiner musikalischen Bestrebungen und meine beste Arbeit dar.[11]

Diese Art von Äußerungen über sich ist so selten, dass sie Aufmerksamkeit verdient. Unterstützt wird seine Behauptung durch den Kommentar von Joël-Marie Fauquet zu diesem Werk:

> Auch wenn sich sein Freund Olivier Messiaen für seine *Couleurs de la cité céleste* eine ebenso originelle wie prachtvolle Instrumentalpalette zusammengestellt hatte, ging Jean Langlais für diese *Cinq Méditations sur l'Apocalypse* von der Cavaillé-Coll-Orgel in Sainte-Clotilde aus, wo er Titularorganist ist und die ihm seit jeher Sprachrohr war. Sie bekräftigen den Willen zur Vereinfachung, der sich in den letzten Jahren im Schaffensprozess von Jean Langlais offenbart hat und der den Geschmack für modalen Wendungen oder gregorianischen Zitate und die manchmal bittere Kühnheit der harmonischen Sprache nur beleben kann. Man kann daher mit Sicherheit sagen, dass diese fünf Stücke eine grundlegende künstlerische und mystische Synthese darstellen.[12]

Olivier Messiaen selbst sandte Jean Langlais einen langen Brief über diese neue Sammlung:

> Paris, 7. April 1974
> Lieber Freund,
> Ich habe Deine *Cinq Méditations* für Orgel erhalten.
> Eine schöne Publikation, und eine zu liebenswürdige Widmung! Ich habe die Partitur mit wachsendem Interesse gelesen. Du hast diesen großartigen Text auch großartig verstanden. Besonders geschätzt habe ich das zweite Stück mit seiner ostinaten Note, seinen Rhythmen "Bacchius" und "Dochmiacus" und seinen Girlanden auf Quintaton 16', Flöte 4' und Terz $1^{3/5'}$.
> Die "Prophetischen Visionen" sind so vielfältig, wie sie sein sollten, und die "Fünfte Posaune" ist wirklich sehr erstaunlich, sehr erschreckend und sehr originell.
> Ich weiss, dass Du sehr krank warst, und ich hoffe, dass es Dir jetzt viel besser geht. Verzeih' mir, dass ich nicht öfter schreibe, aber ich bin stark beansprucht von meiner Klasse, meinen Konzerten und dem Umfang meiner Reisen und Aufträge.
> Ich umarme Dich liebevoll.
> Mit all meiner Bewunderung und Zuneigung, Dein alter Genosse
> Olivier Messiaen.[13]

Cinq Méditations sur l'Apocalypse wurde fast gleichzeitig als Noten veröffentlicht (Bornemann 1974) und LP veröffentlicht (Arion 1975). Diese Aufnahme war die erste in Frankreich, die vollständig einem großen Orgelzyklus von Jean Langlais gewidmet war, der also 68 Jahre warten musste, bis seine Orgelmusik endlich durch eine Aufnahme in seinem eigenen Land geehrt wurde!
Die folgenden wenigen Presseausschnitte zeigen, dass die vom Komponisten übermittelte doppelte Botschaft, die spirituelle und musikalische, von der Öffentlichkeit und den Kritikern gut aufgenommen wurde:

> **.** Ein aufrichtiges und eindrucksvolles Werk, wahrscheinlich das Meisterwerk von Jean Langlais.[14]

> **.** Ein visionäres Werk, teils gewichtig, oder besser gesagt, klassisch im Ausdruck, teils von erstaunlicher harmonischer Kühnheit getragen. Passagen der Ermahnung, des Gebets, des Trostes und des Schreckens: eine echte musikalische Apokalypse, mehr erschütternd als tröstlich, die zum Nachdenken zwingt.[15]

> **.** Die schönste religiöse Aufnahme der letzten Monate.[16]

> **.** Tief bretonisch, weniger in Anlehnung an die traditionelle Musik seiner kleinen Heimat als vielmehr in ihrer Lyrik, ihrem Individualismus und ihrer Mystik, hat Jean Langlais 1973 seine lange Genesungszeit genutzt, um die *Cinq Méditations sur l'Apocalypse* zu schreiben, einen Text wie gemacht, sein keltisches Temperament zu inspirieren.[17]

Neue Herausforderungen Mitte der 1970er-Jahre

Zu dieser Zeit zogen die Orgelkonzerte in Frankreich ein großes Publikum an, aber etwas brachte noch mehr Erfolg: "Trompete und Orgel", eine besondere Formel, die von zwei führenden Künstlern, dem berühmten französischen Trompeter des 20. Jahrhunderts Maurice André und der Organistin Marie-Claire Alain, zu ihrem Höhepunkt geführt worden war. Der Combre-Verlag, der die Begeisterung des Publikums kannte, bat Langlais sehr bald, für diese beiden Instrumente zu schreiben.

Nach langem Zögern (so stark war seine Abneigung gegen "modische" Trends) nahm Jean Langlais das Projekt dennoch in Angriff und schrieb - eins nach dem anderen - einen *Pièce* und dann *Sept Chorals* für Trompete und Orgel, wobei er das Feld der möglichen Instrumente auf Oboe, Flöte und Klavier ausweitete.

Bei der Uraufführung der *Sept Chorals* am 13. Januar 1974 in der protestantischen Kirche St. Jean in Mulhouse, Ostfrankreich, äußerte sich ein Kritiker wie folgt:

> **Ein Werk von Jean Langlais in der evangelischen Kirche St. Jean, mit André Bernard (Trompete) und Marie-Louise Jaquet (Orgel)**
> Die *Sept Chorals* für Trompete und Orgel beschwören bekannte Themen wie "Aus tiefer Not", "Ein' feste Burg ist unser Gott", "Unser Vater im Himmel", "Wenn wir in höchsten Nöten sein", "In dulci jubilo", "Jesus, meine Freude", "Lobet den Herren", wobei die Trompete den Choral spielt und die Orgel sich einen Kommentar vorbehält, mal bitter, mal archaisch, dann wieder poetisch oder im Kanon mit dem Pedal (In dulci jubilo), mit einer tragischen Erhabenheit (ich denke an "Jesu meine Freude", dessen extreme Klangfülle für das kleine protestantische Gotteshaus zu groß ist und für eine Kathedrale wunderbar wäre), um dann mit dem Choral "Lobe den Herrn" zu enden, der zu eine Reihe von virtuosen Variationen Anlass gibt. All dies in der direkten und freimütigen Sprache, die Langlais so eigen ist.[18]

Schaut man sich den Katalog des Komponisten an, so fällt auf, dass Jean Langlais nach der *Suite Concertante* für Violine und Violoncello im Jahr 1943 30 Jahre lang keine Kammermusik mehr geschrieben hatte, bis zu diesen Werken für Trompete und Orgel. Handelt es sich um einen Richtungswechsel? Nicht wirklich, wie es scheint. In der Tat, und seine folgenden *Trois Oraisons* für Stimme, Orgel und Flöte bestätigen dies, ergab bei Langlais meistens das eine das andere: Der Erfolg einer bestimmten Formel, hier Trompete und Orgel, führte dazu, dass Verleger ihn um ein weiteres Werk baten. Erst in den letzten Lebensjahren löste sich der Komponist vom Zwang, ein Tasteninstrument vorzusehen und komponiert für Soloinstrumente (*Séquences* für Flöte solo, *Etüden* für 1, 2 oder 4 Celli oder *Ceremony* für eine Gruppe von 12 Blechbläsern).

Die *Trois Oraisons* für Gesang, Orgel und Flöte (1973) vereinen vorerst zwei verschiedene Gattungen: Kammermusik (Flöte und Orgel) und geistliche Vokalmusik (eine mit Instrumenten unterlegte Stimme in Werken mit unzweideutigen Untertiteln): "Salve Regina", "Jam sol recedit igneus" [Jetzt geht die feurige Sonne unter] und "Jesu dulcis memoria").

Nach der von der Rekonvaleszenz nach seinem Herzinfarkt erzwungenen Unterbrechung nahm Jean Langlais seine Tätigkeit als Komponist, Konzertorganist und Lehrer rasch wieder auf. Obwohl er mit Rücksicht auf seine Gesundheit keine ausgedehnten Tourneen mehr in Nordamerika unternahm, reiste er dennoch regelmäßig in die USA.

Das Zeugnis eines seiner damaligen Schüler, Pierre W. Whalon,[19] lässt die Persönlichkeit von Jean Langlais Mitte der 1970er-Jahre auf sehr detaillierte und lebendige Weise lebendig werden:

> 1972, als ich mich mitten in einer Identitätskrise befand, wohnte Jean Langlais für eine Woche in unser Haus in Fall River, Massachusetts, wegen eines Festivals seiner Musik in Providence, Rhode Island. Als ganz anständiger Physikstudent, gab es ein Bedürfnis in meiner Seele, von dem ich hoffte, dass Musik es erfüllen könnte. Mein Vater stand diesem großen Wechsel im College-Hauptfach skeptisch gegenüber.
> Die ganze Woche diente ich Langlais als Führer, und natürlich erzählte ich ihm von meinen Qualen. Schließlich kam ich seiner Forderung nach, ihm auf der Übungsorgel in meinem Schlafzimmer vorzuspielen. Langlais teilte meinen Eltern mit, dass ich ein gewisses Talent besäße und dass er mich nach Abschluss meines Studiums (an der Universität Boston) als Student in Paris aufnehmen würde. Unnötig zu sagen, dass die Skepsis meines Vaters verschwunden war.

So stieg ich im September 1974, als die Tinte auf meinem Bachelor of Music kaum trocken war, die Stufen zur Empore von Ste-Clotilde hinauf, wo ich bis Juli 1977 an den meisten Sonntagen anzutreffen war... An der Universität von Boston hatte ich Linda Lyster, ebenfalls Organistin, kennengelernt und geheiratet, und so wurden wir beide Langlais-Studenten. (Die Ehe zerbrach in dieser Zeit, was schlussendlich damit zu tun hatte, dass ich Priester der Episcopal Church wurde. Aber das ist eine andere Geschichte). Ich bekam einen Job in einer Spielhölle an der Place Clichy, um Leib und Seele zusammenzuhalten.
Während dieser Zeit erholte sich Langlais von einem schweren Infarkt, der ihn in Angst und Schrecken versetzt hatte. Diese Erfahrung veranlasste ihn, eines seiner wichtigsten Werke zu komponieren, die *Cinq Méditations sur l'Apocalypse*. Meine Arbeit mit ihm stand stets ihm Zeichnen seiner Genesungszeit.
An diesem ersten Sonntag kam George Baker, mit seinem frischen *Grand Prix de Chartres*[20] in der Tasche auf die Empore. Langlais war so aufgeregt, dass sein Schüler gewonnen hatte. Ich stellte mir einen fleißigen, konservativ gekleideten Mann Anfang 30 vor, der tadellos Französisch sprach. Stattdessen saß hier ein junger Mann von 23 Jahren in Jeans und Turnschuhen. "Bonjour, Maître, comment allez-vous?" sagte George. Ich hatte noch nie zuvor Französisch mit einem starken texanischen Akzent gehört. Später spielte er das Ausgangsspiel, eine brillante Toccata, wobei seine Turnschuhe seiner Pedaltechnik überhaupt keinen Abbruch taten.
Willkommen im Kreis der Langlais-Studenten! In den nächsten drei Jahren sollte ich viele wirklich großartige Schülerinnen und Schüler von Langlais kennen lernen: Pierre Cogen[21], Marie-Louise Jaquet, Kathleen Thomerson, Naji Hakim, Ann Labounsky, Dorothea Fleischmannova und viele andere.
Langlais war ein harter Lehrer. Während ich schon immer Klavier- und Orgelunterricht gehabt hatte, hatte meine konzentrierte Arbeit an der Orgel erst drei Jahre früher begonnen, und meine Technik war schwerfällig. Er fragte mich, wie ich seine *Première symphonie* gespielt habe könne, denn ich müsse viel weniger hart schlagen und viel präziser werden. Also ließ er mich nacheinander die *Sechs Triosonaten* von Bach spielen.
Ich ging durch die Wüste. In jeder Unterrichtsstunde saß dieser kleine Mann auf seinem Sofa neben der Hausorgel in der Rue Duroc 26, die Braille-Partitur auf seinem Schoß, und rief alle paar Takte "non!" Währenddessen tat der alte Johann das, was er mit jedem Organisten tat - ihn oder sie viel besser spielen zu lehren - oder fortzuschicken.
An einem Punkt sagte Langlais ruhig zu mir: "Wenn bis zur nächsten Stunde keine Besserung eintritt, werde ich Sie fortschicken müssen". Das war einer der Tiefpunkte in meinem Leben. Mein Held seit meinem dritten Lebensjahr, der große Mann, der meinen Traum vor der Skepsis meines Vaters gerettet hatte und der mir diese wertvollen Lektionen kostenlos als Geschenk an meine Eltern gab, war dabei, die Verbindung zu mir abzubrechen.
Die nächste Woche meldete ich mich krank. In der Woche darauf spielte ich ihm vorsichtig und schweissgebadet die dritte Triosonate von Bach vor. Er sagte nichts. Danach fragte ich mit erstickter Stimme, ob ich weiterstudieren könne. "Ça va", sagte er.
Ich studierte Musik von Grigny, Marchand, Clérambault, Couperin, Buxtehude, J. S. Bach, César Franck, Louis Vierne, Charles Tournemire, Olivier Messiaen und natürlich seine eigenen Werke. Ihm ging es immer um "le style", den jedes Stück hatte. Als ich ihn fragte, wie man diesen Stil bestimmt, wurde er ärgerlich und sagte, wenn ich diese Stücke nicht mit ihm studieren wolle, könne ich woanders hingehen. Ich versicherte ihm, dass ich nur deshalb frage, weil der Tag kommen würde, an dem ich solche Fragen selbst beantworten müsste. In der anschliessenden Diskussion wurde klar, dass Langlais allgemeine Regeln für verschiedene Perioden und spezielle individuelle Konzepte für jedes Stück hatte.
Insgesamt waren laut ihm vier "Anschlagsarten" für eine Note möglich: legato, portato, staccato und piqué. Diese Werte mussten natürlich präzise ausgeführt werden. Man müsse regelmäßig Klavier spielen, sagte er: Langlais spielte mehrere *Chopin-Etüden* auf unserem Klavier in Fall River zur Vorbereitung auf sein Konzert in Providence. "Nach 40 Jahren wird ein Organist, der nicht Klavier spielt, bald nicht mehr in der Lage sein, Orgel zu spielen".
Er war ungehalten angesichts der damals vorherrschenden Mode, möchtegern-barocke Orgeln zu bauen und zu versuchen, auf antiquierte Weise zu spielen (kein Daumen bei Marchand, zum Beispiel). Der Stil war das, was hier und heute musikalisch Sinn machte. Hinzugefügte Verzierungen bei Grigny oder Bach zum Beispiel ärgerten ihn. "Spiel, was geschrieben steht", sagte er. "Meinen Sie nicht, dass der Komponist wusste, was er wollte?"
Bei den französischen Barockkomponisten war ein gewisser Spielraum in der Ornamentik

erlaubt, nicht aber bei Bach. Dasselbe galt für die Orgelregistrierung - "Folgen Sie dem Wunsch des Komponisten. Es gibt einen Fehler in der Orchestrierung von Francks *Symphonie in D*, den jeder kennt: die Verdoppelung einer Klarinette mit einem Waldhorn. Kein Dirigent würde es jedoch wagen, Franck zu korrigieren. Warum sollten Organisten es anders machen?"
Zum Rubato gab Langlais wertvolle Ratschläge. "Spielen Sie die hohen Töne länger und die tiefen Töne kürzer; machen Sie lange Töne länger und kurze Töne kürzer. Wenn man Bach spielt, sollte das Rubato so sein, dass "nur der Spieler und Gott es merkt". "Der Zuhörer sollte nur merken, dass es gut klingt." Er zitierte einmal Liszts berühmten Kommentar über Chopin: "Schauen Sie sich diese Bäume an", sagte Liszt, "der Wind spielt in den Blättern, wühlt das Leben unter ihnen auf, aber der Baum bleibt derselbe. Das ist das Rubato von Chopin." Aber jeder Komponist braucht ein anderes Rubato, sagte Langlais. Tournemires Rubato ist das freieste von allen.
Tournemire war ein schwieriger Lehrer - eigenbrötlerisch und erniedrigend statt ermutigend (wie viele französische Lehrpersonen zum Beispiel auch Nadia Boulanger).
Jean Langlais war zu Lebzeiten der bedeutendste Interpret der Werke von César Franck. Bis heute glaube ich nicht, dass irgendein Organist ihn in seinem Verständnis der Musik Francks erreicht hat.
Er schrieb Tournemire das Verdienst zu, ihm die Tradition vermittelt zu haben, da Tournemire selbst ein Schüler Francks gewesen war.
Langlais hatte auch ein wenig mit Louis Vierne gearbeitet, dem er eine grosse Zuneigung entgegenbrachte und der ebenfalls ein wichtiger Schüler von Franck war. Von diesen beiden Meistern über Langlais bis zu uns, seinen Schülern, ist die Tradition weitergegeben worden.
Langlais studierte auch bei Marcel Dupré, dem er die Entwicklung seiner Technik zu verdanken und bei dem er am Konservatorium den ersten Preis für Orgel errungen hatte. Dupré als Mensch wurde von ihm mit viel weniger Lob bedacht. Bei Vierne war es eine ganz andere Sache. Linda und ich baten Langlais, uns zu Viernes Grab zu begleiten, da unsere winzige Wohnung buchstäblich neben der cimetière Montparnasse lag, wo er begraben ist (ebenso wie Franck, Jean-Paul Sartre, Simone de Beauvoir und viele andere). Wie dachten, es wäre günstig, dies während des Besuchs von Robert Sutherland Lord zu tun, dem bedeutenden Tournemire-Spezialisten.
Ich erinnere mich sehr gut daran. Es war Christi Himmelfahrt 1976. Als wir die zerfallene, einsame Grabstelle gefunden hatten, zog Langlais respektvoll seine charakteristische Baskenmütze aus, berührte den zerbröckelnden Grabstein und sagte: "Oh Maître! Wenn man bedenkt, dass ich nie mehr hierhin zurückgekehrt bin, seit wir sie vor 39 Jahren ins Grab gelegt haben! Wie dumm von mir... Verzeihen Sie mir." Er erzählte viele Geschichten über Vierne. "Er war ein Mann der emotionalen Extreme. Er konnte nicht bloss traurig sein, er musste tragisch sein. Er konnte nicht nur glücklich sein, er musste ekstatisch sein. Aber er war derjenige, zu dem wir als Dupré-Schüler gehen und unser Herz ausschütten konnten. Bei allem, was er im Leben erlitten hatte, war Vierne ein sehr guter Ratgeber. Ich spielte ihm eine meiner *Paraphrases grégoriennes* vor und er sagte: Oh, das ist sehr dissonant."
Langlais mochte Jehan Alain sehr, dessen Tod er stets betrauerte und dessen er in seinem *Chant heroïque* gedacht hatte. "Er schrieb mir einen Brief, in dem er sagte, dass alles in Ordnung sei, er habe sein Motorrad, auf dem er mit den Truppen und ihren Panzern mitfahren würde. Wie töricht! Welch ein Verlust!" Auch Olivier Messiaen war ihm sehr sympathisch. Eines Tages, nach einer Unterrichtsstunde, rief er ihn am Telefon an. Statt "Bonjour" oder gar "Salut" zu sagen, sang Langlais die ersten acht Noten der *Alleluias sereins d'une âme qui désire le ciel* dieses Komponisten. "Das mache ich immer, wenn ich anrufe." Messiaens Freundschaft und Unterstützung waren ihm sehr wichtig, denn Langlais war überzeugt, dass seine Musik verglichen mit derjenigen des visionären Messiaen nicht viel wert war - "*le génie*! Tatsächlich aber hat das Werk des armen bretonischen Steinmetz-Sohnes die Zeiten ebenso überdauert wie die Musik des Sohnes einer Dichterin und eines Gelehrten.
Zusammenfassend lässt sich sagen, dass Langlais gleichzeitig ein kultivierter, gebildeter Mann war als auch ein Sohn seines Dorfes in der Bretagne. Er konnte grob, humorvoll, poetisch, philosophisch und spirituell sein. Seine Blindheit war sein Ausweg aus der Armut gewesen. Er knisterte vor Energie, war ständig neugierig, fühlte sich wohl mit "Männern aller Art" - und Frauen, niemand langweilte sich je um ihn herum. Seine Musik hat eine direkte Qualität, die auch neue Generationen anspricht.

Und genau zur gleichen Zeit fügt ein anderer amerikanischer Schüler, George C. Baker, eine schöne Beschreibung von Jean Langlais an seiner Orgel von Sainte-Clotilde hinzu:

> Während zweier wunderbarer Jahre (Juni 1973-August 1975) hatte ich das Glück, Orgel, Improvisation und Komposition bei Jean Langlais in Paris zu studieren.
> Ich habe an drei Orten Unterricht: in Langlais Wohnung an der rue Duroc 26, an der Schola Cantorum, wo ich 1975 den Prix de Virtuosité in Orgel und Improvisation erhielt, sowie in Sainte-Clotilde... Ich erinnere mich lebhaft an den ersten Sonntag, an dem ich Langlais in Sainte-Clotilde traf. Er setzte sich an den Spieltisch, und der Zauber begann. Da waren diese köstlichen Langlais-Harmonien (wie Vierne improvisierte er in dem Stil, in dem er komponierte), diese singenden Flûtes harmoniques, die berühmte Voix humaine mit ihrem liebenswert blökenden Trémolo, die Franck-Trompete und all die anderen Farben, die wir von seinen Aufnahmen her kennen. Ich war wie hypnotisiert. Ihm beim Manövrieren am Spieltisch zuzusehen, war reine Schönheit. Seine Finger streichelten die Knöpfe, während er geschickt seine Registrierungen einstellte. Diese Finger bewegten sich auf eine selbstbewusste und doch elegante Weise. Sein Anschlag war knackig und sauber, aber dennoch sanft und subtil. Er machte nie unangemessene oder übertriebene Gesten - sein Körper bewegte sich nur soviel, wie es nötig war.
> Nachdem die Sonntagsmessen vorbei waren, gingen wir die steinerne Wendeltreppe hinunter, und er fütterte die Tauben vor der Kirche. Dann gingen wir zu seinem bevorzugten vietnamesischen Restaurant zum Mittagessen. Dies waren magische Tage für einen jungen amerikanischen Organisten![22]

Als großer Spezialist für die Musik von Franck und Tournemire und als Bewunderer der Werke seiner Zeitgenossen Messiaen, Alain und Duruflé, vernachlässigte Jean Langlais bekanntlich die Barockmusik trotzdem nicht. Er komponierte 1973 sogar eine speziell für die "restaurierte" Silbermann-Orgel in der protestantischen Kirche St. Johannes von Mulhouse bestimme *Suite baroque*, zu deren Einweihung er eingeladen worden war.[23] Er entwarf sie nach dem klassischen französischen Modell und berücksichtigte dabei die Merkmale des Instruments, das er einweihen sollte (zwei Manuale mit 51 Noten, ein Echo-Manual und ein Pedal mit 27 Noten, kein Schwellkasten, dafür die typischen Klangfarben des 18. Jahrhunderts). Insgesamt entsprechen die sieben Stücke, aus denen sich die *Suite baroque* zusammensetzt, in ihren Formen den klassisch-französischen Vorbildern, wobei sie von einem einleitenden "Plein Jeu" zu einem abschließenden "Grand Jeu" über verschiedene Dialoge (Nr. 3 und 5), die "Flöten" (Nr. 4) und eine "Voix humaine" (Nr. 6) gelangen. Er achtet darauf, ganz und gar klassische Registrierungen anzugeben. Besonders bemerkenswert ist das abschließende "Grand Jeu", das, wie es sich gehört, Kornette und Zungen kombiniert, im Gegensatz zu den "Grands Jeux" aus der Suite brève von 1947, wo er Grundstimmen, Zungen und Mixturen kombiniert hatte Hingegen war die harmonische Sprache der *Suite baroque,* die Atonalität, Polytonalität und Polymodalität nebeneinander reiht, am Ende des 20. Jahrhunderts nicht mehr aussergewöhnlich, und wir finden sie bereits in den ersten Takten des "Plein Jeu". Dabei konnte er nicht umhin, in diese Sammlung einen Hauch von Ironie einfliessen zu lassen, vor allem im zweiten Stück, "Trémolo en taille" (ein provokativer Titel, der an sich Verwirrung stiftet, da er strenggenommen "Tremolo im Tenor" bedeutet. Aber natürlich ist das Tremolo nur ein mechanisches Kunstmittel, das den Wind der Orgel erbeben lässt, kein Orgelregister). Langlais treibt die Ironie weiter, indem er in der Registrierung ein "trémolo royal" verlangt, einen frei erfundenen Namen. Dieses "Trémolo en taille" ist in Wirklichkeit ein "Cromorne en taille", ergänzt durch ein Beben des Windes, was nicht der Tradition der alten klassischen Meister entspricht.

Mehr als eine Stilübung scheint die *Suite baroque* eine Anklage gegen den rigiden Purismus der "Baroquistes" zu sein, den Langlais für extrem hielt. In diesem Sinne müssen wir den systematischen lombardischen Rhythmus im "Plein Jeu", die karikaturartige Ornamentik und die hinzugefügten Skalen im "Trémolo en taille" verstehen.

Ermutigt durch den Erfolg der *Cinq Méditations sur l'Apocalypse* begann der Komponist, *Huit chants de Bretagne* zu schreiben, bei denen gedruckte Partitur und Aufnahme gleichzeitig veröffentlicht wurden (Bornemann 1975 und Arion 1976), wie dies auch bei den *Cinq Méditations sur l'Apocalypse* der Fall gewesen war. Der Komponist schrieb das folgende Vorwort auf das Plattencover:

> Bei der Komposition des *Huit chants de Bretagne* wollte ich mich von dem komplexen und etwas gewalttätigen Stil der *Cinq méditations sur l'Apocalypse* befreien. Ich wandte mich instinktiv meinen keltischen Ursprüngen zu. Das Ergebnis ist eine Hommage an meine Heimat,

an meine Landsleute. Die gregorianischen Harmonisierungen von Tournemire, die trotz ihres hohen Dissonanzgrades die Melodie nie zerstören, haben mich bei diesem Werk geleitet. Ich wollte es immer einfach halten.[24]

Diese acht zwischen dem 1. September und dem 10. November 1974 entstandenen Stücke haben absichtlich ins Bretonische übersetzte französische Titel, wie zum Beispiel "Ar Baradoz" (Paradies), "Lavaromp ar chapeled" (Bete den Rosenkranz), "Nouel Bertzonek" (Bretonische Weihnachten) oder "Jezuz, lavar of eomp pedi" (Jesus befahl uns zu beten), dies die Namen der *Chants de Bretagne* Nr. 1, 2, 4 und 5. Es erfüllte den Komponisten einmal mehr mit Freude, sich von seinen bretonischen Wurzeln inspirieren zu lassen.

Ebenfalls 1974 ging Langlais wieder einen radikal anderen Weg und lieferte ein Beispiel für eine völlig anderen Gattung, ein Diptychon für Klavier und Orgel und somit etwas, was nach den *Duos* von Widor oder den Werken von Dupré für Klavier und Orgel praktisch verschwunden war.[25] Er entsprach damit der Bitte seiner Kollegin Rolande Falcinelli, Orgelprofessorin am Pariser Konservatorium, die eingeladen worden war, ein Klavier-Orgel-Konzert im Radio zu geben; sie war auf der Suche nach einem neuen Repertoire für diese seltene Instrumentalkombination.[26] Diese Herausforderung inspirierte Jean Langlais, sich an sein schwer ausführbares, noch unveröffentlichte *Mouvement perpétuel* für Klavier aus dem Jahr 1936 zu erinnern und es als zweiten Teil seines neuen *Diptyque* unter Hinzufügung eines gewichtigen Orgelparts wieder zu verwenden. Von Grund auf neu komponierte er einen ersten Satz, in dem sich Klavier und Orgel größtenteils abwechselten und der auf dem Thema des *Mouvement perpétuel* aufbaut. Dieses *Diptyque* für Klavier und Orgel, das also Teile aus zwei verschiedenen Epochen (1936 und 1974) zusammenfügt, macht trotzdem insgesamt einen kohärenten Eindruck. Es ist das einzige Stück dieser Gattung im Werkverzeichnis von Langlais und fügt sich in die Reihe von Werken ein, die Marcel Dupré oder Jean Guillou im 20. Jahrhundert diesem originellen Duo gewidmet haben. Die Uraufführung dieses *Diptyque* fand am 11. Februar 1976 im Studio 104 des Maison de la Radio in Paris mit Rolande Falcinelli am Klavier, und Marie-José Chasseguet an der Orgel statt. Seither zeigen mehrere Aufnahmen (Konzerte und Schallplatten) von namhaften Interpreten (Marie-Bernadette Dufourcet-Hakim, Thierry Escaich, Olivier Latry, zuletzt Duo Musart-Barcelona), dass das Werk definitiv Eingang ins Repertoire gefunden hat.

