

Jacques Berthier – ein Diener der liturgischen Musik

Der Komponist der „Taizé-Gesänge“ im Gespräch mit Pierre Faure² und Didier Rimaud³

Jacques Berthier und seine Frau Germaine de Lioncourt haben vier Kinder und viele Enkelkinder. Beide stammen sie aus Musikerfamilien, die einerseits der „Schola cantorum“, andererseits der „École César Franck“ verbunden sind.

Jacques Berthier wurde 1923 in Auxerre geboren und wurde mit der liturgischen Musik groß, weil er – wie sein Vater – an allen Gottesdiensten in der Kathedrale als Chorsänger, Organist und Chorleiter teilnahm. 1960 nach Paris gekommen, um in der Plattenabteilung der Editions Fleurus zu arbeiten, wurde er Titularorganist an der Kirche Saint-Ignace und entfaltete seine stetig wachsende Wirksamkeit als Komponist für die Liturgie. Seine Werke für Jugendtreffen, die von den Brüdern von Taizé organisiert werden, werden heute in ganz Europa, ja sogar in Japan und in den USA gesungen.

Er komponierte auch für Klöster: Hymnen, Psalmen, Antiphonen und Responsorien, oft in Zusammenarbeit mit der Commission francophone cistercienne. In den 80er Jahren schrieb er mehrere Messen für Jugendgruppen (Pfadfinder, MEJ) und für den Papstbesuch 1986 in Lyon, in Zusammenarbeit mit Didier Rimaud. Kürzlich schuf er Kantaten: „On peut vivre sans musique, mais moins bien“ (Text von Daniel Hameline, s. Célébrer No. 232, S. 48), „Cantate en forme de croix“ (Text von Didier Rimaud).

Der Erfolg ist Berthier nicht zu Kopf gestiegen; von Ehrungen und Berühmtheit hält er wenig. So hat er niemals einen anderen Platz angestrebt als denjenigen, den er innehat, seit er Kirchenmusiker ist: dem Volksgesang in der Liturgie zu dienen. Wir danken ihm herzlich dafür, daß er uns folgendes Interview gegeben hat.

¹ Jacques Berthier wurde am 27. Juni 1923 geboren und starb in der Nacht des 27. Juni 1994. – Das Interview ist entnommen aus: Célébrer No. 236 (Jänner 1994). Der Text wurde von Mag. Birgit Esterbauer-Peiskammer und Mag. Albert Thaddäus Esterbauer übersetzt. Die Überprüfung der musikalischen Fachbegriffe erfolgte durch Ass.Prof. Dr. Rudolf Pacik.

² Pierre Faure, geb. am 30. November 1944 in Gap (Hautes Alpes), Frankreich. Nach dem Magisterium in Wirtschaftswissenschaften an der Université d'Aix en Provence Eintritt in den Jesuitenorden im Oktober 1966. Philosophie- und Theologiestudium in Paris und Lyon 1970–1976. Während dieser Zeit Leiter des Ensembles „Mini Hosanna“ in St.-Ignace in Paris. 1981–1989 Direktor des „Centre de la Baume-lès-Aix“. Diakonenweihe 1983. Mitglied des Redaktionsteams der Zeitschrift „Église qui chante“ von 1976 bis 1989. Seit 1989 Mitarbeiter im „Centre national de pastorale liturgique“, beauftragt mit der Zeitschrift „Célébrer“. Abschluß des Magisteriums im „Institut supérieur de liturgie de l'Institut catholique de Paris“.

³ Didier Rimaud, geb. am 6. August 1922 in Carnac (Morbihan), Frankreich. 1941 Eintritt in den Jesuitenorden, Priesterweihe 1955. Mitglied des „Centre national de pastorale liturgique“ und der Zeitschrift „Église qui chante“. Zusammenarbeit mit Père Bernard Geoffroy für „Gloire au Seigneur“ und mit Père Gelineau für die 3. Auflage des Psalters der „Bible de Jérusalem“ (1955). Zusammenarbeit mit Patrice de la Tour du Pin und einem Übersetzungsteam für die Übersetzung des Meßbuches, der Ritualefaszikel und der liturgischen Fassung des ökumenischen Psalters.

Die französischsprachigen Gottesdienstgemeinden und die Jugendlichen aus vielen Ländern kennen die Musik von Jacques Berthier erst seit 10 oder 15 Jahren. Sie komponieren aber schon seit längerer Zeit.

Hier sehen Sie das Verzeichnis meiner Werke (er schlägt einen großen grünen Katalog auf), das gibt einen guten Einblick. Ich habe in diesem Buch, das mir von Jean d'Indy, dem Sohn von Vincent d'Indy gegeben wurde, alle meine Kompositionen aufgeschrieben. Es enthält ca. 1200 Titel. Meine erstes ernstzunehmendes Werk war „Vitrail“, ein Stück für Orgel aus dem Jahr 1938. Damals war ich 15 Jahre alt. 1940 folgte „Ave, maris stella“, eine Motette für vier gemischte Stimmen. Aber in diesen Jahren schrieb ich hauptsächlich profane Werke. Es gab bereits eine Überfülle von sakraler Musik, und ich verfügte noch nicht über das Wissen meines Vaters, daß ich bedeutende kontrapunktische Motetten hätte schreiben können. Außerdem wäre mir das auch nie in den Sinn gekommen.

Welche Ausbildung haben Sie also erhalten, um in so jungen Jahren bereits komponieren zu können?

In Auxerre, wo ich geboren wurde, lag mein Zimmer neben dem Musikzimmer meines Vaters, und mein Kinderbett stand direkt an der Wand. Mein Vater ging um 3 Uhr morgens schlafen, so daß ich ihn die ganze Zeit spielen hörte, vielleicht sogar unbewußt. Mein Vater, Paul Berthier, war mehr als 50 Jahre Organist in der Kathedrale von Auxerre. Die Kathedrale war in der Tat unsere zweite Wohnung. Eine meiner ältesten Erinnerungen stammt aus dem Jahr 1926, als ich gerade drei Jahre alt war. Meine Eltern nahmen mich jeden Sonntag um 10 Uhr auf die Orgelempore mit. Da es immer kalt war, spielte mein Vater eingemummt in einen großen Schal. Ich erinnere mich sehr gut an das Duo zwischen der Orgel unten, die die Kantoren und die Männerschola im Altarraum begleitete, und meinem Vater an der großen Orgel, deren Klang das dichtbesetzte Kirchenschiff auszufüllen schien.

