

# Charles Tournemires Symphonien und die symphonische Tradition in Frankreich – Eine Annäherung

von Paul Thissen (Paderborn)

Charles Tournemires Symphonien stellen ein höchst anspruchsvolles und komplexes Korpus dar, das bis auf den heutigen Tag in der musikwissenschaftlichen Forschung, wenn man einmal von einigen Bemerkungen Peter Josts zur *Siebten Symphonie*<sup>1</sup> und Brian Harts analytisch eher unergiebigem Ausführungen zur *Dritten Symphonie*<sup>2</sup> sowie zu den Symphonien Sechs bis Acht<sup>3</sup> absieht, kaum Berücksichtigung gefunden hat und in gattungsgeschichtlichen Überblicken deshalb auch nur mit wenigen verallgemeinernden Worten berücksichtigt wird. So heißt es im Artikel „Symphonie“ in der *MGG*<sup>2</sup>:

„Schließlich ist als Außenseiter Charles Tournemire zu nennen, ein Mystiker und entschlossener Anhänger der Weltanschauungs-Symphonie, dessen großangelegte und für ein riesiges Orchester geschriebene, eigentümlich zwischen Mahler und Debussy stehende Werke schnell vergessen wurden, aber in jüngster Zeit wieder entdeckt werden.“<sup>4</sup>

Und im *Handbuch der musikalischen Gattungen* stellt Eberhard Hüppe lapidar fest, „der von Debussy und Mahler beeinflusste Charles Tournemire“ schrieb „acht Symphonien mit teilweise programmatischen Bezügen und spirituellem Hintergrund“<sup>5</sup>.

Die nachfolgenden Ausführungen können und wollen nicht mehr sein als eine mit dem Versuch der Positionierung innerhalb der Gattungsgeschichte in Frankreich verbundene erste Annäherung an dieses bisher nahezu unbekanntes Repertoire.

## I.

Wolfram Steinbeck formuliert zu Beginn seiner Darstellung der Gattungsgeschichte der Symphonie<sup>6</sup> die These, das 19. Jahrhundert könne, „zunächst in Deutschland, später in ganz Europa“, als „das der Symphonie“<sup>7</sup> bezeichnet werden. In Frankreich aber sollte es

<sup>1</sup> Peter Jost, „Die französische Symphonie im 20. Jahrhundert“, in: *Mf* 47 (1997), S. 127–157, hier: S. 147.

<sup>2</sup> Siehe Brian Jack Hart, *The Symphony in Theory and Praxis in France, 1900–1914*, Diss. Indiana University 1994, S. 242–245.

<sup>3</sup> Siehe ebd., S. 393–399. Der Verfasser beschränkt sich weitgehend auf die Wiedergabe der Programme. Brian J. Hart, „Vincent d'Indy and the Development of the French Symphonie“, in: *Music & Letters* 82 (2006), S. 237–261, weist gegenüber der Dissertation keine neuen Gesichtspunkte auf.

<sup>4</sup> Ludwig Finscher, Art. „Symphonie“, in: *MGG*<sup>2</sup>, Sachteil, Bd. 9, Kassel u. a. 1998, Sp. 93.

<sup>5</sup> Eberhard Hüppe, „Kontinuität und Umbruch“, in: Wolfram Steinbeck / Christoph von Blumröder, *Die Symphonie im 19. und 20. Jahrhundert*, Teil 2 (= *Handbuch der musikalischen Gattungen*, hrsg. von Siegfried Mauser, Bd. 3/2), Laaber 2002, S. 162.

<sup>6</sup> Siehe Wolfram Steinbeck, „Romantische und nationale Symphonik“, in: Wolfram Steinbeck / Christoph von Blumröder, *Die Symphonie im 19. und 20. Jahrhundert*, Teil 1 (= *Handbuch der musikalischen Gattungen*, hrsg. von Siegfried Mauser, Bd. 3/1), Laaber 2002. Dieser Darstellung ist in weiten Teilen auch der Überblick verpflichtet.

<sup>7</sup> Ebd., S. 11. Dass Hoffmann die Symphonie „die Oper der Instrumente“ (*Witt: 5. Symphonie*, in: E. T. A. Hoffmann, *Sämtliche Werke*, hrsg. von Hartmut Steinecke, Bd. 1, hrsg. von Gerhard Allroggen u. a., Frankfurt a. M. 2003, S. 513–517, hier: S. 513) nennt, unterstreicht allerdings den auch in Deutschland herrschenden Zwang zur Apologetik bei der Proklamation der Vorrangstellung der Symphonie. Die Diskussion der Frage, ob die Zeit nach Schumanns chronologisch letzter Symphonie, der Dritten (1850), also die 1850er- und 1860er-Jahre, tatsächlich eine Zeit der Krise sind (siehe hierzu Carl Dahlhaus, *Die Musik des 19. Jahrhunderts* [= *NHbMw* 6], Laaber, S. 220), soll hier nicht aufgegriffen werden. Siehe hierzu Steinbeck / von Blumröder, *Die Symphonie im 19. und 20. Jahrhundert*, Teil 1, S. 156 ff., und Rebecca Grotjahn, *Die Symphonie im deutschen Kulturgebiet 1850–1875* (= *Musik und Musikanschauung im 19. Jahrhundert*, hrsg. von Detlef Altenburg, Bd. 7), Sinsig 1998, S. 11 ff.

bis in die 1870er-Jahre hinein dauern, ehe die Instrumentalmusik im Allgemeinen und die Symphonie im Besonderen die Vorherrschaft der Oper, sprich der Tragédie lyrique bzw. der Opéra comique, mindern konnte. Sofern französische Komponisten wie Marie-Alexandre Guénin und Étienne-Bernard-Joseph Barrière in den ersten Jahren des Jahrhunderts Symphonien schrieben, stehen sie ganz im Schatten von Haydn und Mozart.<sup>8</sup> Zukunftsweisend war, aufgrund der zyklischen Verwendung musikalischer Gedanken, allenfalls das symphonische Werk Étienne-Nicolas Méhuls (1763–1817).<sup>9</sup>

Erst die mehrmalige Aufführung aller Symphonien Beethovens nach der Gründung der *Société des Concerts du Conservatoire* im Jahr 1828 durch deren Leiter François Habeneck verlieh dem Ansehen der Gattung „Symphonie“ wichtige Impulse. So war das erste Konzert mit Beethovens *Eroica* für Berlioz ein Erlebnis, das ihn „fast so stark“ erschütterte, „wie Shakespeare es getan hatte. Es eröffnete in mir eine neue Welt“<sup>10</sup>.

Die zum Topos geronnene, offenbar von Christian Friedrich Michaelis erstmals formulierte Vorstellung der Manifestation des „Unaussprechlichen“ oder, um den für die Romantik so zentralen Begriff zu verwenden, des „Poetischen“ in der reinen Instrumentalmusik, dem Hoffmann mit der Rezension der *Fünften Symphonie* Beethovens die entsprechende Publizität verlieh, fiel in Frankreich zunächst nicht auf fruchtbaren Boden. Meinte schon Grétry, Haydns Symphonien müsse man Worte unterlegen, da sie „sie fast zu fordern scheinen“<sup>11</sup>, so nahm Hector Berlioz an Beethovens Symphonien nicht das Aufscheinen des Unbegreiflichen, der Hegel'schen „Idee“ war, sondern sehr konkret – Hoffmann hätte es als „lächerliche Verirrung“<sup>12</sup> bezeichnet – einen mit Worten benennbaren Werkcharakter.

Für französische Komponisten war also zunächst das Erzählen von „Begebenheiten“, das Manifestieren „bestimmbarer Empfindungen“ von zentraler Bedeutung. Insofern konnte in Frankreich der Konzertzettel als „ein unentbehrliches Hilfsmittel für den Verstand“<sup>13</sup> gesehen werden. Demgegenüber vertrat Moritz Hauptmann die Auffassung, eine Symphonie dürfe nur durch die ihr „eigenthümlichen Mittel sich selbst darstellen“<sup>14</sup>, weshalb er die Austeilung eines Programmzettels anlässlich der Aufführung der Symphonie „Die Weihe der Töne“ (1832) Louis Spohrs mit einem negativen Urteil belegte. Dem von Hauptmann vertretenen Ideal entsprechen die meisten der nach Berlioz komponierten symphonischen Werke: die drei zwischen 1841 und 1847 entstandenen Symphonien Louise Farrencs (1804–1875), deren Kompositionen neuerdings in einer Werkausgabe vorliegen, Gounods Symphonien in D-Dur (1854–1855) und Es-Dur (1855) sowie Bizets *C-Dur-Symphonie* (1855). Sie bedeuten zwar eine mit dem Verzicht auf die Vermittlung außermusikalischer Inhalte verbundene Rückkehr zur Form der klassi-

<sup>8</sup> Siehe Finscher, Art. „Symphonie“, Sp. 89.

<sup>9</sup> Siehe David Charlton, „Méhul and the Birth of the Nineteenth-Century Symphonie“, in: *Liber amicorum Yves Gérard*, hrsg. von Marie-Claude Mussat / Jean Mongrédien / Jean-Michel Nectoux, Paris 1997, S. 69–81.

<sup>10</sup> Berlioz, *Memoiren*, Bd. 1, 88.

<sup>11</sup> Zitiert nach: Johann Gottlieb Carl Spazier, *Grétry's Versuche über Musik. Im Auszuge und mit kritischen und historischen Zusätzen* [Übersetzung von A. Gréterys *Mémoires ou Essais sur la musique*, Paris 1789, 2. erweiterte Auflage 1796/97], Leipzig 1800, S. 187.

<sup>12</sup> Siehe E. T. A. Hoffmann, „Beethoven: 5. Symphonie“, in: *Sämtliche Werke*, Bd. 1, S. 532–552, hier: S. 532.

<sup>13</sup> Anonym, „Gegenwärtiger Zustand der Musik in Paris. Zweyter Brief“, in: *AmZ* 2 (1800), Sp. 748.