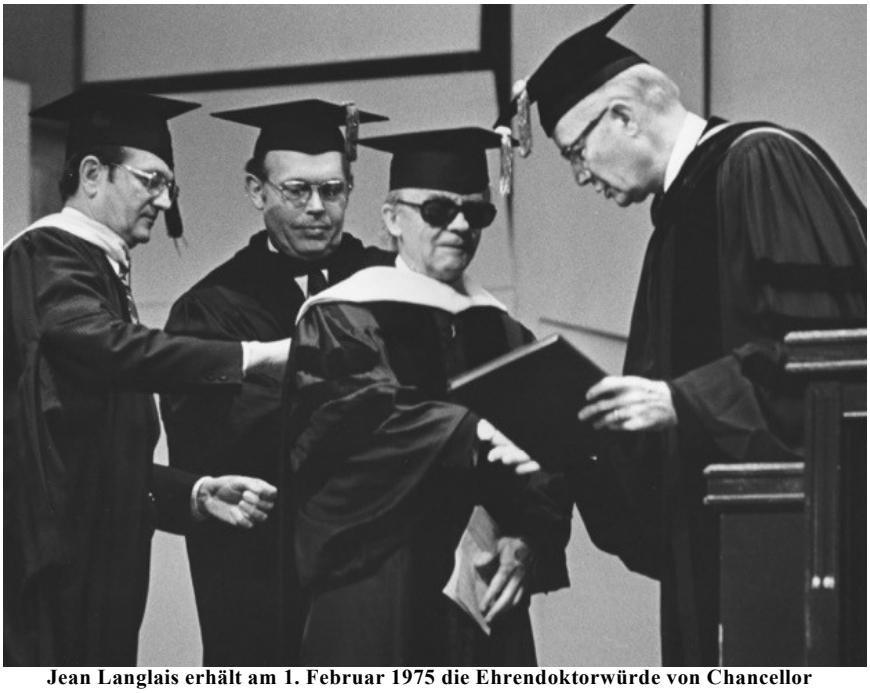
Im selben Jahr 1974 wandelte Langlais seine *Cinq Mélodies* nach Gedichten von Ronsard und Baillif, die er 1954 für Jeannine Collard geschrieben hätte, in *Cinq Pièces* für Flöte (oder Violine) und Orgel (oder Klavier oder Cembalo) um. Während er die Begleitung unter Berücksichtigung des Umfangs und der Ausdruckskraft der Flöte nur wenig änderte, überarbeitete er den Solopart grundlegend, indem er ihn um eine Oktave höher legte, um den brillanten Diskant des Instruments hervorzuheben. Er nutzte diese Neufassung auch dazu, eine Reihe von virtuosen Flötenfigurationen hinzuzufügen, die sich über eine unveränderte Begleitung ergehen. "Da die Sänger nicht an meinen früheren *Cinq Mélodies* für Gesang interessiert waren, habe ich es vorgezogen, sie für Flöte oder Violine zu transkribieren; es handelt sich im Grunde um eine Operation, die das Überleben eines meiner Werke sichern soll", erklärte der Komponist mit Humor, aber auch mit einem Hauch von Bitterkeit gegenüber den Sängern, die sich nach seinen Worten der totalen Vernachlässigung des französischen Liedrepertoires schuldig machen.[27]

Dann kam es zu einem unerwarteten Ereignis, das Jean Langlais grosse Freude bereitete: die Verleihung der Ehrendoktorwürde für Musik durch die Texas Christian University am 1. Februar 1975 auf Vorschlag seines Freundes und ehemaligen Studenten Emmet Smith,[28] in einer Zeremonie, über die die Musikpresse ausführlich berichtete:

> Am Freitagabend wurde das lang erwartete Rezital vom schon fast legendären Organisten von Ste.-ClotildeRealität. Als Langlais auf die Bühne geführt wurde, erlebten sowohl der Künstler als auch das Publikum einen selten emotionalen Moment, indem ein spontaner Applaus von mehreren Minuten ausbrach und Langlais die Orgelbank wiederholt verlassen musste, um sich zu verbeugen. Für das, was folgte, war eine elektrisierende Atmosphäre geschaffen...
> Während des gesamten Rezitals[29] verharrte das riesige Publikum in gebannter Stille, während jedes Werk autoritativ vorgetragen wurde. Einem Blinden dabei zuzusehen, wie er alle seine Registrierungsänderungen an einer großen Orgel vornahm, war faszinierend für diejenigen, die

so etwas noch nie gesehen hatten, aber Langlais hatte die Orgel klar vor Augen und schaffte dies ohne einen Ausrutscher... Am Ende war das Publikum aufgestanden, und nur eine Zugabe bracht es wieder zum Sitzen. Langlais wählte intelligenterweise eines seiner früheren Werke, *Te Deum*. Nach diesem Stück wurde Langlais, nunmehr mit den vom AGO-Kapitel von Fort Worth geschenkten akademischen Insignien geschmückt, zur Verlesung der von Chancellor James M. Moudy vorgetragenen Laudatio auf die Bühne gebracht. Dr. Langlais trat ans Mikrofon und bat darum, eine Erklärung abzugeben. In die Stille hinein ertönten einfache und beredte Worte, die die Wertschätzung für diese besondere Ehre zum Ausdruck brachten: "Ich weiß nicht, ob ich diesen Grad verdiene oder nicht, aber der Senat der Fakultät scheint zu denken, dass ich ihn verdiene. Ich bin meinem Freund und Kollegen Emmet Smith dankbar, dass er mir geholfen hat, meine Arbeit in der Öffentlichkeit bekannt zu machen, und ich danke Gott, dass er mir die Möglichkeit gegeben hat, Künstler zu sein.
Die 1.300 Personen verließen den Saal nur widerwillig, und mehrere hundert von ihnen begaben sich zu einem anschliessenden Galaempfang ins Zentrumsgebäude der Fakultät. Freunde der Langlais waren aus New Jersey, Minnesota, Wisconsin, Missouri, Kansas, Oklahoma, Louisiana, Kalifornien, New Mexico, Arkansas und Texas gekommen.[30]

Ein an diesem Abend aufgenommenes Foto zeigt Jean Langlais in seinem Doktorandengewand bei der Verleihung des akademischen Grades:



Jean Langlais erhält am 1. Februar 1975 die Ehrendoktorwürde von Chancellor Moudy an der Texas Christian University. Auf der linken Seite Emmet G. Smith.
Abbildung 54. (Sammlung Marie-Louise Langlais)

Der Komponist war so stolz auf diese Auszeichnung, dass er die Mütze danach auch zu offiziellen Anlässen in Paris trug, wie z.B. dem 150. Jahrestag der Erfindung der Braille-Schrift im Nationalen Institut für Junge Blinde am 22. Mai 1975. Eine solche Auszeichnung erschien ihm, der nie an der Universität gewesen war, eine Ehre für die Welt der Demütigen und Blinden...
Ariane Segal, Direktorin der Arion-Plattenfirma, setzte sich dann die Idee in den Kopf, in Sainte-Clotilde die *Douze Pièces* für Orgel von César Franck aufzunehmen. Der Komponist, anfangs sehr zurückhaltend ("*das Unterfangen*, so betonte er, *ist anstrengend, und außerdem habe ich es bereits für die Amerikaner getan*"), ließ sich am Ende doch überzeugen. Die Aufnahme fand im Mai 1975 an drei Abendsitzungen von jeweils nur zwei Stunden Dauer statt. Es war Jean Langlais wichtig, seine musikalischen Entscheidungen auf dem Köfferchen mit dem Titel *Jean Langlais: César Franck in Sainte-Clotilde (*drei LPs von 33 Umdrehungen pro Minute) zu erläutern:

Ich habe mein Bestes getan, die Registrierungen, die Franck angegeben hat, gewissenhaft zu respektieren... denn ich glaube, dass er seine Orgel genau kannte und dass er diese Farbe wollte

und keine andere.
Wir würden in einem seiner Orchesterwerke nicht ein Horn durch ein Fagott oder eine Oboe durch eine Trompete ersetzen. Es ist daher notwendig, im Falle seiner Orgelwerke [seiner Partitur] ebenso treu zu sein... Vielleicht werde ich wegen der Tempi und der Freiheit im Stil kritisiert, mit denen ich diese Stücke aufgenommen habe, aber ich bin sicher, dass ich Recht habe, denn alle Schüler Francks, die meine Lehrer waren, sagten mir dasselbe: "Wir haben keine Ahnung von der Freiheit, die Franck bei der Interpretation seiner Werke walten liess".
Ich habe die reine Franck-Tradition von Albert Mahaut, der als erster alle Werke Francks im Konzert spielte, von Adolphe Marty und dann natürlich von Charles Tournemire übertragen erhalten... Ich bin daher gewiss, dass ich Francks Tradition aufrechterhalte.

Langlais hatte so viele Unwahrheiten über Franck gehört, dass er später einen Artikel mit dem Titel: "Über den Stil von César Franck in seinen Orgelwerken" schrieb. Der Artikel wäre es wert, in extenso zitiert zu werden, aber wir begnügen uns mit den folgenden Auszügen:

Ich hörte einige Leute über die Länge der "Fantaisie in A-Dur" klagen. Dieser Eindruck war wahrscheinlich auf den Fehler des Interpreten zurückzuführen, der dieses Werk Andante spielte, während es das Tempo Andantino erfordert... Es gibt eine Ausgabe der Orgelwerke von Franck[31], in der die Hälfte der Nuancen nicht erscheinen, alle Fermaten gestrichen wurden und die meisten Registrierungen geändert sind. In einer großen amerikanischen Zeitschrift habe ich diese Ausgabe als "Attentat" bezeichnet. Mit unendlicher Traurigkeit wiederhole ich dies hier.
Ich erinnere mich in der Tat daran, dass einer meiner angesehenen Kollegen mir eines Tages sagte, dass der Schwellkasten für die Interpretation von Franck nicht erforderlich sei. Was würde man von einem Pianisten sagen, der die *Variations Symphoniques* ohne Nuancen und ohne Einsatz des rechten Pedals aufführte?
Lassen Sie mich abschließend eine persönliche Erinnerung ins Gedächtnis rufen: Eines Tages hatte ich die extreme Kühnheit, den großen Albert Mahaut zu bitten, mir die "Prière"[32] vorzuspielen, ein Werk, dessen Stil mir immer sehr schwer wiederzugeben schien.
"Sie kommen zu spät, lieber Freund", antwortete er und fügte hinzu: "Ich habe mir immer versprochen, nach dem 75. Geburtstag nicht mehr zu spielen, und dieses Datum ist um. Erlauben Sie mir also, Ihnen dieses Werk vorzuspielen? Nein, meine Lieber, und aus demselben Grund, den ich dargelegt habe; ich fühle mich nicht mehr im Recht, Ratschläge zu erteilen! Welch bedauerliche und doch bewundernswerte Weisheit ...
Ich bin noch nicht 75 Jahre alt; bevor ich also aus der Orgelszene verschwinde, denke ich, dass die Botschaft, die ich gerade vermittelt habe, vielleicht für Künstler auf der Suche nach der Wahrheit von Interesse sein könnte."[33]

Allerdings ließ der Komponist innerhalb dieser "Wahrheit" einen gewissen Freiheitsgrad zu, wie seine aufeinanderfolgenden Aufnahmen von Francks Werken belegen. In diesem Zusammenhang ist es interessant, die Länge der "Grande Pièce Symphonique" zu vergleichen, die Langlais zwischen 1953 und 1975 dreimal aufnahm:

- Ducretet-Thomson (1953): 23 Minuten, 52 Sekunden (Jean Langlais war 46 Jahre alt)
- G.I.A. (1963): 26 Minuten, 12 Sekunden (56 Jahre)
- Arion (1975): 27 Minuten, 42 Sekunden (68 Jahre)

Zwischen der ersten Version (der schnellsten) von 1953 und der letzten, langsameren Version von 1975 liegen fast vier Minuten Unterschied. Als er älter wurde, entwickelte Jean Langlais seinen Stil weiter und verlängerte die Atempausen zwischen den Phrasen. Hat César Franck das Gleiche getan? Wir werden es nie erfahren... Mit seinem "ungekürzten Franck" *[Douze Pièces]* etablierte sich Langlais als einer der besten Spezialisten für das Werk seines berühmten Vorgängers in Sainte-Clotilde, weshalb er in der ganzen Welt gebeten wurde, diese Orgelstücke zu spielen und zu lehren, die er so gut kannte.

Obwohl als großer Interpret anerkannt, vergass Jean Langlais jedoch nicht, dass er in erster Linie Komponist war. Im Jahr 1975 begann er auch, eine Reihe wichtiger Zyklen zu schreiben, die der Königin der Instrumente gewidmet sind: Als Antwort auf einen Auftrag des französischen Ministeriums für kulturelle Angelegenheiten zu Ehren des "romanischen Jahres" schrieb er *Trois Esquisses Romanes* [Drei romanische Skizzen] für zwei Orgeln, in denen er versuchte, die musikalische Atmosphäre der damaligen Zeit mit verschiedenen Strategien wiederzugeben: melodisch, unter Verwendung von Themen aus dem 10. bis 12. Jahrhundert ("Haec clara

Dies", "Tu autem" von Saint-Martial de Limoges oder "Jerusalem mirabilis", die Grundlage des Aufrufs zu den Kreuzzügen); harmonisch, unter Verwendung von Quarten und offenen Quinten; und auch rhythmisch. Der Komponist achtete auch besonders darauf, die beiden Orgeln nie gleichzeitig spielen zu lassen, eine nahezu unmögliche Sache in Kathedralen, wo sich die beiden Instrumente an gegenüberliegenden Enden des Kirchenschiffs befinden und wo die Nachhallzeit bis zu 8 Sekunden betragen kann.

Kaum war diese Sammlung abgeschlossen, beauftragte dasselbe Ministerium den Komponisten, eine Fortsetzung zu schreiben. Daraus würden die *Trois Esquisses Gothiques* werden, wiederum für zwei Orgeln. Der wesentliche Unterschied zum vorherigen Werk: die Wahl der Themen, alle aus der Zeit nach dem 13. Jahrhundert ("Veni Creator", "Virgo Dei genitrix", "Inviolata", "Prose de la Dédicace des Eglises" und "Jerusalem et Sion filliæ").[34]

> In der "Esquisse Gothique No. 3", schreibt Joël-Marie Fauquet, werden wir in eine Welt voller Bewegung eingeführt. Der Kerngedanke der "Skizze", die bewusste Härte der Harmonie, betont den tänzerischen Charakter und den volkstümlichen Schwung des Themas der Sequenz zum Kirchweihfest. Es ist bezeichnend, dass diese Skizze in der mittelalterlichen Form der Estampie steht, die diejenige des Rondos vorwegnimmt, und wo jede Strophe eine neue Idee und eine neue Entwicklung der ursprünglichen Idee bringt. Der beeindruckende Klang der zehn Sequenzen, die sich die zwei Orgeln untereinander aufteilen, wird durch eine Strophe unterbrochen, in der das Thema "Salve Regina" in seiner ganzen leuchtenden Reinheit erscheint. Zum Abschluss vereinigen die beiden Organe dann ihre Kräfte.[35]

Drei aufeinanderfolgende Aufnahmen in den Jahren 1978 und 1979 zeugten von dem Interesse an diesen Stücken.[36] In Fortführung seines Orgelwerks beschloss Jean Langlais 1976, einen Teil seiner *American Suite* von 1959 wiederzuverwenden, deren Urheberrecht ihm gerade vom Verleger Gray bei der Geschäftsaufgabe zurückgegeben worden war. Er wählte zwei Stücke aus, die ihm gefielen, "At Buffalo Bill's Grave" und "Boystown, Place of Peace", und nahm sie in eine neue Sammlung auf, zusammen mit zwei neuen Stücken, "Stèle pour Gabriel Fauré" (die Bearbeitung seiner Motette *Ave Mundi Gloria* von 1932) und einer sehr originellen "Double Fantaisie" für zwei Organisten, die den Generaltitel des Bandes rechtfertigten: *Mosaïque*, Band 1. Vor allem die "Double Fantaisie" für zwei Organisten hatte als eine Art Kuriosität großen Erfolg:

> Das wirklich Neue in dem Band ist die "Double Fantaisie " für zwei Organisten. Orgelduette waren nie sehr verbreitet oder sehr populär, aber Langlais hat jetzt ein Werk vorgelegt, das zu denen von Samuel Wesley, Merkel und einigen anderen hinzutreten kann. Langlais' Stück ist gespickt mit Schwierigkeiten und verlangt in einer Passage sogar von beiden Spielern, mit beiden Füßen zu spielen...[37]

Ermutigt durch die positive Aufnahme der Partitur, bat der Verleger Combre Jean Langlais, eine Suite für ihn zu schreiben. Daraus wurde *Mosaïque*, Band 2, geschrieben zwischen Januar und April 1976; die Sammlung vereinigt fünf Stücke von höchst unterschiedlichem Charakter: "Gable", "Images", "Trio", "Complainte de Pont-Kalleg" und "Salve Regina".

Die fast zeitgleichen Aufnahmen der Franck-Gesamteinspielung (*Douze Pièces*), der *Cinq Méditations sur l'Apocalypse* und der *Huit Chants de Bretagne* von Arion lenkten das Interesse des Publikums und der Kritiker auf Jean Langlais, und andere Plattenfirmen begannen, sich für ihn zu interessieren. Eine davon war die junge französische Firma Solstice, die von François und Yvette Carbou gegründet worden war und deren erster Katalogeintrag den Titel trägt: *Langlais joue Langlais* (LP mit 33 Umdrehungen pro Minute, aufgenommen im März 1976 in Sainte-Clotilde). Unterdessen verlieh die Duquesne University in Pittsburgh, Pennsylvania, Jean Langlais am 21. Oktober 1976 während einer seinen Werken gewidmeten Woche die Ehrendoktorwürde. Dies war die zweite Ehrendoktorwürde, die ihm in den Vereinigten Staaten verliehen wurde. Bei dieser Gelegenheit wurde ein Interview mit ihm geführt, in dem die folgende Passage erscheint:

> Wann immer er hört, dass seine Kompositionen von anderen gespielt werden, fühlt er sich "sehr glücklich und bescheiden". Er würde gerne mehr Zeit mit Komponieren verbringen, aber wann immer er gebeten wird, aufzutreten, tut er es auch. "Ich komponiere gerne. Sie bitten mich immer zu spielen und ich akzeptiere immer", sagte er. Langlais hat nicht vor, mit dem

> Komponieren aufzuhören. "Ein Komponist hört nie auf zu komponieren, außer wenn er sein Leben verliert. Wenn ich sterbe, hoffe ich, eine andere Arbeit zu finden", sagte er mit einem Lächeln.[38]

Während er sein Versprechen einhält, in den USA auf Tournee zu gehen, und Aufenthalte von ein oder zwei Wochen bevorzugt, kehrt er bei der ersten Gelegenheit zur Komposition zurück. So schreibt er auf Bitten des Trompeters Maurice André eine sehr schwierige *Sonatine* für Trompete und Orgel in drei Sätzen (Allegro-Andantino-Moto perpetuo).

Dieses Werk ist mal virtuos, mal melancholisch (das zentrale Andantino verwendet das nostalgische bretonische Thema "Jesus nous dit de prier", das bereits im "Chant de Bretagne " Nr. 6 verwendet worden war); die *Sonatine* endet mit einer teuflischen Perpetuum mobile, in der der Solist zwischen Sturzbächen von 16tel-Noten kaum Zeit zum Atmen hat. Maurice André selbst beklagte sich bei Jean Langlais, nachdem er das Werk für *Erato* eingespielt hatte,[39] fügte jedoch lachend hinzu: "Aber ich habe es trotzdem geschafft!"[40] Natürlich hatte Langlais, indem er an den grössten Trompeter seiner Zeit schrieb, die Fallstricke vervielfacht und damit gleichzeitig das Risiko auf sich genommen, dass seine *Sonatine* wegen dieser Anforderungen nur wenige Spieler finden würde, die ihr gewachsen waren. Drei gleichzeitige Aufnahmen dieses schwierigen Werkes bewiesen das Gegenteil...

In der Mitte der 70er-Jahre war Langlais in Bezug auf die Komposition nicht untätig, und die Ideen kamen von überall her. So, erinnert sich Bischof Pierre Whalon:[41]

> Pierre Cogen, der in Sainte-Clotilde die *Première Symphonie* brillant einspielen sollte,[42] fragte Langlais gewohnheitsmäßig, wann eine zweite Symphonie in Angriff nehmen würde. Da ich selbst die *Première Symphonie* gespielt habe, unterstützte ich Pierre bei mehreren Anfragen. Langlais antwortete ausnahmslos: "Wenn ich eine zweite Symphonie schreibe, wird sie "à la Webern" sein und nur 30 Sekunden dauern.
> Eines Tages überraschte er mich mit der Bemerkung, dass er das Stück tatsächlich begonnen habe. "Aber es ist sehr kurz, und die Titel sind einfach: Präludium, Postludium und Mittelsatz." Ich antwortete scherzhaft, dass er den Mittelsatz "Interlude" nennen könne. Langlais lachte. Als ich in der nächsten Woche zum Unterricht zurückkam, sagte er, er habe ein viertes Stück namens "Lude" hinzugefügt, weil er zwischen Prélude, Interlude und Postlude ein 'Lude' benötige! Bald darauf begleitete ich ihn zu seinem Kopisten, dem er stolz verkündete, dass ihn seine Schüler fortan in Ruhe lassen könnten und es keine dritte Symphonie geben würde![43]

Dieses kuriose Werk namens *Deuxième Symphonie*, wurde zur gleichen Zeit wie Band 2 von *Mosaïque* Ende 1976 komponiert. Noch bevor man eine Note liest, fallen die geringe Seitenzahl (sieben), die Kürze (fünf Minuten) und die Untertitel der vier Sätze (Prélude-Lude-Interlude-Postlude) auf, die alle mit der gemeinsamen lateinischen Wurzel *ludus* (Spiel) spielen, denn das Wort "lude" gibt es im Französischen gar nicht. All diese Elemente legen zusammen mit dem Untertitel des Werkes "Alla Webern" die Vermutung nahe, dass Langlais mit einer gewissen Ironie versuchte, die imposante, Jahrhunderte alte Gattung "Orgelsymphonie" zu karikieren, eine Gattung, von der 36 Jahre zuvor behauptet hatte, sie mit seiner eigenen *Première Symphonie* ausreichend illustriert zu haben. Als Bewunderer von Anton Webern und seiner verschiedenen kurzen *Stücke für Orchester* wollte Langlais außerdem alle Prinzipien, die die Orgelsymphonie bestimmen, auf den Kopf stellen. So schafft er eine Suite aus vier winzigen Stücken und von komplexem Aufbau, in der "Entwicklung" das Schlüsselwort ist ("Prélude" umfasst 28 Takte, "Lude" nur 13, "Interlude" 29 und "Postlude" 31) in der jegliche Entwicklung negiert ist; alles ist fragmentarisch, kein Takt gleicht dem vorherigen. Verschiedene Phrasen tauchen auf, ohne dass es jemals zu einer Verbindung zwischen ihnen kommen würde: ein Thema (DIEU-MARIE) ohne Begleitung, virtuose monodische Passagen, Akkordgruppen ohne Verbindungen oder irgendeinen tonalen oder modalen Bezug, Trio-Fragmente, ständig modifizierte Rhythmen, Atonalität, ungewöhnliche, mal laute, mal sanfte Registrierungen (siehe das Solo von "Interlude" auf der Bourdon, Tierce 1 3/5' und Tremolo).

In diesem Werk scheint Langlais nach einer neuen Art von Kontrast zu suchen, der auf einem subtilen Zusammenspiel von Klangfarbe, Melodie, Intensität, Rhythmus und Harmonie beruht, wobei keines dieser Elemente einen Vorwand für Entwicklung bietet oder Vorrang vor anderen hat. Diese neue Haltung stellt für ihn einen wirklichen Wandel dar, denn er hörte nie auf, die Musik seiner Zeit zu hören. Die Tendenzen, die am meisten seiner eigenen Sensibilität entsprachen, versuchte er einzufangen, freilich nicht auf systematische Weise. Als sie dieses neue Werk hörten, in dem ein offensichtlicher Wunsch nach Nicht-Entwicklung, nach

Zersplitterung und Chaos herrscht, waren die Zuhörer völlig orientierungslos. Es war wahrscheinlich der provokative Zweck, den er gesucht hatte.

Zu Beginn des Jahres 1977 stand der Komponist kurz davor, seinen 70. Geburtstag zu feiern, und einige Kommentatoren fühlten sich bereits in der Lage, eine Bilanz seines gesamten Lebens zu ziehen. Robert Lord fasst in der amerikanischen Zeitschrift *The Diapason* die Karriere von Jean Langlais in einem langen Artikel

Jean Langlais, im Alter von 70 Jahren am Spieltisch von Ste Clotilde
Abbildung 55. (Fotografie von Jean-Louis Loriaut. Sammlung Marie-Louise Langlais)

mit dem Titel "Jean Langlais - Anlässlich seines 70. Geburtstages" zusammen. Er beschreibt den Professor, der immer auf der Suche nach dem perfekten Ausführungsstil der Werke anderer war, insbesondere von Franck und dem international bekannten Improvisator Tournemire, und fügt hinzu:

> Ich glaube nicht, dass Langlais am liebsten als Interpret in Erinnerung bleiben möchte. Seine wichtigste Rolle ist die eines Komponisten. Ich würde den Stil des Großteils seiner Musik als klassisch bezeichnen. Mit anderen Worten, seine Musik enthält keine übertriebenen Elemente. Seine Harmonien sind klar und seine melodischen Ideen gut definiert. Daraus ergibt sich ein Vortragsstil, der im Gegensatz zu Tournemire unkompliziert und direkt ist. Die Kunst von Langlais besteht also in einer Ökonomie der Noten mit einer Vorliebe für prägnante Formen, was oft zu recht kurzen Stücken führt. Der Höhepunkt wird oft durch die polyphone Kombination mehrerer Themen erreicht, die bereits früher im Stück eingeführt worden waren. Zusammenfassend lässt sich sagen, dass Jean Langlais ein Unabhängiger bleibt. Er hat dem musikalischen Erbe der Vergangenheit seinen ganz eigenen Stempel aufgedrückt. Dies sind meine Eindrücke von dem Musiker...
> Also, Maître, ich wünschen Ihnen, alle Ihre amerikanischen Freunde schließen sich mir an, Gesundheit, Frieden, Freude und viele weitere Jahre kreativer Energie![44]

Es scheint, dass der Künstler in dieser Periode seines Lebens von der Idee des Ruhestands gestreift worden war. Hatte er nicht einige Monate zuvor wegen übermäßiger Müdigkeit an der Schola Cantorum gekündigt, zu einer Zeit, als seine Orgel- und Improvisationsklasse 42 Schüler jeden Alters und jeder Nationalität umfasste? Und sagte er nicht allen, die ihm zuhörten, dass ihn die Konzertreisen erschöpft hätten? In jenen Tagen verließ er immer häufiger die Stadt, um sich in sein kleines Haus in Plaisir, einem Vorort von Paris, zu begeben. Dort verbrachte er mit seiner Frau, seinen Kindern und Enkelkindern ruhige Tage, komponierte, las und machte lange Spaziergänge in den benachbarten Wäldern. Nach der allgemeinen Meinung seiner Studenten und Freunde schien er sich allmählich aus dem hektischen Leben zurückzuziehen, das ihm zur Gewohnheit geworden war.

Doch sein Leben als Komponist ging weiter, unterstützt von verschiedenen Aufträgen seiner Herausgeber. So begann er kurz nach seinem 70. Geburtstag auf Wunsch des Verlegers Combre mit dem dritten Band von

Mosaïque im selben Geiste der Vielfalt, der die Entstehung der beiden vorherigen Sammlungen in den Jahren 1975 und 1976 bestimmt hatte.

Von den sechs Stücken, die in *Mosaïque,* Band 3 zusammengefasst sind ("Parfum", "Lumière", "Printemps", "Thèmes", "Pax" und "2ème Fantaisie pour deux organistes"), ist letzteres zweifellos das originellste. Diese "2ème Fantaisie" hat mit der "Double Fantaisie" aus *Mosaïque* Band 1 nichts gemein, außer dass sie für zwei Organisten bestimmt ist, die mit vier Händen und vier Füßen auf der gleichen Orgel spielen. Sie ist ohne Thema, ohne Tonart und ohne festen Rhythmus geschrieben. Aus einem einzigen Satz aufgebaut, ist sie schwierig zu spielen, da keiner der beiden Interpreten einen Bezugspunkt hat, insbesondere in der Ausführung des abschließenden Doppelpedal-Solos.

Ein weiteres äußerst schwieriges Stück für den Interpreten ist "Thèmes", das seinem alten Freund, dem New Yorker Charles Dodsley Walker, gewidmet ist. Hier vervielfacht Jean Langlais nach Belieben Sechzehntelläufe mit "valeurs ajoutées" in Händen und Füssen wie er es in seinem früheren *Poem of Happiness* getan hatte. Als Thema (so heisst auch das Stück) nimmt er die Vornamen von Charles und seiner Frau Jeannette, die er entsprechend der Übereinstimmung zwischen den Buchstaben des Alphabets und den Musiknoten in Braille-Schrift transkribiert, wie er es sein ganzes Leben lang getan hat. Einfacher sind die anderen vier Teile in *Mosaïque,* Band 3 ("Lumière", "Parfum", "Printemps", "Pax"), sowohl in technischer als auch in konzeptioneller Hinsicht, da sie von Reisen, Begegnungen oder Gefühlen inspiriert sind.