Mein Vater und meine Mutter leiteten abwechselnd die Schola. Und bei der Vorbereitung der großen Feste fanden die Proben zu Hause statt: am Montag probten die Frauen, am Dienstag die Männer und am Freitag alle zusammen. Ich hörte das alles, und schon sehr bald konnte ich eine Vielzahl von Motetten und sakralen Gesängen auswendig. Ich besitze noch heute ein kleines Heft, in dem meine Eltern alle mich betreffenden, wichtigen Ereignisse bis zu meiner Hochzeit notierten. „Oktober 1928, Jacques, 5 Jahre alt, beginnt täglich Orgel zu üben . . . April 1930, 7 Jahre. Er begleitet zum ersten Mal die Meßgesänge auf der Chororgel der Kathedrale. Sechs Monate später spielt er am Ende des Hochamts auf der großen Orgel ein kleines selbstkomponiertes Stück. Keinerlei Aufregung, kein einziger Fehler!“

Seit dieser Zeit ließ mich mein Vater bei jeder sich bietenden Gelegenheit spielen und begleiten, und ich tat das mit wachsender Begeisterung. Ich war dabei, mein Metier zu erlernen.

Meine ältesten Ausflugserinnerungen beziehen sich stets auf Gesang und Kirchenmusik. Meine Eltern zusammen mit ihrer Schola und wir drei Kinder besuchten oft am Sonntag nachmittag die umliegenden Ortschaften bis nach Sens, Tonnerre, Vézelay, Avallon, um die Vesper und eine feierliche Andacht zu singen, oft gefolgt von einem kleinen Konzert im Pfarrsaal. Leute der ganzen Umgebung waren da, und die Einnahmen dienten dazu, ein Kirchenfenster zu reparieren oder eine neue Glocke anzuschaffen.

Sie hatten also niemals einen Musiklehrer?

Doch, doch. Ich lernte Klavier spielen, als ich ganz klein war, bei meiner Mutter, so wie meine Töchter Christine und Diane es heute ihren Kindern beibringen. Meine Mutter war Pianistin, und seit ihrem 18. Lebensjahr war sie Organistin an der Kathedrale, noch vor meinem Vater.

Danach lernte ich bis zu meiner Matura bei einem Professor, der wöchentlich zu mir nach Hause kam; er war auch Organist, in einer anderen Kirche der Stadt. Er gab mir besser ausgearbeiteten Unterricht, als das meine Mutter getan hatte. Bei meinem Vater studierte ich auch Kontrapunkt. Vor allem aber unterrichtete er mich in Harmonielehre. Gerade diese frühe Ausbildung in Harmonielehre bewirkt es, glaube ich, daß meine Werke immer sehr harmonisch aufgebaut sind.

Genossen Sie auch in der Schule eine musikalische Ausbildung?

Nein, den allgemeinen Schulunterricht erteilte mir ein eigener Professor, der einige Schüler hatte. Zu dieser Zeit war es unmöglich, daß der Sohn des Domorganisten von Auxerre eine staatliche Schule besuchte, das gehörte sich einfach nicht, es wäre sehr schlecht aufgenommen worden. Es gab auch keine katholische Sekundarschule in Auxerre. Dieser Professor war außergewöhnlich. Wir folgten nie dem offiziellen Lehrplan. Wir machten viel Philosophie, auch Griechisch; ebenso aber lernten wir, uns auszudrücken, ein Gespräch zu führen etc., und diese Ausbildung brachte uns bis zur Matura.

Das ist die Zeit des Krieges.

Ja, ich habe mich mit 21 Jahren verpflichtet und kam so in die Vogesen und bis nach Österreich, wo ich meine Erfahrungen mit dem Krieg und dem Tod machte. Aber in Österreich, das war musikalisch interessant, lernte ich viele Musiker und . . . Musikerinnen kennen.

Als ich 1945 nach Frankreich zurückkehrte, befand sich mein Regiment in Montluçon, und ich wurde der Militärmusik zugeteilt. Ich hatte in Auxerre Oboe gelernt. Mein Regiment wurde nun ausersehen, am 14. Juli 1945 mit De Gaulle durch den Arc de triomphe zu defilieren. Aber bei der Parade werden Oboe und Flöte wegen ihrer Zartheit nicht verwendet, und außerdem würden sie von den Hörnern übertönt! Man vertraute für die Paraden dem Flötisten und dem Oboisten das Becken und die große Trommel an. Ich fand mich mit einem riesigen Becken aus Bronze wieder, mit etwa 5 kg in jeder Hand. Man mußte es in die Höhe halten, aber ich schaffte es nicht. Bei den letzten 20 Metern der Paradenprobe sagte der Kapellmeister, der hinter mir ging: „Berthier, hinauf mit den Armen!“

Schließlich verbrachte ich den 14. Juli 1945 damit, die WCs des Quartiers in Montluçon zu reinigen. Und der stämmige Flötist, Tischler von Beruf, trug schließlich bei der Parade in Paris das Becken! Aber ich vermag heute noch den Part der Trommel in der Marseillaise und in anderen Stücken für Militärmusik fehlerfrei zu spielen.

Als ich aus dem Militärdienst entlassen worden war und bevor ich in meinem Beruf als Kurzwarengroßhändler zu arbeiten begann, bat ich meine Eltern, in Paris Musik studieren zu dürfen. Sie waren damit sehr einverstanden und schrieben an Guy de Lioncourt, den Neffen von Vincent d'Indy. Sie erinnerten ihn daran, daß mein Vater Mitschüler von d'Indy gewesen war, und baten ihn, mich als Schüler aufzunehmen. (Mein Vater hatte sein

Musikstudium an der Schola cantorum absolviert, die Vincent d'Indy 1894 gegründet hatte. Dort war er mit allen Musikern der Epoche befreundet, unter ihnen auch Guy de Lioncourt, der 1934 die École César Franck gegründet hat.) Guy de Lioncourt stimmte zu, und so kam ich im Oktober 1945 nach Paris.

