

L'Orgue Mystique, die Choräle und die Messe

Es dürfte allgemein bekannt sein, dass sich die 51 Hefte von *L'Orgue Mystique* auf je einen Sonn- oder Feiertag im Verlauf des Kirchenjahres beziehen. Ebenso ist bekannt, dass jedem der fünf Stücke eines Heftes der für den jeweiligen liturgischen Ort vorgeschriebene Gregorianische Gesang zugrunde liegt (Genaueres s.u.). Man hat daraus gefolgert, dass die Kenntnis der Choräle unabdingbare Voraussetzung für ein Verständnis von *L'Orgue Mystique* sei. Dieses Postulat möchte ich nachstehend kritisch hinterfragen.

Meine These ist: *L'Orgue Mystique* ist ein autonomes Kunstwerk höchsten Ranges, das als solches rezipiert werden will. Der Zyklus hat sich von seinem liturgischen Zweck emanzipiert ohne seinen liturgischen Ursprung zu verleugnen. Nicht nur der Titel des Werkes „*L'Orgue Mystique*“ ist beim Wort zu nehmen, sondern auch der handschriftlich im Autograph und gedruckt in der Partitur jedem einzelnen Office beigegebene Untertitel „*inspirés du chant grégorien et librement paraphrasés*“. ‚Mystisch‘, ‚inspiriert‘ und ‚frei‘ sind die Schlüsselbegriffe, die für ein Verständnis des Werkes wesentlich sind.

Zunächst möchte ich anhand mehrerer Beispiele detailliert beschreiben, wie Tournemire die Choräle als musikalisches Material für *L'Orgue Mystique* verwendet, um dann in einem zweiten Teil liturgische, theologische und philosophische Aspekte mit einzubeziehen.

Doch zuvor eine einfache Feststellung: **Tournemire selbst benennt die Choräle niemals.**

Dies ist besonders auffällig, wenn man bedenkt, dass Tournemire nicht zögert, andere Kompositionen, von denen man keinerlei religiöse Konnotationen erwarten würde, mit ausführlichen religiösen Kommentaren zu versehen. Hingegen sind die Titel der einzelnen Stücke von *L'Orgue Mystique* entweder rein musikalisch: *Prélude*, *Fugue*, *Fantaisie*, *Paraphrase* oder sie sind neutral, zum Beispiel Choral Nr. 1 bis 5, Alleluia Nr. 1 bis 5 oder „*Toccata sur un Choral*“ – aber Tournemire gibt nicht an, welcher Choral gemeint ist.

Einzige Ausnahme ist der Verweis auf das „Te Deum“ im Finale von Office No. 51. Aber das ist auch das einzige Mal, dass die Wahl des Chorals nicht liturgisch sondern persönlich begründet ist, als Tournemires privates Lob Gottes am Ende seines Werks, dem Bach'schen „Soli Deo Gloria“ vergleichbar.

Immerhin gibt Tournemire den Namen des Sonntags an, so dass der interessierte Zuhörer problemlos nachschlagen kann, welche Texte und welche Gesänge jeweils vorgeschrieben sind:

<https://mariawalder-messbuch.de/as62/>

<https://www.sanctamissa.pl>

Die Choräle, die dem *Prélude à l'introite*, dem *Offertoire* und der *Communion* zu Grunde liegen, sind die einschlägigen Choräle des jeweiligen Sonntags. Sie dürften unschwer zu identifizieren sein. Etwas schwieriger ist das bei der *Élévation*, da Tournemire hier frei ist in der Wahl der Choräle. Häufig bezieht er sich auf das Graduale oder das Alleluja des Tages. Kompliziert wird es allerdings beim *Pièce terminale*, da Tournemire hier, abgesehen von den einfachen Sonntagen nach Pfingsten mehrere Choräle verwendet, die zudem oft nicht der Messe vom Tag entnommen sind.

Darüberhinaus scheint Tournemire die Choräle bisweilen bewusst zu verschleiern. Hinter dem Ausdruck ‚*librement paraphrasé*‘ verbirgt sich nämlich ein ganzes Kontinuum von Techniken, um die Bedingung der Möglichkeit des Wiedererkennens der Choräle gezielt zu beeinflussen, von plakativ präsentiert bis bewusst versteckt.