<sup>14</sup> Moritz Hauptmann, *Briefe von Moritz Hauptmann an Franz Hauser*, 2 Bde., hrsg. von A. Schöne, Leipzig 1871, Bd. 1. S. 163.

schen Symphonie, blieben aber, wie auch von französischen Autoren konzidiert wird<sup>15</sup>, kompositionsgeschichtlich wirkungslos und vermochten kaum etwas am geringen Interesse der breiteren Öffentlichkeit an groß besetzten Instrumentalwerken zu verändern, zu dominierend waren in der vom Bürgertum getragenen Musikkultur die Oper und die Kultur des Salons.

Einen Markstein für die Erneuerung der französischen Symphonie bedeutete die vor allem von Saint-Saëns betriebene Gründung der Konzertgesellschaft *Société Nationale de Musique* am 25. Januar 1871, die sich unter der Devise „Ars gallica“ nach dem verlorenen Krieg sich ganz auf die nationale künstlerische Eigenständigkeit der zeitgenössischen Instrumentalmusik besann, stellten die seit 1851 existierenden *Séances Populaires de Musique du Chambre Lamoureux*, die berühmten, seit 1861 bestehenden *Concerts Populaires de Musique Classique* Padeloups gleichermaßen wie die *Société des Concerts* doch vor allem die deutschen Klassiker, insbesondere Beethoven, in den Mittelpunkt, so dass noch 1870 Gustave Bertrand feststellen musste:

„Le public du Conservatoire se compose d’abonnés d’un goût ultra-classique qui n’ont pas adopté d’emblée Schumann et Mendelssohn et qui accueillent tout œuvre nouvelle, à plus forte raison tout auteur nouveau avec une méfiance marquée.“<sup>16</sup>

Bezeichnenderweise entstand in den ersten Jahren seit der Gründung der *Société* zwar eine Fülle an Instrumentalmusik, aber bis zur ersten Symphonie im engeren gattungsgeschichtlichen Sinne sollten ca. vierzehn Jahre vergehen. Claude Debussy vollendete 1880 eine *Symphonie* h-Moll nur im vierhändigen Klavierauszug, und Gabriel Fauré vernichtete eine 1884 entstandene *Symphonie* d-Moll op. 40. Erst Saint-Saëns' *Dritte Symphonie* (1885/86) und Francks *Symphonie* d-Moll (1886-1888) ließen das Interesse an der Gattung spürbar zunehmen. Es entstehen die Werke Vincent d'Indys, Ernest Chaussons, Guy Ropartz', Paul Dukas', Albéric Magnards und Albert Roussells.

Francks Symphonie aber war es, die vor allem durch die Kompositionslehre d'Indys zum exemplum classicum der französischen Symphonie erhoben wurde, ja zum Werk, mit dem dessen Schöpfer das wahre Erbe Beethovens angetreten habe<sup>17</sup>, wobei als entscheidende Merkmale die zyklische Wiederkehr der Motive und Themen und in gewisser Weise auch die Dreisätzigkeit galten – Francks Werk verknüpft bekanntermaßen im *Allegretto* den langsamen Satz und das Scherzo der Symphonie.

Schon wenig später, um die Jahrhundertwende nämlich, geriet die Symphonie in Frankreich in eine neue Krise – befördert nicht zuletzt durch Debussys berühmt gewordene Infragestellung der Gattung nach Beethoven<sup>18</sup> –, die sich nach dem Ersten Weltkrieg aufgrund einer schroffen Abgrenzung gegen deutsche Musiktraditionen nochmals verschärfte. Dass Fauré, Debussy und Ravel keine Symphonien schrieben und Darius Milhaud zwischen den Jahren 1917 und 1923 sechs *Symphonies pour petite orchestre* komponierte, die in deutlichem Gegensatz zu den formalen Ansprüchen der Gattung

<sup>15</sup> Siehe z. B. Jean-Paul Holstein, *Le Renouveau de la symphonie française (1879–1900)*, Diss. Paris 1978.

<sup>16</sup> *Le Ménestrel*, 37. Jg. Nr. 12 v. 20.02.1870, S. 92. Zitiert nach: Beate Angelika Kraus, *Franck und das Pariser Musikleben*, in: Peter Jost (Hrsg.), *César Franck. Werk und Rezeption*, Stuttgart 2004, S. [22]–33, hier: S. 26.

<sup>17</sup> Siehe Vincent d'Indy, *Cours de composition musicale*, 4 Bde., Paris 1903–1950, Bd. II/2, Paris 1933, S. 159.

<sup>18</sup> Siehe Claude Debussy, *Monsieur Croche. Sämtliche Schriften und Interviews*, hrsg. von Fr. Lesure, deutsche Übersetzung von J. Häusler, Stuttgart 1982, S. 27 f. und S. 108.

stehen und alles andere als Bekenntnissymphonien sind – Milhaud selbst bezeichnete sie als „Miniaturesymphonien“<sup>19</sup> –, ist symptomatisch.

Während in dem relevanten Zeitraum, also zwischen den Jahren 1900 und 1924, der 1937 gestorbene Albert Roussels drei Symphonien (*Erste Symphonie* „Le Poème de la forêt“ op. 1, 1904–1906; *Zweite Symphonie* B-Dur op. 23, 1919–1921; *Dritte Symphonie* g-Moll op. 42, 1929/30), der 1955 gestorbene Joseph Guy Ropartz zwei Symphonien (*Dritte Symphonie* E-Dur, 1905/06; *Vierte Symphonie* C-Dur, 1910), der 1931 gestorbene Vincent d’Indy zwei Symphonien (*Zweite Symphonie* B-Dur op. 57, 1902/03; *Dritte Symphonie* D-Dur op. 70 mit dem bezeichnenden Titel „Sinfonia brevis de bello gallico“, 1919) und der 1914 gestorbene Albéric Magnard nur noch eine Symphonie (*Vierte Symphonie* cis-Moll op. 21, 1912/13), veröffentlichten<sup>20</sup>, schrieb Tournemire acht in Ausdehnung und Form unterschiedliche Symphonien, die aufgrund expansiver Form, Vielfalt der Mittel und erhabener Ideen die deutsch-romantische Tradition keinesfalls leugnen. Sie entstanden in zeitlicher Nachbarschaft zum symphonischen Werk von Jean Sibelius (1890–1924), zu Richard Strauss’ *Symphonia domestica* op. 53 (1902–1903) und *Eine Alpensinfonie* op. 64 (1911–1915) sowie zu Mahlers Symphonien Vier bis Neun.

## II.

Charles-Arnould Tournemire, vor allem in Organistenkreisen durch den zwischen 1927 und 1932 entstandenen Zyklus *L’Orgue mystique* bekannt geworden – ähnlich wie im Fall seines deutschen Zeitgenossen Max Reger erfuhr und erfährt vornehmlich das Orgelwerk eine breitere Rezeption –, wurde am 22. Januar 1870 in Bordeaux geboren und starb am 4. November 1939 in Arcachon. Zusammen mit Louis Vierne gehört er zur letzten Generation, die den Kompositionsunterricht César Francks besuchte, dem Tournemire auch geistig eng verbunden war.<sup>21</sup> Acht Jahre nach Francks Tod wurde er als dessen Nachfolger zum *titulaire* an der Basilika Ste. Clothilde gewählt, eine Position, die er bis zu seinem Tod innehatte

Dass sein Hauptwerk zeitgleich mit den Publikationen der wichtigsten literarischen Repräsentanten – genannt seien Léon Bloy (1846–1917), Paul Claudel (1868–1955), Charles Péguy (1873–1914) und François Mauriac (1885–1970) – des *Renouveau catholique* entsteht – einer katholischen Sammlungsbewegung, die sich gegen die mit der Einführung republikanisch-laizistischer Institutionen verbundenen gesellschaftlichen Modernisierungstendenzen in der *Dritten Republik* wandte und in Reaktion auf Szientismus und Positivismus um eine Erneuerung der Literatur unter explizit katholischen Vorzeichen bemüht war –, dürfte für das Verständnis des Gehalts der Symphonien Tournemires ebenso substanziell sein wie das Wissen um den Einfluss der Schriften des katholischen Denkers und Dichters Ernest Hello (1828–1885), der bekanntermaßen

<sup>19</sup> Claude Rostand, *Gespräche mit Milhaud*, Hamburg 1954, S. 75.

<sup>20</sup> Daneben wären noch Einzelwerke von Marcel Labey, Paul Le Flem, George Brun zu nennen. Siehe hierzu Brian Hart, *The Symphony*, S. 200 ff.

<sup>21</sup> Tournemire ist der Verfasser einer Monographie zu Franck: *César Franck* (= Les grands musiciens par les maîtres d’aujourd’hui 5), Paris 1931.

auch für Messiaen – er bezeichnete Tournemire übrigens einmal als „compositeur de génie, et merveilleux improvisateur“<sup>22</sup> – von zentraler Bedeutung war.<sup>23</sup>

Schließlich darf nicht unerwähnt bleiben, dass Tournemire mit der Bewegung der Rosenkreuzer in Berührung kam, die durch seinen Schwager Joséphin Péladan reetabliert wurde – Tournemire war mit der Schwester der Ehefrau Péladans, mit Alice Taylor verheiratet<sup>24</sup> –, dessen lyrisches Drama *Il poverello di Assisi* seine letzte Komposition darstellt.

1888 gründete Joséphin Paladin zusammen mit Stanislas de Guaita (1861–1897), der sich auch als Dichter betätigte, den *Ordre Kabbalistique de la Rose-Croix*. Nachdem sie sich 1890 aus ideologischen Gründen überworfen hatten, gründete Paladin 1892 den *Ordre de la Rose Croix Catholique et esthétique du Temple et du Graal*. Als katholischer Mystiker verband er damit die Hoffnung, Rosenkreuzertum und katholische Kirche zu verbinden. Der *Salon rose+croix* übte auf zahlreiche in Paris lebende Intellektuelle eine große Anziehungskraft aus und wurde zum Treffpunkt von Bildenden Künstlern, Literaten und Musikern. Zu den Mitgliedern zählten u. a. auch Claude Debussy und Erik Satie, der für das Rosenkreuzer-Orchester z. B. die *Trois Sonneries de la Rose+Croix* schrieb.