Am 6. August 1977 trug der Komponist zum Abschlusskonzert des Kongresses der GDO (Gesellschaft der Orgelfreunde, der deutschen "Amis de l'Orgue") bei. An diesem Tag gab er an der Orgel von Sainte-Clotilde ein denkwürdiges Konzert vor über 700 Organisten, Organologen und Orgelbauern vor allem aus Deutschland, von denen die meisten ihn zum ersten Mal im Konzert hörten. Für diese war es eine Offenbarung, und von da an wurde Langlais ständig für Konzerte und Aufnahmen nach Deutschland eingeladen. Um eine Vorstellung von dem Eindruck zu vermitteln, den er hinterließ, hier einige Auszüge aus einem Artikel mit dem simplen Titel "EIN MEISTER".

> Manchmal fragt man sich, was der Unterschied zwischen einem qualitativ hochwertigen Organisten und "einem sehr großen Meister" der Orgel ist. Das Instrument selbst lässt die künstlerische Persönlichkeit des Interpreten weniger stark hervortreten als es beim Pianisten mit seinem Anschlag oder beim Geiger mit seinem Bogenstrich der Fall ist.
> Und doch... wenn man sich vor einem großen Interpreten wiederfindet, ist es allen sofort klar. Jean Langlais ist einer "dieser absoluten Großen", und sein Sonntagskonzert in der Dreifaltigkeitskirche (in Wiesbaden) hat dies fraglos gezeigt. Was für Ruhe in seinem Spiel, wieviel Raum für Atembögen, was für eine unglaubliche Differenzierung in seiner Phrasierung! Er ist ein wahrer Meister des nuancierten Legato und gleichzeitig ein Poet des Klangs und Schöpfer einer farbigen Atmosphäre... In der Improvisation über drei Themen, die ihm gegeben worden waren, erreichte Jean Langlais dann den Gipfel seiner Kunst. Statt einer Reihe schlecht umrissener Variationen, aus denen normalerweise Improvisationen bestehen, hörten das Publikum eine Vorstellung dieser Themen und ihres musikalischen und religiösen Inhalts, die dicht und in ihrer Form äußerst streng war.
> Die Improvisation endete mit Akkordkaskaden, deren Virtuosität nie oberflächlich war. Langlais führte uns damit in eine Zeit zurück, in der Orgelspiel und Kompositionskunst eins waren.[45]

Nach dem GDO-Kongress schrieb der Präsident der GDO, Dr. Wolfgang Adelung, Jean Langlais einen langen Brief auf Französisch, in dem er sich besonders dankbar zeigte. Hier sind einige Auszüge:

> Meister,
> Sie haben freundlicherweise den Internationalen Kongress der Vereinigung "Die Gesellschaft der Orgelfreunde" unterstützt, der vom 31. Juli bis 6. August 1977 in Paris stattfand und an dem über 700 Organisten, Orgelwissenschaftler, Experten, Baumeister, Kirchenmusiker und Orgelfreunde aus vielen Ländern teilnahmen.
> Die Repräsentativität der vorgestellten Instrumente und die Teilnahme bedeutender Titularorganisten der großen Pariser Kirchen stellten diese Konferenz auf das Niveau eines kulturellen Ereignisses von nie zuvor erreichter Größe und Dichte.

> Diese Begegnung mit den Kirchen und Kathedralen Frankreichs, ihren Organisten und der sehr reichen Literatur war auch - für die meisten von uns - unser erster direkter Kontakt mit einer Ästhetik, die wir nur aus Büchern kannten. Über die wahrhaft außergewöhnlichen Tage, die wir erlebt haben, wird in den akademischen Zeitschriften ausführlich geschrieben werden, und sie werden sicherlich den Auftakt zu regem Austausch in den kommenden Jahren bilden...[46]

Der wahre Kulturschock, den die deutschen Organisten erlebten, insbesondere die Entdeckung der Kunst von Jean Langlais in Sainte-Clotilde, löste für ihn eine Welle ständiger Anfragen für Konzerte aus. Dies geschah, als am Ende der Ära der großen Tourneen in Amerika Deutschland und die germanischen Länder das Zepter übernahmen.
Etwas vom Ersten, was Langlais nun in Angriff nahm, war die Aufnahme seine *Six Esquisses* für zwei Orgeln für die deutsche Firma Motette. Auf diese Aufnahme bezieht sich die *Bielefelder Zeitung* in ihrem Artikel mit der Überschrift:[47]

> **Für die gotisch-romanischen « Skizzen » wählte Langlais die Beckerath-Orgeln**
> *Schallplatten-Aufnahmen mit der Pariser Komponisten in der Nicolaikirche.*

In der Zwischenzeit bot Thomas Daniel Schlee, der junge österreichische Organist und Komponist, der für die Reihe "Universal-Orgel-Edition" verantwortlich war, als Schüler von Messiaen und Langlais letzterem eine Zusammenarbeit an, die zwischen 1978 und 1989 zur Herausgabe von fünf großen Sammlungen für Orgel, verschiedenen Stücken (darunter *Prélude et fugue,* opus 1 für Orgel) und zwei der drei *Konzerte* für Orgel und Orchester führen sollte. Um dieser Reihe Neues hinzuzufügen, schrieb der Komponist ein *Triptyque Grégorien* für Orgel ("Rosa Mystica", "In Paradisum", "Alleluja"), inspiriert von schlichten Liedern wie "Salve Regina" (feierlicher Ton), "In Paradisum" und zwei "Allelujas" für das Fest der Himmelfahrt.
Als er zum Bornemann-Verlag wechselte, stellte sich Langlais einer Herausforderung anderer Art, der Konzeption eines Orgelbuchs mit einer wachsenden Zahl von Stimmen, aus dem der Titel der Sammlung, *Progression*, hervorging.

> Er beginnt mit einer "Monodie", die sehr schwierig zu spielen ist, obwohl sie auf ihren sieben Seiten nur eine einzige Melodielinie enthält, aber oft auf Sechzehntel und Doppeloktaven verteilt ist, die zwischen Manual und Pedal hin und her wechseln. Der Komponist setzt diese Stilübung mit einem pikanten "Duo" und dann einem "Trio" mit dem Untertitel "Larmes" fort (weil *meinem süßen Freund, um den ich trauere, meinem kleinen Hund Paf* gewidmet), in dem er das im Namen seines Hundes enthaltene Ausdrucksintervall des Dreiklangs (B-F) verwendet (PAF: B-F-A). Ab dem nächsten Stück, "Offrande" (vierstimmig), befreit sich der Komponist von einigen Zwängen, denen er sich unterzogen hatte, indem er sich nicht strikt an die Vier- oder Fünfstimmigkeit hält. Da ihn starre Systeme stets abstiessen, zögert er nicht, seine eigenen Regeln zu verletzen. So verzichtet er in seiner "Fugue et continuo" darauf, fünfstimmig zu schreiben, und wendet sich stattdessen einer neuen Form der dreistimmigen Fuge (Sopran-Alt-Bass) zu, die mit einer Folge von Akkorden in der Art eines Continuos unterlegt ist. Diese völlig originelle Version der freien Fuge beweist, dass Langlais' schöpferische Neugierde intakt war.

Anfang 1979 bat die Worcester Cathedral Choir Association (Großbritannien) Langlais, eine mehrstimmige englische Messe für vier Stimmen und Orgel zu schreiben. Dies würde seine dreizehnte und letzte Vokalmesse sein, aufgeteilt in fünf Sätze (Kyrie, Gloria, Sanctus, Benedictus, Agnus Dei). Die Messe mit dem Titel "Grant us thy Peace" wurde zwei Jahre später, am 23. August 1981, in der Kathedrale von Worcester (GB) uraufgeführt.

> Die Gestalt dieser Messe ist neu, da sie nicht nur die Atmosphäre einer bestimmten Epoche heraufbeschwört, wie es die *Missa Salve Regina* und die *Mass in Ancient Style* getan hatten. Stattdessen vermischt der Komponist die Stile, indem er das Kyrie in einer klar modalen Atmosphäre (in D) einleitet, um dann plötzlich auf ein melodisches Fragment im zweiten Modus hinüber zu wechseln, wobei er diesen ebenso abrupt aufgibt, um ohne Übergang Modalität, Chromatik, Atonalität und Abfolgen von Tritoni zu verbinden, sodass nie ein Zentrum oder ein dominanter Pol entstehen kann und jedes neue Fragment ohne Auflösung oder vorhersehbaren Rhythmus erscheint. Der letzte Akkord des Kyrie, in reiner Molltonart, ist jedoch mit einem H ausgeschmückt, was merkwürdig ist, es sei denn, man betrachtet eine grosse None als Konsonanz... Eine besondere Geschmeidigkeit der melodischen und rhythmischen Phrasen fällt auf, wobei die melodischen Figuren von ganzen Noten auf den weißen Tasten zu Achtelnoten auf den schwarzen Tasten hinüberwechseln, was beweist, dass die Prosodie der englischen Sprache im Gegensatz zu dem, was man bei früheren *Messe solennelle "Orbis factor"* denken konnte, für Jean Langlais kein besonderes Problem mehr darstellte und ihn auch nicht daran hinderte, geschmeidige und fließende Musik zu schreiben.

> Diese verschiedenen Komponenten machen diese *Messe "Grant us thy Peace"* zu einem Werk, das insbesondere in seinen kühnen Harmonien und seinem Unwillen, Akkorde aufzulösen neu ist, aber immer noch in der logischen Linie seiner früheren Messen liegt. Historisch und strukturell stellt sie den Höhepunkt der Bestrebungen des Komponisten auf diesem Gebiet dar.

Wenn man den Zeitraum 1973-1979 Revue passieren lässt, stellt man die Bedeutung der Orgelmusik im Katalog von Langlais fest. Der Ruf des Komponisten als Organist war natürlich ein entscheidender Faktor, aber Jean Langlais hatte auch einen persönlichen Grund für diese Bevorzugung der Orgelkomposition: den Wunsch, seiner Frau, die seit 1931 Kopistin der meisten seiner Werke war, die zusätzliche Arbeit zu ersparen, die bei Partituren für Chor oder Orchester für das Schreiben unzähliger Einzelstimmen nötig gewesen wäre.

Doch unaufhaltsam verschlechterte sich der Gesundheitszustand von Jeannette Langlais, und im Mai 1979 erlitt sie unvermittelt einen Schlaganfall, der sich wenige Wochen später als tödlich erweisen sollte.
Sie war 74 Jahre alt.

Verwittwung und Wiederverheiratung

Der plötzliche und unerwartete Verlust des Menschen, der fast 50 Jahre lang seine treueste Stütze gewesen war, drückte den Komponisten nieder und liess ihn in tiefe Verzweiflung versinken.

> "Mein Leben ist zu Ende", sagte er, "und ich möchte nur eines: zum frühestmöglichen Zeitpunkt mit ihr, die von mir gegangen ist, wieder zusammenkommen. Denn wie kann ich ganz allein weitermachen?"[48]

Ein solches Leid bei einem Mann, der angesichts des Schmerzes bisher so stark ist, brachte die Menschen um ihn herum zutiefst aus der Fassung. Was konnte man mit ihm, was konnte man für ihn tun? Jeannettes Begräbnis fand in der Kirche von Escalquens statt, und sie wurde neben ihren Eltern auf dem kleinen angrenzenden Friedhof beigesetzt.

Nach seiner Rückkehr nach Paris holte ich ihn vom Flughafen ab, und wir machten in Plaisir, wo er seit Jeannettes Schlaganfall lebte, einen kurzen Spaziergang vor seinem Haus. Er erzählte mir von seinem Aufruhr, und ich sagte ihm: "Ich werde dich nicht allein lassen." Er machte mir einen Heiratsantrag. Ich nahm den Antrag an.

Angesichts der Umstände und seiner kürzlichen Verwitwung fand die Zeremonie am 28. August 1979 in der Kirche St. François-Xavier in Paris unter strengster Geheimhaltung statt.

Gaston Litaize, der Organist, war im Urlaub, also gab es keine Orgel und auch keine Musik; was den Zelebranten, Pater Aubin, betrifft, so hatte er kürzlich die Hochzeit von... Olivier Messiaen und Yvonne Loriod in Saint-Germain-des-Prés zelebriert! Das Leben nahm seinen Lauf, und mit ihm wurden neue Werke geboren: *Trois Noëls avec variations*, dann ein *Prélude grégorien*, gewidmet seinem amerikanischen Schüler George C. Baker.

Doch Jean Langlais beschloss rasch, seiner ersten Frau ein musikalisches Denkmal zu errichten, das er *Offrande à une âme, Diptyque pour orgue*, betitelte und das an drei verschiedenen Orten und in drei Zeitabschnitten komponiert wurde: Escalquens, Plaisir und Paris, zwischen September und November 1979. Dieses Werk mit einer ungewöhnlichen Länge von etwa 25 Minuten besteht aus zwei Teilen von im Wesentlichen gleichen Dimensionen, die den Untertitel "Vers la Lumière" (Zum Licht hin) und "Dans la Lumière" (Im Licht) tragen. Die Grundidee hinter der Komposition dieses langen Diptychons ist der Übergang der Seele vom Tod zum ewigen Leben, gemäss den Kommentaren zu jedem der beiden Sätze der Partitur:

> "**Vers la Lumière**": "Wie der Vogel des großen Geheimnisses flog eines Abends ihre Seele davon... (dem Licht entgegen)
> "**Dans la Lumière"**: "Herr, gib ihr die ewige Ruhe (... im Licht)."

Dieses anspruchsvolle und schwer zugängliche Werk nimmt im Katalog von Langlais zweifellos den Platz des Requiems ein, das er nie schreiben sollte... Der Komponist scheint seine ganze Kraft und Schaffensenergie in diese im Zeichen des Glaubens stehende Abschiedsbotschaft gesteckt zu haben, denn er überliess die

Uraufführung von *Offrande à une âme* am 28. März 1981 in der Kathedrale Notre-Dame in Paris niemand anderem. Wie in "La cinquième trompette" (*Cinq Méditations sur L'Apocalypse*), wo er buchstabengetreu den Schriftversen gefolgt war und verschiedene Bilder (Abgrund, Rauch, Heuschrecken) in Leitmotive verwandelt hatte, folgt Langlais auch hier den beiden "Schlüsselgedanken" des Aufstiegs der Seele "zum Licht" und des Seelenfriedens "im Licht" und stellt die Schlüsselelemente dieses Diptychons zum Gedenken an seine Frau nacheinander vor.

> Zunächst gibt es den "Vogel des großen Geheimnisses", der in Takt 1 durch einen Vogel evoziert wird, der ohne Begleitung im Diskant auf Flöte 4' und Terz 1 3/5' im Schwellwerk singt; unmittelbar danach erscheint die Darstellung des Todes in absteigenden chromatischen langen Notenwerten auf 8'-Flöte, Voix humaine und Tremolo. Dann folgen mehrere Elemente der gregorianischen Totenmesse; zunächst die Antwort "Subvenite" (gesungen am Eingang der Kirche, bevor die Totenmesse beginnt), ganz einfach begleitet von offenen Quarten und Quinten.
> Dieses rasch aufgegebene Motiv weicht dem Introitus der Totenmesse, "Requiem aeternam", unmittelbar nach dem "Kyrie", von dem er nur den ersten Satz berücksichtigt. Dann geht Langlais über das Graduale, die Sequenz und das Offertorium, die normalerweise dem "Kyrie" folgen, direkt zum "Sanctus" und "Agnus Dei" über, die er vollständig behandelt, bevor er zum Motiv des "Vogels des großen Geheimnisses" zurückkehrt, dem zwei neue Elemente vorausgehen, die dem gregorianischen Gesang völlig fremd sind: das Glockenspiel der Kirche von Escalquens, auf deren Friedhof sie begraben liegt, und der Vorname "Jeannette", der nach der üblichen Methode der Brailleschrift vertont wird. Alle nicht-gregorianischen Leitmotive (Vogelgesang, Darstellung des Todes, Glockenspiel, Vorname) werden phantasievoll und frei miteinander verbunden und führen unwiderstehlich zum Thema des Lichtes, das, wie verlangt, vom "Lux aeterna" (Kommunion der Totenmesse) figuriert wird und den zweiten Teil des Werkes, "Im Licht", einläutet.
> Dieser zweite Teil stellt sich genaues Gegenstück zum ersten Teil heraus. Diesmal konzentriert sich der Komponist wieder auf die Beschreibung der Ankunft der Seele im Licht, immer unter Verwendung von Leitmotiven: der Name Jeannette, das vollständige "Lux aeterna", das unterwartete Auftauchen des "Lumen Christi" vom Karsamstag, das fast genauso behandelt wird wie in der "*Incantation pour un Jour Saint"* von 1949. Der dreifache Ruf von "Lumen Christi" führt zu einer großen Toccata, deren erste Töne das Thema Jeannette bilden, begleitet von der gregorianischen Antiphon "In paradisum", der Absolution der Totenmesse, in langen Pedalnoten. Diese brillante Toccata (unterbrochen von einem neuerlichen dreifachen Ruf "Lumen Christi") endet auf einem Toncluster, der ausschließlich von den weißen Tasten der Orgel gebildet wird, für Jean Langlais das ultimative christliche Symbol für das göttliche Licht, das nun seine verstorbene Frau umgibt, deren Seele nun bei Gott ruht.
> Langlais bringt hier einmal mehr seinen christlichen Glauben zum Ausdruck, indem er das menschliche Gefühl der Trauer mit seinem Glauben an die Auferstehung verbindet. Auf die Trauer über den Verlust seiner geliebten Frau folgt direkt die Freude über ihren Eintritt in den Himmel.

Nach dieser persönlichen und schmerzerfüllten Arbeit nimmt Jean Langlais den Faden seines Lebens als Konzertkünstler und Komponist wieder auf, zumal ihm zahlreiche Aufträge gestellt wurden. Für die Universal Edition (Wien) hatte er zunächst die Idee, fünf der acht Sätze seiner *American Suite* von 1959, nachdem er das Urheberrecht zurückerhalten hatte, wiederzuverwenden, um daraus eine *Troisième Symphonie* für Orgel mit verschiedenen Untertiteln zu formen: Aus "Big Texas" wird "Introduction", aus "Californian Evocation" "Cantabile", aus "Scherzo-Cats" wird "Intermezzo" und aus "Storm in Florida" ein "Orage", wobei letzterer Satz zudem um 50 Takte verkürzt wird. An und für sich leitete diese *Troisième Symphonie* eine neue Phase in seiner Karriere ein: die ultimative Verhöhnung der Gattung "Orgelsymphonie" durch den Komponisten!

Auf Bitten des Direktors des Portsmouth Boys Choir, Pater Whitehead, schrieb Jean Langlais dann ein Werk namens *Corpus Christi*, eine Gruppe von sechs Vokalsätzen für vier gleiche Stimmen und Orgel auf lateinische Texte und gregorianische Melodien der "Messe des Allerheiligsten Sakramentes". Genau zur gleichen Zeit komponierte er für die Mönche der deutschen Abtei in Marienstatt kurze Harmonisierungen von Themen für vier gemischte Stimmen und Orgel[49], die Pater Gabriel Hammer vorgeschlagen hatte, Organist der Abtei und einer seiner eifrigsten Anhänger. In den Begleittext zu den vier CDs, die 2007 von der deutschen Firma Motette herausgegeben wurden,[50] schrieb deren Direktor Johannes Ricken:

> Im Jahr 2007 fühlen wir uns zum 100. Geburtstag von Langlais verpflichtet, das Vermächtnis dieses großen Meisters zu ehren, der eng mit unserem Label zusammengearbeitet hat und oft nach Deutschland gereist ist, um denkwürdige Konzerte zu geben, wie die von unserem Freund, dem

> Zisterzienserpater Dr. Gabriel Hammer in der Abtei Marienstatt im Westerwald organisierten. Einige der hier vorgestellten Aufnahmen wurden mit Erlaubnis von Langlais während dieser Vorträge gemacht.[51]

Diese erneute Aktivität nach einer so schwierigen Zeit seiner Existenz war für Jean Langlais zweifellos die direkte Folge seines neuen Lebens und der Geburt unserer kleinen Caroline am Pfingstfest, dem 25. Mai 1980. Im Alter von 73 Jahren hatte der Komponist, der nur wenige Monate zuvor mit einer Art Teil-Ruhestand geliebäugelt hatte, sein Leben zu überdenken und sich möglichen Zukunftsprojekte vorzustellen begonnen. Mit großer Zuversicht übernahm er die Verantwortung für dieses neue Kind, das "wie ein Wunder" in sein Leben getreten war, wie er zu sagen pflegte. In einem humorvollen Brief an seinen kanadischen Studenten Jan Overduin schreibt er amüsiert:

> Wie Sie sich vorstellen können, bin ich sehr glücklich über mein neues Kind, Caroline. Jetzt habe ich zwei Töchter, eine ist 45 Jahre alt und die zweite erst 10 Monate![52]

Sein neues Leben war natürlich ganz anders als das bisherigen, wegen des Babys natürlich... aber auch wegen des neuen Hundes Scherzo, eines verlassenen Hundes, den er verehrte und der ihm bis zu seinem Tod sein bester Begleiter sein würde. Obwohl äußerst undiszipliniert, wusste dieses intelligente Tier sehr gut, wie er seinen Herrn um alle Hindernisse herumzuführen hatte, obwohl er nie dafür ausgebildet worden war. Die Wohnung war nun plötzlich mit hektischem Leben erfüllt, besonders während der Mahlzeiten, wenn alle gleichzeitig nach Futter schrien: Jean, Caroline und Scherzo. Natürlich kam der Hund immer zuerst, obwohl seine Lieblingsmahlzeit Brotrinden waren. Folglich lagen nachher überall Brotkrümel in der Wohnung herum, und nach jeder Mahlzeit musste gesaugt werden! Alle Schüler, die zu dieser Zeit zum Unterricht kamen, können ein Lied davon singen...

Diese neue Familiensituation ging einher mit der Produktion neuer Werke, vor allem *Rosace* (Rosenfenster), eine Sammlung von vier Orgelstücken, von denen die letzten beiden sein neues Leben feierten. Über "Croquis" (Skizze), aus einem alten volkstümlichen Schlaflied "für meine Tochter Caroline" gestrickt, schrieb Rolande Falcinelli:

> Zärtlichkeit, Humor; ja, es ist das mit feinster und echtester psychologischer Einsicht in wenigen Bleistiftstrichen von erstaunlicher Genauigkeit gezeichnete Porträt eines kleinen Kindes in seinen Spielen und unvorhersehbaren Reaktionen.[53]

Was "Feux d'artifice" (Feuerwerk), das Schlussstück in *Rosace, betrifft,* erklärt Kathleen Thomerson den Charakter des Werkes auf diese Weise:

> Das letzte Stück, "Feux d'artifice" (Feuerwerk), das vom französischen Kunstministerium in Auftrag gegeben worden war, ist eine Tour de Force und verdient die Bezeichnung "Feuerwerk" voll und ganz. Kaskaden von feurigen Passagen stürzen von den Orgeltasten herab, wenn Marie-Louise Langlais-Jaquet, der das Stück gewidmet ist, es spielt. Tutti-Abschnitte *prestissimo* wechseln sich mit langsameren Takten auf 8'-Flöten ab. Ein überraschender Moment der Ruhe stellt sich zwei Mal mit kurzen Verweisen, in einer Art Organum aus parallelen Quarten und dann parallelen Septimen (!), auf das alte französische Volkslied "Au clair de la lune" ein, das allgemein mit Mondschein assoziiert wird; Langlais sagte, dass nach dem Feuerwerk der Mond noch am Himmel stehe. In der Orgelfassung hat das Feuerwerk jedoch das letzte Wort: Kadenz und Fermate. Die Uraufführung wurde von Frau Langlais am 22. Februar 1981 in der Riverside Church [in New York] gegeben.[54]

Ein Feuerwerk, von einer blinden Person beschrieben: Das war Langlais!
Ein turbulentes Ende des Jahres 1980 also für Jean Langlais, das auch durch ein Comeback in seinem Leben als Konzertorganist gekennzeichnet war, wie diese Liste der Engagements zwischen April und Oktober 1980 zeigt:

- 13. April: Lausanne (Radio Suisse Romande)
- 27. Mai: Weert (Niederlande)
- 16. Mai: Beaume-les-Dames (Frankreich)
- 1. Juni: Marienstatt (Deutschland)

- 2. Juni: Bonn (Deutschland)
- 3. Juni: Bad Nauheim (Deutschland)
- 4. Juni: Gießen (Deutschland)
- 6. Juni: Wien, Saint-Augustin (Österreich).
- 3. August: Masevaux-Festival (Frankreich)
- 10.-17. August: Wettbewerb und Konzerte in Bayreuth (Deutschland)
- 11. August: Salzburg (Österreich)
- 7. September: Knechtsteden (Deutschland)
- 5. Oktober: Stuttgart (Deutschland)

Im Jahr 1981 würde Jean Langlais vom 19. September bis zum 1. Oktober seine letzte Kurzreise in die Vereinigten Staaten unternehmen, mit der Verleihung seines dritten Doktors der Musik durch die Katholische Universität in Washington, D.C. am Samstag, den 19. September 1981 als Höhepunkt. Architekt dieser Woche zu Ehren von Jean Langlais in Washington war George C. Baker, Organist am Shrine of the Immaculate Conception und Professor für Orgel an der Katholischen Universität.

Die Zeremonie war wie immer großartig und bewegend, und Langlais war sehr stolz zu erfahren, dass seine Musik am nächsten Tag, dem 20. September, in allen Kirchen in Washington gespielt werden würde, auch in der Kathedrale, in die wir gingen. Zu unserem Erstaunen hielt der Erzbischof die Prozession an, um dem Komponisten die Hand zu schütteln und ihm für die Qualität und den Wert seiner Musik zu danken ...

"MUSICAL MASTER"
The Tower

"LANGLAIS SHOWS MASTERY IN MUSEUM ORGAN RECITAL"
The Cleveland Plain Dealer

"ORGANIST JEAN LANGLAIS LIVES UP TO HIS LEGEND"
Pittsburgh Post Gazette

waren einige der Schlagzeilen, mit denen die Presse ihre Artikel über die Konzerte überschrieb, die Langlais auf dieser Reise nach Washington, Pittsburgh, Cleveland und Utica (NY) gab, und damit zum letzten Mal einen Künstler begrüßte, der von 1952 bis 1981, unermüdlich und bis zum Versiegen seiner Kräfte, die Botschaft der französischen Musik von einer Küste zur anderen des riesigen nordamerikanischen Kontinents getragen hatte.

Jedes dieser Abschlusskonzerte in den Vereinigten Staaten endete mit der "Double Fantasy for two organists" (*Mosaïque*, Band 1), die wir gemeinsam an der Orgel spielten und die das amerikanische Publikum verzauberte:

Jean und Marie-Louise Langlais spielen die "Double Fantaisie" (Mosaïque 1), USA, September 1981.
Abbildung 56. (Fotografie von Laura Petrie, Sammlung Marie-Louise Langlais)

Nach seiner Rückkehr aus den Vereinigten Staaten warteten mehrere Aufträge auf ihn, insbesondere von Thomas Schlee von der Universal Edition. Auf dessen Drängen griff der Komponist wieder einige frühe Werke auf, die er fast vergessen hatte, insbesondere sein *Prélude et fugue*, opus 1, sowie das einzige überlebende der *Sechs Präludien* (1929), die "Anbetung der Hirten" (Adoration des bergers). Diese beiden Stücke sollten 1982

veröffentlicht werden. Der Titel "Adoration des bergers" wurde zu "Chant des bergers", aber ein Fehler eines Druckers machte daraus das "Lied der Hirtenfrauen" (!). Diesem Stück fügte Langlais eine "Prière des mages" (Gebet der Heiligen Drei Könige) hinzu, ein unbenutztes Fragment aus seinem *Dritten Konzert "Réaction"* für Orgel und Orchester.
Aber Thomas Schlee erwartete von Jean Langlais auch ein neues, groß angelegtes Orgelwerk. Dies würde *Prélude et allegro* sein, über das der Herausgeber im Vorwort folgendes schrieb

> *Prélude et allegro* wurde auf Veranlassung des jetzigen Herausgebers als Antwort auf einen Auftrag des Welsh Arts Council verfasst. Es wurde am 1. Juli 1982 in Paris fertiggestellt.
> Dieses Werk stellt den Höhepunkt von Langlais' Abfolge groß angelegter, freier (d.h. nicht ausschließlich Choral-orientierter) Konzertstücke dar, wie z.B. *Essai*, *Poeme of life*, *Offrande à une âme*. Strukturell kann es auch als wesentlich stärker ausgearbeitetes Gegenstück zu Langlais' erster Orgelkomposition, *Prélude et fugue* (UE 17462), betrachtet werden. In beiden Fällen bildet eine typisch französische Harmonik die Grundlage des "Prélude".
> Während im Frühwerk durch die Vorwegnahme des fugierten Sujets eine eindeutige thematische Verbindung[55] mit der "Fuge" hergestellt wurde, tritt im vorliegenden Werk das dem "Allegro" zugrundeliegende Thema im "Prélude" episodenhaft in Erscheinung... Eine virtuose Coda verleiht dem Werk einen wirkungsvollen "konzertanten" Schluss.