Der Choral als musikalisches Material

Fragen wir uns zunächst: was wäre denn das Gegenteil von *librement paraphrasé*? Das wäre wohl eine genaue Übertragung der Quadratnotation in die gebräuchliche Notation gemäss den von den Mönchen von Solesmes erarbeiteten und im *Liber Usualis* dargelegten Vorgaben (vgl. Liber Usualis, Prooemium, p. vii ff):

Das macht Tournemire nur in den seltensten Fällen, zum Beispiel hier:

The image displays a musical score for 'Office No. 6 - Nomen Jesu'. It features square notation at the top and modern notation below. Annotations in green highlight specific musical features: 'Phrasierung' (phrasing), 'obere Note Pes + nachfolgendes Punctum = 2 Noten' (upper note Pes + following punctum = 2 notes), 'Punkt = lange Note' (punctum = long note), '3 Silben → eine lange Note' (3 syllables → one long note), 'Die Gruppierung der Neumen bleibt erhalten' (the grouping of neumes remains), 'Wortakzent: langer Vokal = lange Note' (word accent: long vowel = long note), 'Quilisma = Durchgangsnote' (quilisma = passing note), and 'punktierter Clivis: breit' (punctuated clivis: broad). The score includes three parts: III Dulciana Bourdon 8, II Bourdon 8, and I Salicional 8. The lyrics are: 'In — no — mi — ne Je — su om — ne genu fle — ctá — tur, cae — lésti — um, ter — ré — stri — um et infer — nó — rum :'. The score is divided into sections: 'Boite 3/4 ouverte', 'Boite mi-ouverte', 'Boite fermée', and 'Boite 1/4 ouverte'.

Office No. 6 - Nomen Jesu, *Prélude à l'introïte* — <https://youtu.be/OcWofRU2FY4>

Choral: <https://www.sanctamissa.pl/en/liturgical-chant/tempus-nativitatis-christmas/sanctissimi-nominis-jesu-holy-name-of-jesus/>

Schauen wir uns die Situation bei „*terrestrium*“ etwas näher an: Die Silbe *-stri-* beginnt mit dem Ton, mit dem die Silbe *-re-* endete. Dadurch entsteht eine jambische Tonwiederholung auf *a*.

Ebenso beginnt die Clivis auf *-um-* mit dem Schlussston der Neumengruppe auf *-stri-*. Hier haben wir den Jambus auf den Ton *h*.

Tournemire überträgt dieses Situation sorgfältig in die moderne Notation: eine Neume bzw. Neumengruppe entspricht genau einem Taktschlag. Den Jambus an den Neumengrenzen mildert Tournemire durch die Überbindung etwas ab, aber das für den Choral so typische pulsierende Schwingen der Melodie wird getreulich wiedergegeben.

Ganz anders hier:

The image shows a musical score for 'Office No. 2 - Conception Immaculata'. It includes a vocal part (G) and instrumental parts for 'III. Gambe 8' and 'II. Flûte douce 8'. The vocal part has the lyrics 'AUDENS gaudé- bo * in Dó- mi-no et ex-'. There are red circles around specific notes in the vocal part and the 'Gambe' part. Blue lines indicate the syllable 'Gau' and 'dens'. Pink lines indicate the syllable 'in X Do- X mi- X'. The 'Flûte douce' part has a 'D' marking and a 'g' marking.

Office No. 2 - Conception Immaculata — <https://youtu.be/kPE3S6yoEq4>

Choral: <https://www.sanctamissa.pl/en/liturgical-chant/proprium-sanctorum/in-conceptione-immaculata-beatae-mariae-virginis-immaculate-conception-of-the-blessed-virgin-mary/>

Im Introitus von Immaculata beachtet Tournemire weder die Abfolge der Neumen (Torculus - Pes - Torculus - Pes) noch die jambische Tonwiederholung zwischen zwei Neumen. Auch die Tonverdopplung auf der Silbe *Gau-* ersetzt Tournemire durch eine einzige Note. Dadurch geraten nicht nur Wortmetrik und Taktmetrik auseinander, sondern der metrisch-melodische Fluss wird, ohne Bezug zum Text, völlig neu ausgerichtet.

Ein Sonderfall dieser jambischen Tonverdopplung, dessen Echo noch Jahrhunderte später zu hören ist - die Tournemire aber in den seltensten Fällen beachtet - ist die Antizipation des Schlusstons.

The image shows two musical scores for 'N nomine Jésu'. The left score is for 'In - no - mi - ne Je - su' and the right score is for 'AUDENS gaudé- bo *'. Both scores have red circles around specific notes. The left score has a green circle around a note in the vocal part and a green circle around a note in the 'Boîte mi-ouverte' part. The right score has a red circle around a note in the vocal part and a red circle around a note in the 'Flûte douce' part. The 'Boîte mi-ouverte' part has a 'D' marking and a 'g' marking. The 'Flûte douce' part has a 'D' marking and a 'g' marking.

Es sei nochmals darauf hingewiesen, dass die im ersten Beispiel beschriebene genaue Übertragung des Chorals eine seltene Ausnahme darstellt, während die im Beispiel 2 angewandten Eingriffe in die Integrität des Chorals fast als Tournemires Standardverfahren anzusehen sind.

Die Reduktion von wiederholten Tönen auf einen einzigen kann so weit gehen, dass eine einzige Achtelnote bis zu vier Silben repräsentiert. Darüberhinaus lässt Tournemire häufig nicht nur die wiederholten Töne aus, sondern auch die Atempause dazwischen, sodass die originale Phrasenstruktur gänzlich aufgehoben ist, so z.B. hier:

Office No. 17 - Dominica Resurrectionis, Paraphrase et Double Choral — https://youtu.be/L_sGXZYaVqI
Choral: https://www.youtube.com/watch?v=ZfVmA-P_Emg

Ant.
8 c.