### III. Die Symphonien 1 und 7

Die *Erste* und *Siebte Symphonie* stehen innerhalb des symphonischen Werks Tournemires in einem polaren Verhältnis: Während die *Erste* ganz in der klassisch-romantischen Tradition steht, erfüllt die als symphonische Suite verstehbare *Siebte* die tradierten Gattungskriterien nur noch in sehr begrenztem Umfang.

Die *Erste Symphonie* A-Dur op. 18 mit der Satzfolge „Mouvement d’andante – Allegro moderato“ / „Scherzo: Allegretto spiritoso“ / „Largo“ / „Finale: Allegro energico“ trägt wie Bruckners *Vierte Symphonie* den Zusatz „romantisch“ („romantique“). Im Falle von Tournemires *Erster Symphonie* ist das Adjektiv aber sicher nicht im Sinne von „naturromantisch“ (vgl. Vogelgesangsmotiv im ersten und Jagdhornklang im dritten Satz der Bruckner-Symphonie) oder „zivilisationsromantisch“ (vgl. Türmer-Hornrufe im ersten Satz) zu verstehen, sondern eher als Hinweis auf den klassisch-romantischen Formtypus, dem das 1900 entstandene und 1901 uraufgeführte Werk als einzige Symphonie Tournemires in weiten Teilen verpflichtet ist. Tournemire stellt sich mit seinem symphonischen Erstling aber auch – was angesichts der überaus großen Wertschätzung, die der Komponist seinem Lehrer entgegenbrachte, nicht überrascht – unübersehbar in die Tradition César Francks<sup>25</sup>: Wie Francks *Symphonie* d-Moll arbeitet Tournemires *Erste*

<sup>22</sup> Nigel Simeone (Hrsg.), „Bien Cher Félix...“ *Letters from Olivier Messiaen and Yvonne Loriod to Felix Aprahamian*, Cambridge 1998, S. 51.

<sup>23</sup> Siehe hierzu Siglind Bruhn, *Messiaens musikalische Sprache des Glaubens*, Waldkirch 2006, S. 75 ff. und Michael Heineemann, „Der Komponist als Theologe. Zu Messiaens Musikotheologie“, in: ders. (Hrsg.), *Zur Orgelmusik Olivier Messiaens*, Teil 1, St. Augustin 2008, S. 23–32.

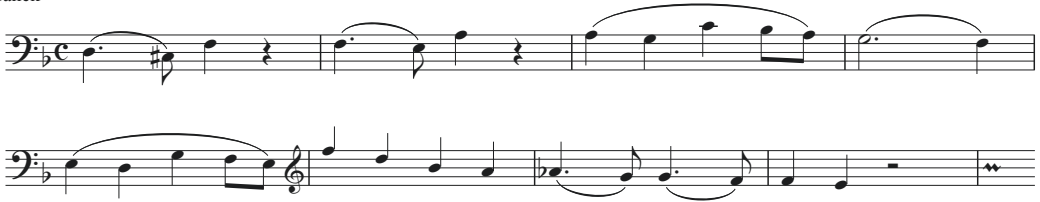
<sup>24</sup> Siehe Stephen Schloesser, *Jazz Age Catholicism. Mystic Modernism in Postwar Paris 1913–1933*, Toronto 2005, S. 290.

<sup>25</sup> Vor allem im zweiten und dritten Satz orientiert sich Tournemire, ohne dass dies im Einzelnen nachgewiesen werden muss, im Hinblick auf Orchestrierung und Harmonik unüberhörbar an Debussy.

mit einem zyklischen Thema; zudem greift Tournemire ein markantes Charakteristikum der Franck'schen Symphonie auf: Wohl als einziger Komponist in der Nachfolge Francks<sup>26</sup> wiederholt er nach der Exposition des Themas (im Falle von Tournemires Symphonie handelt es sich um einen monothematischen Satz) die „Langsame Einleitung“ und lässt sie erneut in den „Hauptsatz“ münden.

Die Verwandtschaft reicht bis in die Analogie der melodischen Kontur des jeweiligen Hauptthemas bzw. Themas – in beiden Werken hebt es mit der dreimaligen Sequenzierung eines Motivs an – und seiner rhythmischen Gestalt.

Notenbeispiel 1  
Franck



fehlenden Seitensatzes. Zudem tendiert der zweite Thementeil dazu, im weiteren Verlauf des Werks als eigenständige Gestalt zitatarig wiederzukehren – dieses Prinzip sieht d’Indy in gleicher Weise wie die völlige Verschleierung als Widerspruch zur Zyklizität von Themen<sup>27</sup> –, während der erste Teil bzw. sein Anfang grundsätzlich als „thème cyclique“ im Sinne Vincent d’Indys erklingt, d. h. er erfährt zwar Modifikationen, bleibt aber immer klar erkennbar.<sup>28</sup> Sowohl im Hinblick auf ihren Charakter als auch auf ihre kompositorische Handhabung sind die beiden Thementeile also quasi antagonistische Gestalten. Dieser Konzeption wohnt eine semantische Intention inne, der man allerdings erst bei der Betrachtung des Schlusssatzes habhaft wird.

Schon die *Erste Symphonie* Tournemires kennzeichnet eine Fülle satzinterner und satzübergreifender motivisch-thematischer Bezüge, auf die hier nicht im Einzelnen weiter eingegangen werden kann. Nicht unerwähnt bleiben sollen aber die Transformationen des Themas des I. Satzes.

Der hauptthematische Gedanke des II. Satzes wandelt die kantabel absteigende Linie des Anfangs des zweiten Thementeils mit Rückgriff auf die rhythmische Fassung der „Langsamen Einleitung“ (s. Notenbeispiel 2) in eine retardierende, in sich kreisende Geste, die in Analogie zum dritten Takt des ersten Thementeils mit durchgehender Achtelbewegung zum Grundton geführt wird (Notenbeispiel 4). Das Hauptthema des III. Satzes präsentiert das „thème cyclique“ als Trauermarsch (Notenbeispiel 5.a), nach dessen Wiederholung das Zitat des zweiten Thementeils folgt (Notenbeispiel 5.b).

Notenbeispiel 4



Notenbeispiel 5.a



Notenbeispiel 5.b



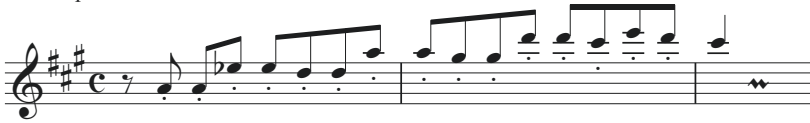
Vergleicht man das Erscheinungsbild des ersten Teils des Hauptthemas im IV. Satz (T. 37 f., Flöten; Notenbeispiel 6.a) mit seiner Präsentation im Kopfsatz, so wirkt es dort aufgrund der rhythmischen Egalisierung und der Spreizung des zweiten Tritonus' zur Quinte nurmehr noch flüchtig-transitorisch. Hier ist es eigentlich nicht mehr Thema, sondern Hinführung zum zweiten Teil, der aufgrund der Augmentierung choralartig wirkt und insofern die Vorstellung von „Erlösung“ zu wecken vermag (T. 39 ff., Hörner;

<sup>27</sup> Siehe hierzu Stefan Keym, „L'unité dans la variété. Vincent d'Indy und das zyklische Prinzip“, in: *Mth* 13 (1998), S. 223–241, hier: S. 226.

<sup>28</sup> Siehe hierzu Vincent d'Indy, *Cours*, Bd. II/1, Paris 1909, S. 375.

Notenbeispiel 6.b). Von hier aus betrachtet erklärt sich nun auch die Hervorkehrung der Zweiteilung des Themas und sein aus dem Dialogisieren zwischen den Holzbläsern resultierender arkadischer Habitus innerhalb der „Langsamen Einleitung“: Während der erste Thementeil offenbar das sich wandelnde und schließlich überwundene Dunkel repräsentiert, symbolisiert der zweite Thementeil das unvergängliche Licht, das es zu erreichen gilt. Den eigentlichen Durchbruch markiert ein Motiv (T. 195, Hörner), das, bereits antizipiert in den einleitenden Takten 1–32, den zweiten Teil des Hauptthemas in eine fanfarenartige, aufsteigende Dreiklangsbrechung umwandelt und als Siegesmotiv bezeichnet werden kann. (Notenbeispiel 7) Spätestens an dieser Stelle wird deutlich, dass der *Ersten Symphonie* ein verborgenes Programm zugrunde liegen dürfte, das, wie alle weiteren und mit Programmen versehenen Symphonien Tournemires, dem *per aspera ad astra*-Topos huldigt.

Notenbeispiel 6.a



Notenbeispiel 6.b



Notenbeispiel 7



Tournemires op. 49, *Les Danses de la Vie* (1918–1922), trägt den Untertitel *7ième Symphonie* – mit einer Spielzeit von ca. anderthalb Stunden gehört sie neben Mahlers *Dritter* zu den umfangreichsten Symphonien überhaupt – und beinhaltet eine Folge von fünf Tänzen, die als Allegorien verschiedener Stationen einer vom Blickwinkel des Christentums aus betrachteten Religionsgeschichte verstehbar sind. Jedem Satz ist eine programmatische Erläuterung vorangestellt. Der I. Satz („Danses des Temps primitifs“) verweist auf die Urzeit: Die Menschen „étaient à la recherche d’une clairière très vaste pour glorifier la Toute-puissance par des dances naïves et robustes“<sup>29</sup>, der II. Satz („Danses de la Gentilité“) hat die paganen Religionen zum Inhalt: „Tout autour des temples gigantesques de la Gentilité, l’Humanité rend hommage à une multitude de dieux“.<sup>30</sup> Der III. Satz („Danses médiévales“) thematisiert die Entdeckung des christlichen Gottes: „Les hommes avaient enfin trouvé Dieu! La souffrance parassait avoir disparu. Le Christ

<sup>29</sup> Zitiert nach: Marie Fauquet, *Catalogue de l’Œuvre de Charles Tournemire*, Genf 1979, S. 70.