Ein neues Diptychon, diesmal für zwei Trompeten und Orgel, *Pastorale et Rondo* erblickte bald darauf das Licht der Welt. Es enthält Reminiszenzen an frühere Stücke wie das bretonische Thema "Jésus nous dit de prier" oder, im "Rondo", eine Überarbeitung des "Pasticcio" aus dem *Orgelbuch* von 1956. Der Verleger Elkan-Vogel war mehr als glücklich, dieses beim Publikum so beliebte Stück als didaktisches Werk herauszugeben.

Das Ende des Jahres 1982 brachte dem Komponisten eine schöne Überraschung. Ein Brief des Kulturministers, Jack Lang, informierte ihn über seine Aufnahme in den Rang eines *Commandeur dans l'ordre des Arts et des Lettres*. In der Zwischenzeit erfuhr er, dass er mit folgendem Eintrag in die sehr exklusiven Spalten des "Petit Larousse Illustré" (Ausgabe 1983) aufgenommen worden war:

> *Langlais (Jean), französischer Komponist, geboren 1907 in La Fontenelle (Ille-et-Vilaine). Als Organist von Ste. Clotilde in Paris setzt er die Tradition von Tournemire fort.*

In seinen Rezitalen und bei der Komposition neuer Werke vergaß Jean Langlais "seine" Orgel in Sainte-Clotilde nie, und er wollte zwei Modifikationen hinzufügen, die mit der Geschichte der Orgel im Zusammenhang standen: die Wiederherstellung der Unteroktav-Koppel Schwellwerk-Hauptwerk, die 1962 bei der Restaurierung durch Beuchet entfernt worden war, und vor allem die Rückführung des Cromhorne (Klarinette) von Cavaillé-Coll ins Positiv, wo es zur Zeit Francks gewesen war. Man erinnere sich, dass Tournemire es 1933 in das Schwellwerk gestellt hatte, damit es schwellbar sein würde. Der Orgelbauer Jacques Barbéris führte diese Änderungen auf Wunsch von Langlais durch.[56]

Zwei Konzerte fanden vor einem großen Publikum statt, um die Bedeutung dieser Restaurierung zu demonstrieren. Hier sind einige Auszüge aus dem Bericht:[57]

> Im Laufe des Jahres 1983 sorgte Orgelbauer Jacques Barbéris zusammen mit Kollegen für einen Wiederaufbau der international bekannten Orgel in Sainte-Clotilde. Die Arbeiten umfassten die Entfernung von Staub und die Restaurierung der Pfeifen, die Wiederherstellung der Unteroktav-Koppel "Schwellwerk zu Hauptwerk" (die besonders für die Aufführung von Francks "Grande Pièce Symphonique" erforderlich ist) und die Rückführung ins Positiv der Klarinette 8' - ursprünglich ein Cromhorne, wie auf den Pfeifen des 19.Jahrhundert graviert - die ins Schwellwerk verlegt worden war. Am Instrument wurden keine weiteren Änderungen vorgenommen. Es wurde bei zwei Konzerten am 15. und 22. November 1983 eingeweiht.
> Das erste Konzert wurde gegeben vom Titularorganisten, seiner Frau Marie-Louise Jaquet-Langlais und von Co-Titular[58] Pierre Cogen, der Werke von Komponisten interpretierte, die in der Basilika Sainte-Clotilde tätig gewesen waren. Eine Ausnahme bildete der Choral "Schmücke dich, o liebe Seele", der die wiederhergestellte Klangqualität des Cromhorne im Positiv demonstrieren sollte,[59] den Marie-Louise Jaquet-Langlais zusätzlich zu der "Fantasie in A-Dur" von César Franck spielte.

> Das zweite Konzert am folgenden Dienstag war eine Hommage an Jean Langlais. Zwei seiner ehemaligen Studenten, Naji Hakim und seine Frau Marie-Bernadette Dufourcet,, hochbegabte junge Organisten mit vielversprechenden Karrieren, spielten diese Huldigung an Jean Langlais...
> Am Ende des Programms stieg Jean Langlais die Stufen zu seiner Empore hinauf, um zu improvisieren. Zur grossen Freude der Zuhörer beschloss er, zwei gregorianische Themen zu paraphrasieren: "Te Deum laudamus" und "Virgo Dei genitrix". Die ganze Frömmigkeit von Jean Langlais, aber auch sein wunderbares Improvisationstalent, sein Erfindungsreichtum und die vollendete Kunst seiner Rhythmen, Volumen, Klangfarben und deren Kombinationen kamen in diesen allzu kurzen Momenten zum Vorschein.
> Eine bessere Umgestaltung des Instruments, dessen Titular Jean Langlais seit 1945 trägt, konnte man sich nicht wünschen ...

Im zweiten Eröffnungskonzert am 22. November 1983 spielten Naji und Marie-Bernadette Hakim die beiden neuen Stücke "Midi" und "Matin", die Langlais ihnen gewidmet hatte und die zu einem Zyklus der *Cinq Soleils* ("Matin", "Midi", "Soir", "Etoiles", "France") gehören, der vom Festival Saint-Bertrand-de-Comminges für die Spielzeiten 1983 und 1984 in Auftrag gegeben worden war. Pfarrer Claude-Rémy Muess kommentierte:

> Das erste dieser beiden Werke sind glühend, strahlend. Zweifellos ist nur ein Blinder in der Lage, eine so lebhafte Hymne an das Licht zu singen. Das zweite verströmt Sanftheit, Heiterkeit, den Frieden des Halbdunkels. Und wir denken an die "Hymne au soleil" (Hymne an die Sonne) von Vierne, diesem anderen reich inspirierten, nichtsehenden Mann.

In diesem Lebensabschnitt gab der 76-jährige Jean Langlais nun endlich den wiederholten Bitten einiger seiner Verleger nach und willigte schließlich ein, Texte mit pädagogischem Inhalt zu schreiben. Er hatte sich stets geweigert, eine Abhandlung über die Improvisation zu schreiben, indem er sich auf die Komplexität des Unterfangens berief, obwohl er nach Meinung von Experten einer der besten Lehrer in dieser anspruchsvollen Disziplin war. Aber die Universal Edition verstand es, ihn davon zu überzeugen, die Möglichkeiten des Pedals auszuloten, eine Herausforderung, die er als eine Art musikalisches Spiel, betrachten würde, wie er in seinem "Vorwort" zu diesem Band schrieb:

> Bei der Komposition der sieben Pedalstudien habe ich versucht, Virtuosität und Musik zu verbinden. Die Stücke konzentrieren sich auf sieben spezifische Techniken. Dies ist das pädagogische Element. Rein musikalische Überlegungen wurden jedoch zu keinem Zeitpunkt vernachlässigt. Hierin liegt die Berechtigung des gewählten Titels: sieben Konzertstudien - also Kompositionen, die gleichermaßen mit Blick auf die Virtuosen und das Publikum geschrieben wurden.[60]

> Die *Sept Etudes de concert* umfassen einen wahren Katalog von spezifischen Schwierigkeiten, für den Pedal-Virtuosen, von der reinen Anschlagstechnik ("Chromatik", "Wechsel", "Triller") über eine Geläufigkeitsstudie ("Staccato") und einer Polyphonie, die den gleichzeitigen Einsatz von Absatz und Spitze erfordert ("Kontrapunkt I", "Kontrapunkt II") bis zu einem rhapsodischen Aneinanderfügen aller Elemente im Schlussstück der Partitur, "Alleluja", das sogar neuartige Techniken wie Oktav-Glissandi einführt. Die Liebhaber spektakulärer "Pedalakrobatik" werden von der sechsten Studie "Triller" begeistert sein, die auf fünf Seiten nacheinander, dann miteinander, die Beweglichkeit der Fussgelenke bis zur Erschöpfung auf eine harte Probe stellt. Doch dabei verbindet Langlais Virtuosität und Musik. Seine Virtuosität ist nie leer, und er beweist dies erneut, indem er sich um Beispiel der Gregorianik bedient, vor allem im "Alleluja", dessen Leitmelodie nichts anderes ist als das Osterlied "O Filii et Filiæ", das wir aus der "Fuge über o Filii" seiner *Folkloric Suite* (1952) kennen.

Die Reaktion auf diese neue Sammlung, in der die Kritiker nur technische Fähigkeiten sahen, war nicht gerade milde, wie diese Beschreibung von Guy Bovet zeigt:

> Langlais, dessen berühmter "Epilog" der *Hommage à Frescobaldi* bereits im Konzertsaal Karriere gemacht hat, wo geschickte Pedaltechnik noch immer als Tugend gilt, begeht mit dieser Werkgruppe, in der er behauptet, dass "... die reine Musik nicht vernachlässigt werde", einen neuerlichen Rückfall. Der Zuhörer urteile selbst.
> Es finden sich darin ... ein amüsantes, aber sehr schwieriges Stück im Stakkato, ein "Triller", das Krämpfe in den Knöcheln verursachen wird, und ein majestätisches finales "Alleluja". Liebhaber von Pedalakrobatik werden Lohnenswertes finden, aber ehrlich gesagt und in aller Freundschaft, sieht der Autor dieser Zeilen nicht wirklich ein, wo das musikalische Interesse

> des Verzichts auf das liegen sollte, was immer noch die Basis der Orgel ist: die Manualklaviatur.[61]

Ohne sich mit diesen Kommentaren zu beschäftigen, setzte Jean Langlais seine pädagogischen Publikationen fort und konzentrierte sich diesmal auf einen "Lehrgang": Er übergab dem Combre-Verlag die *Méthode d'Orgue*, die er gemeinsam mit der Autorin dieser Biographie verfasst hatte.[62]

Diesen "Lehrgang" gliederte er in drei Teile: Erstens: Pedalstudium (36 Seiten Musik auf gesamthaft 50 Seiten), zweitens: Ergänzende Ideen über die Orgel, drittens: Überblick über die Improvisation (nur eine Seite). Die restlichen Seiten bestehen aus Übersetzungen (in Deutsch und Englisch) der verschiedenen Texte. Das Ganze war, abgesehen von der "Pedal-Lehrgang", kurz, entsprechend dem ausdrücklichen Wunsch des Verlegers, der die maximale Länge auf 50 Seiten festgelegt hatte. Es regnete Kritik, die sofort die Kürze des Textes und die unverhältnismäßige Länge der "Pedalstudien" verurteilte. Spezialisten, die eine großartige "Improvisationsmethode" erwarteten, fühlten sich irregeführt, und einer von ihnen schrieb:

> *Méthode d'Orgue* scheint eine gründliche Darstellung der von diesem einflussreichen Lehrer angewandten Ausbildungsverfahren zu versprechen. Der Titel deutet an, dass wir in die besonderen, wenn nicht gar geheimen Techniken eingeführt werden, die die Grundlage der Bedeutung von Langlais bilden. Was die 50 Seiten enthalten, ist überraschenderweise weniger... Der Untertitel listet eine "Übersicht über die Improvisation" auf. Es stellt sich heraus, dass es sich um eine Seite mit Kurzbemerkungen ohne eine einzige musikalische Note handelt.
> Wie enttäuschend von einem Meister der Improvisation! Der Leser hat längst erkannt, dass es sich hierbei nicht um eine vollständige Methode des Orgelunterrichts handelt, sondern um eine Sammlung von Pedalübungen mit angehängten Beobachtungen zu anderen Themen.[63]

Völlig richtig! W.P. Eifrig hatte vollkommen Recht, außer dass er wahrscheinlich nicht wusste, dass der Verleger Combre bei Langlais eine kurze Anleitung in Auftrag gegeben hatte, die sich vor allem an Anfänger richtete; eine also, in der der Pedalteil vorherrschen sollte, was ja auch der Fall war. In diesem Abschnitt schlägt Jean Langlais in der Tat sehr geschickt eine Methode vor, die sowohl an die barocke Technik (mit reinem Spitze-Spiel) als auch an die symphonische Technik (Spitze und Absatz) angepasst ist, mit großer Sparsamkeit der Mittel und vor allem in einer schnellen Progression, die es einem Anfänger erlaubt, die Pedale bereits nach einigen Wochen mit Leichtigkeit zu benutzen. Während es mich traurig machte, dass diese eher negative Rezension in einer großen amerikanischen Zeitschrift mit hoher Auflage erschien, machte der Komponist diese witzige Bemerkung: "Das wird zum besseren Verkauf des Lehrgangs beitragen." Er sollte Recht behalten, denn die Verkäufe haben sich zwischen 1987 und 1988 verdoppelt und sind seither nicht stehen geblieben! Jedenfalls offenbart diese Anekdote seine tiefe Gleichgültigkeit gegenüber Kritik im Allgemeinen...

Um seine *Méthode d'Orgue* musikalisch zu veranschaulichen, erarbeitete Langlais parallel dazu *Huit Préludes*, die von einer bis acht Stimmen reichen und im gleichen Geiste wie *Progression* von 1979 konzipiert sind, jedoch in einer viel einfacheren Form. Er hält sich strikt an die für jeden Teil erwartete Stimmenzahl ("eine Stimme", "Duett", "Trio", "vier Stimmen", "fünf Stimmen"... bis hin zu "acht Stimmen", mit dem Untertitel "Troisième Fantaisie pour deux organistes", die von einem oder zwei Organisten am selben Manual in der Art eines Doppelchors gespielt werden kann).[64]

Während dieser Zeit wurden die Konzertreisen intensiviert. Eine äußerst schmerzhafte Arthrose der Schulter machte jedoch sein Rezital vom 23. Mai 1984 an der Orgel des Großen Auditoriums von Radio-France in Paris[65] besonders schmerzhaft. Dadurch gehandicapt, musste der Komponist in letzter Minute eine geplante Reise nach Deutschland absagen, die innerhalb von acht Tagen sieben Konzerte mit der Aufnahme einer Schallplatte hätte verbinden sollen.

Im Juni verließ Langlais Paris in Richtung La Richardais in einem Zustand extremer Müdigkeit. Man kann dies leicht verstehen, wenn man sich vergegenwärtigt, dass er kompositorisch zwischen April 1971 und Juni 1984 von opus 166 (*Troisième concerto*, "Réaction" für Orgel, Streicher und Pauken) zu opus 224 (*Méthode d'orgue*) übergegangen war, insgesamt 58 Werke, die in einem Zeitraum von 13 Jahren komponiert, diktiert und veröffentlicht worden waren.

1 *Orgelwerke van Jean Langlais, Jean Langlais bespeelt het orgel van de Grote of St. Bavokerk te Haarlem*, Microsillon 33 rpm, Citadel Recordings, Holland, 1970.
2 An diesem Abend assistierte ich dem Komponisten an der Seite von Wim van der Panne, einem niederländischen Schüler von Jean Langlais.
3 Nach *Essai (1962)* und *Sonate en trio (1968)* war dies Langlais' dritter Auftrag innerhalb von acht Jahren.
4 Kathleen Thomerson, *Hommage à Jean Langlais*, gesandt an Marie-Louise Langlais, 16. Februar 2001.6. Sammlung Marie-Louise Langlais.
5 Langlais, "Souvenirs".
6 Lynne Davis Firmin-Didot, Robert L. Town Distinguished Professorin für Orgel, außerordentliche Professorin, School of Music, Wichita State University, Wichita, Kansas. Am 3. Februar 2016 sandte sie der Autorin einen Brief mit dem Titel "Hommage an Jean Langlais".
7 Dr. Douglas Himes, aus einem langen Text mit dem Titel "*Erinnerungen an Jean Langlais als Lehrermeister für Franck"*, S.5, an Marie-Louise Langlais gesendet am 2. Juli 2015. Sammlung Marie-Louise Langlais.
8 Langlais hatte kleine Hände, aber wie Tournemire hatte er eine große Spannweite und konnte die Dezime mit einer Hand greifen. Dies wird in der Musik beider deutlich.
9 Marjorie Bruce, "Seeking clarity", *Choir and Organ* (März/April 2007). 18.
10 Ich bemerkte ihm gegenüber, dass auf einer Orgel mit mächtigen Zungen 8' und 4' oder, noch besser, einer Horizontaltrompete, der Effekt für dieses Solo auf dem Hauptwerk statt des Schwellwerks gespielt noch erschreckender wäre, und er war einverstanden.
11 Jean Langlais, "Souvenirs".
12 Joël-Marie Fauquet, *L'Apocalypse selon Jean Langlais*, Notiz auf der Plattenhülle LP mit den *Cinq Méditations sur l'Apocalypse,* aufgenommen in Sainte-Clotilde von Marie-Louise Jaquet unter der Aufsicht des Komponisten. Arion ARN 38312, 1975.
13 Sammlung Marie-Louise Langlais.
14 Alain Chopin, *Jeunesse et orgue* 28 (1976).
15 Yves Millet, "*Ecouté pour vous: Jean Langlais, Cinq Méditations sur l'Apocalypse." La Voix du Nord* (14. März 1976).
16 La Croix, "*Disques pour Pâques, Jean Langlais, Cinq Méditations sur l'Apocalypse."* (6. April 1976).
17 Patrig Le Dour, "*Jean Langlais, Cinq Méditations sur l'Apocalypse ". Ouest-France* (20. April 1976).
18 Joseph Mona, *L'Alsace,* 15. Januar 1974.
19 Pierre Welté Whalon, gegenwärtig The Right Reverend Pierre W. Whalon, Bischofsvikar für die Episcopal Church in Europa, wohnhaft in Paris. Am Sonntag, dem 8. Juli 2007, war er als anglikanischer Bischof und Student von Langlais in der Kathedrale Notre Dame in Paris eingeladen, am Gottesdienst anlässlich des 100. Geburtstages des Komponisten teilzunehmen. Zu diesem besonderen Anlass wurde in der Kathedrale die Messe Salve Regina aufgeführt, bei der Olivier Latry an der Grossen Orgel spielte.
20 Dr. George C. Baker, DMA, Organist und Komponist, lehrt Orgelimprovisation an der Rice University in Houston, Texas.
21 Jean Langlais' Assistent an der Orgel von Sainte-Clotilde, Neben-Titularorganist 1976 und Titular ab 1994.
22 George C. Baker, im Begleitheft zu seiner CD *Jean Langlais: A Centenary*. Solstice SOCD 240 (2007). 12.
23 Marie-Louise Jaquet, die Titularorganistin, hatte ihn eingeladen, bei der Einweihung zu spielen, und er wollte speziell für diese Orgel ein Werk schreiben, deren Restaurierung er etwas spöttisch als "historisches Artefakt" bezeichnete, während er gleichzeitig die Restaurierung und Intonation von 1972 durch den elsässischen Orgelbauer Alfred Kern bewunderte.
24 Jean Langlais, *Huit Chants de Bretagne*, Text auf der Plattenhülle der LP von 33 Umdrehungen, Arion, ARN 36331, 197
25 Marcel Dupré, *Ballade (1932), Variations sur deux thèmes (1937)* und *Sinfonia (1946)* für Klavier und Orgel.
26 in Frankreich besonders schwierig aufzuführen, wo die meisten Kirchen, die über eine Orgel verfügen, kein Klavier haben.
27 Langlais, "Souvenirs".
28 Emmet G. Smith, seit 45 Jahren Professor für Orgel an der Texas Christian University in Fort Worth, Texas.
29 Er spielte Franck (Final), Tournemire, Langlais ("Scherzo Cats", "Choral N° 3" Emmet Smith gewidmet, die Nummern 3 und 5 aus *Cinq Meditations sur l'Apocalypse*) und er improvisierte. *Music Magazine*
30 "Langlais-Woche an der Christlichen Universität Texas", (Juni 1975): 26-27.
31 Er bezieht sich auf die überarbeitete Ausgabe von Marcel Dupré, die bei Bornemann erschienen ist.
32 Es ist das Werk, das Mahaut 1889 am Konservatorium spielte und das ihm seinen Erste Preis in Francks Orgelklasse einbrachte.
33 Jean Langlais, "Propos sur le style de César Franck dans son oeuvre pour orgue". *Jeunesse et Orgue* 37 (Herbst 1978).
34 In Bezug auf die "*Esquisse Gothique* Nr.1" hatte Langlais die Bitte seines amerikanischen Studenten Douglas Himes, ein Stück für seine zukünftige Hochzeit zu komponieren, mit dem Stück "im römischen Stil* kombiniert, um das ihn der französische Staat gebeten hatte. Aus diesem Grund betitelte Douglas Himes einen Artikel, den er in The Diapason veröffentlicht hatte, mit "A New Wedding Processional by Jean Langlais" (*The Diapason* (Januar 1978): 1,16.) Nach der Veröffentlichung wurde aus Langlais' neuem Stück tatsächlich "*Esquisse Gothique Nr. 1*".

35 Joël-Marie Fauquet, aus dem Begleitheft zur LP *Les Orgues de Masevaux*. Arion, 1979.
36 Die "Welt-Ersteinspielung" dieses Werkes wurde von Jean Langlais und Marie-Louise Jaquet mit den beiden Beckerath-Orgeln in der Aldstädter Nikolai-Kirche in Bielefeld, Deutschland, eingespielt. Motette Ursina, 1978.
37 Gwilym Beechey, *Review-Scores*. Band 102 (Juli 1979).
38 Matthew Monahan, "*Blinder Musiker-Komponist erhält Ehrendoktorwürde*. "*The Duquesne Duke*", 21. Oktober 1976,
39 *Trompette et Orgue*, Band 10. Maurice André, Trompete; André Luy, Orgel. LP 33 Umdrehungen pro Minute. Erato, 1979.
40 Langlais, "Souvenirs".
41 Pierre Whalon, schriftliches Zeugnis, 15. Juni 2013. Sammlung Marie-Louise Langlais.
42 *Pierre Cogen aux grandes orgues de la Basilique Ste-Clotilde. Musique française*, Cybelia CY 867. 1976
43 Dies würde sich in der Tat als falsch herausstellen. Wie wir später sehen werden, wird es eine Dritte Symphonie geben!
44 Robert Sutherland Lord, "*Jean Langlais - On the occasion of his seventieth birthday". The Diapason* (Februar 1977).
45 Prof. Dr. GH, "Ein Meister". *Wiesbadener Kurier*, 8. November 1977
46 Dr. Wolfgang Adelung, Präsident der G.D.O. Brief an Jean Langlais, 10. Oktober 1977. Sammlung Marie-Louise Langlais.
47 *Bielefelder Zeitung*, April 5, 1978.
48 Eine Erklärung, die er mehrmals gegenüber seiner Familie und engen Freunden abgegeben hat. 49 im *Marienstatter Orgelbüchlein*, Breitkopf & Härtel Nr. 8293, Wiesbaden, Deutschland, 1987.
50 Hundertster Geburtstag von Jean Langlais, 1907-2007. Motette, MOT 50821. Deutschland, 2007. Text von S. 5.
51darunter "*Jean Langlais spielt J.S.Bach"*, eines der sehr seltenen Bach-Rezitale, und *"Jean Langlais improvisiert in Marienstatt",* beide auf der Rieger-Orgel der Abtei Marienstatt gespielt.
52 Brief von Jean Langlais an Jan Overduin, datiert vom 20. März 1981, zitiert in "Jean Langlais as Teacher" in Hommage à Langlais. The University of Michigan School of Music, 1996, S. 20.
53 Rolande Falcinelli, Konzertprogramm vom 22. Juli 1983, Teil der "*9. Semaine musicale de Belley"* (18.-22. Juli 1983), die der Musik von Jean Langlais gewidmet war.
54Kathleen Thomerson, *The American Organist*, Februar 1982.
55 Thomas-Daniel Schlee, Vorwort zu *Prélude et Allegro pour orgue*. Universal Edition Nr. 17475, Wien, 1985.
56 Vgl. den Brief von Jean Langlais vom 8. April 1982 an Jean Cau, beratender Ingenieur der Monuments Historiques.
57 Pastor Claude-Rémy Muess, "*Die Restaurierung der großen Orgel der Basilika Sainte-Clotilde in Paris. Jeunesse et Orgue"* (November 1983). 12.
58 Nach der Pensionierung von Pierre Denis als Assistent von Jean Langlais in Sainte-Clothilde übernahm Pierre Cogen, einer von Langlais' ehemaligen Schülern, die Stelle.
59 Bei dieser Gelegenheit konnte man die prächtige Farbe und die Kraft dieses Registers dank seiner Rückführung ins Positiv hören. 60Jean Langlais, Vorwort zu den *Sept Etudes de concert pour pédale seule*. Universal Edition. Wien, 1984. 61 Guy Bovet, "*Nous avons reçu..."* in *La Tribune de l'Orgue*, Dezember 1985.
62 Jean Langlais und Marie-Louise Jaquet-Langlais. Méthode d'orgue. Editions Combre, 1984.
63 W.F. Eifrig, "*Book Reviews" The Diapason*, Dezember 1986.
64 Kurioserweise wurde die *Méthode d'Orgue* zwar von Combre herausgegeben, die praktischen Übungen, die Huit Préludes, wurden jedoch von Bornemann veröffentlicht. Die beiden Verleger konkurrierten miteinander, um Jean Langlais unter Druck zu setzen, jeweils mit dem Ziel, weitere pädagogische Werke zu erhalten.
65 Bei diesem Konzert spielte er neben anderen Werken seine *Pièce en forme libre* für Streichquartett und Orgel mit dem Quatuor Novalis.

KAPITEL 11

Die letzten Jahre (1984-1991)

1. Juli 1984, Schlaganfall

Dol-de-Bretagne, die ehemalige Hauptstadt der Bretagne, ist weniger als 20 Kilometer von La Fontenelle, dem Geburtsort von Jean Langlais, entfernt. Sie besitzt eine herrliche gotische Kathedrale, die zwischen dem 12. und 16. Jahrhundert erbaut worden und dem Heiligen Samson, einem der Gründungsheiligen der Bretagne, gewidmet ist. 1978 hatte Langlais die Restaurierung der Orgel der Kathedrale durch die Firma Beuchet-Debierre persönlich überwacht, was er - außer in St. Clotilde - nie getan hat, da er der Meinung war, dass Orgelbau nicht seine Sache sei. Aber er liebte die Orgel von Dol, wo er oft Konzerte gab und wo er gerne in den dunklen Gängen entlang des langen und schmalen Kirchenschiffs dieses majestätischen Bauwerks mit seiner herrlichen Akustik spazieren ging.

Kathedrale von Dol de Bretagne
Abbildung 57. (Foto Sylvie Mallet und Sammlung Marie-Louise Langlais)

Am Sonntag, dem 1. Juli 1984, hatte Jean Langlais beschlossen, das Hochamt in der Kathedrale von Dol-de-Bretagne zu spielen, um das Jubiläum seines alten Freundes Pater Orrières, Erzpriester dieser Kathedrale, zu feiern. Am Ende der Messe, die extrem lang gedauert hatte, schien er Schwierigkeiten zu haben, die harte mechanische Traktur der Manuale während seines "Te Deum" zu beherrschen, aber er beendete seine Arbeit

und stieg die schmalen Stufen der Wendeltreppe hinunter, die die Orgelempore mit dem Innenraum der Kathedrale verbindet. Als er unten an der Treppe ankam, verlor er das Bewusstsein. Er wurde schnell ins Krankenhaus von Saint-Malo gebracht, wo die Ärzte einen Schlaganfall mit Aphasie (Sprachverlust) und Lähmung der rechten Seite diagnostizierten. Die Prognose war düster und das Ärzteteam pessimistisch. Als er das Bewusstsein wiedererlangte, sprach er seine ersten Worte vom Krankenhausbett aus... auf Englisch!

Dann, sehr schnell, verschwand die Sprache ganz.

Nur eine Woche nach dem Schlaganfall äusserte er seinen starken Wunsch, nach Hause zu gehen. In unserem Haus im La Richardais, befand er sich dann zweieinhalb Monate lang in einem quasi-vegetativen Zustand und sagte nur wenige Worte (diesmal auf Französisch). Er schien sogar Schwierigkeiten zu haben, zu verstehen, was ihm gesagt wurde.