E -go dormi- vi * et somnum ce-pi et exsurre-
xi, quoni- am Dóminus suscepit me, alle-lú-ia, alle-lú-ia.

Dadurch wird aber - rein musikalisch, ohne Rücksicht auf den Choral - eine neue Motivstruktur geschaffen im Sinne einer entwickelnden Variation:

Aufgrund des rasanten Tempos ist das alles kaum nachvollziehbar. Aber es ist gerade das Tempo, das so ganz und gar der Würde und der weltenthobenen Ruhe des Gregorianischen Choral widerspricht, das zusammen mit der Artikulation (Staccato) und der Registrierung (Mixturen in allen Manualen) diese nervöse Aufgeregtheit erzeugt, die dieses Stück auszeichnet.

<https://youtu.be/KmbuVqzf7ak>

Nicht nur Tonwiederholungen werden ausgelassen, sondern auch die Wiederholung ganzer Phrasen. Andererseits können Tongruppen beliebig wiederholt werden, hier beispielsweise, um, zusammen mit der Registrierung, eine feine, schwebende Stimmung zu erzeugen.

The image shows a musical score for 'Office No. 7 - Epiphania Domini, Offertoire'. It includes vocal parts and piano accompaniment. Red circles highlight specific musical phrases in the vocal lines, and red lines connect these to corresponding phrases in the piano accompaniment, illustrating the concept of 'Tongruppen' (word groups) being repeated or varied. The lyrics are in Latin: 'bunt é- um omnes ré- ges tér- rae, ó- mnes gén- tes sér- vi- ent é- i.' The piano part includes parts for 'Cor de nuit. Nazard + Voix céleste' and 'Tirasses'.

Office No. 7 - Epiphania Domini, Offertoire — <https://youtu.be/MnXWeNZu6Wc>
 Choral: Reges Tharsis — <https://youtu.be/Qh74sdgEqOw>
 (Choeur des moines de l'Abbaye de Solesmes, Dom Joseph Gajard)

Als Zwischenfazit hier eine etwas ausführlichere Analyse:

GAUDENS GAUDEBO

In conceptione Immaculata B. Mariæ Virginis

III. Gamba 8
II. Flûte douce 8
Toujours II

GAUDENS gaudé- bo * in Dô- mi-no et exsul- bit á- nima me- a
in De- o me- oi- qui a indu- it me vesti- mén- tis sa- lú- tis, et indumén-
to justí- ti- æ cir- cûm- de- dit me, qua- si spon- sam orná- tam mo- ní- li- bus su- is.

„... mea in Domino meo“ fehlt, stattdessen:

poco allargando

a Tempo
rit.
a Tempo (senza rigore)
„justitiae circum dedit me, quasi“ fehlt
a piacere
rall.

Office No. 2 - Conception Immaculata — <https://youtu.be/kPE3S6yoEq4>

Choral: <https://www.sanctamissa.pl/en/liturgical-chant/proprium-sanctorum/in-conceptione-immaculata-beatae-mariae-virginis-immaculate-conception-of-the-blessed-virgin-mary/>

Das *Prélude à l'introïte* von *Conceptio Immaculata* besteht aus zwei Teilen aus 14 ½ bzw. 10 Takten. Zieht man den letzten Takt ab, der ja nur den bereits einen Takt zuvor erreichten Schlussakkord verlängert, entspricht diese grobe Gliederung dem Goldenen Schnitt.

Im **A-Teil** wechseln sich einstimmige Phrasen (mit der Gamba 8 des Récit zu spielen) mit dreistimmigen Phrasen des Positif ab (Flûte douce 8). Man könnte eine einfache Gruppierung a + b + c + d + e + f vermuten (a). Das Atemzeichen im vierten Takt scheint diese Vermutung zu bestätigen.

Doch eine gewisse statische Starrheit, die dadurch entstehen könnte, wird vermieden, indem die Phrasen von mal zu mal länger werden:

- a eineinhalb Takte
- b zwei Takte
- c zwei Takte + eine Viertel
- d zweieinhalb Takte
- e, f drei Takte

Allein dadurch entsteht schon eine gewisse Dynamik.

Im Gegensatz zu unserer Vermutung sind aber die Phrasen (a) (c) (d) und (e) aufeinander bezogen und zwar als entwickelnde Variationen im Sinne Schoenbergs (β):

- Allen vier Phrasen ist das *es* als erster betonter Ton gemeinsam, gefolgt von einer sich hochschaukelnde Achtelbewegung.
- Das *b* wird in Phrase (c) früher erreicht als in (a). Dort war es Endpunkt, hier wird die Phrase weitergeführt.
- (d) ist eine, durch die Mehrstimmigkeit gesteigerte Wiederholung von (c)
- (e) schliesslich stellt in mehrfacher Hinsicht eine Intensivierung alles Bisherigen dar:
 - Mit dem gehaltenen *c* wird der bisher höchste Ton erreicht.
 - Das Tempo verlangsamt sich (*poco allargando*)
 - und kommt in den beiden halben Noten fast zum Stillstand.
 - Darüberhinaus nimmt die Dynamik zu (zum ersten Mal eine Crescendo-Gabel),
 - und ausserdem wird auf das auftaktige Achtel verzichtet.