Ich wohnte bei den Petits chanteurs à la croix de bois, die 1907 von meinem Vater gegründet worden waren, und besuchte folgende Kurse: Orgel, Gregorianik, Improvisation, Harmonielehre – und vor allem den Kompositionskurs von Guy de Lioncourt, der den von d'Indy fortführte. In diesem Kurs wurde Musik gelehrt in einem Durchgang durch alle Stile der westlichen Musikgeschichte, von den ältesten bis hin zu zeitgenössischer Musik wie der von Boulez und anderen. Sehr interessant war es, daß man von uns verlangte, in jedem Musikstil zu komponieren: gregorianisch, mittelalterlich, klassisch, romantisch etc. Wenn man also Guillaume de Machaut studierte, hatte man eine Motette nach dieser Art selbst zu schreiben.

Ich war also während eines ganzen Schuljahres Vollzeitstudent. Damals lernte ich meine Frau kennen, die Tochter von Guy de Lioncourt. Wir heirateten 1946, und ich hatte dann andere Sorgen als die, mein Studium fortzusetzen. Wir kehrten nach Auxerre zurück und bekamen bald Kinder. Ich verdiente meinen Lebensunterhalt in der Kurzwarengroßhandlung, die durch meinen Urgroßvater gegründet worden war. Und ich war Organist, unbezahlt, wie alle Organisten in dieser Zeit. Ich setzte das Komponieren für mich selbst fort. Aus meinem Katalog ersehe ich: Im Jahr 1952 ist Nr. 93 verzeichnet.

Danach arbeiteten Sie für Père Gelineau.

Ja, 1954 veröffentlichte Père Joseph Gelineau⁴ eine erste Sammlung, die „Le Seigneur est mon berger“⁵ enthielt und alle seine erfolgreichen Stücke. Diese Sammlung hieß „Vingt-quatre psaumes et un cantique“ (Editions du Cerf). Die Antiphonen und die Psalmmodelle stammten alle von ihm. Als Père Gelineau im folgenden Jahr den zweiten Band, „Cinquante-trois psaumes et quatre cantiques“, verfaßte, wurde er sich klar, daß jeder Psalm mehrere Antiphonen haben sollte, um für unterschiedliche liturgische Anlässe verwendbar zu sein. Gelineau bat also einige befreundete Komponisten, Antiphonen zu schreiben. In dieser Zeit begann auch ich für Père Gelineau zu arbeiten und tauchte wahrhaft in das Komponieren für die Liturgie ein. 1955 schrieb ich 51 Antiphonen für vier gemischte Stimmen und drei gleiche Stimmen. Das war mein erster Auftrag.

Und wohl das erste Mal, daß Ihre Musik veröffentlicht wurde?

Ja, die ersten Musikstücke erschienen in den Editions du Cerf. In derselben Zeit, als die Brüder von Taizé erkannten, daß sich der gute französische Psalmentext der Jerusalemer

⁴ Joseph Gelineau, geb. am 31. Oktober 1920 in Champ-sur-Layon (Maine et Loire), Frankreich. 1941 Eintritt in den Jesuitenorden. Studierte Theologie in Lyon-Fourvière, Komposition und Orgel an der „École César Franck“ in Paris; Doktorat in Theologie mit einer Arbeit über die Formen der Psalmodie in den syrischen Kirchen des 4. und 5. Jahrhunderts. Mitarbeiter des „Centre de pastorale liturgique“ seit 1946; Schöpfer einer französischen Psalmodie für den Psalter der „Bible de Jérusalem“. Seit 1953 lehrte er Pastoral und Musikwissenschaft am „Institut catholique“ in Paris. Mitbegründer der Zeitschriften „Musique et Liturgie“ (1948) und „Église qui chante“ (1957) sowie des internationalen Studienkreises „Universa Laus“. Seine musikalischen Werke und Zeitschriftenartikel wurden in mehrere Sprachen übersetzt.

⁵ Eine Antiphon zu Ps 23 [Anm. d. Übers.].

Bibel singen ließ, baten sie Père Gelineau, ihre Versuche zu korrigieren, die Melodien aufzunehmen etc. Als der zweite Band [von Père Gelineau] erschien, in dem meine Antiphonen enthalten waren, bekam ich einen Brief aus Taizé mit der Anfrage, ob ich für die Brüder arbeiten möchte.

Die Gemeinschaft von Taizé bestand damals aus zehn Brüdern, nicht wahr?

Ich glaube, es begannen im Jahr 1942 etwa 15 Brüder. Ich selbst kannte Taizé nicht. Die ganze Welt kannte Taizé, aber ich in Auxerre hatte nicht einmal davon reden gehört. Denn damals war es für einen Katholiken undenkbar, an einem protestantischen Gottesdienst teilzunehmen, geschweige denn, für die protestantische Liturgie etwas zu komponieren. Ich bat also meinen Bischof, Erzbischof Lamy von Sens, um Erlaubnis. Er sagte mir: „Zögern Sie nicht, das ist sehr gut.“ Also gab ich [den Brüdern von Taizé] meine Zustimmung.

Worum haben Sie damals die Brüder von Taizé gebeten?

Um das Offizium für die Weihnachtsnacht. Sie baten mich, das Meßordinarium zu vertonen sowie die Proprien für die Christmette, für die Sonntage nach Weihnachten, für Epiphanie und die Responsorien für die Weihnachtsoktav. Diese Stücke wurden dann auf Schallplatte aufgenommen. Frère Roger und Frère Robert sowie Max Thurian kamen damals oft zu mir nach Auxerre, um über weitere Kompositionen zu sprechen.

Dann verließen Sie Auxerre und gingen nach Paris ...