Zurück in Paris, zehn Wochen nach dem Schlaganfall, konsultierte er einen prominenten Neurologen, Professor Jean-Louis Signoret im Krankenhaus La Salpêtrière. Professor Signoret erkannte sehr schnell, dass zwar seine Sprech- und Sprachfähigkeiten ernsthaft beeinträchtigt waren, Jean Langlais' musikalische Fähigkeiten jedoch alle erhalten zu sein schienen. Der Komponist wusste zwar nicht mehr, wie man Sprache in Braille-Schrift lesen und schreiben konnte, aber er war immer noch in der Lage, mit dem gleichen Alphabet Musik zu lesen und zu schreiben, was den Arzt in Erstaunen versetzte. Auf dieser Grundlage begann Professor Signoret mit einem Therapieschema, das die musikalischen Fähigkeiten seines Patienten unterstützen und verbessern sollte. Später beschrieb er die Fortschritte von Jean Langlais in einem wichtigen Artikel in der *Revue de Neurologie*:

> Eine Woche nach der ersten Konsultation spielte uns der Patient gemäss unserem Plan Francks "Pastorale" vor, die er 1975 aufgenommen hatte. Diese Aufführung, die wir aufnehmen konnten, war vorbildlich, ohne die geringste technische Schwäche und zeigte interpretatorische Qualitäten, insbesondere eine Sensibilität, die denen seiner Aufnahme von 1975 für die Firma Arion vielleicht überlegen sind (diese persönliche Meinung wurde von den Musikern geteilt, die ihn gehört hatten). In der Woche vor dieser Aufführung hatte der Patient die Partitur mehrmals durchgehen müssen, was nach Aussage seiner Angehörigen ungewöhnlich war. Sollten wir dies als Beweis für einen fragmentarischen Gedächtnisverlust bei diesem Stück interpretieren?[1]

Zu dieser Hypothese füge ich mein persönliches Zeugnis hinzu: Nach 1984 musste der Komponist hart arbeiten (manchmal mehrere Stunden pro Tag), um sich einen Bruchteil seines ursprünglichen Repertoires in Erinnerung zu rufen - einige vereinzelte Bach-Sätze (Choräle, *Toccata und Fuge* d-Moll, Fugen in D-Dur oder g-Moll), mehrere Werke von Franck, Tournemire oder der alten französischen Meister. Hingegen konnte er sich praktisch an **keines** seiner eigenen Werke erinnern, nicht einmal an das "Te Deum", das er in der Vergangenheit hunderte Male gespielt hatte, oder an seine neueren Schöpfungen. Seine eigene Musik war im Wesentlichen aus seinem Gedächtnis gelöscht. Erhalten geblieben war nur die "Française" aus seiner *Suite française,* die er ohne Probleme spielen konnte. Warum nur dieses Stück? Ein Rätsel.

Ich hatte bereits in den ersten Wochen nach dem Anfall seinen Gedächtnisverlust an seine eigene Musik getestet, als ich ihm "La cinquième trompette" aus seinen *Cinq Méditations sur l'Apocalypse* vorspielte, ein Werk, das er besonders liebte. Ich fragte ihn: "Was haltest Du von diesem Werk? Er gab mir zu verstehen, dass es ihm gefiel. Als ich ihn fragte, ob er wisse, **wer** es komponiert habe, schüttelte er den Kopf.

Drei Jahre nach dem Schlaganfall fasste Professor Signoret in dem oben zitierten Artikel den Fall von Jean Langlais zusammen.

ZUSAMMENFASSUNG

Ein 77-jähriger Rechtshänder, seit dem 2. Lebensjahr, blind kam mit einem Infarkt zu uns, der das Territorium der linken mittleren Hirnarterie und den Temporal- und den unteren Parietallappen betraf. Er hatte gelernt, Sprache zu lesen und zu schreiben sowie Musik in Brailleschrift zu lesen und zu schreiben, und wurde schließlich ein berühmter Organist und Komponist.
Es gab keine motorischen oder sensorischen Defizite. Es zeigten sich Wernicke'sche Aphasie

> mit Jargonaphasie, großen Wiederholungsschwierigkeiten, Anomie und ein signifikantes Verständnisdefizit ohne Worttaubheit; verbale Alexie und Agraphie in Brailleschrift lagen ebenfalls vor.
> Es gab keine Hinweise auf eine Amusie. Er konnte sowohl Musikstücke für die Orgel aus seinem Repertoire vorbildlich ausführen als auch improvisieren. Alle seine musikalischen Fähigkeiten wie Transposition, Modulation, Harmonie, Rhythmus, waren erhalten; das Notenlesen in Brailleschrift ebenfalls: Er konnte durch Berührung lesen und unbekannte Partituren spielen, er konnte auch die Noten lesen und singen, er konnte eine Partitur kopieren und schreiben.
> Neun Monate nach dem Schlaganfall war seine Aphasie unverändert. Dennoch komponierte er Stücke für Orgel, die veröffentlicht wurden. Solche Befunde weisen in hohem Maße auf die Unabhängigkeit der sprachlichen und musikalischen Kompetenzen hin, definiert als die Analyse und Organisation der Klänge entsprechend der rechten Hemisphäre in den anatomisch-funktionellen Prozessen, die den Ursprung der musikalischen Kompetenz bilden. Die Verwendung der Brailleschrift, bei der die gleichen Punktkonstellationen entweder Buchstaben des Alphabets oder Musiknoten bedeuten, unterstützt die Unabhängigkeit von Sprache und Musik.

Am 9. Oktober 1984, etwas mehr als drei Monate nach seinem Schlaganfall, nahm Jean Langlais sein Amt in Ste.-Clotildewieder auf. Da seine Fähigkeiten als Improvisator nicht gelitten hatten, nahm er am 24. Oktober für das französische Fernsehen eine Serie von Improvisationen in der gleichen Qualität wie seine früheren auf. Von dem Zeitpunkt an, als klar war, dass sowohl seine Fähigkeit zur Improvisation - d.h. zur Schaffung einer organisierten musikalischen Sprache - als auch seine Fähigkeit, Musik in Brailleschrift zu schreiben, intakt geblieben waren, stellte sich die Frage, ob Jean Langlais noch komponieren konnte.
Theoretisch würde ihn nichts daran hindern, wieder zu komponieren, aber was wäre der musikalische Wert seiner zukünftigen Werke?
Würden sie mit seinen früheren Arbeiten gleichen oder eine Erweiterung derselben darstellen? Entscheidende Fragen...

Ein neues Leben (1984-1991)

Der Durchbruch geschah zu Ostern 1985 während einer Messe im La Richardais, als der Zelebrant die folgenden Verse des Kapitels V des Markus-Evangeliums über die Tochter des Jaïrus las:

> Dann kam einer der Synagogenvorsteher namens Jaïrus zu Jesus, der, als er ihn sah, vor ihm niederfiel, ihn inständig anflehte und sagte: "Meine Tochter ist an der Schwelle des Todes. Komm und lege deine Hände auf sie, damit sie geheilt wird und lebt." Jesus ging mit ihm, und eine große Volksmenge folgte ihm und drückte sich an ihn...
> Während er noch sprach, kamen einige Leute aus dem Haus des Vorstehers und sagten: "Deine ist tot. Warum den Meister weiter belästigen?" Als Jesus hörte, was sie sagten, sprach er zum Synagogenvorsteher: "Fürchte dich nicht, glaube nur..." Er nahm den Vater und die Mutter des Kindes und diejenigen, die sie begleitet hatten, und ging dorthin, wo das Mädchen war. Er nahm sie bei der Hand und sagte zu ihr: "Talitha koum", was bedeutet: "Kleines Mädchen, ich sage dir, steh auf! " Und sofort stand das Mädchen auf und begann zu laufen.[2]

Jean Langlais war sehr beeindruckt von dieser Geschichte, die er offensichtlich durch und durch verstanden hatte, besonders den Teil über die Auferstehung des Kindes. Er überwand die Depression, in der er sich seit dem Anfall befand, und nahm seine Arbeit wieder auf, indem er buchstabengetreu den beiden Anweisungen Christi folgte, die der Heilige Markus mit "Fürchte dich nicht, glaube nur" und "Talitha koum" wiedergibt.
Zwischen dem 28. Mai und dem 10. Juni 1985, fast ein Jahr nach seinem Anfall, schrieb er vier Stücke für Orgel, eine Partitur mit dem Titel *Talitha Koum* und dem Untertitel "Auferstehung", die er den drei Hauptarchitekten seiner Wiedergeburt widmete: Professor Jean-Louis Signoret, dem

Sprachtherapeuten Philippe Van Eeckhout, mit dem er von Oktober 1984 bis April 1991, d.h. bis kurz vor seinem Tod, ohne Unterbrechungen zwei Sitzungen pro Woche hatte, und schließlich unserer kleinen Tochter Caroline, die damals erst vier Jahre alt war. Alle Teile dieser Sammlung von vier Stücken (mit Ausnahme des letzten, kryptisch mit "1.7.8" betitelten Stücks) basieren auf gregorianischen Melodien, die der Jungfrau Maria, der Mutter des Trostes, der letzten Zuflucht bei Widrigkeiten gewidmet sind:

1 - Salve Regina
2 - Regina Caeli
3 - Alme Pater (sic!)

was darauf hindeutet, dass er sein marianischer Glauben intakt geblieben war. Dieses erste Werk nach dem Schlaganfall von 1984 wurde von den Therapeuten mit Spannung und auch mit Angst erwartet, da die Schwere der Hirnverletzung die schöpferischen Fähigkeiten des Künstlers grundlegend verändert haben könnte.

Die Untersuchung von *Talitha Koum*, die 1985 sofort von Combre veröffentlicht wurde, beruhigte uns alle. Sicher, der Komponist schien sich an den gregorianischen Gesang wie an einer Rettungsleine zu klammern. Aber der Inhalt dieser Partitur, so schmucklos er auch war, hatten einen musikalischen Sinn; sie zeigten perfekt die Art und Weise, wie Jean Langlais die Gregorianik, das vollständige Ordinarium der Messe X, "für Feste der Heiligen Jungfrau", besser bekannt als Messe "Cum Jubilo", voll und ganz zum Symbol machen wollte. Diese Harmonisierung für drei oder vier Stimmen ist in ihren Akkordwechseln einfach und gewagt zugleich; dieses für Orgel geschriebene Werk "könnte auch von Bewunderern gregorianischer Gesänge gesungen werden", wie es in der Einleitung heißt. Auch hier stellen der gregorianische Gesang und die Jungfrau Maria, deren Schutz er für dieses Werk in Anspruch nimmt, vor allem einen immensen Akt der Verehrung und Dankbarkeit gegenüber der Jungfrau dar, eine Art musikalisches "ex voto", das erste Zeugnis eines Künstlers auf der Suche nach einer neuen Sprache.

Die Reise war anstrengend: Jean Langlais war jeder Kommunikationsmöglichkeit beraubt und musste an den Tastaturen sitzen und jede Stimme einzeln einem Kopisten vorspielen, der seine Gedanken gut genug verstand, um die Puzzleteile richtig zusammenzusetzen, was nicht immer problemlos gelang. Die Kopisten variierten je nach den Umständen und der Verfügbarkeit jedes einzelnen. Zwischen 1985 und 1990 lösten sich ab: Pierre Denis, Jean Bonfils, Pierre Cogen, Naji Hakim und Marie-Bernadette Dufourcet-Hakim, Yves Castagnet, Daniel Maurer, Pascale Mélis und ich selbst. Alle haben sich als geduldig und bewundernswert geschickt erwiesen. Ebenso stammen in dieser Zeit alle Kommentare zu den Partituren (Titel, Untertitel, Registrierungen) von mir, aber immer mit Zustimmung des Komponisten. Jean Langlais passte sich jedoch allmählich an sein neues Leben an. Angetrieben von einer großen Lebenskraft, unterstützt von seiner Familie und seinen Freunden, zu denen auch Olivier Messiaen gehörte, der ihm am 21. November 1984 zum Paul-Louis-Weiler-Sonderpreis für Komposition des Institut de France, kehrte er nach und nach zu seiner beruflichen Tätigkeit zurück. Er nahm sowohl seinen Dienst in Ste.-Clotilde als auch seinen Privatunterricht wieder auf und kompensierte seine Wortschwierigkeiten durch häufigeres Vorspielen.

Nur Konzerte zu geben schien jetzt zu schwierig, und so trat er in Frankreich zum letzten Mal in der Kathedrale Notre-Dame in Paris am Sonntag, dem 2. März 1986, in einem Programm mit Tournemire, Langlais und Improvisation auf. Kathleen Thomerson, die an diesem Abend anwesend war, gab folgenden Bericht:

> Sein Programm begann mit zwei sehr mystisch gespielten Werken von Charles Tournemire: "Eli, Eli, lamma sabachtani" (*Sept Chorals-Poèmes d'orgue*) und Communion aus dem Dreikönigsamt von *L'Orgue Mystique.* Dann fuhr mit vier seiner *Neuf Pièces* fort.
> Hier traten zum ersten Mal Gedächtnislücken auf, die er aber immer gut unter Kontrolle hatte und die den rhythmischen Puls des Stückes nicht beeinflussten. Es war in der Tat recht interessant, die spontane Umformung einiger Passagen zu hören. Während der zweiten Hälfte von "Mon âme cherche une fin paisible" kriegte ich dann aber kalten Schweiss: Langlais hatte Schwierigkeiten gehabt, sich an diesen Teil zu erinnern, aber er schloss ihn problemlos ab. Nun erwartete ich, dass direkt zur Schlusskadenz übergehen würde, dankbar, dass er sicher ans Ende angekommen war. Aber nein, er nahm sich in aller Ruhe die Wiederholung vor und spielte also die zweite Hälfte noch einmal durch, diesmal perfekt.
> Welcher Mut! Danach spielte er eine mitreißende, von Herzen kommende Version seiner "Imploration pour la Croyance" und schloss mit einer Improvisation über "Salve Regina" ab, die grosse schöpferische Kraft und Phantasie zeigte.[3]

Dieses in der Vergangenheit völlig unbekannte Phänomen der Gedächtnislücken veranlasste ihn, das Spielen in der Öffentlichkeit aufzugeben, mit Ausnahme der Teilnahme an bestimmten kurzen und außergewöhnlichen Ereignissen, auf die ich später noch zurückkommen werde. Da er seit langem eine wachsende Abneigung gegenüber Konzerten gezeigt hatte, schien ihn dieses erzwungene Ende nicht zu stören. Ganz im Gegenteil, es erlaubte ihm, seine ganze Aufmerksamkeit auf die Komposition zu richten.

Als Bornemann ihm eine Sammlung zum 300. Geburtstag von Johann Sebastian Bach in Auftrag gab, nahm Langlais an und fertigte sie in der Bretagne in den Monaten August und September 1985 an. *L'Orgue* rezensierte sie mit folgendem Kommentar:

> In Anlehnung an den Leipziger Kantor und viele andere spätere Musiker ließ sich Jean Langlais von den vier Noten des Namens BACH- (B - A - C - H*)* inspirieren. Mit der Komposition dieser sechs Stücke für den 300. Jahrestag der Geburt eines der größten Musikgenies aller Zeiten wollte er einen speziellen zu dieser Feier liefern. Man findet hier keine großartigen Klangfresken wie bei Liszt, sondern kurze Stücke, "Blüten" gewissermassen als Hommage diesmal nicht an Landino oder Frescobaldi, sondern an den "Meister der Orgel". Durch ein einheitliches Thema, das an verschiedenen Stellen im Manual wie auch im Pedal zu hören ist, bilden diese sechs schönen Blumen einen prächtigen kleinen Strauß von harmonisch variierten Farben, der von der Klarheit der präzisen Registrierung zur Geltung gebracht wird. Wir finden darin die persönliche Handschrift von Jean Langlais, bei der Polyphonie Poesie nicht ausschließt und in der sich rhythmische Freiheit mit melodischem Sinn verbindet.
> Der Sonntagsorganist wird sich freuen, diese Stücke während des Gottesdienstes in den kurzen Lücken vorzutragen, die ihm die Lieder und Hymnen lassen.[4]

Wenn *Talitha koum*, diese lebendige Hommage in gregorianischen Melodien an die Muttergottes, die ersten, noch wackeligen Schritte eines Komponisten auf dem Weg zur Rückeroberung seiner selbst darstellte, so zeigt *B.A.C.H. im* Gegensatz dazu einen Jean Langlais, auf der Suche nach seiner totalen kreativen Freiheit. Ohne sich im mindesten mit Werken des Leipziger Kantors abzugeben, konzentriert sich Langlais ausschließlich auf die vier Noten, die den Namen BACH bilden, diese berühmte, sich durch die Übereinstimmung deutscher Buchstaben und Musiknoten ergebende Motiv, das im 19. Jahrhundert so viele Partituren hervorgebracht hat, angefangen mit dem virtuosen *Präludium und der Fuge über BACH* von Franz Liszt. Langlais löst sich völlig von dergleichen, ein Beweis dafür, dass er sein Urteilsvermögen und sein Sinn für die Erneuerung der Form vollständig wiedergefunden hat.

> In den ersten fünf Abschnitten dieses neuen BACH-Stückes werden fünf Möglichkeiten zur Behandlung dieser Gruppe von vier Noten als ostinato ausgelotet: Entwurf eines Kontrapunkts und einer rhythmischen Progression in Nr. 1, fragmentarische Darstellung innerhalb kurzer kontrastierender Abschnitte in Nr. 2, 3 und 4 und, in Nr. 5, harmonisierte Fassung mit einigen grossartigen lyrischen Sequenzen.
> Das sechste und letzte Stück, eine Art rhapsodisches Finale, nimmt kurze Fragmente aus den vorhergehenden fünf Teilen wieder auf, ohne sie zu vermischen (etwas, das neu für Langlais ist). Die Wiederholungen sind mit nur ein oder zwei Takten immer extrem kurz, und jede

> Entwicklung wird vermieden, sodass das BACH-Motiv hartnäckig über allem schwebend, in der einen oder anderen Stimme erscheint.

Bezieht sich die Kürze der Teile dieser Sammlung, die durch die vielen Wiederholungen verschleiert wird, auf die Struktur des Stückes, wie sie der Komponist entworfen hat, oder ist sie vielleicht ein Indiz für seinen prekären Gesundheitszustandes? Das war natürlich die Frage.

Die Antwort würde sich vielleicht später ergeben. Als erstes wurde der Komponist mit dem folgenden Vorschlag des amerikanischen Verlegers Fred Bock konfrontiert:

> Sehr geehrter Herr Langlais
> Wie Sie sicher wissen, habe ich am 1. Juli 1985 die Firma H.T. FitzSimons gekauft. Vielleicht sind Sie daran interessiert, eine weitere Orgelsammlung für uns zu schreiben. (seit Juli, als wir die Firma übernommen haben, wissen wir, dass Ihre *Folkloric Suite* der Bestseller des Orgelkatalogs ist. Sie wird jetzt neu gedruckt, und wir werden Ihnen in etwa einer Woche eine neue Ausgabe schicken, wenn sie aus der Druckerei eingetroffen ist). Roger (Wagner) und ich dachten, es wäre sehr interessant für Sie, ein Heft mit Langlais-Bearbeitungen amerikanischer Kirchenlieder und Volksmelodien zu machen.
> Ich denke dabei an Lieder wie "Amazing Grace", "Shall We Gather at the River" und/oder eine Auswahl aus Southern Harmony-Sammlungen wie "Come, Come Ye Saints" oder "When I can Read My Title Clear". Falls Ihnen diese nicht bekannt sind, schicke ich Ihnen gerne Exemplare zu, damit Sie sie sich ansehen können. Ein neues Jean-Langlais-Orgelbuch im FitzSimons-Katalog wäre sehr toll, ich weiß, dass wir dieses sehr, sehr wirkungsvoll vermarkten könnten, und es ist offensichtlich, dass es neues Interesse an den anderen Langlais-Heften in unserem Katalog wecken würde. Es würde mich interessieren, was Sie davon halten, etwas Neues für uns zu schreiben.
> Ich hoffe, dass wir uns eines Tages persönlich treffen werden.
> Mit freundlichen Grüßen,
> Fred Bock[5]

Der Verleger fügte seinem Brief mehrere Seiten mit einer Auswahl methodistischer, baptistischer und Southern-Baptist-Lieder bei. Als ich ihm die Melodien vorspielte, zeigte Jean Langlais wenig Enthusiasmus; er schien angesichts ihres sehr starren Rhythmus und ihrer weit von seinem persönlichen Ideal entfernten, engen tonalen Struktur zu zögern. Noch wichtiger ist, dass er diese Hymnen überhaupt nicht kannte und sie ihm vom religiösen Standpunkt aus gesehen nichts bedeuteten.

Ich befragte dazu seinen Arzt, Professor Jean-Louis Signoret, und er äusserte sich unzweideutig: Die Komposition, sagte er zu mir, ist grundlegend für das innere Gleichgewicht Ihres Mannes und für seine sprachlichen Fortschritte. Gehen Sie das Risiko ein und bestehen Sie darauf, dass er diese Sammlung erstellt. Sie kann für ihn nur von Vorteil sein.

Also spielte ich ihm noch einmal die vorgeschlagenen Themen vor, und er wählte diejenigen aus, die ihm den eingängigsten Rhythmus zu haben schienen ("Amazing Grace", "How Firm a Foundation", "There is a Fountain filled with Blood", "On Jordan's Stormy Bank I Stand", "When I Can Read My Title Clear"). Er beschloss, diese als variierte Choräle zu behandeln, wobei die berühmte "Battle Hymn of the Republic" die Form eines Rondos mit Versen und Refrain bekam. Fred Bock veröffentlichte diese Sammlung und gab ihr selber den Titel *American Folk Hymn Settings*. So war Jean Langlais anderthalb Jahren nach seinem Schlaganfall von 1984, als ihm selbst Lesen und Schreiben noch unmöglich waren, wieder zurück in der Welt der Komposition!

Sehr schnell stürzte er sich mit Energie in ein Projekt, das ihm lange Zeit sehr am Herzen gelegen hatte und mit dem er Charles Tournemire erneut Tribut zollen konnte. Ich hatte bereits angedeutet, dass er nach 40 Jahren des Nachdenkens seine "Rhapsodie grégorienne" (*Neuf Pièces*, 1943), die Tournemire gewidmet war und die er als misslungen betrachtete, gründlich überarbeitet hatte. Doch auch seine neue Fassung stellte ihn nicht zufrieden, so dass er im Dezember 1985 beschloss, zum Gedenken an Tournemire ein völlig neues Orgelstück zu komponieren. In Anlehnung an die Form der gregorianischen Paraphrase komponierte er ein langes Werk von etwa 16 Minuten mit dem Titel *In Memoriam*, in Anlehnung an Tournemires letzte Werke für Orgel (*Symphonie- Choral* op. 69 in sechs ineinander übergehenden Teilen oder *Symphonie sacrée* in vier ineinander übergehenden Teilen). In Anlehnung an einige Lieblingsthemen des Improvisators Tournemire trat Langlais

in seine Fußstapfen und folgte dabei dem Plan, den Tournemire in seinem *Triple Choral* (Sancta Trinitas) *für Orgel* op. 41, komponiert 1910, verwendet hatte: Er baute eine gewaltige Rhapsodie über die folgenden drei gregorianischen Themen auf: Kyrie der Messe XII ("Pater Cuncta"), "Gaudeamus omnes in Domino" (Inroitus "Allerheiligen" und "Vexilla regis "(Hymne für die Vesper zum Ersten Passionssonntag).
Aber im Gegensatz zu seiner Gewohnheit vor dem Schlaganfall behandelt Langlais hier jedes dieser Themen der Reihe nach, ohne jemals zu versuchen, das eine mit dem anderen zu kombinieren oder sie zu überlagern, und das alles einer sehr komplexen Sprache (man schaue sich dazu nur die Einleitung zu "Vexilla regis" mit ihren aufeinanderfolgenden Imitationen in Terzen, übermässigen Quinten oder Septime und die Entwicklung dieses gregorianischen Themas mit ihrer Kombination von Polymodalität und Polyrhythmik an).
1986 erhielt der Komponist wiederum eine neue Anfrage des Verlegers Fred Bock:

> 31. März 1986
> Sehr geehrter Herr Langlais:
> ... Wir würden uns freuen, wenn Sie sich überlegen würden, eine Vertonung für SATB-Stimmen von UBI CARITAS zu machen. Begleitet oder unbegleitet macht für mich keinen Unterschied, obwohl begleitet vielleicht besser wäre, da so viele andere Sätze, vor allem derjenige von Duruflé, unbegleitet sind. Wir würden gerne eine Langlais-Vertonung dieses beliebten Textes mit schönen, warmen, reichen Harmonien veröffentlichen. Ist dies etwas, das Sie fasziniert? Lassen Sie mich wissen, was Sie darüber denken. Keine wirkliche Eile. …
> Mit freundlichen Grüssen
> Fred Bock[6]

Obwohl ein solches Projekt das Schreiben von Musik zu lateinischen Wörtern erforderte - Wörter, die er weder lesen noch schreiben oder auch nur verstehen konnte - beschloss Jean Langlais, diese Herausforderung anzunehmen. So komponierte er ein Stück, das nicht auf dem lateinischen Text selbst, sondern auf der Anzahl Silben in jedem Wort aufbaute, was sowohl für ihn als auch für mich, der damaligen Kopistin, für einige schwierige Augenblicke sorgte...

Ohne Duruflés berühmtes *Ubi Caritas* zu hören, an das er sich nicht erinnern konnte, machte er sich an die Arbeit und schaffte diese schwierige Übung mit einer Selbstbeherrschung, die umso erstaunlicher war, als niemand ahnen konnte, dass dieses *Ubi Caritas* die Schöpfung eines Aphasikers war. Den Hymnus "Ubi caritas" für den Gründonnerstag hatte er bereits 1947 im Satz "Meditation" seiner *Suite médiévale* bearbeitet, in jenem Orgelwerk allerdings nur bruchstückhaft. Im neuen Vokalstück hielt er sich jedoch genau an den Rhythmus, an den ursprünglichen sechsten Modus und an die exakte Melodie, die nach 17 einleitenden Takten, darunter vier auf der Orgel allein und 13 von der Orgel exakt verdoppelten Chor-Takten, vollständig erscheint. Diese Verdoppelungstechnik wird während des gesamten Werkes angewendet, außer gegen Ende, wenn das "Ubi Caritas" vom Sopransolo gesungen erscheint und es von der Orgel mit lauter Dreiklängen in Grundstellung begleitet wird. Die Wirkung dieses Kontrastes ist gewaltig.[7]

Diese charakteristische Technik seiner Vokalmusik findet sich im gesamten Stück, das in jeder Hinsicht ebenso gelungen ist wie jene Werke, die ihm in den großen Perioden seines Komponierens (*Mass in Ancient Style*, *Missa Misericordiae Domini,* u.a.*)* vorangegangen waren.

Eine neue Bestellung, diesmal von Combre, erreichte ihn im Sommer 1986 in der Bretagne. Nun ging es darum, *Neuf Pièces* für Trompete und Orgel zu komponieren, in Anlehnung an seine früheren Stücke für dieses Instrumentalduo (*Pièce, Sept chorals*, *Sonatine*). Inspiriert von den Düften seiner bretonischen Heimat kehrte er zu früheren Kompositionen zurück und adaptierte sie für Trompete und Orgel: So verwendete er in den Stücken 1, 2, 4 und 6 seiner neuen Sammlung zwei seiner *Vingt-quatre pièces pour harmonium ou orgue*, "Pour une Sainte de Légende" (Nr. 17) und "Paraphrase sur le Salve Regina" (Nr. 5), fast Note für Note wieder. Er hatte sie also nicht vergessen hatte, genauso wenig wie die "Danse bretonne" aus seiner *Suite Armoricaine* für Klavier (1938) oder seine "Légende de Pontkalleg" aus *Mosaïque,* Band 2*,* für Orgel (1976).

Diese Beispiele für Langlais' glückliche Wiederverwendung früherer Werke klingen auf einer Trompete ebenso gut wie auf einer Oboe oder sogar einer Flöte oder einem Saxophon, auch wenn diese Instrumente in der neuen Partitur nicht genannt werden. Es war nun also klar, dass Jean Langlais alle seine Fähigkeiten als

Komponist wiedererlangt hatte. Er fühlte sich jedoch nicht bereit, die 30 Stücke zu schreiben, um die Fred Bock ihn im folgenden Brief bat:

> 27. Oktober 1986
> Sehr geehrter Herr Langlais:
> ... Meine Gründe für die Bestellung von 30 zweiseitigen ELEVATIONEN sind eher kommerzieller als künstlerischer Natur (wofür ich mich im Voraus entschuldige!), aber es scheint mir, dass ich eine 64-seitige Sammlung leichter vermarkten und verkaufen kann als eine 20-seitige. Die zusätzlichen Seiten fühlen sich für den Verbraucher einfach besser an und geben ihr in seinen Augen mehr Wert als eine kurze...
> Es ist wichtig, dass diese ELEVATIONEN hauptsächlich manualiter sind, mit einem Minimum an Pedal, wie Sie angegeben haben, und dass sie unmittelbar nacheinander gespielt werden können, falls mehr Musik benötigt wird. Ich sage FULL STEAM AHEAD (wie lässt sich das ins Französische übersetzen?), und wir wollen doch bis zum 1. Februar 1987 in Form von Manuskripten von Ihnen hören. Lassen Sie mich wissen, für welche Länge Sie sich entscheiden haben.
> Mit freundlichen Grüßen,
> Fred Bock[8]

Der kommerzielle Ansatz schien in Bocks Brief tatsächlich vorzuherrschen, aber Jean Langlais, der zunächst an Ablehnung dachte, fand eine Lösung, die ihm ausgewogen erschien: Er schnitt die Birne in zwei Hälften und willigte ein, selber 15 kurze "Elevationen" zu schreiben, während er vorschlug, die anderen 15 von seinem Schüler Naji Hakim komponieren zu lassen, dessen erste veröffentlichte Werke bereits grossen internationalen Erfolg hatten. Fred Bock antwortete mit folgendem Brief:

> 24. November 1986
> Lieber Jean (bin ich zu informell? Sie können mich Fred nennen, wenn Sie möchten!)
> Ja, es wäre uns recht, wenn Sie eine Auswahl von15 Stücken und Naji S. Hakim die anderen 15 für eine Sammlung von 30 ELEVATIONEN schreiben würden. Vergessen Sie bitte nicht die ursprünglichen Kriterien: ziemlich einfach, ein Minimum an Pedal und ineinander übergehend...
> Mit freundlichen Grüßen,
> Fred Bock

Der Komponist fühlte sich bereit für diese neue Behandlung der Orgel, die noch kahler und minimalistischer sein würde als diejenige in seinen *24 Pièces pour harmonium ou orgue* oder seinem *Organ Book*. Er führte eine Mischung aus eigenen Themen, folkloristischen Melodien (ein altfranzösisches Noël in Nr. 5; ein schottisches Hochzeitslied in Nr. 4) und Gregorianik ("Alleluja" des Allerheiligsten Sakraments in Nr. 6 und Kyrie "Pater Cuncta" in Nr. 15) ein. Parallel zu diesem Projekt schrieb er zwischen September und Oktober 1986 *12 Versets* für Orgel, wobei er in diesen sehr kurzen Seiten eine minimalistische Schreibweise anstrebte, in der hier und da als ostinato mehrere gregorianische Themen auftauchen: "Salve Regina" (Nr. 8) und "Alleluja" aus der Messe zum Allerheiligsten Sakrament (Nr. 11 und 12).