Die bereits erwähnte Achtelbewegung ist in allen Phrasen ähnlich, aber (a) und (e) sowie (c) und (d) sind sich gleich. Wir können also neben der parataktischen einfachen Gruppierung (α) und den über sich hinausweisenden entwickelnden Variationen (β) zusätzlich eine reflexiv kreisende Struktur a·b·b·a konstatieren (γ).

Die Phrasen (a) und (b) bilden zusammen eine einfache Periode (δ) aus Frage und Antwort, ein Bogen, aufsteigend vom Grundton *d* zum Höhepunkt *b* und wieder zurück zum Grundton. Doch die von der Melodie intendierte Schlusswirkung wird durch das immer noch liegende *b* im Sopran und den fragenden Tonschritt *g*→*a* in der Unterstimme subversiv unterwandert und die Musik in der Schwebe gehalten. Erst die nächste Phrase, (c), erreicht die Finalis ungestört (allerdings nur einstimmig). Dadurch entsteht ein dreigliedriges Gebilde, eine Barform, bestehend aus Stollen + Stollen + Abgesang, die uns Tournemire hier, als fünfte mögliche Beziehungsstruktur zwischen den Phrasen anbietet (ε).

In (d) greift der Chor das etwas schüchterne Statement des Solisten wörtlich auf und führt es weiter - aufsteigend, über sich hinausweisend. Dadurch wird die Barform (a)(b)(c) und indirekt auch die Periode (a)(b), vor dem Hintergrund der einfachen 2+2+2-Gruppierung mit der entwickelnden Variationen (a)(c)(d)(e) zu einem grösseren Ganzen integriert (ζ).

Doch damit nicht genug: Auch (b) und (f) verhalten sich zueinander wie entwickelnde Variationen. Dabei ist (f) nicht nur eine deutliche Erweiterung von (b) - der Auftakt ist inzwischen weggefallen (s.o.) - sondern: (f) führt auch die oben beschriebene Aufwärtsbewegung der jeweils höchsten Töne weiter, von *b* über *c* zum *d* und fasst damit die beiden zunächst unabhängigen, aber verschränkten Reihen entwickelnder Variationen zusammen.

Überdies verhält sich (f) zum gesamten A-Teil wie (b) zu (a)(b) (fraktale Ähnlichkeit) und bildet somit die finale Integration des ganzen ersten Teiles (η).

Auch im **B-Teil** gelingt Tournemire eine perfekte Synthese von drei eigentlich widersprüchlichen Satzstrukturen:

1. Wiederum spielen zwei ineinander verschränkte entwickelnde Variationsreihen eine zentrale Rolle:
 - (i) ist entwickelnde Variation von (g):
 - Aus zwei Takten werden dreieinhalb Takte
 - Der bisherige Höhepunkt *b* wird, wie schon im ersten Teil, durch den Sprung *g*-*c* übertroffen.
 - (i) ist auch deutlich komplexer als (g)
 - Und (k) ist entwickelnde Variation von (h)
 - (ich würde das *f* sowohl zu (i) als auch zu (k) rechnen)

2. Sowohl (g) und (h) als auch (i) und (k) verhalten sich zueinander wie Frage und Antwort.
3. Der B-Teil kann insgesamt als klassische Periode betrachtet werden, bestehend aus einem Vordersatz mit Phrase und Gegenphrase und einem Nachsatz mit (gesteigerter) Phrasenwiederholung und Schluss.

Von entscheidender Bedeutung ist wieder der Ton am Ende der zweiten Phrase: im A-Teil war's das *b*, jetzt ist es das *c*, dem die delicate Aufgabe zufällt, (a) (b) als Frage-Antwort-Bogen zu schliessen und gleichzeitig als Vordersatz der Periode zu öffnen. Tournemire erreicht das mithilfe des spannungsgeladenen, leittonig weiterschreitenden Wechselnotenakkords in den Oberstimmen.

Mit diesem *Prélude*, das so völlig unpräntiösen daherkommt, hat Tournemire ein wahres Meisterwerk geschaffen, ein hoch komplexes Kunstwerk und ein Musterbeispiel der *ars celare artem*, denn: „Die Kunst, den Anschein des Natürlichen zu erwecken, ist das eigentliche Verdienst ...“ (Kleist).