Ja, das war 1960. Ich habe Ihnen von der Kurzwarengroßhandlung meines Urgroßvaters erzählt. Wir waren über 100 Jahre Kurzwarengroßhändler und belieferten in den drei umliegenden Departements alle kleinen Geschäfte auf dem Land. In den Jahren nach 1955, als ich für Taizé zu arbeiten begann, siedelten sich in ganz Frankreich Prisunic und andere Handelsketten an. Die Landflucht begann, und die kleinen Geschäfte verschwanden. Mein Onkel, der das Unternehmen geleitet hatte, ging nach Paris und übertrug mir die Geschäftsführung. Mir wurde sehr bald bewußt, daß dies nicht von langer Dauer sein werde. Also schrieb ich an einige meiner Freunde, unter ihnen Père Gelineau. Ich bat ihn: „Wenn Sie in Paris eine Arbeit finden, sei es auf dem Gebiet der Musik oder des Handels oder auf beiden, denken Sie an mich.“ Sechs Monate später war Père Gelineau mit Abbé Julien⁶ beim Mittagessen, und dieser erzählte ihm: „Ich möchte bei den Editions Fleurus eine Schallplatten-Abteilung errichten, doch mir fehlt noch jemand, der sich mit Geschäften und Musik auskennt.“ Père Gelineau erinnerte sich an mich und sagte: „Sie sollten sich mit Jacques Berthier in Verbindung setzen.“ Gleich nach dem Essen rief mich Abbé Julien in Auxerre an: „Hätten Sie Interesse, sich um Schallplatten bei den Editions Fleurus zu kümmern?“ Ich antwortete: „Und wie! Kann ich morgen kommen?“ – „Ja, sehr

⁶ David Julien, geb. am 18. Juni 1914 in Goutrens (Aveyron), Frankreich; Priesterweihe 1939, Ordensprofeß bei den „Fils de la charité“ 1945. Musikstudium an der „Maîtrise de la cathédrale“ von Rodez und Orgelunterricht bei M. Labert, dem Domorganisten. Mitglied der „Union des œuvres catholiques de France“ (Paris), von 1959 bis 1976 deren Direktor und geistlicher Assistent. Seit 1976 im Ruhestand und im Dienst des Bischofs von Rodez.

Mitbegründer der Association Saint-Ambroise und der Zeitschrift „Église qui chante“ (1957), Organisator von nationalen und internationalen liturgischen Kongressen, Gründungsmitglied von „Universa Laus“.

gut.“ Ich nahm den Zug, ging in die Rue de Fleurus und traf Abbé Julien, der mir schmunzelnd sagte: „Ich stand nicht gerade auf gutem Fuß mit Ihrem Père [Gelineau]. Er hat nämlich vor einiger Zeit einen Artikel in der Zeitschrift ‘Musique sacrée’ veröffentlicht mit dem Titel ‘Die letzten Kompositionen von Goliath’“ (Abbé Julien trägt den Vornamen David . . .)! Und so kam es zum ersten Kontakt schon nach fünf Minuten. Da er viel Humor hatte und wie ich nicht böse war, verstanden wir uns sehr gut. Ich wurde also angestellt. Das Geschäft in Auxerre hatte ich in einigen Wochen verkauft und übersiedelte nach Paris.

Abbé Julien hatte ein wenig Angst, weil da ein Komponist kam, und ersuchte mich (das war auch eine Klausel in meinem Vertrag), meine eigenen Werke nicht bei Fleurus zu veröffentlichen. Das war die – wie ich meine, sinnvolle – Bedingung. 1964 bat Abbé Julien mich, eine Messe zu komponieren und eine Serie von Psalmen in Französisch.

Zurück zu Ihren Kompositionen für Taizé. Wann begannen Sie das zu schreiben, was man heute „Gesänge von Taizé“ nennt?

Als Frère Roger das „Konzil der Jugend“ einberief. Zu Ostern 1974 erwartete man einige Tausend Jugendliche, und es kamen 15000 aus allen Ländern. Damit ergab sich sofort eine Schwierigkeit für den Gesang des Offiziums. Hier in meinem Katalog sehe ich: Die ersten Kanons stammen aus dem Jahr 1975. Frère Robert, der sich erinnerte, daß er mit mir vor einigen Jahren gearbeitet hatte, rief mich an: „Wir haben hier zehn verschiedene Sprachen. Wie können alle miteinander singen?“ In dieser Zeit verwendete man für jede Sprache das bekannteste Lied: „Nous chanterons pour toi Seigneur“ für die Französischsprachigen, eine englische Hymne, einen lutherischen Choral für die Deutschen, etc. Aber wer die jeweilige Sprache nicht kannte, langweilte sich, weil er nicht mitsingen konnte. Also fertigten die Brüder von Taizé Übersetzungen an. Aber das funktionierte nicht gut – bis zu dem Tag, an dem Frère Robert einen Kanon von Praetorius, „Cantate Domino“, singen ließ. Er rief mich noch am selben Abend an: „Wir haben einen Kanon gesungen, das war hervorragend. Schreiben Sie mir sofort Kanons zu Christus vincit, Magnificat, etc.“ Das „Magnificat“, das sehr bekannt ist, stammt aus dieser Zeit. Einige Kanons wurden sogar telephonisch diktiert! Das geschah in den Osterferien, als Jugendliche da waren und alles sehr schnell gehen mußte. Ich habe diese Arbeit fortgesetzt, und daraus entstand eine dauerhafte Zusammenarbeit mit Frère Robert.

Es existiert jetzt ein Genre „Gesänge aus Taizé“. Wie haben Sie das erdacht und ausgearbeitet?

Wir gingen von der Idee des Kanons aus, weil es als das einfachste erschien. Dann sagte ich mir: Wenn man den Kanon gesungen hört, handelt es sich immer um eine Folge von vier Harmonien, und das ist auf Dauer langweilig. Ich dachte also, es wäre sehr interessant, etwas zu machen, das ich „Ostinato“ nannte, d. h. kleine Phrasen, immer mit lateinischem Text, bestehend aus acht Takten. Das erlaubte schon einiges mehr an musikalischen Möglichkeiten. Das Ostinato aus acht Takten, die ohne Unterbrechung wiederkehren, ermöglichte es, Solisten in der Überstimme einzusetzen, welche Abwechslung und neue Melodien einbringen.