Halten wir nun inne, um die Arbeit zu würdigen, die Langlais seit seiner Rückkehr zur Komposition im Juni 1985 geleistet hatte: Wir zählen da 216 Seiten Musik zwischen *Talitha koum* (Juni 1985) und *Fantasy on two Old Scottish Themes*, komponiert auf Wunsch seiner schottischen Schülerin Marjorie Bruce Morgan (Dezember 1986), eine beträchtliche Menge für einen Zeitraum von nur neun Monaten, insbesondere für einen fast 80-jährigen Künstler mit Aphasie. Über die *Fantasy on two Old Scottish Themes* schrieb der Organist Colin Andrews:

> Maestro Langlais fühlt sich wohl bei dieser idiomatischen, typischen Behandlung der beiden schottischen Weisen "Island Spinning Song" und "Lewis Bridal Song". Das 1986 entstandene Werk weist textliche und harmonische Ähnlichkeiten mit, unter anderem, seinem *Triptyque* auf, wozu der Humor und die improvisatorische Qualität der meisten Werke von Langlais treten. Die einleitende Präsentation des thematischen Materials bildet den Rahmen für eine Reihe von Variationen; gut für fortgeschrittene Studenten und Konzertprogramme.[9]

Diese erstaunliche Fülle an Werken in so kurzer Zeit beeindruckte diejenigen sehr, die sich um Jean Langlais

kümmerten, sowohl Professor Jean-Louis Signoret als auch seinen treuen Logopäden Philippe Van Eeckhout. Letzterer schrieb auch einen Artikel über ihn, der in der Anthologie *L'Aphasique*[10] veröffentlicht wurde: Hier sind einige seiner Kommentare über Jean Langlais:

> **Erkennen von Musik**
> Jean L. ist in der Lage, ein von einem Schüler gespieltes Stück zu identifizieren. Natürlich hat er Schwierigkeiten, es zu benennen. Meistens geht er an die Orgel, um die Auswahl zu spielen. Die Ausführung ist perfekt. Der Student spielt die "Prière" von Franck. Jean L. sagt: "Ja, ich weiß, es ist die Große Dame[11], die zu Gott sagt: "Ich bete, ich bete."
>
> **Lesen von Noten, Lesen von Wörtern**
> Es ist besonders interessant, anhand der Fallstudie von J. L. die Beziehung zwischen dem Lesen von Musiknotation und dem Lesen von Buchstaben und Wörtern zu diskutieren. Die Brailleschrift ist ein ideales System, da die gleiche Anordnung der Punkte entweder einem Buchstaben oder einem Wort entsprechen kann. Nun kann der Patient weder ein einzelnes Wort noch eine einzelne Silbe lesen, und er verwechselt beim Lesen drei von vier Buchstaben. Im Gegensatz dazu kann er eine Partitur in Braille-Schrift lesen, sie absingen und die Noten ohne Fehler benennen.
> Er ist auch in der Lage, die verschiedenen Noten der in Braille geschriebenen Partitur zu spielen, ohne sie zu singen; aber angesichts eines in Braille geschriebenen literarischen Textes ist er nicht in der Lage, Buchstaben und Wörter miteinander zu verbinden... Die Tatsache, dass Informationen, die von derselben Basis, der Braille-Schrift, stammen, auf verschiedenen Arten verarbeitet werden, stellt den bemerkenswertesten Befund dieser Studie dar, die somit die Unabhängigkeit von Sprache und Musik im Gehirn bestätigt. Die Würdigung seiner guten musikalischen Leistungen lässt J. L. das Vertrauen in sich selbst wiedergewinnen, Musik spielen und Musik schaffen zu können. Zweiunddreißig Stücke wurden nach dem Schlaganfall geschrieben.
> Der Sprache, die eigentlich vernichtet ist, bedient er sich auf andere Weise... Gegenwärtig verwendet J. L. immer viele Umschreibungen, um seinen Wortmangel zu überwinden. Er hat keine Schwierigkeiten, eine Botschaft zu vermitteln, und spricht mit Humor über seine Schwierigkeiten, während er auf seiner immer bessere kreativen Arbeit Wert legt.

Ein berührendes Foto vom 24. Mai 1986, bei der Hochzeit seines österreichischen Schülers Thomas Daniel Schlee mit Claire Aniotz in Ste-Clotilde, zeigt ihn mit Olivier Messiaen in der Vorhalle der Basilika:

Olivier Messiaen und Jean Langlais in Sainte-Clotilde, 24. Mai 1986
Abbildung 58. (Sammlung Marie-Louise Langlais)

Während dieser Trauung wurden zwei Improvisationen auf der Orgel von Ste-Clotilde, der einfache Ton "Salve Regina" und das "Halleluja" des Allerheiligsten Sakramentes", live[12] aufgenommen, und von diesem Zeitpunkt an beschloss er, eine CD mit Improvisationen in Erwägung zu ziehen. Die am 24. Mai 1986 aufgenommenen Nummern sollten durch andere, später aufgenommene ergänzt werden. In einer Sitzung vom 11. November 1986[13] improvisierte er ohne jede Nachbearbeitung und ohne Pause ausführlich (über 20 Minuten) über die einfachen und feierlichen Töne des "Salve Regina", alles in einem Satz. Während derselben Sitzung improvisierte er über das "Halleluja" aus der *Messe des Allerheiligsten Sakraments* und über das Offertorium "Confitebor tibi" aus der *Messe des Heiligen Namen Jesu*, wobei die Themen nach der Vorstellung jedes einzelnen nacheinander kommentiert wurden, um in perfekter Orchestrierungskunst den Reichtum der Klangpalette der Solo-Register und die schillernde Klangfülle der Orgel von Ste.-Clotildezu zeigen.
Eine letzte Improvisation vom 31. Januar 1987 kombiniert das "Te Deum" und das Kyrie "Pater cuncta" der Messe XII: er stellt die ersten Noten des "Te Deum" im dritten Modus (Moll) vor, führt es in kräftigen Fortissimo-Akkorden vollständig durch und behält dabei die Moll-Tonart des Themas bei. Der Kontrast ist gross, wenn er plötzlich das einfache Kyrie "Pater cuncta" im achten Modus mit seiner Dur-Farbe einführt. Toccaten, Kanons, Modulationen, plötzliche Farbwechsel: alles fließt ohne Diskontinuität ineinander über; Poesie und Brillanz wechseln ab und enden mit einem grandiosen Lob Gottes ... das ist sehr großer Langlais.
Diese Aufnahme, so wusste er, bedeutete auch seinen Abschied von Ste.-Clotildeund von der Orgel, die er so liebte. Tatsächlich war 1987 das Jahr seines 80. Geburtstags, und er hatte immer gesagt, er wolle ein Jahr länger als Tournemire auf seinem Posten bleiben.
César Franck, der erster Titularorganist von 1859 bis 1890, war 31 Jahre an den Manualen von Ste.-Clotilde geblieben; Charles Tournemire 41 Jahre bis zu seinem Tod 1939. Jean Langlais wollte daher 42 Jahre bleiben. Er wurde 1945 ernannt, hielt sein Wort und verabschiedete sich im November 1987, auf den Tag genau 42 Jahre nach seinem Amtsantritt am 4. November 1945... Niemals hat er danach auch nur das geringste Bedauern darüber gezeigt, in den Ruhestand getreten zu sein, wohl wissend, dass er nicht mehr in der Lage war, diese zu schwer gewordene Verantwortung zu übernehmen.

Seine Platte mit Improvisationen erschien Ende 1986 kurz vor seinem 80. Geburtstag; der Organist Jean Galard schrieb diese lobende Rezension:

> Was für ein erstaunlicher Mann ist Jean Langlais, der im Alter von 80 Jahren diese beiden großen Improvisationen über vier gregorianische Themen spielt, die am 11. November 1986 in Sainte-Clotilde aufgenommen worden sind. Welch ein faszinierender Künstler, der es sich nicht nehmen lässt, uns von seiner Empore aus eine Lektion in Sachen Jugendlichkeit zu erteilen! Diese Platte wurde in Rekordzeit aufgenommen: der Meister stieg die Stufen zur Orgel hinauf, um zweimal 25 Minuten lang zu spielen: ein Take, das ist alles. Die erste Improvisation über die zwei Töne des "Salve Regina", den einfachen und den feierlichen, führt die Elemente in sechs Teilen ein und entwickelt sie weiter, wie ein Kolorist, aber in einer Atmosphäre, die, manchmal dicht und garstig, entschieden zeitgenössisch ist. Die Ideen fließen ihm voller Erfindungsreichtum und rhythmischer Freiheit zu, die Phantasie ist in Bewegung.
> Die zweite Improvisation baut auf dem "Halleluja" der Messe des Allerheiligsten Sakraments und dem Offertorium der Messe des Heiligen Namens Jesu auf. Die Konstruktion ist sehr klassisch...
> Was soll man sagen, nachdem man "diese privilegierten musikalischen Momente" gehört hat, außer, dass einem all dies den Atem raubt oder dem Atem zu einem spricht, wenn man sich auf ihn einlässt. Die verwendeten Mittel sind ganz einfach: Solo-Register, Grundstimmen, Vox humana, etc ... All dies haben wir schon gehört, aber nicht auf diese Art und Weise, und die außergewöhnliche Persönlichkeit des Autors lässt noch etwas Anderes geschehen... Ein denkwürdiges Zeugnis, eine Aufnahme, auf die man immer wieder zurückgreifen wird, eine, die jeder Orgelliebhaber besitzen sollte.[14]

Ein weiteres Zeugnis ist dieses hier von Theodore Marier, der an Jean Langlais schrieb:

> Ihre kürzlich aufgenommenen Improvisationen Salve Regina, Alleluia und Confitebor tibi haben mir so viel Freude und Anlass zum Nachdenken gegeben. Ich habe das Gefühl, dass diese Aufnahme Ihre musikalische Predigt über die Bedeutung dieser uralten Gesänge ist. In den langsamen Passagen finden sich Geheimnis und Verwunderung, in den turbulenten und

erhabenen Stellen hingegen energische Affirmation. Ich habe das Glück, eine neue Stereoanlage in meinem Wohnzimmer stehen zu haben, und die Aufnahme klingt darauf sehr schön. Sie erzeugt ein Gefühl der Präsenz, als ob Sie genau hier, viele Meilen von Ste.-Clotilde entfernt, spielen und beten würden.[15]

Um den Geburtstag des Komponisten gebührend zu feiern, fand am 1. Februar 1987 in der Kirche La Madeleine in Paris ihm zur ein großes Konzert Ehre statt, für einmal nicht in Ste.-Clotilde, da La Madeleine in dieser sehr kalten Jahreszeit gut geheizt war.

Jean, Marie-Louise und Caroline Langlais in der Madeleine, 1. Februar 1987
Abbildung 59. (Sammlung Marie-Louise Langlais)

Der Chorpart wurde von der Maîtrise d'Antony unter der Leitung des Treuesten der Treuen, Pater Patrick Giraud, übernommen. Die Organisten, drei an der Zahl (François-Henri Houbart, Titularorganist an der Madeleine, Pierre Cogen, Assistent und dann Nachfolger an Ste.-Clotilde, und Georges Bessonnet, der Organist der Maîtrise d'Antony) teilten die Soli und Begleitungen unter sich auf. Das Programm bestand ausschließlich aus Werken von Langlais, mit Stücken für Orgel allein und mehreren geistlichen Chorwerken (*Messe Solennelle*, *Miserere Mei*, *Sacerdos et Pontifex*, *Psaume Solennel n° 3*). Besorgt sagte Jean Langlais immer wieder, einige Tage vor dem Konzert: "Es wird niemand kommen..." Aber die Kirche war voll. Eine große Menschenmenge war aus allen Ecken Frankreichs und aus dem Ausland angereist, darunter auch einige Persönlichkeiten des öffentlichen Lebens: Olivier Messiaen und Yvonne Loriod, Gaston Litaize, André Fleury, Marie-Madeleine Duruflé, Marie-Claire Alain sowie eine Schar von Freunden und ehemaligen Studenten. Jean Langlais war tief bewegt von den vielen Beweisen der Zuneigung, die ihm entgegengebracht wurden.
Auf diese französische Ehrung folgten ähnliche Ereignisse in Europa und den USA, und mehrere Zeitschriften, die dem Komponisten längere Artikel widmeten. Die Engländer nutzen die Gelegenheit auf ihre Weise und ernannten ihn zum "Doctor Honoris Causa" des Royal College of Organists. Dieser Ehrentitel wurde ihm am 11. Juli 1987 in London während einer sehr feierlichen Zeremonie verliehen.
All diese Feiern lenkten Jean Langlais jedoch nicht vom Komponieren ab, und zwischen März und November 1987, dem Jahr seines 80. Geburtstages, schrieb er mehrere Werke für Soloinstrumente oder Ensembles.

Gerade eben hatte er einen Kompositionsauftrag von Jonathan Dimmock, einem ehemaligen Associate Organist an der Kathedrale St. John the Divine in New York für ein Werk erhalten, das die berühmte *Trompette en chamade* der Orgel in Szene setzen sollte, deren herausragende Eigenschaften er detailliert beschreibt:

> Sehr geehrter Maître Langlais,
> Ich habe mich sehr über Ihren Brief gefreut und erfahren, dass Sie bereit sind, einen Kompositionsauftrag für ein Orgelstück für die Kathedrale anzunehmen...
> Die Solo-Tuba steht unter 25 Zoll Winddruck und macht also noch einen freudigen Lärm! Die sog. Staatstrompete über dem Westportal ist fast 500 Fuß entfernt; folglich beträgt die Zeitverzögerung zum Spieltisch selbst fast eine volle Sekunde. Die Zunge ist unter 50 Zoll Winddruck (mehr als jede andere mir bekannte Zunge auf der Welt). Meine Erfahrung, was mit dieser Zunge am besten funktioniert, ist eine Art Wechselspiel zwischen der Zunge und der vollen Orgel oder zwischen der Zunge und der Tuba.[16]

Dies war nicht ganz die Lösung, für die sich Jean Langlais in diesem 1989 von FitzSimons (Fred Bock) veröffentlichten *Trumpet Tune* entschied. Der Komponist begann gleich mit der Solo-Trompette en chamade, die dann von der vollen Orgel begleitet wurde, aber er gab dann einem Dialog zwischen der vollen Klangfülle der Orgel mit der Bezeichnung "der Rest der Orgel, fff" und der Trompette en chamade den Vorrang, die er nicht nur in einer einzigen melodischen Linie, sondern in Harmonien von zwei oder drei Tönen im Geiste eines majestätischen und kraftvollen englischen "Trumpet Tune" des achtzehnten Jahrhunderts behandelte, wie z.B. von Boyce, Purcell, Greene oder Stanley. Im zweiten Teil des Stückes verband er sogar die Staatstrompete mit der vollen Klangfülle der Orgel!

Zu dieser Zeit bat der deutsche Verlag Pro Organo um ein *Mouvement* für Flöte und Tasteninstrument. Der Komponist, wählte, an seine bretonische Abstammung denkend, als thematischen Faden ein altes bretonisches Weihnachtslied, "Salut ô Sainte Crèche, berceau du Roi des Rois", das ihm seine Mutter als Kind vorgesungen hatte.

In jener Zeit schrieb er auch schrieb er für und auf Bitten seines Sohnes ein gewichtiges Kammermusikwerk, *Vitrail* ("Glasfenster") für Klarinette und Klavier. Dabei liess er sich vom Totengeläut der Glocken von La Fontenelle[17] und Escalquens[18] inspirieren, das sich auf fast obsessive Weise durch die acht ineinander übergehenden Sätze des Werkes zieht, Es erklingt entweder in der Klarinette oder im Klavier, und diese beiden Themen vermischen die Erinnerung des Komponisten an seine Kindheit in La Fontenelle mit derjenigen an sein Erwachsenwerden in Escalquens, dem Heimatdorf seiner ersten Frau. Wie könnte man bei diesem ostinaten Thema der Totenglocken nicht auch an jene Todessehnsucht denken, der Jean Langlais in seinem achtzigsten Lebensjahr immer näher zu kommen schien?

Am 1. September 1986 erhielt Ste.-Clotilde nach der Pensionierung von Pater Karyl Kamnitzer, der 18 Jahre lang gedient hatte, mit Pater Joseph Choné einen neuen Pfarrer. Nachdem er von Pater Chonés großer marianischer Frömmigkeit erfahren hatte, beschloss Langlais, ihm *Trois Antiennes à la Sainte Vierge* für eine Stimme (oder Unisono-Chor) und Orgel zu widmen. Kurz darauf, am 12. November 1987, hatte Langlais in der Royal Festival Hall in London seinen letzten öffentlichen Auftritt im Ausland, im Rahmen der Reihe "Religious Masters" (fünf Orgelkonzerte, die der Musik von Maurice Duruflé und Jean Langlais gewidmet waren).

Jean improvisierte, und ich spielte Werke von Franck, Boëly und Langlais. In seiner letzten Improvisation, nach ausführlicher Paraphrase des "Salve Regina", das ihm an jenem Abend von Ralph Downes, Organist in Residence in der Royal Festival Hall, vorgelegt worden war, führte Langlais, zunächst in Fragmenten und diskret, dann nach und nach, sozusagen in vollem Licht, ein triumphierendes "God Save the Queen" ein, das das Publikum in Begeisterung versetzte. *Die Musical Times* schrieb darüber:

> Ralph Downes schlug das Thema für die Improvisation von Langlais vor, die von nostalgischer Harmonie und warmer Gelassenheit geprägt war, wobei Langlais guten Nutzen aus den Farben der Orgel zog. Unser *God save the Queen* bahnte sich humorvoll seinen Weg durch die musikalische Textur, bevor die Improvisation massiv ausklang.

"Ich wollte", sagte der Komponist nach dem Konzert, "der Königin des Himmels und der Königin dieses Landes in derselben Improvisation huldigen".[19] Im Gegenzug beklagte sich Ralph Downes in einem empörten Brief darüber, dass "ein so großer Meister" es wage, diese beiden Themen zu vermischen; als ihm dieser Brief[20] vorgelesen wurde, gab Jean Langlais diesen unerwarteten und humorvollen Witz zum Besten:

> "Ich bin glücklich, meine Konzertkarriere mit einem lauten Duell beendet zu haben ..."

Jetzt, da er keine Orgelstelle mehr hatte und auch keine Konzerte mehr gab, bliebt ihm immer noch die Komposition, und wieder erklärte er sich bereit, für den FitzSimons-Bock-Verlag zu arbeiten, indem der positiv auf den folgenden Brief antwortete:

> 7. Dezember 1987
> Sehr geehrter Herr Langlais
> Wieder denke ich, dass Sie mit Verkauf und Marketing Ihrer Publikationen im FitzSimons-Katalog zufrieden sein können. Besonders bemerkenswert ist, meiner Meinung nach, die große Zahl (über 500) verkaufter Exemplare des neuen Heftes AMERICAN FOLK-HYMN SETTINGS, das wir im letzten Jahr veröffentlicht haben.
> Ich möchte noch einen weiteren Vorschlag machen, und zwar, dass wir eine Sammlung von sechs oder sieben bekannten, in Ihrem ganz besonderen Stil gesetzten Weihnachtsliedern veröffentlichen. Ich bin der festen Überzeugung, dass dies auf breite Akzeptanz und Verwendung stoßen würde. Ich schlage vor, bei denjenigen zu bleiben, die sowohl den Amerikanern als auch den Franzosen am besten bekannt sind: STILLE NACHT; HERBEI, O IHR GLÄUBGEN; FREUDE FÜR DIE WELT; IN DULCI JUBILO; ENGEL HABEN WIR VERNOMMEN; WIR DREI KÖNIGE; HARK! THE HERALD ANGELS SING; O BETHLEHEM, DU KLEINE STADT, um eine schöne Mischung aus sanften und zierlichen einerseits und triumphierenden und majestätischen Stücken andererseits zu kriegen. Ich würde mich freuen, von Ihnen zu hören, wenn meine Idee einen zustimmenden Akkord zum Klingen gebracht haben sollte!
> Mit freundlichen Grüssen
> Fred Bock
> Ps: Könnten Sie dies bis zum 1. März tun?[21]

Von den acht vorgeschlagenen Liedern wählte Jean Langlais sechs aus, darunter fünf über Melodien, die er bereits kannte, wie "Adeste Fideles" (Herbei, o ihr Gläubgen), "Les anges dans nos campagnes" (Engel haben wir vernommen), "Douce nuit, sainte nuit" (Stille Nacht, Heilige Nacht), "In dulci Jubilo" und "Il est né le divin enfant". Dagegen kannte er "Joy to the World" nicht, das auf einer Melodie von Händel basiert und in den französischen katholischen Kirchen nicht gesungen wird. Wieder einmal war es der Verleger, der den Titel dieser neuen Sammlung von sechs Weihnachtsliedern, *Christmas Carol Hymn Settings*, im gleichen Geiste wie die zuvor veröffentlichten *American Folk Hymn Settings,* wählte.

Und es häuften sich Bestellungen für alle möglichen Formen: für zwei Organisten, für zwei Orgeln, für Klavier und Orgel, für Harfe und Orgel, für Chöre. Offensichtlich konnte er dies nicht alles realisieren. Entscheidungen mussten getroffen werden, was in erster Linie davon diktiert wurde, was ihm am leichtesten fiel, wie zum Beispiel Begleitungen von Hymnen. Er liess sich auch von bestimmten Ereignissen leiten: So inspirierte ihn der plötzliche Tod seines alten Freundes Michel Villey zu einem sehr emotionalen "Glas" (Totenglocke) für Orgel, das auf dem Alleluja des Allerheiligsten Sakramentes aufbaut. Darauf folgte eine kurze Paraphrase des "Kyrie XVII", das Pater Victor Savatte, dem Vikar von Cancale, den er seit den 1950er-Jahren kannte, gewidmet war.

Die Verleihung des Grand Prix de Chartres 1988 an seinen hingebungsvollen Kopisten Yves Castagnet brachte Jean Langlais dann auf die Idee, speziell für ihn ein Werk von reiner Virtuosität zu schreiben, in dem er die technischen Fallstricke vervielfachte: Oktaven, Doppelgriffe und Akkorde in den Händen in sehr schnellem Tempo und Doppel- und Dreifach-Pedal, was bestimmt den Titel "Konzertstück" rechtfertigte.

Da diese drei Stücke zusammen nicht ausreichten, um eine Sammlung zu bilden, kam er auf die Idee, sie um das "Allegretto" aus der *Hommage an Rameau zu* ergänzen, das damals vergriffen war. Diese heterogene Sammlung erhielt den Titel *Contrastes.*[22]

Indem er sich vorübergehend von der Orgel abwendete, interessierte er sich für die Soloflöte, für die er eine Suite von *36 Séquences* entwarf, die die verschiedenen Möglichkeiten des Instruments ausnutzen. In gleicher Weise erklärte er sich bereit, einen Beitrag zur neuen pädagogischen Reihe "Un, Deux... Plus" für Cello zu leisten, die von den Editions Fuzeau ins Leben gerufen worden war, und er schrieb die Etüden 1, 2 und 4.

Im April 1989 war er Dozent an der Zweiten Pariser Internationalen Orgelakademie an der Schola Cantorum, an der 117 Teilnehmer aller Nationalitäten, darunter elf Amerikaner, teilnahmen. Die drei Tage Unterricht, Vorträge und Konzerte waren Charles Tournemire und der französischen Orgelschule der 1930er-Jahre gewidmet, unter besonderer Beteiligung von Marie-Claire Alain, Marie-Madeleine Duruflé, André Fleury, Daniel-Lesur, Jean Langlais und Gaston Litaize.

Ein bei dieser Gelegenheit aufgenommenes Foto zeigt Marie-Claire Alain und Jean Langlais Seite an Seite:

Marie-Claire Alain und Jean Langlais, Schola Cantorum, April 1989
Abbildung 60. (Fotografie von Maggy Doucet, Sammlung Marie-Louise Langlais)

Schließlich komponierte er im Oktober und November 1987 auf Anfrage des "London Gabrieli Brass Ensemble" ein viersätziges Werk für Blechbläsersolisten, *Ceremony.* Das Werk überrascht mit seiner ungewöhnlichen Besetzung von 6 Trompeten, 4 Posaunen und 2 Tuben ohne Begleitung. Formal ist *Ceremony* in vier Sätze (I-IV) unterteilt, von denen drei (I, II, IV) das gesamte Sextett verwenden (Trompeten in drei Gruppen aufgeteilt, zwei Posaunen und Tuben zusammen) und eine (Nr. III), das Trio, nur die tiefen Blechbläser (zwei Gruppen von Posaunen und Tuben). Dieser dritte Teil der *Ceremony* für ein

Blechbläserensemble sicherlich der originellste von allen, ist ganz der Gregorianik verpflichtet, nämlich dem Kyrie der Messe IX "Cum Jubilo", die den Festtagen der Heiligen Jungfrau gewidmet ist.

> Wir wussten, dass Langlais immer gerne den gregorianischen Gesang in seiner Orgelmusik verwendet hatte, aber diese Übertragung des Prinzips auf Blechbläser ist sowohl überraschend als auch gelungen. Hier, wie auch im "Gloria" ("Orbis Factor" Messe XI) des *Livre oecuménique* für Orgel, speist das gregorianische Thema das ganze Werk. Das Thema als Ganzes im originalen Rhythmus vorgetragen, [dann] nacheinander in Bass und Sopran (Tuben für Phrasen im tiefsten Tonbereich und erste Posaunen, wenn der Tonbereich ansteigt) wird systematisch von den anderen Bläsern in langen Tönen begleitet, mit Ausnahme der letzten Phrase des "Kyrie", wo das Blechbläsertrio unisono spielt. Natürlich sind die Harmonien in Quarten und offenen Quinten dem mittelalterlichen Geist verpflichtet, der bereits die Missa "Salve Regina" von 1954 beherrschte, was diesem Abschnitt von *Ceremony* einen mittelalterlich- religiösen Charakter verleiht, der doch überrascht!

Im Gegensatz zu 1989 stand das Jahr 1990 dann ganz im Zeichen der Orgel, beginnend mit *Mort et Résurrection*, herausgegeben von Leduc. Dieses letzte grossformatige Orgelwerk ist, wie *In Memoriam* von 1986 (nach der "Rhapsodie grégorienne", der zweiten Huldigung an Charles Tournemire) wieder eine zweite Hommage von Jean Langlais, diesmal aber an Jehan Alain, 47 Jahre nach dem berühmten "Chant Héroïque" aus *Neuf Pièces*. Tatsächlich jährte sich 1990 der 50. Jahrestag des tragischen Todes von Jehan Alain im Jahr 1940, und Jean Langlais war besonders darauf bedacht, das Andenken an seinen Freund erneut in Ehren zu halten. Hier ist der Bericht von François Sabatier, Herausgeber der Zeitschrift *L'Orgue*:

> Dieses in zwei ungleichen und kontrastierenden Teilen konzipierte Werk meditiert über die Idee des Todes, dessen Gewalt und Macht der Komponist zur gleichen Zeit evoziert. Es handelt sich hier nicht um einen plötzlichen Tod, sondern um einen langen Kampf, der sich zwischen den Kräften des Lebens und denen der Zerstörung zu vollziehen scheint, was den quasi-metaphysischen Charakter dieser Musik rechtfertigt.
> Der erste, lange und chaotische Teil konfrontiert mehrere Sequenzen miteinander: Grundstimmen 8' in parallelen Quarten, in denen das Aufeinanderprallen kleiner Sekunden eine dramatische Spannung erzeugt, frenetische Episoden im Tutti der Orgel, Toccaten-Fetzen in atemlosen Rhythmen, asymmetrische, ruhige Abschnitte auf der Voix celeste.
> Diese erste Komponente endet in einem beeindruckenden Tumult; in sich drehende chromatische Ostinati geben ein brutales Bild des wütenden Angriffs des Todes ab.
> Dann kommen Kontemplation und Ordnung zum Zug. Fernab vom Triumph und Jubel des Osterfestes führt uns das ruhige Wiegen von Quinten und Sexten in einen Hafen des Friedens und der Offenheit hinein, Frucht einer schönen Inspiration, die das Andenken des Widmungsträgers Jehan Alain in der Poesie ehrt.[23]

Diese schöne Inspiration ist nichts anderes als eine poetische Figurierung des *Choral dorien* von Jehan Alain. Alains *Litanies* hatten Langlais' "Chant Héroïque" inspiriert, während der *Choral dorien* nun also die Inspiration für *Mort et Résurrection* lieferte. Wenn "Auferstehung", der zweite Abschnitt dieses neuen Werkes, an die Musik von Alain erinnert, so hat "Tod" im Gegensatz dazu keine Entsprechung im Werk von Langlais, abgesehen vielleicht von einigen Sequenzen der *Cinq Méditations sur l'Apocalypse* oder sonstigen Clustern und kurzen, sich wiederholenden Sequenzen, die in keinem Zusammenhang zueinander stehen. Es ist ein seltsames Werk, das eine aggressive, beängstigende und unzusammenhängende Vision des Todes vermittelt.