Doch das war nur auf Kosten des Chorals möglich:

- Wie die erste Phrase durch Weglassen der Tonwiederholungen umgestaltet wurde, haben wir oben schon dargelegt. Jetzt wird deutlich mit welcher Stringenz und Brillanz dies in Hinblick auf ihre Rolle als Eröffnungs-Statement dieser gewaltigen Doppelperiode geschah.
- In der ersten Hälfte mussten mehrfach Töne ausgelassen werden (aus *exultabit* wird *ex·bit*), und im zweiten Teil fehlt eine ganze, grosse Passage.
- Gravierender noch ist der Eingriff bei „*mea*“: Tournemire führt diese Phrase auf die Finalis d zurück [3. Ton (phrygisch), einen Ganzton tiefer transponiert], während sie im Original halbschlussartig auf der dritten Stufe verweilt.
- Den folgende Abschnitt musste Tournemire gänzlich neu komponieren. Er führt jetzt kraftvoll nach oben, während der Choral an dieser Stelle mit einer punktierten Clavis ritardierend auf der Finalis zur Ruhe kommt. Dass durch diese Umarbeitung der entscheidende Terminus „*in Deo meo*“ unter den Tisch fällt, hat Tournemire offensichtlich nicht gestört ...

Wie wenig Tournemire den Text des Chorals beachtet wird auch in diesem Beispiel deutlich: im Mittelteil der Paraphrase von Mariä Himmelfahrt scheut Tournemire nicht davor zurück den wichtigsten Begriff des ganzen Office auseinanderzureissen, um die Phrasenstruktur zu wahren: „*Vir-go*“.

→ <https://youtu.be/H2LgOU1U-4c>

Choral: <https://www.youtube.com/watch?v=c2RoW52x4EU>

Tournemire liebt es, Registrierung und Satzstruktur zeilenweise abzuwechseln, wie wir in: 6.1 und 2.1 gesehen haben. Damit ahmt er die antiphonische bzw. responsorische Singweise nach. — Im Finale von Trinitatis wechselt er mitten im Wort:

Hymn. 8.

AM sol re-cé-dit igne-us : Tu lux per-énis Uni-

TRIPTYQUE

(V)

(4) III *fff*
II *fff*
I *fff*

Péd: *fff*

♩ = 54

6

I. II. III. *fff*

Jam sol — re ...

Hymnus des 2. Vespier

6

Tirasses I. II. III.

... re — cé — dit ig —

6

Tu — lux — per —

— ne — us

Office No. 26 - In Festo Sanctissimae Trinitatis, Triptyque — https://youtu.be/ct_-y5BCK0
Choral: <https://www.youtube.com/watch?v=Q-tr04l2-OA>

Das mag gerade noch angehen, Aber was im *Prélude* zum Josephstag geschieht, ist geradezu abenteuerlich: Tournemire springt innerhalb einer einzigen Silbe um drei Oktaven nach oben, vom Pedal zur rechten Hand (*Adju-tor*). Später wird ein Wort über drei Manuale gespreizt (*laetabitur*).

Intr. 7.

A D-jú-tor * et pro-té-ctor noster est Dó-minus :

III Dulciana 8
II Gambe 8
Flûte harm. 8

III Boîte 3/4 ouverte

Ped: Soubasse 16
Bourdon 8

1 $\text{♩} = 80$

tor et pro-tec- / tor no- ster est

Ad- ju-

4 Do mi- nus

6 in e-o lae-tá-bi-tur cor no- strum,

bi tur cor no

In e- o lae- ta-

Office No. 20 - St. Joseph — <https://youtu.be/Cg21XJslwcM>

Choral: <https://www.youtube.com/watch?v=vP5o8fKi2K4>

Der Höreindruck ist ganz ein anderer, nämlich eine sukzessive Exposition der kompositorischen Elemente dieses *Préludes*:

- als Einstimmung ein Liegeton - sechs Takte lang - aus dem sich allmählich der akkordische Hintergrund des Stücks entwickelt
- dann, als erstes aktives Element, die das ganze Stück über ostinat durchgehaltenen Staccato-Achtel-Linie im Pedal
- dann eine Nebenstimme
- und schliesslich die Hauptmelodie - eindeutig als solche zu erkennen.

Niemand wird sich gewahr, dass in diesem Moment die ersten Töne des Chorals bereits vorbei sind.

Ein ganz ähnliches Verfahren in der zweiten Zeile (Takt 6 ff), hier sogar noch gesteigert:

- Die Chormelodie setzt die Staccato-Linie im Pedal fort, die inzwischen schon seit vier Takten läuft, nahtlos fort. Keinerlei Veränderung in der Bewegungsstruktur, die auf dieses Ereignis hindeuten würde, ist erkennbar.
- Dann zieht die Tenorstimme die Aufmerksamkeit auf sich, die hier das Zwiegespräch von Sopran und Alt in den vorangegangenen Takten aufgreift und zum nächsten Einsatz der Hauptmelodie überleitet,
- Der erfolgt dann auch - mit einer Variation des Kopfmotivs.
- Diese Bezugnahme wiederum wurde nur dadurch ermöglicht, dass oben - wie wir das schon kennen - vier Choraltöne durch eine einzige Sechzehntelnote repräsentiert werden und eine weitere Note ausgelassen wird.