Die Ostinati waren generell lateinisch, damit sie von allen gesungen werden konnten, die Soli hingegen in verschiedenen lebenden Sprachen?

Ja, die Absicht bestand darin, diese Sprachen zu verbinden. Das erste war, wenn ich mich recht erinnere, das „Miserere mei“. In der Oberstimme kamen mehrere Melodien mit Texten in verschiedenen Sprachen hinzu, Instrumentalstimmen ad libitum, Doppelkanons etc. Von diesen Stücken habe ich einige Dutzend geschaffen. Man kann sagen, daß all diese Gesänge nach und nach entstanden sind. Frère Robert sagte zu mir: „Nächste Saison singen wir diesen und jenen Gesang. Ich bin sicher, daß wir außergewöhnliche Solisten in dieser oder jener Sprache haben werden. Also mußt du polnische oder koreanische Strophen schreiben.“ Für die europäischen Sprachen war das ziemlich einfach. Ich bat Frère Robert, mir den Text zu geben, den er vertont haben wollte, und darin die Akzente jeder Phrase zu unterstreichen, außerdem eine Wort-für-Wort-Übersetzung beizufügen. Sobald meine Kompositionen fertig waren, begab ich mich nach Taizé, oder die Brüder kamen mit Musikern, die die jeweilige Sprache beherrschten, nach Paris. Auf diese Weise lernte ich Musiker aus der ganzen Welt kennen: japanische Priester, für die ich gleich darauf arbeiten sollte, Leute aus Prag, die von mir Kompositionen erbaten, etc. Ich vergewisserte mich, daß die Akzente an den richtigen Stellen saßen, daß der Text verständlich war, daß ich den Sinn der Phrase nicht beschnitten hatte. Oft gab es kleinere Korrekturen vorzunehmen, z. B. den Akzent zu verschieben.

Eines Tages sagte ich zu Frère Robert: „Wir singen lateinisch, aber wir drehen uns ein bißchen im Kreis, immer um Gloria, Adoramus, Miserere etc. Warum versuchen wir nicht kurze, wiederholbare Phrasen in Französisch, Englisch, Spanisch oder Italienisch?“

Damit wurde das Repertoire des Genres Ostinato auf verschiedene Sprachen ausgedehnt. Ich begann mit Englisch. Ich sehe in meinem Katalog, daß dies 1979 war, mit „Jesus remember me“, denn damals kamen viele Engländer und Amerikaner nach Taizé. Es folgten Deutsch, dann Spanisch, das Frère Robert besonders liebte.

Waren die Aufträge von Taizé für bestimmte Teile des Offiziums oder der Messe?

Nein, oder ich war darüber nicht informiert. Frère Robert sandte mir Texte, von denen ich nicht wußte, an welcher Stelle sie gesungen werden sollten – und vielleicht wußte er es nicht einmal selbst.

Eigentlich haben Sie ziemlich wenig für die Mönchsgemeinschaft von Taizé komponiert, sondern mehr für die Jugendlichen, die nach Taizé kommen.

Das stimmt. Die Arbeit erfolgte so: Frère Robert schickte mir einen Text; ich sandte ihm mehrere Vertonungen zur Auswahl; die Brüder hörten sie in einer kleinen Gruppe an. Danach erhielt ich einen Anruf oder einen Brief: „Sie können das b nicht singen, der Akkord in C klingt nicht gut“, etc. Die Stücke wurden dann ein paarmal geändert, so daß die Jugendlichen sie singen konnten. Ich besitze ca. fünf- bis sechshundert solcher Briefe von Frère Robert, die über diese „Maßarbeit“ des Komponierens Zeugnis geben.

Père Gelineau bevorzugte bei den Psalmen modale Musik. Haben Sie für Taizé eher eine tonale Musik gewählt?

Nein, es gibt beides. In Auxerre sang man selbstverständlich gregorianischen Choral, Palestrina und klassische Werke. Dieser Musikstil war mir gegenwärtig beim Schreiben der Gesänge für Taizé, der Antiphonen und anderer Gesänge. Ich glaube auch, daß ich immer

eine starke Nähe zum traditionellen Volkslied hatte. Gemeinsam mit Marie Noël hat mein Vater bei der alten Landbevölkerung hunderte Lieder gesammelt; von ihnen habe ich noch einen großen Stapel in meinen Schränken. Bis 1940 sangen wir mit unserer Schola, die burgundische Tracht trug, diese Lieder in der ganzen Diözese zugunsten der Pfarreien des Departements Yonne! Nach meiner Heirat kamen die Volkslieder der Region Vivarais⁷ mit hunderten weiteren Melodien hinzu, die Vincent d'Indy und Guy de Lioncourt zusammengetragen hatten; wir sangen sie während des Sommers im Familienkreis. Wenn ich eine gewisse Vorliebe habe, eingängige Melodien zu suchen, so verdanke ich sie, meine ich, all dieser gesammelten Folklore. Einmal sagte ein Mönch zu mir, daß manche meiner Hymnen nach Pilzen schmecken.

Aber Sie haben auch, vor allem für Flöte und Orgel, in einem sehr modernen Stil komponiert?

Ja; übrigens waren meine ersten religiösen Kompositionen moderner als die heutigen.

Wie erklären Sie sich das?

Es ist sehr einfach: Sobald ein Lied für musikalische Laien bestimmt ist (also eine durchschnittliche Gottesdienstgemeinde), muß man, dies wurde mir klar, soweit wie möglich vereinfachen. Ich denke da an den Psalm 150, den ich in einem interessanten, sehr kunstvollen Satzstil vertont habe. Das kann wirklich nur ein geübtes Ensemble singen, ein Chor, der nicht unbedingt sehr routiniert sein, aber dennoch gut dirigiert werden muß. Es war undenkbar, daß dies von allen Leuten gesungen würde. Sobald man das eine Gemeinde singen lassen will, muß man in hohem Maße vereinfachen.