<sup>30</sup> Ebd., S. 71.



parlait aux hommes“.<sup>31</sup> Der IV. Satz („Dances sanglantes“) greift offenbar die Erfahrungen des vorangegangenen Kriegs auf: „Les temples du Xrist s’effondrèrent. Des danses sataniques et mortelles s’organisèrent autour de ces temples [...] La nature était rouge! Les fleuves coulaient du sang.“<sup>32</sup> Der V. Satz („Dans des Temps futurs“) bringt eschatologische Hoffnung zum Ausdruck: Die Zeit findet ihre Vollendung in Christus: „Ce sont les louanges à jamais de Celui qui sauva le Monde. Danses mille fois sacrées [...] Ascension de l’Humanité vers le Dieu des dieux, vers Dieu!! Lumière!!!“<sup>33</sup>

Tournemires *Les Danses de la Vie*, deren Besetzung mit Bass- und Kontrabassklarinette, Kleine Klarinette in D, sechs Hörnern, sechs Trompeten, Piccolo-Trompete sowie einem üppigen Streicherapparat (18 erste und 16 zweite Violinen, 12 Bratschen und 12 Celli sowie 10 Kontrabässe), Laute und Viola d’amore und Glocken Straussche Dimensionen erreicht – anders als später Schostakowitsch mit seiner *14. Symphonie*, einem Liederzyklus, gibt Tournemire also nicht auch noch die der Gattungstradition eigene Orchesterbesetzung auf – ist als Vorläufer symphonischer Werke verstehbar, die eher eine suitenartige Reihung gleichartiger Teile darstellen wie etwa Charles Koechlings *Symphonie d’Hymnes* (1936) oder André Jolivets *Symphonie des Danses* (1940), denn im Gegensatz zu den übrigen Symphonien Tournemires lassen die motivisch-thematischen Gestalten der *Siebten Symphonie* sich nicht voneinander ableiten. Zykluscharakter gewinnen die Sätze aber dennoch dadurch, dass bei der überwiegenden Zahl der zentralen musikalischen Gedanken der Tritonus in Erscheinung tritt, und zwar entweder deutlich exponiert wie z. B. im I. Satz (hier sowohl in der Vertikalen als auch in der Horizontalen) oder aber – zweifellos programmatisch bedingt – eher en passant im Kontext modaler Melodik wie im III. Satz. Der letzte Satz hat mit dem Rekurs auf die Thematik der vorausgehenden Sätze ausgesprochenen, aus der programmatischen Vorlage resultierenden Finalcharakter. Diese vor allem an Mahler erinnernde „Finalität des symphonischen Prozesses“<sup>34</sup> gehört zur Gattungstradition und rechtfertigt einmal mehr den Gattungsbegriff „Symphonie“.

Kompositionstechnisch ist Tournemires *Siebte Symphonie*, wenn auch weniger ausgeprägt als die *Achte*, unverkennbar durch Strawinskys Pariser Ballette beeinflusst – in diesem Zusammenhang sollte nicht unerwähnt bleiben, dass Tournemire sich eine Aufführung auch mit einer Choreographie vorstellen konnte, denn in einer Notiz heißt es: „Peut-être représenté à la scène“<sup>35</sup>. Inwieweit das Vorbild analytisch dingfest gemacht werden kann, soll aufgrund der prägnanteren Fassbarkeit am Schluss anhand der letzten Symphonie Tournemires gezeigt werden.

#### IV. Die Symphonien Zwei bis Sechs

Die *Zweite Symphonie* H-Dur op. 36 (1908/09) ist ein einsätziges Werk, dessen „Très modéré“, „Andante“ und „Allegro modéré“ überschriebenen drei Teile durch Fermatenspausen getrennt sind.

<sup>31</sup> Ebd.

<sup>32</sup> Ebd.

<sup>33</sup> Ebd.

<sup>34</sup> Wolfram Steinbeck, „Kulmination und Krise“, in: Steinbeck/von Blumröder, *Die Symphonie im 19. und 20. Jahrhundert*, Teil 2, S. 49.

<sup>35</sup> Zitiert nach Fauquet, S. 70.

Die im Anschluss an eine Konzertreise nach Moskau entstandene *Dritte Symphonie* d-Moll (1912/13) trägt den Titel „Moscou“ und wurde, wie Tournemire in einer Programmnotiz anlässlich der Pariser Erstaufführung am 4. Januar 1919 mitteilte, durch das gläubige Russland inspiriert. Das Werk besteht aus zwei Teilen, die jeweils in zwei, aber mit römischen Ziffern durchnummerierte Abschnitte mit eigenen Satzüberschriften gegliedert sind: „I. Bien modéré“ – „II. Avec du Mouvement“ – „III. Les cloches de Moscou – Lentement“ – „IV. Assez modéré – Avec assez de mouvement“.

Die *Vierte Symphonie* E-Dur (1912/13) ist wie die *Zweite*, einsätzig bei dreiteiliger Binnenstruktur: „Assez lent“ – „Avec un peu de mouvement“ – „Vif“.

Die *Fünfte Symphonie* op. 47 F-Dur (1913/14), ist wiederum zweiteilig mit den Satzüberschriften: 1. „Choral varié“ – 2.a) „Pastorale“ – 2.b) „Vers la lumière“.

Nachdem Mahler in den 1890er-Jahren das vokale Element in der Symphonie endgültig etabliert hatte, entstanden in den ersten Jahren des 20. Jahrhunderts immer mehr Symphonien mit Gesang. Zu nennen wären etwa Skrjabin's *Erste Symphonie*, Karol Szymanowski's *Dritte Symphonie* „Das Lied der Nacht“ für Tenor, Chor und Orchester (1916) sowie die *Dritte Symphonie* E-Dur für Soli, Chor und Orchester (1905) von Guy Joseph Ropartz, wobei die Symphonie für Soli, Chor und Orchester seit Berlioz' *Symphonie dramatique* „Roméo et Juliette“ (1839) sowie den auf Félicien David zurückgehenden „Ode-Symphonies“ in Frankreich eine eigene Tradition hatte<sup>36</sup>, in die auch Tournemires *Sechste Symphonie* (1915–1918), seine einzige Symphonie mit Vokalstimmen, zu stellen ist. Nicht nur die Zweiteiligkeit und die Verwendung von Solo-Stimme und Chor sowie der kaum zu überbietende triumphale Schluss lassen an Mahlers im Jahr 1906 entstandene und 1910 uraufgeführte *Achte Symphonie* denken, auch die Besetzung erreicht die Dimensionen der Mahler'schen „Symphonie der Tausend“: 3 Flöten, 2 Piccolo, 3 Oboen und Englischhorn, 4 Klarinetten und Bassklarinetten, 6 Hörner, 6 Trompeten und Piccolotrompete, 4 Posaunen, Bass- und Kontrabasstuba, 5 Ausführende für den Schlagwerkapparat, Celesta, Glockenspiel, Glocken.

Die Symphonien Zwei bis Sechs bilden insofern eine relativ geschlossene Gruppe, als sie sich, von der *Fünften* abgesehen, mit Sonatensatz bzw. Sonatenzyklus auseinandersetzen und bestimmt sind durch einen dichten motivisch-thematischen Konnex, der vor allem in der *Fünften* und *Sechsten* verbunden ist mit programmatisch bedingten Varianten.

#### a) Motivische Substanzgemeinschaft

Zu Beginn der *Zweiten Symphonie* werden innerhalb einer Art „Langsamen Einleitung“ zwei motivisch-thematische Gestalten exponiert, aus denen das ab dem 7. Takt nach Z 6 (1. Violinen) aufscheinende Thema des ersten Teils erwächst. Einem Klarinetten-Motiv (T. 2 f.; Notenbeispiel 8), das von der Oboe aufgegriffen, sequenziert und sogleich kontrapunktischen Prozeduren unterzogen wird, folgt ab Z 2 ein choralartiges Thema (Notenbeispiel 9), dessen vier zweitaktige Phrasen zwischen Bassklarinetten und Streichern alternieren, wobei die den Streichern zugewiesenen Phrasen zwei und vier harmonisiert sind. Die Substanz des Klarinettenmotivs, nämlich der Kleinterzgang, geht,

<sup>36</sup> Siehe Steinbeck, „Romantische und nationale Symphonik“, S. 313.

mit diastematischer Variation des Durchgangs, ganz im zweiten Takt des Choralthemas auf.

Notenbeispiel 8



Notenbeispiel 9

Eine überleitende Passage mündet in eine Reminiszenz an den Anfang (Z 4), der eine weitere Überleitung folgt, die mit einer einen Stau bewirkenden rhythmischen Variante des Kopfs des Klarinettenmotivs endet (4./5. T. nach Z 6, 1. Violinen und Bratschen), womit sich das Hauptthema ankündigt:

Notenbeispiel 10

Während sein Kopf den Anfangsgedanken und dessen Sequenzierung rekapituliert, wurde der fünfte Takt unverkennbar aus der zweiten Phrase des Choralthemas gewonnen.

Der weitere Verlauf ist bestimmt durch zwei weit gespannte durchführungsartige Teile, denen ab Z 29 ein Abschnitt folgt, der Reprisencharakter hat, da nach einer abermaligen Reminiszenz an die „Langsame Einleitung“, das Hauptthema vollständig und in der Ausgangstonart H-Dur erscheint (Z 31), worauf sich eine erneute ausgedehnte durchführungsartige Passage anschließt.

Der ab Z 50 beginnende zweite Teil ist eine Bearbeitung des Choralthemas. Signalartige Motive (ab Z 59) in den Hörnern (5. und 6. Horn sind „dans les coulisses“<sup>37</sup> zu positionieren) – Quartmotive im 6. Horn und eine Variante des Choralthemas im 5. Horn – kündigt nicht nur die emphatische Präsentation des Choralthemas ab Z 62 an, sondern leitet auch (ab Z 70) zum mit Z 71 beginnenden dritten Teil über, der eine verdurte Variante des Themas des ersten Teils im Gewand einer an Bruckner erinnernden Choralapotheose (Notenbeispiel 11) mit Durchführungen des Klarinettenmotivs und Teilen des Choralthemas rondoartig alternieren lässt.