Auch hier wird niemand wahrnehmen, was dem Choral geschehen ist: ein Wort wird auf drei Oktaven und drei Manuale aufgesplittet und der Höhepunkt der Melodie (es) an der aller unscheinbarsten Stelle versteckt: in der zweiten Stimme der Begleitung !

Wiederum muss man Tournemires kompositorische Meisterschaft bewundern – auf Kosten des Chorals !

Immerhin beginnt das eben analysierte *Prélude*, wie alle anderen bisher erwähnten Stücke auch, mit dem Anfang des Chorals. Das muss nicht immer so sein:

Ant. 7. **T** E glo-ri-ó-sus * Aposto-ló-rum cho-rus, te Pro-
phe-tá-rum lau-dá-bi-lis nú-me-rus: te Mártý-rum candi-dá-

III Lento

II. Oct. gr. sur III. II. III. *pp*

III. Gambe 8

Féd: Soubasse 16 Solo

a Tempo

+ Céleste

a piacere

senza rigore

Ad libitum.

Office No. 48 - Festum Omnium Sanctorum, Élévation — https://youtu.be/_GGNlk4-R4A

L'élévation von Allerheiligen beginnt mitten im Wort: ([Profe-] **tarum**). Der Anfang wird zwar später noch nachgereicht - ganz verschämt im Alt und so gut wie möglich getarnt: als unspektakulärer Abschnitt einer Melodielinie, die sich von Takt 6 bis zum *cis* in Takt 9 erstreckt. Ausserdem handelt es sich um einen ziemlich unbekannten Choral: die *Antiphon ad Benedictione* der Laudes von Allerheiligen.

Gleich das nächste Stück geht noch ein, zwei Schritte weiter: Auch die *Communion* von Allerheiligen beginnt mitten im Wort. Zusätzlich lenkt die erste Note *g* die Aufmerksamkeit in eine falsche Richtung. Die Phrasengrenze zwischen „...tur“ und „beati“ wird verschleiert, hingegen wird bei „per|secutionem“, wiederum mitten im Wort, eine Phrasierung eingeführt. Die so entstandene Halbphrase wird nahtlos mit dem Ende des Chorals verschweisst. Daraus entsteht ein völlig neues melodisches Gebilde, das nun seinerseits, ohne Rücksicht auf seine Herkunft, weiter fragmentiert und mit anderen Melodiefragmenten verklebt wird.

Office No. 48 - Festum Omnium Sanctorum, Communion — https://youtu.be/_GGNlk4-R4A
Choral: <https://www.youtube.com/watch?v=U81UXrH4Q5g>

Comm. 1.

B E-á-ti mundo corde, * quó-ni-am i-psi De- um

vi-dé- bunt : be-á- ti pa-cí-fi- ci, quó-ni- am fi-li- i

De- i vo-ca-bún- tur : be- á- ti qui perse-cu-ti- ónem pa-

ti- úntur propter justí-ti- am, quó-ni- am ipsó- rum

est re- gnum cae-ló- rum.

IV $\text{♩} = 42$ **senza rigore**
infiniment calme

III. Voix céleste
Gambe

II. Flûte douce 8

Péd. acc. au III.

pp

...ca- bun- tur: be- a- ti

...se- cu- ti...
[...tur:] be- a- ti qui per-se-

qui per-se-cu- ti- o- nem

cae- lo rum

cu- ti- o- nem cae- lo- rum

... cu- ti- o- nem cae- lo- rum

Tournemire verwendet den Choral also lediglich als Tonmaterial, aus dem er unbekümmert seine eigene Komposition aufbaut. Dabei nimmt er - wie wir das schon kennen - keinerlei Rücksicht auf den Text des Chorals im Sinne von *lyrics*. Den semantischen Gehalt des Textes hingegen - die Glückseligkeit derer, die reinen Herzens sind - bringt die Musik geradezu „reinen Herzens“ zum Ausdruck. Die Mittel dazu sind:

- das extrem langsame Tempo, „*infiniment calme*“
- die ruhigen, gleichmässigen Notenwerte
- die völlige Abwesenheit von Chromatik
- und natürlich die Registrierung: die Voix céleste als Solostimme, also eine „himmlische Stimme“, die sich ganz leise hinter der „zarten Flöte“ des Positivs verbirgt.

Tournemire erweist sich hier wieder ein mal durch und durch als Musiker, der das Handwerkszeug der Komposition mit grosser Raffinesse beherrscht und subtil und präzise die gewünschte Atmosphäre zu evozieren versteht.