Haben Sie Lust, in einem mehr zeitgenössischen Stil zu komponieren?

Ja, denn jedes Mal, wenn ich auf diese Art vereinfache, langweilt mich das ein wenig.

Aber Sie haben keine Anfragen hinsichtlich zeitgenössischer Musik?

Das geschieht zu selten, und das ist der Grund, warum ich Texte von Père Didier Rimaud erbitte, um auch anderes schreiben zu können.

Sie hatten aber einen Auftrag für den Kongreß „Musique et célébration“ im Jahre 1977.

Père Gelineau bat mich, für diesen Kongreß zwei Stücke zu komponieren: die Hymne „Fais paraître ton jour“ und den Psalm 65. Diese Stücke waren wirklich meine ersten Gesänge für eine große christliche Gemeinde: etwas Wichtiges und auch Anspruchsvolleres.

War das das erste Mal, daß Sie einen so langen Text zu bearbeiten hatten?

Ja, „Fais paraître ton jour“ ist der erste liturgische Gesang, den man von mir für eine große singende Gemeinde mit Instrumenten erbat. Es hat sofort funktioniert und wurde an vielen Orten wieder aufgeführt.

Im Gegensatz dazu gab es für den Psalm 65, den zweiten Auftrag für den Kongreß 1977, ein bedeutendes Werk von 10 Minuten, keine Fortsetzung, weil es einer besonderen Gelegenheit bedarf, ihn zu singen. 1977 war die Kirche Saint-Sulpice gefüllt mit Kongreß-

⁷ Im Südosten Frankreichs gelegen [Anm d. Übers.].

teilnehmern, alle Musiker. Im hinteren Teil des Altarraumes stand ein Chor von 100 Sängern mit zwei Orgeln und mit Trompeten, so daß man etwas Anspruchsvolleres aufführen konnte. Aber beim Komponieren dieses Psalmes war ich mir nicht sicher, ob er in der Folge oft gesungen würde.

Seither hat man Sie, auch für die monastische Liturgie zu schreiben.

Ja, das begann 1976. Es war das Stundenbuch der Abtei von En-Calcat, für die ich Hymnen zu schreiben hatte. Damals vertonte ich: „Toi qui ravis le coeur de Dieu“, „Tu as triomphé de la mort“, „Sois fort, sois fidèle Israël“, „Voici le temps du long désir“ etc.

Man hat den Eindruck, daß Sie für das Stundengebet in einem anderen Stil schreiben als für Taizé oder für große Gottesdienstgemeinden.

Das stimmt! Ich komponiere im Blick auf die Personen, die das Stück singen werden. Ich mache sogar Unterschiede zwischen den verschiedenen Klöstern. Ich schreibe nicht dasselbe für En-Calcat, Landévennec oder Maredsous. Es ist nämlich weder dieselbe Kommunität noch derselbe Gesang, also komponiere ich nicht die gleiche Musik. Das trifft um so mehr zu, wenn es sich um Frauengemeinschaften handelt.

Kommt es nicht vor, daß Sie etwas komponieren wollen, wozu Sie Lust haben, und nicht, was von ihnen verlangt wird?

Ja, aber es gibt immer Anfragen, und die Zeit ist knapp.

Und wenn es sich um Orgelstücke handelt?

Auch die Orgelstücke sind Auftragswerke. Ich meine die 50 Stücke in zwei Sammelbänden, erschienen bei Leduc. Jean-Yves und Daniel Hameline ersuchten mich eines Tages: „Jacques, wir brauchen kleine kurze Stücke für die Liturgie, zum Abschluß der Homilie oder für die Gabenbereitung, die eine bis eineinviertel Minuten dauern. Schreiben Sie uns welche.“ Also tat ich es. Ich wollte 100 davon schreiben, aber ich hörte bei 50 auf, obwohl ich gerne viele Stücke schreibe. Ich komponierte diese fünfzig fast in einem Zug. Oftmals begann ich mehrere auf einmal. Als diese Arbeit beendet war, kamen eines Abends nach dem Nachtmahl die beiden Brüder Hameline zu mir auf die Orgelempore in meiner Kirche Saint-Ignace. Ich spielte ihnen die Kompositionen nacheinander vor, und sie gaben ihnen Titel. Den ersten sechs lag die Melodie des Chorals „Nous chanterons pour toi Seigneur“ zugrunde, zu Ehren von Daniel Hameline, der den Text verfaßt hatte.

In der Folge erhielt ich einen anderen Auftrag, von einem amerikanischen Verleger aus Chicago, der die Gesänge von Taizé in den USA publiziert (GIA). Er wollte 36 Orgelstücke über lutherische Choräle. Ich habe gerade die Druckfahnen korrigiert.

Ich habe auch eine stattliche Anzahl von Stücken für Flöte und Orgel komponiert, die ebenfalls aus einer Notwendigkeit entstanden sind. Ich war Organist in der Kirche Saint-Ignace, und meine Cavaillé-Coll-Orgel gab kaum mehr einen Laut. Ich hatte drei Register im Hauptwerk, die noch funktionierten, und zur Not noch ein Bourdon im Positiv; wenn ich das alles zog, verstummte der Ton, und ich konnte nicht mehr spielen. Eines Tages hörte ich, daß Geneviève Noufflard⁸, eine Berufsflötistin, zur Messe nach Saint-Ignace

⁸ Geneviève Noufflard, geb. am 23. Juli 1920 in Paris. Flötistin, Schülerin von René Le Roy und Marcel Moysse, Studium am „Conservatoire national de musique de Paris“. Mitglied der Wider-

komme. Sofort hatte ich die Idee, Stücke für Flöte und Orgel zu schaffen. Und jede Woche komponierte ich das Stück für Geneviève, welches wir am darauffolgenden Sonntag aufführten.

Ich schrieb auch für Chöre. Ich denke da an „Gènese“ von Patrice de La Tour du Pin, ein kleines Oratorium, zu dem mich das Vokalensemble von Neuilly beauftragte; „Mater dolorosa“, basierend auf dem Text des Stabat mater, ebenfalls vom Vokalensemble von Neuilly bestellt. Dieses Stück wurde von der École Maîtrisienne des Pays de Loire in Angers unter der Leitung von Bertrand Lemaire aufgenommen.