<sup>37</sup> Part., S. 127.

## Notenbeispiel 11



Die für Tournemires Symphonik so typische dichte thematische Substantialität des motivischen Materials erreicht in der *Vierten Symphonie* einen ersten Höhepunkt. Zu Beginn erklingen zwei Gedanken: Der erste (Notenbeispiel 12) verbindet zwei fallende große Terzen durch eine große steigende Sext und wird durch eine kleine fallende Sekunde beschlossen, der zweite (Notenbeispiel 13), rhythmisch identische Gedanke (Z 1), besteht aus einem Quintsprung, dessen Sequenzierung zur kleinen Sext weitergeführt und mit einer fallenden verminderten Quart abgeschlossen wird.

Dass der zweite Gedanke aus dem ersten Gedanken entwickelt wurde, ist unverkennbar: Dies zeigen die identische rhythmische Faktur, der Rückgriff auf die fallende große Terz (nun als verminderte Quarte notiert) und der Ambitus des Sequenzglieds: Es ist der von einer großen zu einer kleinen Sext verkleinerte Ambitus des Eingangsmotivs. Der Kontrapunkt zum zweiten Gedanken ist gleichsam eine ornamentierte Variante des Eingangsmotivs mit anschließender Fortspinnung (Z 1, 1. Violinen, Notenbeispiel 12.a), die ihrerseits in den Flöten kontrapunktiert wird von einem Motiv (6. T. nach Z 1, Notenbeispiel 13.a), das die Töne zwei bis fünf des zweiten Gedankens umschreibt. Im zweiten Takt nach Z 2 (Oboen und Klarinetten, Notenbeispiel 14) erscheint ein dritter Gedanke, der zum Choralthema (8. T. nach Z 2, Notenbeispiel 14.a) überleitet, das mit den einleitenden Gedanken den Sext-Ambitus gemeinsam hat, den auch der dritte Gedanke aufgreift, der seinerseits mit dem metrisch veränderten Krebs der ersten vier Töne des Choralthemas beginnt. Im 10. Takt nach Z 7 tritt dieser Gedanke zunächst ganz in den Vordergrund, vermischt sich aber sehr bald wieder mit motivischen Elementen des ersten Teils. Am Ende steht wieder das Choralthema, dem ein Skalenausschnitt folgt mit dem Ambitus eines Tritonus bzw. einer Quinte. Seinen Höhepunkt – die Überschrift lautet „avec grandeur“ (8. T. nach Z 11) – erreicht der Satz mit der Dur-Fassung des zweiten Gedankens.

Der zweite Teil basiert ganz auf dem Choralthema, kann also als eine Art Choralbearbeitung verstanden werden. Die Tatsache, dass die Orgel hier dominiert und Glockenklänge hinzukommen, bekräftigen die dem Choral eigene sakrale Aura.

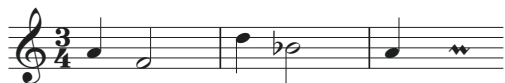
Der letzte Teil präsentiert das sequenzierte Glied des zweiten Gedankens (ab 14. T. nach Z 15, Fagotte und Bratschen, Notenbeispiel 13.b) und (ab 10. T. m. A. nach Z 18, Violinen u. a., Notenbeispiel 14.b) den zum Choralthema überleitenden Gedanken – in paradigmatischer Form der Idee der zyklischen Transformation eines Themas entsprechend, die d'Indy als Metamorphose einer konkreten Grundgestalt verstand<sup>38</sup> – in motorischer Gestalt eines 3/16tel Taktes. Wie d'Indy in seiner *Symphonie sur un chant*

<sup>38</sup> Keym, „L'unité dans la variété“, S. 225.

*montagnard français* G-Dur op. 25 (1886) gewinnt Tournemire hier ein neues Thema durch rhythmische Modifikation bereits vorhandener motivischer Gestalten.

Eine Coda (ab 3. T. vor Z 22) greift nochmals Material des 1. Satzes auf: Zunächst wird mit dem Flötenkontrapunkt gearbeitet, es folgen der zum Choralthema hinführende Gedanke in Originalgestalt, das Hauptthema in der Durfassung und schließlich die ersten beiden Takte des Choralthemas, mit denen die Symphonie im *ppp* verklingt.

Notenbeispiel 12



Notenbeispiel 12.a



Notenbeispiel 13



Notenbeispiel 13.a



Notenbeispiel 13.b



Notenbeispiel 14



Notenbeispiel 14.a



Notenbeispiel 14.b



Im Hinblick auf die motivisch-thematische Arbeit unterscheidet sich die *Dritte Symphonie* grundlegend von der *Zweiten* und *Vierten Symphonie*. Dem Werk liegen ledig-

lich zwei Themen zugrunde: Einem modalen Thema A (Notenbeispiel 15), in archaisch wirkende Quart- bzw. Quart-Quintparallelen gefasst und insofern an das Choralthema der *Dritten Symphonie* Albéric Magnards erinnernd, tritt ein litaneiartiges Thema B (Notenbeispiel 16) zur Seite. Im Gegensatz zu den beiden vorgenannten Symphonien wird in der *Dritten* der Satzprozess nicht durch Entwicklung dieser Themen, durch motivisch-thematische Arbeit bestimmt, sondern vielmehr, gleichsam auf dem Baukastenprinzip beruhend, durch Reihung – ein Konstruktionsansatz, der die *Achte Symphonie* zur Gänze bestimmen wird – der beiden Themen, vor allem aber ihrer Segmente (im Notenbeispiel durch Klammern und Buchstaben kenntlich gemacht) und der aus den Segmenten abgeleiteten Strukturen. Daraus folgt, dass, von Füllstimmen und Ornamenten abgesehen, nahezu jeder Ton thematisch ist – wobei dem Werkganzen keine übergeordneten Ideen wie „entwickelnde Variation“ oder „kontrastierende Ableitung“ zugrunde liegen – und die einzelnen motivischen Gestalten einen hohen Wiedererkennungswert besitzen. So lassen die T. 1–112 sich schematisch folgendermaßen beschreiben (die Großbuchstaben bezeichnen die beiden Themen, die Kleinbuchstaben deren Segmente, Kleinbuchstaben mit Apostrophen – siehe Notenbeispiele 15.a–d und 16a – aus einem Segment abgeleitete Varianten):

## „Exposition“

T.	3	11	20	23	27	33	37/38	39	43	49	53
	A	A	Ac	Ab	Ab	Ab	4×Ac	B	A	Ab	Ad
			Ac´								

## „Durchführung“

T.	56	60	72	79	81	85	90	97	101	106	112
	Ad	2×Ac"+Aa	Aa´	Ba	Ba´	Aa´	Aa´´´	2×Ba	Ab	Aa+b	Ab
	Bb										

Dem II. Teil der Symphonie liegt eine ABA-Form zugrunde: Der A-Teil basiert auf den Segmenten „Bb“ und „Aa´´´“, während der B-Teil auf Thema A zurückgreift. Der III. Teil, ein symphonisches Glockenspiel, stellt eine zweiteilige Form dar: Der erste Teil gewinnt aus Thema B mehrere geschichtete Ostinati, und für den zweiten Teil ist Segment „Ac´´´“ bestimmend. Der IV. Teil schließlich, eine Steigerung des III. Teils, arbeitet mit den Segmenten „Aa“ und „Ba“.

Notenbeispiel 15



Notenbeispiel 15.a



Notenbeispiel 15.b



Aa" (U von Aa')

Notenbeispiel 15.c



Ac'

Notenbeispiel 15.d



Ac''

Notenbeispiel 16



Notenbeispiel 16.a



Ba'

### b) Programmatisch bedingte thematische Varianten

Ist der im Finale sich realisierende Erlösungstospos auch in den anderen Symphonien Tournemires präsent, so greift er in der *Fünften Symphonie* expressis verbis auf die christliche Lichtmetaphorik zurück, die auf die Epiphanie der Größe und Herrlichkeit Gottes verweist, welche, wie der Komponist im Kontext seiner Besprechung der Sakralmusik César Francks formuliert hat, ein „éblouissement“<sup>39</sup>, ein inneres Geblendetsein, evoziert.

Die Symphonie beschreibt drei Stationen auf dem Weg zum Licht: Der düstere Choral ist Ausdruck der Lebensfurcht – wie Tournemire anmerkte, wurde der Satz inspiriert durch die alpine Landschaft, in der die Angst des Menschen ein mächtiges Echo erhalte<sup>40</sup> –, der erste Teil („Pastorale“) des zweiten Satzes spiegelt gleichsam einen Zwischenzustand, im dem aber schon Hoffnung aufkeimt, während der zweite Teil ein Freudentanz ist.

Da der in der Instrumentalmusik aufscheinende Choral bekanntlich als ein Signum des Religiösen an sich verstanden werden muss<sup>41</sup>, scheint Tournemire mit der auf den ersten Blick doch erstaunlichen Präsentation der ersten Station in Gestalt eines Chorals

<sup>39</sup> Tournemire, *César Franck*, S. 10, 54 und 57.

<sup>40</sup> Siehe Fauquet, *Catalogue*, S. 69.

<sup>41</sup> Siehe z. B. Laurenz Lüttken, „Die Apotheose des Chorals. Zum Kontext eines kompositionsgeschichtlichen Problems bei Brahms und Bruckner“, in: *Colloquia academica*, hrsg. von der Akademie der Wissenschaften und der Literatur, Mainz/Stuttgart 1997, S. 7–38.

den Verweis auf das aufgehobensein der Angst des Menschen in der Liebe Gottes intendiert zu haben. Innerhalb dieses Eingangssatzes alternieren drei Choralpassagen – das lässt an die drei Expositionen des Chorals im Mittelsatz von Francks *Prélude, Choral et Fugue* für Klavier (1884) von César Franck denken<sup>42</sup> – mit drei Variationen, wobei die Variationen aufgrund von Abspaltungsprozessen und Sequenzierung eher durchführungsartigen Charakter haben. Da zudem nahezu jeder Takt der Variationen thematisch ist, liegt es durchaus nahe, von symphonischen Variationen zu sprechen.