War es im vorigen Beispiel noch ein einziger Ton, der massgeblich zur Verschleierung des verwendeten Chorals beitrug (das nicht ableitbare g zu Beginn des Solos der Voix céleste), so muss man in der *élévation* vom 19. Sonntag nach Pfingsten geradezu eine bewusste Irreführung annehmen:

Office No. 46 - Dominica XIX post Pentecosten Élévation — <https://youtu.be/YH19ljZeyg>

Das Cor de Basset intoniert eine Melodie, die offensichtlich den 4. Ton definiert:

- Beginnend mit dem Subtonium modi
- folgt die Finalis *e* auf die erste betonte Taktzeit.
- Der das Tongeschlecht bestimmende Ton *g* wird durch Längung hervorgehoben,
- Dann wird die Repercussa umspielt
- und schliesslich über zwei Takte gehalten - ganz so, wie man das vom 4. Ton erwartet.

Dem antwortet eine kontrapunktische Gegenstimme, die, in umgekehrter Richtung ebenfalls von der Finalis zur Repercussa führt.

Nun behaupten aber sowohl Robert Sutherland Lord¹ als auch Richard Christopher Spotts², dass diesem Stück der Choral „Dicite invitatis“ zugrunde liege, die *Antiphon ad Benedictione* der Laudes des 19. Sonntags nach Pfingsten - eine Antiphon, die so unbekannt ist, das im ganzen Internet keine einzige gesungene Aufnahme zu finden ist. Ausserdem steht dieser Gesang im 8. Ton, nicht im 4. - Wie kann das sein ?

¹ Robert Sutherland Lord, *Liturgy and Gregorian Chant in L'Orgue Mystique of Charles Tournemire*, in: Jennifer Donelson and Stephen Schloesser (Hrsg.), *Mystic Modern*, Richmond, 2014, S. 67

² Richard Christopher Spotts, *Charles Tournemire's L'Orgue Mystique: La Haute Mission*, Colfax 2024, S. 551

Hier des Rätsels Lösung: Tournemire hat die Melodie enthauptet und in das hypophrygische Initium verwoben:

Ant. 8 G⁺
D I-ci-te invi-tá-tis: * Ecce prándi-um me-um pa-
 rá- vi: ve-ni-te ad núpti-as, alle-lú-ia. E u o u a e.

III Cor de Basset 8
 II Bourdon 8

III = 52 *senza rigore*

Boite ouverte

[Dici —] — te — in — vi-ta-tis Ecce

Tirasse III

pran-di-um me-um pa-ra-vi

lu-ia — *pp* *rall.* *pp*

Boite 1/4 ouverte

Aber was hat es mit dieser Melodie im 4. Ton auf sich ? Weder Robert Sutherland Lord noch Richard Christopher Spotts verlieren ein Wort über diesen Vorgang.

Also habe ich eine künstliche Intelligenz im internet gefragt „Welche Choräle beginnen mit d-e-g-h-a ?“ Die Antwort war: „*Domine, non sum dignus*‘, Offertorium vom Dominica in Albis“. Das passt perfekt !

Nur - das Liber Usualis kennt kein Offertorium „*Domine non sum dignus*“ (zumindest nicht in der mir vorliegenden Ausgabe von 1956), und das Messformular der Dominica in Albis verweist auf das Offertorium der Feria secunda post Pascha „*Angelus Domini*“ — Rätsel über Rätsel ...

Nahtlos von einem Choral zu einem anderen überzugehen, ist für Tournemire gar nicht so abwegig. Im *Postlude* von Immaculata sind es gleich vier Choräle, die in buntem Reigen eine gemeinsame Sechzehntelgirlande bilden. Oft ist die erste Note eines Chorals gar mit Haltebogen an die letzte Note des vorangehenden gebunden:

Office No. 2 - Immaculata, Postlude — <https://youtu.be/kPE3S6y0Eq4>

Ave Maris stella: <https://www.youtube.com/watch?v=c2RoW52x4EU&>

Ego dormivi: https://www.youtube.com/watch?v=ZfVmA-P_Emg

Alma redemptoris mater (solemnior): <https://www.youtube.com/watch?v=Fm3kulyF6Zk>

O gloriosa Virginum: <https://www.youtube.com/watch?v=E2QurT3ZMtk>

I

A - ve ma-ris stel-la, De- i Ma-ter alma, Atque

semper Virgo, Fe-lix cæ-li porta.

Ant. 8 c.

E - go dormi- vi * et somnum ce-pi et exsur-re-

xi, quoni- am Dóminus suscé-pit me, alle-lú-ia, alle-lú-ia.

V

A L- ma * Redemptóris Ma- ter,

Hymn. 2.