Ja, Père Beyron hat darüber eine ausgezeichnete Rezension in Célébrer (No. 219, S. 49) geschrieben.

Dieses „Stabat“ gehört außerdem zum Repertoire des Domchores von Colmar. – Die „Cantate en forme de croix“ wurde im Auftrag von Jean-François Duchamp für die Petits Chanteurs de Lyon geschaffen. Aber für meinen Geschmack habe ich nicht genug Aufträge für Interpreten von sehr hohem Niveau.

Außerdem sind es die Gemeinden schon so sehr gewohnt, leichte Stücke von mir zu singen, daß ich immer Sorge habe, wenn ich Anspruchsvolleres herausbringe, könnte es schlecht aufgenommen werden.

Wäre es nicht trotzdem gut, daß Sie sich die Zeit nehmen, solche Musik zu schreiben, auf die Sie Lust haben, selbst wenn sie nicht gespielt wird?

Das ist eine schwierige Frage. Meine Schränke sind voll mit Stücken meines Schwiegervaters, die niemals aufgeführt wurden. Es ist darunter eine Oper von 600 Seiten, außerdem eine stattliche Anzahl von Symphonien, Trios und Quartetten. All das liegt ungenutzt da und kommt niemals zur Aufführung. Da schreibe ich viel lieber für Leute, die ich kenne, selbst für ein Instrumentalensemble.

Sie haben doch viele Kollegen, die sehr gute Organisten sind und die Ihre Musik spielen könnten.

Ich bin sehr auf die Liturgie hin ausgerichtet. Ich weiß nicht, wozu das nützen sollte, Konzertstücke für meine Organistenkollegen zu schreiben, die davon schon eine Menge zu ihrer Verfügung haben. Hingegen gibt es für die heutige Liturgie kaum etwas. Die Werke, die in den USA erscheinen werden, sind im zeitgenössischen Stil – so, wie ich heute komponieren möchte.

Auf welchem Gebiet würden sie gerne Aufträge erhalten?

Mich interessiert, was ich mit Didier Rimaud gemacht habe, die „Cantate en forme de croix“ oder vielleicht kürzere Werke. Ich versuche den Chören und Instrumentalisten – weil es heutzutage viele gute Instrumentalisten gibt – Stücke an die Hand zu geben, die relativ leicht zugänglich und mehr zeitgenössisch sind. Auf diesem Niveau gibt es kaum Kompositionen. Die heutigen Komponisten schreiben viel zu komplizierte Stücke, die für

standsbewegung während des Zweiten Weltkrieges. 1946–1950 Malerei und Bildhauerei, dann wieder Musik. 1954 Gründung eines Ensembles für alte Musik „Rondeau“, später „Rondeau à Paris“. Ab 1970 Zusammenarbeit mit Père Gelineau, geistliche Konzerte in St. Ignace. 1974–1982 Professorin für Flöte am „Conservatoire municipal du 6^e arrondissement de Paris“.

viele Scholen oder Chöre, welche nur wenig Zeit zum Einstudieren haben, nicht ausführbar sind. Es besteht natürlich ein großer Unterschied zwischen Amateurchören und –instrumentalisten und hauptberuflichen Ensembles. Meine Musik wird von den Professionisten wenig gespielt. Und ich meine, die Musik von Ohana, Ibarrondo oder anderen zeitgenössischen Komponisten ist zu schwierig.

Die Berufsmusiker sind außerdem teuer. Also komponieren Sie die meiste Zeit für quasi Ehrenamtliche.

Das ist beinahe der Normalfall in der liturgischen Musik! Ich will nicht sagen, daß die Berufsmusiker nur auf Geld aus sind, aber ich finde es sympathischer, mich an gute Amateure, an jugendliche Preisträger von Konservatorien, an Instrumentalisten zu wenden, die voller Energie und begeisterungsfähig sind. Ich erinnere mich an die Uraufführung der „Cantate en forme de croix“ in Lyon; da sah ich den bemerkenswerten Pianisten und den Ondes-Martenot-Spieler⁹, wie sie begeistert waren, an dieser Premiere teilzunehmen, obwohl sie nur wenig Honorar bekamen.

Gewisse Komponisten und Interpreten von hohem Niveau halten es für Demagogie, die ganze Gemeinde in der Liturgie singen lassen zu wollen, und meinen, man sollte mit dem Gesang Berufsmusiker betrauen. Wie denken Sie darüber?

Ich glaube, diese Menschen verstehen das Problem nicht. Sobald das Konzil gefordert hatte, daß das Volk Gottes singen solle, begann das Volk zu singen, und es wird auch nicht damit aufhören, ganz im Gegenteil. Man muß also versuchen, ihm das zur Verfügung zu stellen, was zum liturgischen Gebet heute nötig ist.

Lieben Sie den Klang einer singenden Gemeinde?

Wenn eine große Gemeinde gut singt, sicherlich. Oft aber bin ich enttäuscht. Wenn ich meine Stücke im Fernsehgottesdienst am Sonntag höre, werde ich traurig. Wenn man voll Begeisterung mitten drin ist, ist das wahrscheinlich anders, man läßt die Dinge leichter durchgehen. Bisweilen höre ich schreckliche Gesänge, aber ich sehe, daß die Menschen beten. Also sage ich mir, daß es vielleicht nicht so schlecht ist. Ich habe in meinen letzten Ferien Gesänge begleitet, die ich nicht mag. Ich spielte die Orgel, und als die gesamte Gemeinde sang, darunter viele sehr überzeugte Jugendliche, war das in Ordnung.

Wie haben Sie es erlebt, als das Konzil kam und mit ihm der französische Gemeindegesang?