Ging es darum, das dramatische Ende von Jehan Alain darzustellen, oder dachte der Komponist an seinen eigenen Tod? Schwierig, diese Frage zu beantworten, denn Langlais selbst schien widersprüchlich: Einerseits war da eine völlige Gelassenheit angesichts seines als nahe empfundenen Endes, andererseits hatte er, entsprechend seiner Kämpfernatur, gleichzeitig unbändige Lust weiterzuleben, warum nicht bis 100.
Zur Zeit der Komposition eines "geistlichen Scherzos" *(Mooolight-Scherzo*) über das berühmte populäre Thema "Au clair de la lune" als Zeugnis seiner Zuneigung zu und als Dank an Colette Geneste, die ihn an der Spitze des Combre-Verlages stets unterstützt und ermutigt hatte, verlegte sich der Komponist mit einer letzten *Suite in Simplicitate* dabei wieder auf das, was für ihn zählte. Einmal mehr wird man hier an den einfachen, leuchtenden und freudigen Glauben des Künstlers erinnert. Es ist besonders bewegend, "Cum Jubilo" zu lesen, das Stück, das die *Suite* in der einfachen Tonart C-Dur beschließt. Dort behandelt Jean Langlais noch einmal das Kyrie der Messe "Cum Jubilo" (Messe IX, für die Heilige Jungfrau), eine seiner liebsten gregorianischen Melodien. Kaum steht aber dieses Thema, erscheint zum letzten Mal in seinem Werk und in seinem Leben als

Komponist das geliebte Thema "Salve Regina", die schmucklose, ausführliche Melodie. Wie sollte diese letzte Referenz auf die Heilige Jungfrau Maria, nur wenige Monate vor seinem Tod, nicht beunruhigen?
Ab Januar 1990 zog sich Jean Langlais nach und nach aus der aktiven Welt zurück und lehnte alle neuen Aufträge ab. Auch wenn die vielen Besucher, die in seinem Haus einander die Klinke in die Hand gaben, in den ersten Monaten des Jahres 1991 in ihm so viel Lebendigkeit und Elan wie gewohnt, sorgten sich diejenigen, die ihm nahestanden, um seine zunehmende Erschöpfung.

Jean Langlais und sein Hund Scherzo, La Richardais, 19. April 1991
Abbildung 61. (Sammlung Marie-Louise Langlais)

Epilog, Mittwoch, 8. Mai 1991

Im März 1991 nahm Langlais in der Kirche St. François-Xavier an der Beerdigung seines Arztes, Professor Jean-Louis Signoret, teil, der unerwartet an einem Herzinfarkt gestorben war. Diese Zeremonie traf ihn sehr: er hatte gerade einen Freund verloren und denjenigen, der ihm nach seinem Schlaganfall 1984 in gewisser Weise sein Leben zurückgegeben hatte. Im April nahm er einen zehntägigen Urlaub in La Richardais. Ein dort aufgenommenes Foto zeigt ihn in der Gesellschaft seines treuen Hundes Scherzo:

Zurück in Paris, nahm er erneut am Empfang teil, der am 2. Mai in der Schola Cantorum für die Vierte Internationale Orgelakademie stattfand. Kathleen Thomerson, eine der Anwesenden, berichtet Folgendes:

> Ende April 1991 kam ich in Paris an, um an einer Konferenz an der Schola Cantorum teilzunehmen, und wohnte in der Wohnung Langlais in der Rue Duroc. Ich hatte vor, *Mort et Résurrection*, op. 250, zu spielen, das er zum Gedenken an Jehan Alain geschrieben hatte. Da ich seit einiger Zeit auf Reisen und darum nicht in der Nähe eines Manuals war, begann ich auf der Hausorgel zu üben. Langlais kam zur Haustür herein, interessiert, das Stück noch einmal zu hören. Ich erklärte ihm, dass es eben dies Werk sei, das ich bei ihm auf dieser Reise studieren wolle, dass ich aber noch ein wenig daran arbeiten müsse. Er sagte: "Das macht nichts. Wir könnten jetzt daran arbeiten. "Ich antwortete, dass ich zuerst meine Finger und meinen Geist auf diese Musik einstellen müsse. Das stellte sich als großer Fehler heraus. Er hörte mir leise beim Üben zu, zuerst im Zimmer und dann in einem anderen Teil der Wohnung. Ich hatte keine Ahnung, dass meine Unterrichtsstunde niemals stattfinden würde.
> Am nächsten Tag war er müde. Er wollte nicht zum Arzt gehen, aber Marie-Louise bat trotzdem einen, an diesem Abend zu ihm zu kommen. Der Arzt wollte ihn zur Beobachtung ins Krankenhaus bringen, aber Langlais weigerte sich energisch.

> Am nächsten Morgen, als ich zu einem Termin auswärts aufbrach, sagte ich: "Maître, wir sehen uns später." Dieser Wunsch ging nicht in Erfüllung... Als ich später zurückkam, war er ins Krankenhaus gebracht worden, und Marie-Louise fragte mich, ob ich Caroline Gesellschaft leisten würde, damit sie bei ihrem Mann bleiben könne. Daher denke ich, dass das letzte Orgelwerk, das er hörte, mein Üben seines "*Mort et Résurrection"* war.[24]

Am Abend des 8. Mai erlitt er zum dritten Mal innerhalb von drei Tagen ein Lungenödem. Wie bei den beiden vorangegangenen Anfällen kämpfte er noch lange Zeit heftig und bei vollem Bewusstsein. Dann, um 23.45 Uhr, wurde seine Hand von einem kurzen Krampf geschüttelt und fiel wieder träge zurück. Er war tot...

Am nächsten Tag, dem Himmelfahrtstag, wurde die Nachricht von seinem Tod verkündet. Tribute und Zeugnisse aus der ganzen Welt trafen kurz nacheinander ein. Sie lassen sich kurz im prägnanten Satz von Bernard de Castelbajac zusammenfassen, dem Vater eines der letzten blinden Schüler von Jean Langlais:

> **"Mit Jean Langlais verliert die Musik einen Herrn."**

Trauerrede

Die private Beerdigung fand am 16. Mai in großer Einfachheit und der familiären Intimität der kleinen Kirche von Escalquens statt. Jean Langlais ruht dort, seinem Wunsch entsprechend, auf dem angrenzenden Friedhof neben seiner ersten Frau. Ihr Grab wird von einer Skulptur seines alten Freundes Pierre Manoli, Bildhauer in La Richardais, gekrönt, die Jean nach dem Tod von Jeannette in Auftrag gegeben hatte. Aus einem Block aus schwarzem bretonischem Granit gehauen, stellt dieses Werk einen stilisierten Vogel dar, der in Richtung Himmel fliegt, Symbol für den Durchgang der christlichen Seele "ins Licht". Nunmehr am weißen Kreuz des Grabes von Jean und Jeannette Langlais hängend, stellt dieser schwarze Granitvogel für alle Ewigkeit ihren Aufbruch in den Himmel dar.

Skulptur von Pierre Manoli auf dem Grab von Jean und Jeannette Langlais auf dem Friedhof von Escalquens
Abbildung 62. (Fotografie und Sammlung Marie-Louise Langlais)

Viel formeller war dann 15 Tage später, am 30. Mai 1991, die feierliche Messe mit offiziellem Prunk in der Basilika Sainte-Clotilde vor einer riesigen, schweigsamen und bewegten Menge. Pater Choné, Pfarrer von Sainte-Clotilde, und Domherr Jehan Revert, Kapellmeister der Kathedrale Notre

Dame, hielten die Trauerreden, und verschiedene Werke von Jean Langlais wurden auf der Orgel gespielt, nacheinander von den beiden neuen Titularorganisten Jacques Taddei und Pierre Cogen, unter Mitwirkung des Trompeters Guy Touvron, des Chors von Sainte-Marie d'Antony unter der Leitung von Pater Patrick Giraud und der Blechbläser des Conservatoire National de Paris. Das musikalische Programm bestand aus folgenden Werken:

Entrée: "Prière" von César Franck; Jacques Taddei, Orgel
Introït: Gregorianisches Requiem
Kyrie: aus *Missa Salve Regina* (Langlais)
Psalm: "Misere mei Deus" *(Deux Déplorations,* englisch*)*
Oster-Alleluja
Offertorium: "Ardemment j'aspire à une fin heureuse" komponiert und gespielt von P. Cogen, Orgel
Sanctus: aus der *Messe Solennelle* (Langlais)
Agnus Dei: aus *Missa Salve Regina* (Langlais)
Choral "De Profundis" aus *Sept Chorals* (Langlais), Guy Touvron, Trompete, Jacques Taddei, Orgel.
"Libera me, Domine" (*Deux Déplorations*)
Salve Regina, feierlicher Ton, gesungen
Auszug: "Mors et Resurrectio" (*Trois paraphrases grégoriennes,* Langlais), Pierre Cogen, Orgel.

Kathleen Thomerson, die bei dieser Totenmesse anwesend war, hat ein sehr umfassendes Zeugnis hinterlassen:

> Unter denen, die ihm ihren Respekt zollten, waren Jean Bonfils, Claire Boussac (der der "Chant de paix" gewidmet ist), Yves Castagnet (sein letzter Manuskript-Kopist), Jacques Chailley, Dominique Chopy, Herr und Frau Henri Chopy (Nachkommen von César Franck), Herr und Frau Daniel-Lesur, Marie-Bernadette Dufourcet-Hakim, Dr. Thomas und Frau Gail Duggan (von der Amerikanischen Kirche in Paris), Marie-Madeleine Duruflé, Jacqueline Englert-Marchal, Frau Bernard Gavoty, Marie-Louise Girod-Parrot, Susan Landale, Olivier Latry, Gaston Litaize, Kurt Lueders, Bruno Mathieu, Raphael Tambyeff und Mitarbeiter der Vereinigung Valentin Haüy. Zu den ehemaligen Schülerinnen und Schülern, die hier versammelt waren, gehörten Marjorie Bruce, Schottland; Jane Parker-Smith, England; Lynne Davis und Kathleen Thomerson, USA; Stefan Kagl, Deutschland; Michelle Leclerc, Pascale Mélis, Frankreich. Viele weitere Kollegen und Freunde von Langlais in Amerika wünschten sich, sie könnten dort sein, und dachten an diesem Gedenktag an ihn! Diejenigen von uns, die an der feierlichen Totenmesse in der Basilika Sainte-Clotilde teilgenommen haben, schließen sich denen an, die nicht dabei sein konnten, um von Jean Langlais Abschied zu nehmen, der glaubte, dass die Auferstehung dem Tod folgt, und der noch immer mit uns lebt, wenn wir seine Musik hören.[25]

Und was könnte es für eine größere Hommage an Jean Langlais geben als die bewegende Trauerrede von Mgr. Jehan Revert[26] während der feierlichen Messe, von der im Folgenden der gesamte Text wiedergegeben wird:

.

> ***"Was wir gesehen und gehört haben, das verkünden wir euch jetzt, damit auch ihr Gemeinschaft mit uns habt; denn unsere Gemeinschaft ist mit dem Vater und mit seinem Sohn, Jesus Christus.***
>
> Diese Worte des Apostels Johannes wie auch die des Apostels Petrus hören wir gerne, solange wir alle noch im Glauben, im Gebet und in der Danksagung dieser Messe stehen. Nichts ist für uns Christen realer als diese Gemeinschaft von Herz und Geist, die uns mit Jean Langlais in der Gnade Gottes und durch die Gnade seiner Musik verbindet. Er erinnerte gerne daran: "Ich bin ein bretonischer Musiker des katholischen Glaubens". Und er war wahrhaft ein Mann des Glaubens und ein Zeuge des katholischen Glaubens durch seine eigene Musik. Seine Berufung als Getaufter hat sich in ihrer ganzen Treue durch seine Kunst selbst erfüllt. Gesegnet diejenigen, welche so die Einheit ihres Lebens finden!
>
> Der junge Bretone, der 1917 im Alter von zehn Jahren seine Geburtshütte verließ, um in das Institut für Junge Blinde einzutreten, war bereits von seiner Berufung geprägt. Ältester Sohn eines Steinmetzes und einer Näherin, spürte er nichtsdestotrotz seine Veranlagung für eine musikalische Karriere. Mit grossem Mut packte er dieses neue Leben an, dessen Regime nicht ohne Härte war. Diesen Mut bewahrte er sein ganzes Leben lang angesichts der

Schwierigkeiten, die er immer als Ansporn zur Aktivität betrachtete.

Mit sechzehn Jahren wählte er unter allen Berufsmöglichkeiten, die ihm die Institution bot, endgültig die Musik und wurde Schüler von André Marchal, "dem Blinden mit den Fingern des Lichts", wie Bernard Gavoty sagte. Von Marchal lernte er die Bedeutung von Poesie und Eleganz in der Musik kennen. Diese Ausbildung absolvierte er in der Konservatoriumsklasse von Marcel Dupré in Interpretation und Improvisation sowie in der Klasse von Noël Gallon im Fach Tonsatz; die üblichen Studien für Organisten. Aber seine persönliche Berufung zeichnete vor allem durch die Begegnung mit Paul Dukas deutlich ab, dem er zaghaft sein "Mors und Ressurectio" vorstellte und der ihn in seiner Kompositionsklasse willkommen hieß: "*Sie sind ein geborener Komponist!* "

Im Vertrauen auf diese Einschätzung weiss Jean Langlais von nun an, dass hier seine persönliche Berufung liegt, und er wird ihr nicht länger ausweichen. Zugleich fand er in Charles Tournemire ein faszinierendes Beispiel dafür, was ein sakraler liturgischer Organist sein kann, wenn er das große, vom gregorianischen Gesang inspirierte Gebet wiedergibt und kommentiert. Wie dieser Meister, dem er eines Tages nachfolgen wird, wusste auch er den christlichen Glauben durch Musik zu sprechen und zu singen. Und wie könnte man das als erstes besser tun als mit den Evangelien, was könnte einfacher und schöner sein! Und dies sind die drei *Poèmes Evangéliques*: L'Annonciation, La Nativité, Les Rameaux.

In diesem Zusammenhang ist es bezeichnend, dass bereits seine ersten Kompositionen (mit Ausnahme der *Six Préludes* für Orgel, die er lieber vergaß) von gregorianischen Themen geprägt sind. Die Worte, die den christlichen Glauben ausdrücken, sind die Worte der Liturgie, und ihr Ausdruck ist für ihn spontan gregorianisch. Einige Komponisten werden sich ihr nähern, werden versuchen, das christliche Mysterium in eine mehr impressionistischen Atmosphäre zu übersetzen, weil sie denken, dass das Ungreifbare, das Unfassbare nicht ausgedrückt werden kann; man müsse es nur andeuten. Eines ist sicher: Der Heilige Johannes sagte: "*Niemand hat Gott je gesehen*", aber der katholische Glaube hat Worte für das Gebet, und Worte des Gebets sind der erste Ausdruck des Glaubens: *lex orandi-lex credendi (das Gesetz des Gebets ist das Gesetz des Glaubens)*

So verwendet Jean Langlais die Worte des Gebets, die Worte des Volkes Gottes, zu dem er selbst gehört, in aller Einfachheit; und sein persönlicher Stil, sie auszusprechen, besteht als Organist darin, sie in Melodien zu kleiden, die ihre traditionelle Stütze sind, während er für sie und um sie herum die gewünschte Atmosphäre schafft, um sie aufzuwerten (um ihnen einen Rahmen zu geben, wie man es bei einem Juwel tut).

Und dies wird von Anfang an die Ursache für den Erfolg der *Trois Paraphrases Grégoriennes* sein. Damals war er Organist von Notre-Dame de la Croix de Ménilmontant. Und schon jetzt zeigt sich in seinen Kompositionen ein weiteres Merkmal des katholischen Herzens, das in ihm schlug: ein großer Glaube an und eine große Verehrung der Muttergottes. Er selbst sagte später: "*Von all meiner Musik ist das, was für die Muttergottes bestimmt ist, das Beste und das, was mir am meisten am Herzen liegt*.

Sein *Ave Mundi gloria* stammt aus dieser Zeit, und es verwendet eine der charakteristischsten Formen des katholischen Gebets: die Litanei. Diejenigen, die dieses Stück gesungen oder gehört haben, kennen alle seine zarte Frische und seinen inbrünstigen Geist. Es ist die Frische und der Geist von Jean Langlais in Bezug auf die Muttergottes. Nichts davon wird in den folgenden Werken verloren gehen. Seine Berufung an die große Orgel von Sainte-Clotilde wird diesen Glauben und diesen Ausdruck nur noch verstärken. In den Ruhm von César Franck und Charles Tournemire einzutreten, wird für ihn eine Gnade und ein außerordentlicher Ansporn sein. Dies war kurz nach dem Krieg von 1939-45 und nach jenen schwarzen Stunden, deren quälende und dramatische Erinnerung seine *Première Symphonie* evoziert.

Nach "Chant de peine" und "Chant héroïque" folgten "Chant de paix" und "Chant de joie". Jean Langlais fügt sich also glücklich in diese Reihe von Musikern ein, die Diener des liturgischen Gebets sind. Er wird es auf seine ganz eigene Weise tun, mit seiner Sprache und seinem Stil, aber in einem Geist der Treue zu dem Dienst, den zu leisten ihm Ehre und Freude ist. Ich erinnere mich an ein solches Gespräch in den Korridoren des Petit Séminaire de Conflans, wo er damals oft eingeladen wurde, als er mir von der Freude über diese Mission und von dem Vertrauen erzählte, das ihm entgegengebracht worden war.

Dies wurden die Jahre der vollen Reife seines Talents: die drei Suiten, bei denen eine Rezension "Phantasie und eine erstklassige schöpferische Fähigkeit" würdigte, und viele andere Werke, die in regelmäßigen Abständen folgten. Es ist hier nicht der Ort, um sie im Detail zu beschreiben. Ich erwähne sie nur, um zu sagen, was für ein unermüdlicher Komponist er sein ganzes Leben lang war, bis Weihnachten vergangenen Jahres, als er beschloss, aufzuhören. Jean Langlais war ein Mann von Mut und Zähigkeit. Der "Epilogue pour pédale solo" aus *Hommage à Frescobaldi* mit seiner dreistimmigen Fuge legt Zeugnis davon ab, denn wir kennen die technische Schwierigkeit des Werkes und wissen, dass er es geschrieben hatte, um sich nach einem Unfall zu zwingen, sein Bein wieder zu gebrauchen.

Aber ich möchte unterstreichen, wie Jean Langlais durch alle seine Kompositionen sein katholisches Herz bewahrt hat: Er, der in Sainte-Clotilde glücklich war, vergaß nichtsdestotrotz, dass es andere Kirchen und kleinere Instrumente und weniger begünstigte Organisten gibt. Er schrieb auch für sie. Sein ganzes Leben lang dachte er auf diese Weise an die Armen, die weniger Begünstigten. Seine Inspiration keimte nicht nur bei den großen, beeindruckenden liturgischen Themen auf, sondern auch bei bescheideneren, mit einer besonderen Vorliebe für die Volkslieder seiner bretonischen Landschaft. Sein gläubiges Herz führte ihn zuerst zu den Texten der Messe. Er komponierte 13 Messen aller Gattungen, von den glänzendsten und feierlichsten, wie wir gehört haben, bis hin zu den demütigsten (in simplicitate) und ebenso viele in Latein wie in Französisch und Englisch. Auch seine Frömmigkeit folgte so sehr dem christlichen Mysterium und dem Glaubensbekenntnis. Er sang das Geheimnis der Heiligen Dreifaltigkeit nicht in transzendentalen theologischen Reflexionen, sondern ganz einfach, indem er beispielsweise das "Vaterunser", das "fleischgewordene Wort" eines Weihnachtsliedes, und den Heiligen Geist im "Veni Creator" zusammenführte, immer mit diesem Sinn für ein musikalisches Zeichen, das leicht zu verstehen ist und sein Geheimnis, seinen sakramentalen Sinn, offenbart.

Das Mysterium der Erlösung am Kreuz und der Auferstehung lebte durch die Liturgie, die in ihn zu einer erstaunlichen Passage inspirierte, die Incantation pour un Jour Saint, mit ihrem "Lumen Christi", dem Sieg des Lichtes über die Finsternis und dieses Singen von Litaneien, die das christliche Volk zum Sieg über den Tod in der Nachfolge Christi, des Lichtes, führen, so wie auch in den "Acclamations Carolingiennes" eine Vision von Christus, dem König und Herrn, erscheint.

Ja! Welch mächtige Freudenschreie hört man da! In "Imploration pour la Croyance" hört man wieder einen ähnlichen Schrei, aber diesmal ist es ein Schrei des Leidens, des heftigen Protests gegen das, was den Schatz des katholischen Glaubensbekenntnisses schmälern könnte. Er war glücklich, dies in Musik ausdrücken zu können, indem er mehrmals, wie in Bachs *Messe in h-Moll*, das Thema des Glaubensbekenntnisses bekräftigte und für das Finale diese erstaunliche Harmonie fand, in der die zwölf Töne der chromatischen Tonleiter gleichzeitig erklingen. (Ich höre noch immer sein Lachen, als er das erklärte). Aber nach dieser Art von Aufruhr kehrt wieder Frieden ein, als er *Offrande à Marie* komponiert. Immer ist es die Hinwendung zur Muttergottes, die den Glauben und die Gelassenheit zurückbringt. Gibt es einen Impuls, der typischer für die katholische Frömmigkeit ist als dieser? Er vermischt dort die Frische des "Virgo Dei Genetrix", der Lauretanischen Litaneien, des grossen Salve Regina (die die soeben gehörte Messe inspiriert hat) mit dem Thema der Glocken dieser *Missa Salve Regina*, die er für Weihnachten 1954 in Notre-Dame komponiert hat.

Ja, es ist eine treue Seele, die nichts von dem vergisst, was sie empfangen und geliebt hat. Und diese Frömmigkeit bleibt von den besten Einsichten des Glaubens genährt, wie sie in der "Troisième Esquisse Gothique" erscheinen, wo der Komponist die Sequenz des Kirchweihfestes mit dem Salve Regina verbindet und dabei der der katholischen Theologie liebgewonnenen Idee folgt, dass Maria die Ikone der Kirche sei, wie es in der *Offenbarung* heißt. Jean Langlais sagte, er sei buchstäblich fasziniert von diesem letzten Buch der Bibel (das er mindestens fünfzig Mal gelesen habe). Er schöpfte daraus fünf musikalische Meditationen, die sehr beeindruckend sind, einige wegen ihrer beschwörenden Kraft, andere wegen ihrer Feierlichkeit, auch jene, in der er sich in "den Einen, der war, der ist und der kommt" versenkt.

Der Gläubige, der Mensch steht hier vor dem in der menschlichen Geschichte allgegenwärtigen Christus, als zerbrechliches Wesen, das vor der göttlichen Ewigkeit zieht "Siehe, ich bin der Erste und der Letzte", sagte der Herr, "ich bin der Lebendige. Ich war tot, aber hier bin ich ewig lebendig" (Offb.1: 17, 18). Die große Hoffnung des Christen angesichts des Geheimnisses

des Todes, seine einzige Hoffnung, ist Christus. Als Kind der Bretagne muss der Tod mit seinen Legenden sehr früh in seine Gedanken eingedrungen sein: Der christliche Tod erscheint nicht als ein schattenhaftes Ende, sondern als Aufforderung einzudringen, sich einem Modell des Lebens, des Lichts, des Friedens und der Freude in Jesus Christus zu öffnen.

Schon "Mors und Resurrectio" hatte mit seinen gregorianischen Motiven der Totenmesse das Thema von Paulus eingeführt: *"O Tod, wo ist dein Sieg?"* Sicher nähert sich Jean Langlais ihm nicht mit Leichtigkeit oder mit Anmaßung. Nein! Es ist der bescheidene Fischer von "De Profundis", diesem Choral, dessen Chromatik das Flehen ausdrückt. Aber er ist vor allem von Vertrauen und Hingabe erfüllt (wie er es in *Offrande à une âme zum* Ausdruck bringt, einem Werk, das er in der Trauer um seine erste Frau geschrieben hat). Die Themen der Totenmesse, die noch einmal aufgegriffen werden, werden ins österliche Licht des "Lumen Christi" eingesogen, angezogen und verklärt. Ja, der "Musiker des katholischen Glaubens" (wie er zu sagen pflegte) drückt überall die Hoffnung aus. Es wäre gut für uns, von Jean Langlais durch diese Evokationen das schönste und treueste Zeugnis seines Glaubens zu erhalten.

"Was wir gesehen und gehört haben, das verkünden wir euch, damit auch ihr Gemeinschaft mit uns habt ... damit eure Freude erfüllt sei", sagte der Heilige Johannes.

Liebe Freunde, am Morgen des Himmelfahrtsfestes erfuhren wir vom Tod von Jean Langlais. Er selbst hatte diesen letzten Ruf des Herrn an seinen Musiker in der Einfachheit des letzten Satzes der *Offenbarung* kommentiert. Als Antwort auf die Bejahung des Herrn: "Ja, ich komme bald", sagte seine Musik mit einer Art Seufzer oder langem Atem:

"O ja, komm, Herr, Herr Jesus"

1 Jean-Louis Signoret, Philippe Van Eeckhout, Michel Poncet, P.Castaigne*, "Aphasie ohne Amusie bei einem blinden Organisten und Komponisten. Verbale Alexie und Agraphie ohne musikalische Alexie und Agraphie in Brailleschrift*", in *Revue de Neurologie*, Masson, Paris, 143:3 (1987). 172-181.
2 Markus 5, 22-43
3 Kathleen Thomerson, *"An Eightieth Birthday Tribute"* (Eine Hommage zum achtzigsten Geburtstag). *The Diapason*, 78:2, (Februar 1987). 8-11.
4 Maurice Vanmackelberg, "*La Musique, Jean Langlais, B.A.C.H. Six Pièces pour orgue". Het Orgel* 197 (1986): 28.
5 Fred Bock, Brief an Jean Langlais, Sammlung Marie-Louise Langlais.
6 Fred Bock, Brief an Jean Langlais, Sammlung Marie-Louise Langlais.
7 Gewidmet seinem ehemaligen Schüler James David Christie, Uraufführung und Aufnahme vom 12. Oktober 1986 in Boston durch den Chor der Church of the Advent unter der Leitung von Edith Ho; James D. Christie-Orgel.
8 Fred Bock, Brief an Jean Langlais, Sammlung Marie-Louise Langlais.
9 Colin Andrews, *" Fantasy on Two Old Scottish Themes, Jean Langlais". The Diapason* (Dez. 1989). 12.
10 Philippe Van Eeckhout, *"L'Aphasique", Edisem-Ausgaben*, St. Hyacinthe, Quebec (1991), Kapitel 5. 90-97.
11 Das war sein Name für die Heilige Jungfrau Maria.
12 Aufgenommen von Michel Coquet
13 Aufgenommen von Robert Martin
14 Jean Galard, "*Jean Langlais improvisiert in Sainte-Clotilde". L'orgue*, 200 (Okt.-Dez. 1986). 26.
15 Theodore Marier, Brief an Jean Langlais, 16. Juni 1987. Sammlung Marie-Louise Langlais.
16 Jonathan Dimmock, Brief an Jean Langlais, 23. Februar 1987, Sammlung Marie-Louise Langlais
17 Die drei Töne Es-F-F-G.
18 Die vier Töne Es-D-D-B-H-G.
19 Rosemary Porter, *"Organ Recitals*" in *The Musical Times*, Januar 1988.
20 Sammlung Marie-Louise Langlais.
21 Brief von Fred Bock an Jean Langlais, Sammlung Marie-Louise Langlais.
22 Dies ist der einzig passende Titel, den wir gefunden haben, um den Sinn dieser neuen Sammlung zu vermitteln.
23 François Sabatier*, L'Orgue* 217 (Januar-Februar-März 1991). 39.
24 Kathleen Thomerson, *Hommage an Jean Langlais*, an Marie-Louise Langlais geschickt am 16. Februar 2001. 7-8.
25 Kathleen Thomerson, *"Messe Solennelle für Jean Langlais",* in der AGO Magazine, September 1991. 33.
26 Jehan Revert (1920-2015), Chorleiter an der Kathedrale Notre Dame de Paris, Freund und ehemaliger Kompositionsstudent von Jean Langlais; Kopie dieser Trauerrede in der Sammlung Marie-Louise Langlais

Nachwort des Übersetzers

Nein, Jean Langlais habe ich nicht persönlich kennengelernt. Aber ich habe seine Orgel-Trinität in Paris bestehend aus Ste-Clotilde, Schola Cantorum und Wohnung an der rue Duroc 26 bespielt, und sein Geist war stets präsent, wenn seine Witwe, die Autorin dieser Erinnerungen, mich unterrichtet hat. Ich habe seine Noten, seine Bibliothek durchstöbern dürfen und selbstverständlich die heilige Tradition, für die stets eingetreten ist, gewissermassen aus zweiter Hand, ebenfalls vermittelt erhalten. So pathetisch dies tönt: Die Aura von Jean Langlais war so stark, dass sie auch drei Jahre nach seinem Tod noch wirkte und für mich stets spürbar war, erst recht an allen seinen geschichtsträchtigen Wirkungsorten.