Auch die *Fünfte Symphonie* kennzeichnet eine dichte thematische Kontingenz. So stellt das in E-Dur stehende Thema der „Pastorale“ (Notenbeispiel 18) die Intervallkonstellation des Choralthemas (Notenbeispiel 17) in einen Dur-Kontext, woraus eine Aufhellung der Sphäre des vorausgehenden Satzes resultiert. Dabei wandelt im ersten Takt des „Pastorale“-Themas die sequenzierend aufsteigende kleine Terz sich zur sequenzierend fallenden kleinen Terz, während der zweite und vierte Takt den ausgefüllten Terzgang der zweiten Zeile, einer ausgezierten Fassung der ersten Zeile, des Choralthemas aufgreift.

Notenbeispiel 17



Notenbeispiel 18



Der zweite Abschnitt („Vers la lumière“) des zweiten Satzes (ab Z 40) lässt, nach fächerartig auseinanderstrebenden Dreiklangsbrechungen in den Harfen und raschen Figurationen – ihr triolischer Rhythmus verweist auf das Pastorale-Thema, ihr Tongeschlecht auf das Choral-Thema –, ab Z 41 in den Celli, von den Triolen überlagert und insofern noch relativ verborgen, das nunmehr verdurte und mit einigen verzierenden Noten versehene Choralthema erklingen, dem sich ab dem 5. T. nach Z 41 in den Violinen das Pastorale-Thema anschließt. Ab dem 5. T. nach T. 59 erreicht der Satz seinen Höhepunkt mit einem schon aus Bruckners und Mahlers Symphonik bekannten, mit „strahlend thematischem Glanz“<sup>43</sup> versehenen Durchbruch, der das Choralthema in Hörnern und Fagotten nun in Dur bzw. in Lydisch auf C und in den Trompeten das Pastorale-Thema erklingen lässt.

Diastematische Varianten wie im Fall des aus dem Choralthema ableitbaren „Pastorale“-Themas und die eben genannte Verdurung des Choralthemas stehen, wie man es aus den Werken Liszts und Mahlers kennt, im Dienst des Programms. Gleichzeitig sind

<sup>42</sup> Siehe Jean-Claude Teboul, „César Francks *Prélude, Choral et Fugue*“, in: Peter Jost (Hrsg.), *César Franck. Werk und Rezeption*, Wiesbaden 2004, S. 131–144, hier: S. 135.

<sup>43</sup> Steinbeck, „Kulmination und Krise“, S. 60.



sie so dezent, dass d'Indys Forderung erfüllt wird, das Thema müsse immer erkennbar bleiben. An Mahlers *Erste Symphonie*, in deren Schlusssatz das von Liszt sogenannte „Kreuzsymbol“ in zwei Fassungen erklingt, nämlich – als der Welt des „Inferno“ zugeordnet – mit der kleinen Sekunde bzw. – der Welt des „Paradiso“ zugeordnet – mit der großen Sekunde als Anfangsintervall<sup>44</sup>, erinnert nicht nur das Verfahren an sich, sondern auch die damit verbundene harmonische Disposition: Während bei Mahler die Verdurung mit einer Öffnung nach D-Dur einhergeht, vollzieht Tournemire diesen Gang mit einer Öffnung in die Dominante der Ausgangstonart f-Moll, die umso wirkmächtiger ist, als der unmittelbar vorausgehende Akkord ein Ges-Dur-Akkord ist, die Klänge also in einem Tritonusverhältnis stehen. Sinnfälliger kann die finale Umwandlung des Ausgangsthemas kaum vollzogen werden.

Den Text der *Sechsten Symphonie* – die Einbeziehung des Chors gründet in Frankreich auf einer Tradition, die von den symphonisch-dramatischen Werken Berlioz' über die „Ode-symphonies“ Félicien Davids (*Le désert*, 1844 und *Christophe Colomb*, 1847) bis hin zu Guy Ropartz' *Dritter Symphonie* (1905/06) reicht<sup>45</sup> – hat Tournemire in freier Adaption biblischer Vorlagen zu einer Art Kriegs-Requiem geformt: Der erste Teil beinhaltet die Klage angesichts der Zerstörung und Anrufung Gottes, Teil zwei artikuliert gläubige Zuversicht auf dem Hintergrund der Zusage Jesu: „Je vous donne ma paix“.

Fest umrissene thematische Gestalten sucht man in der *Sechsten Symphonie* vergeblich. Es finden sich nur noch Motive und Gedanken, die aber allesamt – und hier schlägt sich abermals der symphonische Anspruch nieder – aus der rhapsodischen, metrisch freien und chromatischen, tonal kaum fassbaren einleitenden melodischen Linie (Notenbeispiel 19) entweder wörtlich zitiert oder aber abgeleitet sind und dabei in ihrer diastematischen und/oder rhythmischen Faktur dem Gehalt des Textes angepasst sind.

Die Symphonie beginnt mit einer rein instrumentalen Einleitung in drei Abschnitten, welche, die Funktion einer „Langsamen Einleitung“ übernehmend, zentrale musikalische Gedanken vorstellt und damit gleichzeitig ouvertürenartig die inhaltlichen Aspekte antizipiert: Der erste Abschnitt lässt die oben genannte einstimmige melodische Linie erklingen, der zweite Abschnitt (Z 1) verknüpft das Material der Einleitungsmelodie kontrapunktisch. Für den dritten, die Chromatik und dichte Kontrapunktik reduzierenden Abschnitt (Z 5) wird ein aus T. 3 der einstimmigen Linie (Motiv c) ableitbares Motiv (c'; Notenbeispiel 19.a) bedeutsam, das aufgrund der aus der Spreizung des Anfangsintervalls resultierenden diatonischen Struktur auf den II. Teil des Werks verweist, wo es ab Z 44 wiederkehren wird, wobei die nach wie vor präsenten chromatischen Strukturen den Charakter des bloßen Verweises auf einen noch zu erreichenden Zustand unterstreichen. Nach einer Überleitung – bestimmend sind hier, neben weiteren aus der Einleitungsmelodie stammenden oder ableitbaren Motivstrukturen, die Motive b' und b'' (Notenbeispiele 19.b und 19.c) – beginnt ab Z 13 der erste Hauptabschnitt des „Kopfsatzes“ mit Einsatz des akkordisch-syllabisch singenden Chors. Der zweite Hauptabschnitt (Z 20) ist durch eine markante Binnengliederung (GP und Rekurs auf die Eingangsmelodie) vom vorausgehenden Ablauf geschieden, der dritte und kürzeste

<sup>44</sup> Siehe hierzu: Paul Thissen, *Zitatechniken in der Symphonik des 19. Jahrhunderts* (= Musik und Musikanschauung im 19. Jahrhundert, hrsg. von Detlef Altenburg, Bd. 5), Sinzig 1998, S. 147 f.

<sup>45</sup> Siehe Jost, *Die französische Symphonie*, S. 145.

Hauptabschnitt („Nous sommes flébris“, ab Z 32) folgt einer knappen, quasi rezitativen Antizipation seines Textanfangs. Im zweiten Hauptabschnitt gewinnen ab Z 23 wiederum aus Motiv b ableitbare Sprung-Motive immer mehr an Bedeutung; sie gehen, dem Invokationscharakter des Texts entsprechend, in eine signalartige Triolenbewegung über, die schließlich auch der dritte, in den mehrmals wiederholten Aufschrei „Seigneur, écoute!“ bzw. „Seigneur, pardonne!“ mündende Hauptabschnitt aufgreift.

Schon anhand des ersten Hauptabschnitts lässt sich demonstrieren, auf welche Weise die Motivik dem Gehalt des Textes angepasst wird. Ab dem 9. T. nach Z 18 lautet der Text: „Nous regardons la terre, les cieux, et leur lumière a disparu“. Wenn es sich auch nur um das erinnerte Licht des Himmels handelt, wandelt sich das Motiv b nun in eine ruhige diatonische Achtelbewegung: Motiv b''' (Notenbeispiel 19.d) behält als Kern die Umrisse (zwei fallende Sprünge) des Ausgangsmotivs bei, verzichtet aber auf die Tritonusspannung.