Für mich war das kein Problem. In musikalischer Hinsicht hat es mein Leben nicht verändert, denn bereits vor dem Konzil vertonte ich französische Texte. Mein Vater war einer der ersten gewesen, der Kirchenlieder geschrieben hat. Ich habe die römischen Beschlüsse mit Hoffnung aufgenommen. Aber ich kann nicht unerwähnt lassen, daß mein Erzpriester in den Jahren 1958–1959 von mir verlangt hat, weder Orgelstücke zu spielen noch Gregorianik singen zu lassen und meine Rolle darauf zu beschränken, die Kirchenlieder der damaligen Zeit zu begleiten. Diese Anweisung machte mich sehr betroffen,

⁹ Ondes Martenot, ein elektronisches Musikinstrument, nach seinem Erfinder benannt, eine Abart des Trautoniums; es kommt häufig in den Werken Honeggers und Messiaens vor.

nicht nur persönlich, sondern auch wegen der Zukunft der Musik in „unserer“ Kathedrale. Das war einer der Gründe, warum ich von Auxerre wegging. Später in Paris, in der Kirche Saint-Ignace, habe ich das Anliegen der Liturgiereform besser verstanden, besonders dank Père Gelineau.

Gewisse Komponisten sind der Meinung, daß man keinen guten Gesang in französischer Sprache zuwegebringt.

Ich gebe zu, daß es mir sehr leicht fällt, lateinische Texte zu vertonen. Das ist auch der Grund, warum ich Chorwerke in lateinischer Sprache geschrieben habe. Wenn ich Latein verwende, z. B. beim „Stabat mater“, mache ich es ein wenig wie mit einem Instrument. Ich bediene mich der Silben, um den Rhythmus hervorzuheben. Man kann die Worte in zwei Teile zerlegen, Wiederholungen anbringen, wie es einem beliebt, ohne den Sinn allzusehr zu verändern. Im Französischen hingegen muß das Verständnis da sein, muß man den Textrhythmus respektieren.

Beim Lateinischen kann man auf den Klang alleine hören, während man in den lebenden Sprachen auf die Bedeutung hinhören muß.

Es ist schwierig, für das Französische zu schreiben, doch vielen großen Musikern ist es gelungen: Debussy, Duparc, Fauré, Poulenc und vielen anderen.

Es gibt auch die protestantische Tradition mit Claude Goudimel¹⁰, und in jüngerer Zeit Arthur Honegger und Darius Milhaud. Alles Nichtkatholiken, das ist wahr. . . . Sie improvisieren ausgezeichnet auf der Orgel.

Ich habe Improvisation studiert. Ich nahm Orgelstunden an der École César Franck bei Edouard Souberbielle, dem Lehrer von André Isoir, Michel Chapuis und anderen namhaften Organisten. Er war ein außergewöhnlicher Lehrer. Er selbst war Schüler eines Professors, der in seinem Unterricht an der von J. S. Bach herkommenden Tradition anknüpfte. Improvisation habe ich bei M. Malherbe studiert, einem Pariser Organisten, der über eine hervorragende Improvisationstechnik verfügte. Er lehrte mich, ein Thema zu wählen, es zu verarbeiten, zwei oder drei Noten allein herauszunehmen, es in umgekehrter Folge zu spielen. Er unterrichtete auch Begleitung, das war im selben Kurs. Ich lernte, daß es beim Begleiten wichtig ist, nicht die Durchgangsnoten zu begleiten. Nicht jeder versteht das. Es ist auch schwierig zu erklären. Ich weiß nicht, ob ich ein guter Lehrer wäre . . .

Wenn Sie komponieren, tun Sie das am Klavier oder fällt Ihnen die Musik beim Lesen des Textes ein?

Es ist wirklich immer der Text, der mich zur Musik führt. Dann aber auch der allgemeine Stil und die Adressaten. Schreibe ich für eine Pilgerfahrt nach Lourdes von Menschen mit Kinderlähmung, so ist es anders, als wenn ich für ein Kloster oder für Pfadfinder komponiere. Ich sehe mir zuerst den Text an, wie er gebaut ist, den Stil und den Inhalt. Ich mache normalerweise zuerst den Refrain. Ich schaue, wie das laufen kann, denn hauptsächlich wird er ja gesungen werden. Im allgemeinen kommen die Harmonien vor der Melodie.

¹⁰ Claude Goudimel (ca. 1514–1572) schuf mehrstimmige Bearbeitungen zu den Melodien des Genfer Psalters [Anm. d. musikal. Bearbeiters].

Geschieht das am Klavier?

Entweder am Klavier oder in der Stille, je nachdem. Wenn es draußen schön ist, gehe ich in den Jardin du Luxembourg gleich neben meiner Wohnung. Auf dem Land kann ich gut komponieren, denn da habe ich mehr Zeit und habe Ruhe für längere Stücke.

Beim letzten Text z. B., den mir Père Rimaud anvertraute, machte ich zuerst die Harmonien, dann die Begleitung und zum Schluß die Melodie; auf einigen Akkorden baue ich rhythmisch und melodisch sehr unterschiedliche Weisen auf. Ich habe das schon bei zahlreichen Gesängen so gehandhabt: ich komponiere die Begleitung, und dann mache ich fünf oder sechs verschiedene Strophen. Die Begleitung dient nur als Untergrund und Stütze.

Ich denke an ein Wort von Alfred de Musset, Musik müsse sowohl für Professionisten wie für das Volk verständlich sein. Man sollte diesen schönen Text den Musikern vorlesen, die fürchten, sich zu sehr zu erniedrigen, wenn sie für das gemeine Volk komponieren. Musset sagte das bereits 1836.

Olivier Messiaen sagte zu mir: „Sie haben Glück, daß Sie das machen können. Ich kann das nicht, ich bin zu bekannt und die Leute würden es nicht verstehen.“ Aber er hätte gerne für den Volksgesang komponiert. Jean Langlais hat früher sehr schöne Dinge für die Gemeinde geschrieben, aber leider verfolgte er das nicht weiter.

Madame Berthier: Man müßte es den jungen Berufskomponisten unbedingt sagen, daß man eine Art von Musik für die Gemeinde schaffen kann – als liturgischer Dienst – und weiterhin auch andere Musik komponieren kann, das ist keineswegs unvereinbar.