Der Zufall wollte es, dass mein Studienjahr in Paris (1994) mit dem Erscheinen der ursprünglichen Biografie "Ombre et lumière", quasi der öffentliche Teil von Marie-Louise Langlais' Dissertation an der Sorbonne zusammenfiel. Schon damals kam mir spontan der Gedanke, das Buch angesichts von Langlais grosser deutschsprachigen Anhängerschaft, in meine Sprache zu übersetzen. Dazu war damals die Zeit aus verschiedenen Gründen nicht reif. Die Veröffentlichung der englischen Neufassung im Internet unter dem Titel "Langlais remembered" löste bei mir ähnliche Gedanken wie damals aus: Wir schulden diesem Buch eine Übersetzung in die Sprache seiner wohl zweitgrössten ausländischen Fangemeinde. Der Zeitpunkt war für mich günstig, nachdem mein rein instrumentaler Ehrgeiz, mit dem sogenannten Ruhestand vor Augen, naturgemäss etwas nachgelassen hat und sich Interessen in den Vordergrund zu drängen beginnen, die nicht mehr nur an den Manualen meines immer noch geliebten Instrumentes befriedigt werden können. Was gibt es da Besseres, als sich eine Arbeit vorzunehmen, die mit dem Orgelspiel nichts zu tun hat, aber seine Praxis doch zwingend voraussetzt. Denn es ist ja wohl kaum möglich, die spezielle Ausdrucksweise der Organisten zu durchdringen, wenn man nicht dieser Zunft angehört.

Nun ist also diese um zahlreiche Analysen entlastete Neufassung das Objekt meiner Übersetzungsarbeit geworden. So hoffe ich, auch jenseits des Rheins (von wo ein Schmunzeln über hie und da eingestreute *Helvetismen* zu vernehmen sein wird) und des Juras den Musikfreunden ein Mittel in die Hand zu geben, um sich in dem nicht ganz einfach zu entwirrenden Dickicht dieses immensen kompositorischen Werks zurechtzufinden.

Emanuele Jannibelli
Stäfa (Schweiz), im Sommer 2020

Chronologischer Katalog

(Unveröffentlichte Werke sind *kursiv* gedruckt)

Weitere Einzelheiten zu diesem Katalog und Aktualisierungen finden sich unter: www.jeanlanglais.com. Für Partituren klicken man auf die Websites der Verlage, die unten aufgeführt sind, oder man gehe zu einem dieser beiden Verlage: www.di-arezzo.com oder www.sheetmusicplus.com

Datum	Titel	Besetzung	Verlag (Erstveröffentlichung)
1927	Prélude et fugue	Orgel	www.universaleditions.com (1982)
1929	*Six Préludes*	*Orgel*	*Unveröffentlich*
	Prélude sur une antienne	Orgel (in « 9 Pièces »)	Bornemann (1945)
	Thème libre	*Orgel*	*Unveröffentlich*
1930	Tantum ergo	STB Chor und Orgel	Hérelle (1933) www.jeanglais.com (2017)
1931	Deux Chansons de Clément Marot	SATB Chor a cappella	Hérelle (1933)
1932	Poèmes évangéliques	Orgel	Hérelle (1933)
1932-42	Cinq Motets	2 gleiche Stimmen und Orgel	Hérelle (1933-1944)
1933-34	Trois Paraphrases grégoriennes	Orgel	Hérelle (1934)
1933-39	24 Pièces, in 2 Bänden	Harmonium oder Orgel	Hérelle (1939-1943)
1934	La Voix du Vent	Chor, Sopransolo und Orchester	www.jeanlanglais.com (2017)
	Essai sur l'Evangile de Noël	Orchester und Orgel	www.editionbonnorgue.de (2016)
	Te Deum	Orchester und Orgel	www.editionbonnorgue.de (2016)
	Une dentelle s'abolit	*Soprano und Klavier*	*Unveröffentlich*
	Suite	Klavier 4-händig	Combre (1994)
1935	Trio	Flöte, Violine und Viola (2007)	www.editions-delatour.com
	Cloches de Deuil-Menuet	*Bläser und Streicher*	*Unveröffentlich*
	Humilis, 6 Melodies	Soprano und Klavier	www.jeanlanglais.com (2014)
	Pièce en style libre	String Quartet und Orgel	Gray (1960) – Combre (1984)
	Adagio aus "Pièce en style libre"	*Klavier*	*Unveröffentlich*
	Messe d'Escalquens	2 gleiche Stimmen und Orgel (2006)	www.voixnouvelles.online.fr
1936	Symphonie concertante	Cello und Orchester	www.carus-verlag.com (1999)
	Symphonie concertante	*Klavier und Orchester*	*Unveröffentlich*
	Quatre mélodies	*Sopran und Klavier*	*drei davon unveröffentlich*
	L'Arbre (n°2 *aus Quatre Melodies)*	Sopran und Klavier	www.jeanlanglais.com (2013)
	Mouvement perpétuel	Klavier	Combre (1987)
	Nocturne-Danse	*4 Frauenstimmen a cappella*	*Unveröffentlich*
1937	Légende de Saint-Nicolas	Orgel (in « Folkloric Suite »)	FitzSimons (1954)
	Ligne	Cello und Klavier	Combre (1987)
	Deux Psaumes (in Französisch)	Chor und Orgel oder Klavier	www.jeanlanglais.com (2020)
	Thème, Variations et Final	Streicher, Blechbläser und Orgel.	www.doblinger-verlag.com.at
	Choral Médiéval	Blechbläser (3 Trp, 3 Trb) und Orgel	www.carus-verlag.com (2004)
1938	Suite Armoricaine	Klavier	Editions du clavier (1948), Combre

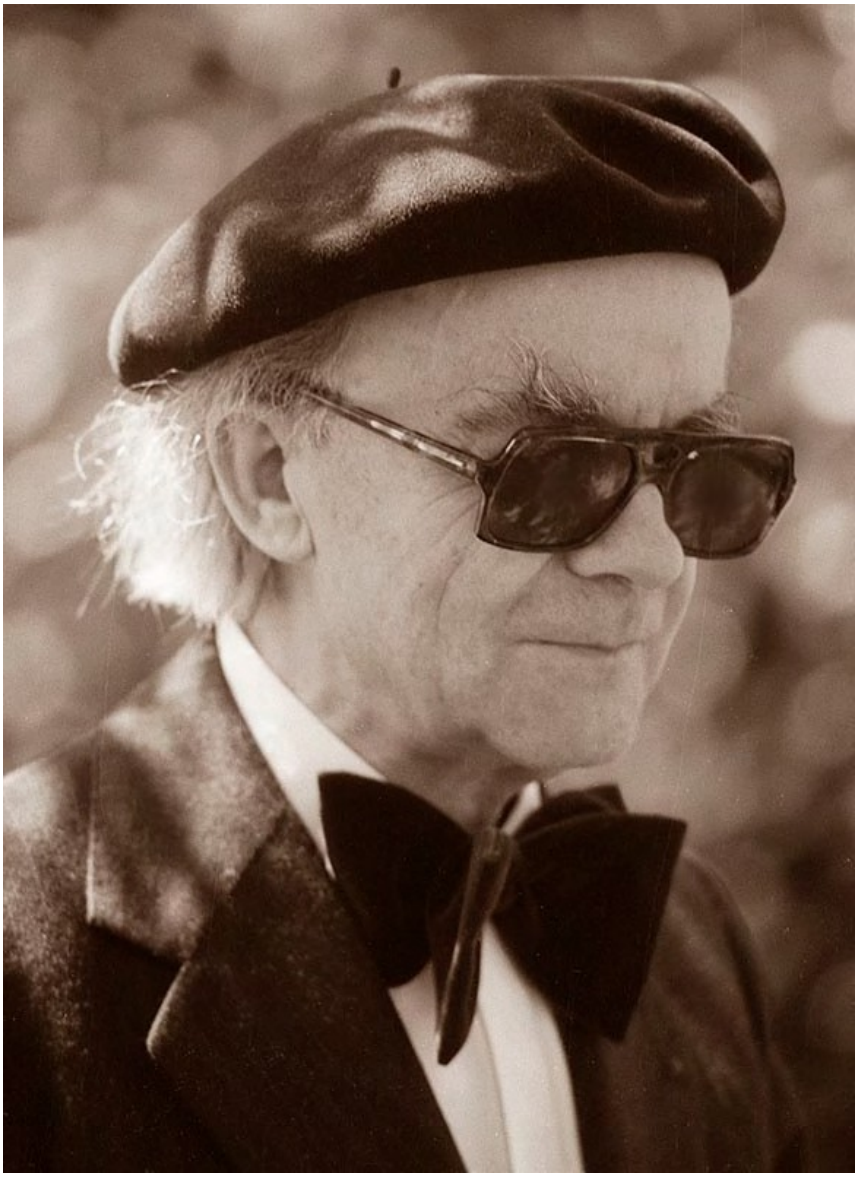
	Parfums	*Sopran und Klavier*	*Unveröffentlich*
	Suite Bretonne	Streicher	Combre (1999)
1940	Tantum ergo	8 gemischte Stimmen und Orgel	www.schola-editions.com (1990)
	Quatre Mélodies	*1 Stimme und Klavier*	*Unveröffentlich*
1941-42	O Salutaris	2 gleiche Stimmen und Orgel.	www.editions-delatour.com 2007
	Première Symphonie	Orgel	Hérelle (1945)
1942	*Histoire vraie pour une Môn*	*Klavier*	*Unveröffentlich*
	Deux Pièces	Flöte und Klavier	Combre (1998)
1942-43	Neuf Pièces	Orgel	Bornemann (1945)
1943	*Mystère du Vendredi Saint*	*SATB Chor und Orgel*	*Unveröffentlich*
	Miserere Mei (« Deux Déplorations »)	SATB Chor und Orgel	Combre (1991)
	Deux Offertoires pour tous les temps	Orgel	Durand (1943)
	Suite Concertante	Violine und Violoncello	Combre (1987)
	Pie Jesu	Sopran, Streicher und Orgel	www.jeanlangais.com (2020)
	Trois Motets	*Sopran und Orchester*	*Unveröffentlich*
	O Salutaris (Motet n°1)	Sopran und Orgel	www.jeanlanglais.com (2015)
	Oremus pro Pontifice (Motet n°3)	2 gleiche Stimmen und Orgel	www.editions-delatour.com 2007
1944	Trois Danses	Bläser, Schlagzeug und Klavier	www.carus-verlag.com (1999)
	Suite	*Cembalo*	*Unveröffentlich*
1946	*Paroles (Huit Melodies)*	*Sopran und Klavier*	*Unveröffentlich*
	Cantate à Saint Vincent	*SATB Chor, Streicher oder Orgel*	*verloren*
	Le diable qui n'est à personne	*Orchester*	*Unveröffentlich*
	Fête	Orgel	Gray (1949)
	Pour Cécile	*Sopran und Klavier*	*Unveröffentlich*
1947	Cantate en l'honneur de L. de Montfort	3 Frauenstimmen, 3 Trp, Orgel	Combre (2008)
	Suite brève	Orgel	Bornemann (1947)
	La Ville d'Ys	SATB Chor a cappella	Hérelle (1947)
	Légende de la Ville d'Ys	1 Stimme und Klavier	Combre (2007)
	Suite médiévale	Orgel	Rouard et Lerolle (1950)
	Au pied du Calvaire	*Sopran und Klavier*	*Unveröffentlich*
	Légende de Saint Julien l'hospitalier	*Orchester*	*Unveröffentlich*
	Ave Maria	mélodie pour une voix et orgue	www.jeanlanglais.com (2017)
1948	Suite française	Orgel	Bornemann (1948)
	Passe-temps de l'homme et des oiseaux	*Quatre Melodies für Sopran und Klavier*	*Unveröffentlich*
	Premier Concerto	Orgel oder Cembalo und Orchester	www.butz-verlag.com (2004)
	Libera me, Domine (« 2 Déplorations »)	STB Chor und Orgel	Combre (1991)
1949	Incantation pour un Jour Saint	Orgel	www.schola-editions.com (1954)
	Trois Prières	1 Stimme und Orgel oder Klavier	Bornemann (1949)
1950	*Le soleil se lève sur Assise*	*Orchester*	*Unveröffentlich*
	Four Postludes	Orgel	*Vergriffen*
	Trois Mélodies	*1 Stimme und Klavier*	*Unveröffentlich*
	Messe Solennelle	SATB Chor und 1 oder 2 Orgeln	www.schola-editions (2015)
	Messe Solennelle	SATB Chor und Orchester	www.schola-editions.com (2015)
1951	Hommage à Frescobaldi	Orgel	Bornemann (1952)
	My heart's in the Highlands	*Sopran und Klavier*	*Unveröffentlich*
	Deux Pièces	*Violine*	*Verloren und unveröffentlich*
	Cantate de Noël	*Soloists, SATB Chors und Orchester*	*Unveröffentlich*
	Hommage à Louis Braille	*3 Melodies für 1 Stimme und Klavier*	*Unveröffentlich*

1952	Mass in ancient style	SATB Chor und Orgel ad libitum	Mc Laughlin & Reilly, 1952-Combre,1985
	Missa in Simplicitate	Stimme od. Unisono-Chor und Orgel	www.schola-editions.com (1953)
	Folkloric Suite	Orgel	FitzSimons (1954)
	Armor	*Stimme und Klavier*	*Unveröffentlich*
1953	Caritas Christi	SATB Chor und Orgel	schola-editions.com (1953)
1954	Dominica in palmis	Orgel	schola-editions.com (1980)
	Trois Chansons populaires bretonnes	4 Frauenstimmen a cappella	Henry Lemoine (1955)
	Missa "Salve Regina"	2 Chöre, Blechbläser und 2 Orgeln	Costallat (1955) Cinq Chants
	d'amour (5 Melodies)	1 Stimme und Klavier	Philippo (1957)
1955	Lauda Jerusalem Dominum	2 Chöre (SATB - Unisono) und Orgel	www.schola-editions.com (1957)
1956	Huit Pièces modales	Orgel	Philippo-Combre (1957)
	Orgel Book	Orgel	Elkan-Vogel (1957)
	Cantique Eucharistique	1 Stimme und Orgel	www.schola-editions.com (1956)
	"Dieu, nous avons vu ta Gloire"	2 Chöre (SATB - Unisono) und Orgel	Philippo-Combre (1957)
	Prélude à la Messe "Orbis Factor"	Orgel	De Praestrant (1956)
	Triptyque	Orgel	Novello (1957)
1957	Three Characteristic pieces	Orgel	Novello (1958) Office
	pour la Sainte Famille	Orgel	Christophorus (1959)
	Office pour la fête de la Sainte-Trinité	Orgel	Christophorus (1961)
	La Passion	*Chor, 8 Solisten, Erzähler, Orchester*	*Unveröffentlich*
	Le Mystère du Christ	*Chor, Solisten, Erzähler, Orchester*	*Unveröffentlich*
1958	Regina Cœli	2 Frauenstimmen und Orgel	Pro Organo 1992
	Cantata « En ovale comme un jet d'eau »	SATB und einstimmiger Chor	Presses de l'Ile de France 1958
	Psaume 150 "Praise the Lord"	3 Männerstimmen und Orgel	Mc Laughlin (1958), *vergriffen*
	Venite et audite	SATB Chor a cappella	www.schola-editions.com 1961
	Missa Misericordiae Domini	STB Chor und Orgel	GIA (1959) - www.carus-verlag.com 1990
	Deo Gratias (in « 13 Pièces d'orgue »)	Orgel	www.editions-delatour.com 2007
	Miniature	Orgel	Gray (1959)
1959	Sacerdos et Pontifex (Tu es Petrus)	Unisono-Chor, 2 Trp, Orgel	WLSM (1961), Pro Organo (1992)
	Trois Noëls	*SATB Chor a cappella*	*Unveröffentlich*
	American Suite	Orgel	Gray (1961) *vergriffen*
	L'Errante	*Stimme und Klavier*	*Unveröffentlich*
1960	*Rhapsodie Savoyarde*	*Orgel*	*Unveröffentlich*
	2 petites pièces dans le style médiéval	Orgel (1960)	www.schola-editions.com
	Sept Noëls populaires anciens	Chor und Klavier	Philippo-Combre (1960)
	Neuf Chansons folkloriques françaises	Chor und Klavier	Philippo-Combre (1961)
1961	*Sonnerie (Intrada)*	*4 Trp, 4 Trb, Tuba*	*Unveröffentlich*
	2nd Concerto	Orgel und Streicher (1980)	www.universaleditions.com
	O God, our Father	*SATB Chor und Orgel*	*Unveröffentlich*
	Praise the Lord (Psalm 150)	*SATB Chor, Orgel und Blechbläser*	*Unveröffentlich*
	2 Chansons populaires de Hte-Bretagne	4-6 gemischte Stimmen a cappella	Philippo-Combre (1971)
	A la claire fontaine	6 gemischte Stimmen a cappella	Philippo-Combre) (1971)
	Essai (Trial)	Orgel	Bornemann (1962)
1962	Trois Méditations sur la Ste Trinité	Orgel	Philippo (1962)
	12 Petites pièces	Orgel oder Harmonium	www.schola-editions.com (1962)
	Offertoire pour l'office de Ste Claire	3 Frauenstimmen a cappella	www.editions-delatour.com (2007)
	Missa "Dona nobis pacem" (in Englisch)	Unisono-Chor und Orgel	Gray (1964) – www.birettabooks (2014)
	Homage à Rameau	Orgel	Elkan-Vogel (1965)

	Psaume Solennel n°1 (Psalm 150)	SATB, Unisono-Chöre und Orgel (2 Trp, 2 Trb und Pauken ad lib.)	www.schola-editions.com (1964)
1963	Prélude on coronation *Deux Mélodies* Psaume Solennel n°2	Orgel *Stimme und Klavier* SATB, Unisono-Chöre und Orgel (2 Trp, 2 Trb und Pauken ad lib.)	Oxford Univ. Press (1964) *Unveröffentlich* www.schola-editions.com (1965)
1964	Psaume Solennel n°3 Mass « God Have Mercy »	SATB, Unisono-Chöre und Orgel (2 Trp, 2 Trb und Pauken ad lib.) Unisono-Stimmen und Orgel	www.schola-editions.com (1965) Mc Laughlin (1965), *vergriffen*
1965	Messe « Dieu prends pitié » Poem of life Mass « On Earth Peace » The Canticle of the Sun Elegie	SATB oder Unisono-Chöre und Orgel Orgel Stimme und Orgel Frauenchor SSA u. Orgel od. Klavier Dixtuor	www.schola-editions.com (1965) Elkan-Vogel (1966) Benziger (1966), *vergriffen* Elkan-Vogel (1966), *vergriffen* www.jeanlanglais.com (2020)
1966	Poem of peace Poem of happiness	Orgel Orgel	Elkan-Vogel (1967) Elkan-Vogel (1967)
1967	Carillons (Bells) Sonate en trio	Handglocken (37 und 53) Orgel	Gray (1968) Bornemann (1968)
1968	Livre Œcuménique Adoration *Psaume 122* Solemn Mass "Orbis Factor" Festival Alleluia	Orgel Orgel *SATB Chor und Orgel* 2 Chöre (SATB-unisono), Orgel SATB Chor und Orgel	Bornemann (1968) Eulenburg (1970) *Unveröffentlich* Elkan-Vogel (1969) Elkan-Vogel (1971)
1969	Cortège Three Voluntaries	2 Orgeln, 4 Trp, 4 Trb Orgel	www.carus-verlag.com (1992) FitzSimons (1970), *vergriffen*
1970	*Le Prince de la Paix* Trois Implorations	*SATB Chor und Orgel* Orgel	*Unveröffentlich* Bornemann (1970)
1971	Troisième Concerto (Réaction) Cinq Chorals Pièce Offrande à Marie	Orgel, Streicher, Pauken Orgel Trompete (Oboe od. Flöte) und Orgel Orgel	www.universaleditions.com (1980) Barenreiter (1975) Philippo-Combre (1972) Philippo-Combre (1972)
1972	Supplication (in « 13 Pièces d'orgue ») Sept Chorals Trp. Petit prélude sur 2 thèmes grégoriens	Orgel (Oboe od. Flöte) und Orgel Orgel (in "13 Pièces d'orgue")	S.I.O 1972 - www.editions-delatour.com 2007 Philippo-Combre 1972 www.editions-delatour.com 2007
1973	Hymn of Praise "Te Deum" Trois Oraisons Cinq Méditations sur l'Apocalypse Suite Baroque	2 Chöre (SATB und unisono), Orgel, Stimme, Flöte (od. Violine) Orgel Orgel	Pro Organo (1992) Combre (1974) Bornemann (1974) Combre (1975)
1974	Diptyque pour piano et orgue Cinq Pièces Huit Chants de Bretagne Vocalise	Klavier und Orgel Flöte (Violine) u. Klavier od. Orgel Orgel Stimme und Klavier	Combre (1983) Combre (1976) Bornemann (1975) Combre (1975)
1975	Hommage à Louis Braille Quatre Préludes (in 13 Pièces d'orgue") Trois Esquisses Romanes Trois Esquisses Gothiques	Stimme und Klavier Orgel 1 oder 2 Orgeln 1 oder 2 Orgeln	www.jeanlanglais.com (2020) www.editions-delatour.com 2007 Bornemann 1976 Bornemann 1976

1976	Six Petites Pièces (in "13 Pièces d'orgue")	Orgel	Lissett 1990, www.editions-delatour.com 2007
	Mosaïque I	Orgel	Combre (1977)
	Mosaïque 2	Orgel	Combre (1977)
	Sonatine	Trompete und Klavier o. Orgel.	Combre (1976)
	Cantique en l'honneur d'Anne de Bretagne	*SATB Chor und Orgel ad lib.*	*Unveröffentlich*
	Psaume 116	6-stimmiger Chor, 3 Trp. und Orgel	Fitzsimons (1998)
	Deuxième Symphonie "alla Webern"	Orgel	Combre (1977)
1977	Mosaïque 3	Orgel	Combre (1978)
	Psaume 111	SATB Chor und Orgel	www.schola-editions.com (1985)
1978	Triptyque Grégorien	Orgel	www.universaleditions.com (1979)
	Progression	Orgel	Bornemann (1979)
	Three short anthems	1 und 4 gem. Stimmen a cappella	Hinshaw Music (1979)
1979	Mass "Grant us Thy Peace"	SATB Chor und Orgel	Basil Ramsey (1981)
	Noëls avec variations	Orgel	www.universaleditions.com (1981)
	Prélude Grégorien	Orgel	Fred Bock (1996)
	Diptyque, Offrunde à une âme	Orgel	Bornemann (1980)
	Troisième Symphonie	Orgel	www.universaleditions.com (1980)
	Corpus Christi	4 gleiche Stimmen und Orgel	Combre (1982)
1980	*Réminiscences*	*Streicher, 2 Fl od. 2 Trp, Cembalo*	*Unveröffentlicht*
	Rosace	Orgel	Combre (1981)
1981	Chant des bergers - Prière des mages	Orgel	www.universaleditions.com (1982)
	A la Vierge Marie	Stimme und Klavier oder Orgel	www.jeanlanglais.com (2013)
1982	Pastorale et Rondo	2 Trompeten und Orgel	Elkan-Vogel (1983)
	Prélude et Allegro	Orgel	www.universaleditions.com (1983)
	Alleluia-Amen	Stimme und Klavier	www.jeanlanglais.com (2017)
1983	Cinq Soleils	Orgel	Combre (1983)
	7 Etudes de concert pour pédale solo	Orgel	
	Deux Pièces brèves	Orgel	Combre (1983)
	Petite Rhapsodie	Flöte und Orgel	Billaudot (1984)
1984	Huit Préludes	Orgel	Bornemann (1984)
	Méthode d'Orgue	Orgel	Combre (1984)
	Miniature II	Orgel	Combre (1984)
1985	Talitha Koum (Résurrection)	Orgel	Combre (1985)
	Trois pièces faciles	Orgel	Pro Organo (1986)
	A Morning hymn	Stimme od. SATB Chor und Orgel	TAO (1986)
	B.A.C.H	Orgel	Bornemann (1985)
1986	American Folk-Hymn settings	Orgel	Fred Bock (1986)
	In Memoriam	Orgel	Combre (1987)
	Petite Suite	Klavier	Combre (1987)
	Ubi Caritas	SATB Chor und Orgel	Fred Bock (1986)
	9 Pièces	Trompete und Orgel	Combre (1987)
	12 Versets	Orgel	Bornemann (1988)
	Hommage à Rameau	Orgel	Bornemann (1987)
	Expressions (with Naji Hakim)	Orgel	Fred Bock (1987)
	Fantasy on two old scottish themes	Orgel	Novello (1988)
1987	Trompete Tune	Orgel	Fred Bock (1988)
	Mouvement	Flöte (Oboe od Violine) u. Org. man.	Pro Organo (1990)
	Vitrail	Klarinette und Klavier	Combre (1988)

	Trois Antiennes à la Sainte Vierge	Stimme od. Unisono-Chor u. Orgel	P ro Organo (1992)
1988	Christmas Carol Hymn settings	Orgel	Fred Bock (1988)
	Contrastes	Orgel	Combre (1989)
1989	Séquences	Flöte od. Violine solo	Combre (1989)
	Etudes	1, 2 und 4 Violoncelli	Fuzeau (1990)
	Ceremony	Blechbläser-Ensemble (6 Trp, 4 Trb, 2 Tuben)	Combre (1991)
1990	Mort et Résurrection	Orgel	Leduc (1990)
	Moonlight Scherzo	Orgel	Combre (1990)
	Trois Offertoires	Orgel	Combre (1990)
	Trio	Orgel	Billaudot (1991)
	Suite in Simplicitate	Orgel	www.europart-diffusion.com (1991)



Jean Langlais, Marbella, Spanien – 1977
Abbildung 63 (Fotografie von Michäel Reckling)

Marie-Louise Langlais

Marie-Louise Jaquet-Langlais wurde 1943 in Casablanca, Marokko, geboren. 1969 erhielt sie ihr *Diplôme de virtuosité* in der Orgelklasse von Jean Langlais an der Schola Cantorum in Paris und 1992 den Doktortitel in Musikwissenschaft an der Universität Paris-Sorbonne.

Nachdem sie Organistin an der Silbermann-Orgel der evangelischen Kirche Saint Jean in Mulhouse und Assistenzorganistin an der Cavaillé-Coll-Orgel von Sainte-Clotilde in Paris gewesen war, arbeitete sie als Professorin für Orgel und Improvisation am Konservatorium von Marseille, an der Schola Cantorum in Paris und am Conservatoire de région de Paris CNR. Im Jahr 2012 war sie als Distinguished Visiting Professor für Orgel für das Herbstsemester am Oberlin Conservatory of Music (Oberlin, Ohio, USA) tätig.

Seit Anfang der 1970er-Jahre ist sie in ganz Europa und Nordamerika aufgetreten und hat für zahlreiche französische und europäische Labels Aufnahmen gemacht (Arion, Motette, Lyrinx, Solstice, Festivo, Koch International).

Sie hat häufig Vorträge und Kurse gehalten, vor allem über ihre Lieblingsthemen "Die Tradition von Sainte-Clotilde" (Franck, Tournemire und Langlais) und die "Französische Orgelschule der 1930er-Jahre". 1999 erhielt sie für ihr Buch *Jean Langlais, Ombre et Lumière* (Paris: Combre, 1995) einen Sonderpreis des Institut de France. Ein weiteres Buch über einen modernen französischen Komponisten, *Jean-Louis Florentz, Témoignages Croisés* (Lyon: Symétrie, 2009) und die kürzlich erschienene Internet-Veröffentlichung von *Eclats de Mémoire* von Charles Tournemire (2014), die die unveröffentlichten Mémoires von Tournemire vorstellt, gingen dem vorliegenden Werk voraus.

Diese Internet-Publikation aus dem Jahr 2016 wurde zum Gedenken an den 25. Todestag ihres verstorbenen Ehemannes Jean Langlais (1907-1991) verfasst.

www.jeanlanglais.com www.ml-langlais.com