Von besonderer Bedeutung sind programmatisch bedingte Motivvarianten für den II. Teil der Symphonie (ab Z 39), der mit einer Art langsamem Satz beginnt. Er hebt in den Streichern mit einem glockenartigen Motiv an (Motiv b'''' [„Anrufungsmotiv“]; Notenbeispiel 19.e), das die aufsteigende Quart des Motivs b''' spreizt, sich also über die Quinte zur großen Sext emporschwingt und so das Vertrauen auf den im *pp* angerufenen Gott („O Dieu“) musikalisch fasst. Der nächste (ab dem 3. T. nach Z 42), zunächst rein instrumentale Formabschnitt ist ein umfangreiches Scherzo – mit „Trio“ zwischen dem 5. T. nach Z 47 und Z 50 –, in dem nunmehr diatonische Signalmotivik und (ab Z 44) zwei ebenfalls diatonische Motive (c' und b'''''; Notenbeispiel 19.f), durchaus als „Licht“-Motive (der Text heißt: „O Dieu! Tu seras pour nous une lumière éternelle“) benennbare Strukturen dominieren. Angekündigt durch das „Anrufungsmotiv“ (ab Z 59), wiederholt der Chor, und zwar „Toujours avec grandeur“<sup>46</sup>, die Worte „O Dieu! Tu seras [...]“. Gemeinsam mit dem abschließenden Ausruf „Dieu“ setzt die Orgel im *fff*<sup>47</sup> auf einem strahlenden H-Dur-Akkord ein (17. T. nach Z 63). Verbunden mit einem radikalen Lautstärke- und Klangfarbenwechsel<sup>48</sup>, steht er am Beginn eines von impressionistischer Klanglichkeit geprägten und mit seiner aufgelockerten Homophonie wiederum an César Franck erinnernden Choralatz, der die schlichte Kantilene des die Jesus-Worte singenden Tenors begleitet. Nach einer Überleitung folgt schließlich bei Z 67 der konfliktlösende letzte Abschnitt, der mit dem nur auf der Silbe „ah“ singenden Chor nicht nur den III. Satz „Sirènes“ aus Debussys *Nocturnes* (1897–1899) zum Vorbild hat, sondern darüber hinaus, ohne dass dies an dieser Stelle im Einzelnen nachgewiesen werden müsste, in weiten Teilen von einer unverkennbar impressionistischen Textur ist. Ausgesprochenen Finalcharakter hat dieser Formteil, weil er nochmals die zentralen Motive rekapituliert, auch die aus dem ersten Teil, diese aber aufgrund des „Allegro“-Charakters oder aber aufgrund der Kontrapunktierung mit dem immer dominierender werdenden „Anrufungsmotiv“ (ab Z 69) gleichsam aufgehen lässt in der Konfliktlösung, deren eigentliches motivisches Signum ein erstmals in T. 19 m. A. nach Z 69 von den 1. und 2. Trompeten *pp* zu spielender, immer massiver in den Vordergrund drängender

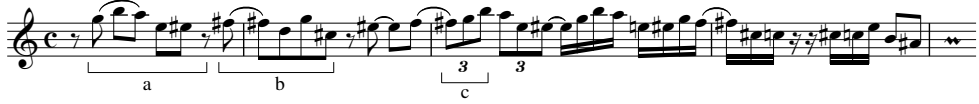
<sup>46</sup> Part., S. 175.

<sup>47</sup> Die Anmerkung in der Part. (S. 194) lautet: „Toute la force de l'orgue“.

<sup>48</sup> Tournemire schlägt als Registrierung „Voix céleste“ vor.

Gedanke ist (Notenbeispiel 19.g), der das auftaktige Achtel des Symphoniebeginns in der Umkehrung wiederholend aufgreift und die Quart-Quintintervallik der mit dem „Licht“-Gedanken verbundenen Motive b'''' und c' mit einer emphatisch aufsteigenden Dreiklangsbrechung verbindet und so gleichsam überhöht.

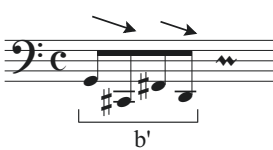
Notenbeispiel 19



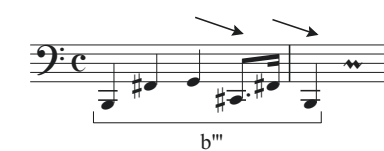
Notenbeispiel 19.a



Notenbeispiel 19.b



Notenbeispiel 19.c



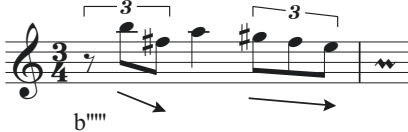
Notenbeispiel 19.d



Notenbeispiel 19.e



Notenbeispiel 19.f



Notenbeispiel 19.g



### c) Sonatenstrukturen

Die Großform der *Zweiten Symphonie* ist ohne Schwierigkeiten mit den Elementen des Sonatenzyklus und des Sonatensatzes beschreibbar: Der erste Teil („Très modéré“) beinhaltet, da die einzelnen Abschnitte des Verlaufs mit „Langsamer Einleitung“, Thema, Durchführung und Reprise benennbar sind, Sonatenform-Elemente, der zweite Teil („Andante“) kann als langsamer Satz und der Schlussteil („Allegro modéré“) als Rondo aufgefasst werden. Gleichzeitig bietet sich aber auch eine weitere Lesart der Großform an: Begreift man Klarinetten-Motiv und Choraltheema des ersten Teils als antagonistische Gestalten, wird der für die Sonatenform typische Themengegensatz im ersten und zweiten Teil präsentiert, während der dritte Teil die triumphale Konfliktlösung bedeu-

tet, insofern der der Sphäre des Klarinetten-Motivs angehörige Themenkopf nunmehr aufgehoben ist in einer Choralosphäre. Diese „Durch-Nacht-zum-Licht“-Dramaturgie scheint im Hauptthema des ersten Teils präfiguriert zu sein, da seine Substanz nicht nur das Klarinetten-Motiv, sondern auch ein Element des Choralthemas beinhaltet.

Der Sonatenzyklus hat für die *Dritte Symphonie* und *Vierte Symphonie* keinerlei Gültigkeit. Allerdings kann dem I. Teil der *Dritten Symphonie* das Sonatensatzschema zugrunde gelegt werden, da die Takte bis Z 3 exponierenden, die Takte bis T. 8 nach Z 9 durchführenden Charakter haben – die Segmente werden repetiert, transponiert, nochmals aufgespalten und in orchestrale Steigerungen eingebunden – und sodann eine reprisenartige Wiederholung der Exposition mit Coda folgt. Demgegenüber weist die *Vierte Symphonie*, wie eine schematische Darstellung des Verlaufs des ersten Teils zeigt, allenfalls noch Rudimente des Sonatensatzes auf:

A	(bis Z 3)	„Exposition“ des motivisch-thematischen Materials
A'	(ab Z 3)	Wiederholung und Entwicklung des zweiten Gedankens
B	(ab Z 5)	„Durchführung“ auf der Basis des zweiten und ersten Gedankens
C	(ab 10. T. nach Z 7):	Dritter Gedanke (harmonisiert in den Streichern) und „durchführungsartige“ Partie mit Motiven aus dem ersten Teil
D	(T. 9 m. A. vor Z 9)	„Reprise“ des Choralthemas, der sich eine „durchführungsartige“ Partie unter Einschluss aller Gedanken anschließt
E	(8. T. nach Z11)	„Reprise“ des zweiten Gedankens in Dur („avec grandeur“)
Überleitung zum 2. Teil (T. 8 vor Z 12):		mit dem zum Choral hinführenden Gedanken, den der erste Gedanke umrahmt

In der *Sechsten Symphonie* spielen Sonatensatzstrukturen – wenn man einmal davon absieht, dass der I. Teil in der Einleitung die zentralen musikalischen Gedanken präsentiert bzw. verarbeitet und insofern exponierenden und durchführenden Charakter hat – keine Rolle mehr. Im Gegensatz zu den Symphonien Drei und Vier lassen sich auf den oben beschriebenen Verlauf des Werks jedoch ohne größere Gewalt die um einen zweiten langsamen Satz ergänzte Satzfolge des Sonatenzyklus applizieren, so dass sich folgender Ablauf ergibt:

#### I. Teil

- Kopfsatz mit (Langsamer) Einleitung

#### II. Teil

- Langsamer Satz
- Scherzo – Trio – Scherzo – Chor-Coda
- Langsamer Satz
- Finale

### V. Unter dem Einfluss Strawinskys – Die Achte Symphonie

Die *Achte Symphonie* op. 51 H-Dur (1920–1924), in der Tournemire auch Laute und drei Saxophone verwendet, trägt den Titel „La Symphonie du Triomphe de la Mort“ und entstand im Gedenken an den Tod der Ehefrau des Komponisten. Tournemire hat dem Werk einen längeren Text vorangestellt, der der tiefen Trauer über den Verlust des geliebten Menschen gleichermaßen Ausdruck verleiht wie der in der Auferstehung Christi gründenden Hoffnung, wieder vereint zu sein.

Auch diese Symphonie beinhaltet „Deux parties“, die jeweils deutlich in zwei Sätze zerfallen (insofern erinnert das Werk an die *Dritte Symphonie*) mit der Folge Langsam – Schnell – Schnell – Langsam und den Affektgehalt des Textes spiegeln.

Wie die *Sechste* beginnt auch die *Achte Symphonie* mit einer einstimmigen, metrisch und melodisch eher amorphen Linie, deren dritter Takt von besonderer Relevanz ist für die Genese der die einzelnen Sätze bestimmenden Motive, was an dieser Stelle aber nicht weiter verfolgt werden soll. Neben der symmetrischen Anlage der Tempobezeichnungen wird die Idee der zyklischen Geschlossenheit in markanter Weise realisiert durch die diastematisch wörtliche, lediglich rhythmisch variierte Wiederholung des Motivs im letzten Teil der Symphonie.

Es handelt sich um Tournemires avancierteste Symphonie, die, wie eben schon gesagt, in noch deutlicherem Maß als ihre Vorgängerin unverkennbar durch Strawinskys Pariser Ballette beeinflusst ist – so gibt es im letzten Teil z. B. deutliche Anklänge an den *Feuervogel*. Wichtiger als solche zitartigen Bruchstücke jedoch sind strukturelle Analogien.

Als besonders charakteristisch erweist sich für Tournemires *Achte* die Schichtung mehrerer kurzer, maximal viermal, in der Regel jedoch nur einmal wiederholter Zellen bzw. Bausteine, die man als Mikro-Ostinati bezeichnen kann, eine Technik, die zweifellos ihr Vorbild in Strawinskys *Sacre* hat. Allerdings erreicht Tournemire nicht annähernd die Komplexität des Vorbilds (vgl. z. B. „Cortège du sage“), da die Differenzierung in verschiedene Grundmetren fehlt.

Auch im Hinblick auf die Form scheint Strawinsky Vorbild gewesen zu sein, denn während in der Mehrzahl der Symphonien Tournemires der Satzprozess durch eine gleichsam unendlich sich fortspinnende Struktur bestimmt ist, entsteht Form in der *Achten* im Wesentlichen durch Reihung der knappen Ostinati, die allerdings nicht so parataktisch unvermittelt geschieht wie häufig bei Strawinsky – was bei der Kürze der Ostinati auch nicht möglich gewesen wäre, da ansonsten ein musikalischer Flickenteppich entstanden wäre –, vielmehr tendieren die Ostinati zu Variantenbildung und Überlappungen, was anhand der Streicherpartie ab dem 4. T. nach Z 11 erläutert sei: Zu der in den Kontrabässen zweimal erklingenden fünftönigen Figur tritt ein mit einer aufsteigenden Bewegung sich verflüchtigender Triller, den zunächst die Celli, dann die ersten Violinen spielen. Sodann setzt in den Bratschen ein Pseudo-Ostinato ein, nämlich eine aus dem Kontrabassmotiv entwickelte Figur, deren Bewegungsmuster zwar immer gleich bleibt, wiederholt wird aber nur die fallende Quarte f-g. Mit der vierten Wiederholung variiert auch das Anfangsintervall, gleichzeitig erscheint in den tiefen Streichern ein neues kurzes Ostinato. Die nächsten drei Takte sind ostinatofrei. Ab Z 12 wiederholen die Bratschen ihre vorausgehende ostinate Figur, nun aber zusammen mit den zweiten Violinen. Bei der Wiederholung setzt gemeinsam mit dem letzten Ton in den ersten Violinen eine Variante des Ostinatos ein, das gleichzeitig mit vier neuen Ostinati erklingt.

Schließlich vermögen die Ostinati an ein kompositorisches Verfahren Strawinskys zu erinnern, das Volker Scherliess mit dem Begriff „Schablonentechnik“ benannt hat<sup>49</sup>, d. h. das Ergebnis der Reihung resultiert aus dem Zusammensetzen von einzelnen Bau-

<sup>49</sup> Volker Scherliess, *Igor Strawinsky und seine Zeit*, Laaber 1983, S. 101.

elementen, deren Abfolge auch eine andere sein könnte. Schon der Eingangsgedanke scheint diesem Prinzip zu gehorchen:

Notenbeispiel 20



VI.

Zwischen den Jahren 1910 und 1930, als man die Symphonie in Frankreich tot glaubte<sup>50</sup>, hat Tournemire die Gattung mit großformatigen Werken bereichert. In einer Zeit, als man aufgrund einer national motivierten Besinnung auf die Tradition des 17./18. Jahrhunderts eher kammermusikalische Werke schuf, um sich umso nachhaltiger von der deutschen Musikherrschaft zu befreien, komponierte Tournemire umfangreiche, gedankenschwere Orchesterwerke, für die er zudem statt einer mit dem in Frankreich verbreiteten, weniger verfänglichen Adjektiv „symphonisch“ versehenen Bezeichnung den mit gravierenden ästhetischen Implikationen behafteten Begriff „Symphonie“ wählte.

In Tournemires Symphonien kulminieren Traditionsstränge französischer und deutscher Provenienz: Der ab der *Zweiten Symphonie* sich abzeichnende Verzicht auf die rigide Handhabung historisch sanktionierter formaler Merkmale des Sonatenmodells – an den Kern der traditionellen Symphonie, an den Sonatensatz lassen am ehesten das Exponieren von Themen und die Präsenz durchführungsartiger Teile denken – verweist auf Debussy und seine zur Genüge bekannte Kritik, die Symphonie sei lediglich eine akademisch sanktionierte Form, die die Fantasie des Komponisten nur lähme, die thematische Substantialität des Materials auf die Linie Franck–d’Indy, von deren klassizistischer Ästhetik Tournemire sich allerdings deutlich abgrenzt. Dies zeigt der Rückgriff auf Gestaltungsmittel der Neudeutschen Schule wie das von Liszt, Mahler und Strauss bekannte Verfahren der Thementransformation gleichermaßen wie die programmatische Ausrichtung, die d’Indy, wiewohl seine eigene *Dritte Symphonie* eine veritable Programmsymphonie ist<sup>51</sup>, als gattungsfremd ansah:

„La Symphonie étant exclusivement orchestrale s’oppose par cela même à toute idée de programme littéraire ou poétique, de représentation scénique ou mimée, de diction ou de déclamation de paroles quelconques [...]“<sup>52</sup>

Eberhard Hüppe hat die These geäußert, Tournemire knüpfte „an Gestaltungsprinzipien Gustav Mahlers an, um daraus eine ganz eigene, monumentale und vor allem religiös gefärbte Symphonik zu entwickeln“<sup>53</sup>. Tatsächlich offenbaren Größe des Apparats und zeitliche Ausdehnung – sie kontrastieren krass z. B. zu Arnold Schönbergs *Kammersymphonie* op. 9 (1906) oder Anton Weberns *Symphonie* op. 21 (1928) –, die bereits erwähnte „Finalität des symphonischen Prozesses“ und der sowohl inhaltliche als auch kompositorische Anspruch, der sich in der Dichte der motivisch-thematischen Arbeit

<sup>50</sup> Siehe Jost, *Die französische Symphonie*, S. 135.

<sup>51</sup> Siehe hierzu Léon Vallas, *Vincent d’Indy*, Bd. 2: *La maturité, la vieillesse (1886–1931)*, Paris 1950, S. 262.

<sup>52</sup> *Cours* II/2, 100. Dukas preist d’Indys 2. *Symphonie* als „un chef-d’œuvre de musique pure“: Paul Dukas, *Vincent d’Indy*, in: *La Revue musicale* 13 (1932), S. 11.

<sup>53</sup> Hüppe, „Kontinuität und Umbruch“, S. 153.

niederschlägt, in gleicher Weise wie die nicht durch einen logisch konsequenten Verlauf bestimmte, sondern eher spontan improvisatorische Freiheit der Großform eine unübersehbare Nähe zu Mahler – hier ist vor allem an die *Achte Symphonie* zu denken –, dessen Bekenntnis: „Aber Symphonie heißt mir eben: mit allen Mitteln der vorhandenen Technik eine Welt aufbauen“<sup>54</sup> auch von Tournemire stammen könnte. Zudem scheinen seine Symphonien einmal mehr Josts Vermutung zu bestätigen, die Mehrsätzigkeit scheinere „von allen Bestimmungsmerkmalen der Gattung [...] dasjenige, das in der französischen Symphonie die stärkste Berücksichtigung fand“.<sup>55</sup> Keines der Werke ist eine „echte“ einsätziges Symphonie.

Monumentalität, die – trotz der teilweise rhapsodischen Reihung der Teile – zyklische Bildung der Sätze bzw. Teile und motivisch-thematische Durchdringung der Satzstrukturen bis hin zu subthematischen Zusammenhangsbildungen wie in der *Vierten Symphonie*, wo nicht-thematisch wahrgenommene Strukturen, also Kontrapunkte bzw. Begleitstimmen strukturelle Verwandtschaft mit eher thematischen Gedanken aufweisen, sind zentrale interne Gattungskriterien. Mit dem in metaphysische Bereiche drängenden Anspruch und bekenntnishaften Charakter erfüllen Tournemires Symphonien gleichzeitig auch ein externes Gattungskriterium<sup>56</sup>, sind seine Symphonien doch, wie François Fabiani es im Hinblick auf Marcel Landowski ausdrückte, „ein Ort des Glaubensbekenntnisses“<sup>57</sup> und Werke erhabener Dignität. Hierin unterscheiden sich die Symphonien natürlich fundamental von der zeitgenössischen Pariser Avantgarde, von der *Groupe des Six* und ihren auf Cocteau's Aphorismensammlung *Le Coq et l'Arlequin* (1918) beruhenden ästhetischen Anschauung, für die Schlagworte wie Antiakademismus, Antiromantizismus, Antiwagnerianismus und Antidebussyismus, der Hang zur „Alltagsmusik“ sowie das Bekenntnis zur Musik Erik Saties kennzeichnend waren.<sup>58</sup> In der nach dem Krieg solchermaßen sich wandelnden Musikanschauung dürfte auch begründet liegen, dass die ersten fünf vor dem Ersten Weltkrieg entstandenen Symphonien Tournemires bereits kurz nach ihrer Fertigstellung uraufgeführt wurden, während der Komponist von den späteren Werken nur noch die *Sechste* hören konnte.

Es dürfte nunmehr unstrittig sein, dass die These Jens Rostecks, neben Roussel hätten nur noch Honegger und Milhaud „mit Eifer, Engagement und Sachverstand das“ in Frankreich „so wenig geliebte Genre der großen, gehaltvoll-gedankenschweren Symphonie“<sup>59</sup> rehabilitiert, um den Namen Tournemire ergänzt werden muss, dies umso mehr, als seine Symphonien keinesfalls akademisch-konservative, sondern vielmehr formal experimentelle und inhaltlich originelle Werke sind, die, zu Roussels und Milhauds klassizistischer „clarté“ kontrastierend, möglicherweise noch Messiaens *Turangalila-Symphonie* (1946–1948) beeinflusst haben können.

<sup>54</sup> Herbert Killian (Hrsg.), *Gustav Mahler in den Erinnerungen von Nathalie Bauer-Lechner*, Hamburg 1984, S. 35.

<sup>55</sup> Jost, *Die französische Symphonie*, S. 146.

<sup>56</sup> Vgl. Steinbeck, „Kulmination und Krise“, S. 97.

<sup>57</sup> Zitiert nach: Jost, *Die französische Symphonie*, S. 137.

<sup>58</sup> Arthur Honegger allerdings, der der Ästhetik der Six ja durchaus skeptisch gegenüberstand – Harry Halbreich charakterisierte Honegger mit den Worten „il est moins ‚Six‘ des Six“ (*Arthur Honegger. Un musicien dans la cité des hommes*, Paris 1992, S. 374) –, bekannte sich zu den Ansprüchen der Gattung. Siehe Peter Jost, „Den ästhetischen Anspruch in seiner ‚ganzen Schwere und Strenge‘ erfüllen. Arthur Honeggers Weg zur Symphonie“, in: *Das Orchester* 40 (1992), S. 430 ff.

<sup>59</sup> Jens Rosteck, Art. „Roussel, Albert (Charles Paul Marie)“, in: *MGG<sup>2</sup>*, Personenteil, Bd. 14, Kassel u. a. 2005, Sp. 551.