O glo- ri- ó- sa Vir- ginum Sublímis in- ter sí- de- ra :

(V)

III " " " Les Bourdons
II Les Flûtes de 8
I " " " (Boîtes ouvertes)

Ave - ma-ris- stel-la - - - De- i Ma- ter al- ma atque semper Virgo - - - fe-lix

III. II. I.

cæ-li por-ta et ex-sur-re - xi

Al - - -

ma - - -

III. II. I.

et exsur-re - xi. et exsur-re - xi

Al - - -

3 1 3 4 5
12 1

ma - - - De- i Ma - - - ter al- ma

et ex-sur-re - xi et ex-sur-re - xi

a piacere

et exsur-re - xi et exsur-re - xi

O glo- ri- o- sa - Vir- gi-num Sub- li-mis in- ter sí- de- ra

Im *Postlude* von Karsamstag ist die Verschränkung von Choralzitataten noch raffinierter:

Ⓥ

$\text{♩} = 63$ Boîte ouverte

I [Salicional 8
Flüte 8
Bourdon 8
Bourdon 16

II [Flüte 8
Bourdon 8

III [Cor de nuit 8
Dulciana 8

Lu - men Chri - sti, lu - men Chri - sti, lu - men Chri - sti, lu - men Chri -

Boîte ouverte

Tirasses II. III. Ite missa

sti, lumen Chri-sti, lumen Chri-sti, lumen Chri-sti, lumen Chri - sti, lumen Christi, lumen Christi, lumen Christi, lumen Chri -

est, al - le - lu - ia, al - le — — — lu — — — ia —

8. I - te, missa est, alle-lú-ia, alle- lú- ia.

16.5 - Sabbato Sancto, Postlude — <https://youtu.be/Wlc8LPLqMqk>

Ite missa est: <https://www.youtube.com/watch?v=xetWJjhOeDE>

Der Höreindruck ist folgender: Zunächst wird für ein paar Sekunden eine pulsierende Klangfläche etabliert, dann setzt eine Solostimme ein, die unmittelbar als Hauptmelodie erkannt wird. Dass es sich dabei um das populäre österliche „*Ite Missa est*“ handelt, dürfte den wenigsten auffallen - im geschriebenen Notentext ist es eindeutig! Das beruht auf Tournemires subtiler Verschleierungstechnik: Repetierte Noten werden, wie wir das schon kennen, selbst über Phrasengrenzen hinweg zu einer Note zusammengefasst. Vor allem aber wird die Melodie durch Längung einzelner Noten dem vorgegebenen 4/4-Takt-Metrum unterworfen.

Was man hingegen intuitiv wahrnimmt, ist, wie gut das Pattern des ersten Taktes das Hauptthema vorbereitet. Das dürften die Gründe dafür sein:

- Der Auftakt *h* konsolidiert die undefiniert schwebende Terz als H-dur.
- Die Melodie selbst entwickelt aus dem Pulsieren in Vierteln ein Schwingen in Halben und schliesslich eine Bogenform aus $1 + 1 = 2$ ganzen Takten.

Das Thema selbst ist (wieder einmal) ein kleines Meisterwerk gekonnter Phrasenbildung: Kaum hat das auftaktige *h* die Tonart bestätigt, wird sie durch das volltaktige *cis* herausgefordert. Dieses Mini-Ereignis erfährt eine intensivierende Wiederholung, indem sich das einfache auftaktige Achtel zu einer schwingenden Sechzehntelgirlande entfaltet. Schliesslich wird alles Bisherige zusammengefasst, überhöht und gesteigert:

- Die auftaktige Achtelnote *h* kehrt zurück, jetzt aber nicht mehr als Sekundschritt sondern als Quartsprung
- Damit ist nicht nur der melodische sondern auch der harmonische Höhepunkt erreicht: Nach der konsonanten Einleitung und dem schwach dissonanten ersten Takt des Themas haben wir hier die schärfere Dissonanz der kleinen Sekunde *dis/e*.
- Das macht ein erweitertes Ausschwingen nötig (fünf Sechszehntel statt deren drei)
- bis sich schliesslich der schon mehrfach angelegte frei einsetzende Nonvorhalt beruhigt in den Grundton *h* auflösen kann.

Jenseits dieser sinnlich nachvollziehbaren Entwicklung wird die Hauptmelodie noch auf eine andere Weise subliminar mit dem Pattern verschränkt: Die melodischen Schwerpunkte des Themas deuten nämlich, permutativ um einen Ton verschoben, eine achtfache Vergrößerung der Umkehrung des Patterns an.

Will man in dem das ganze über Stück durchgehaltenen Pattern den Ruf „Lumen Christi“ erkennen, dann muss man zugeben, dass er durchwegs falsch betont ist: *Lumén Christi*. Erst in der Vergrößerung (die aber eigentlich das „Ite missa est“ abbildet) stimmt die Betonung.

In Takt 4 wird die Tonwiederholung aufgegeben, und aus dem Pattern entwickelt sich eine neue, ebenfalls zweitaktige, rhythmisch schwingende Girlande, in der man den Choral „Ego dormivi“ erkennen kann.

Ego dormivi: https://www.youtube.com/watch?v=ZfVmA-P_Emg

Rein analytisch-deskriptiv kann das Pattern also als Keimzelle des ganzen Stücks beschrieben werden. Wer symbolische Interpretationen liebt, der sieht hier ein Bild für das Licht Christi als Urquell der Welt. Dieser Zusammenhang wird aber erst durch Tournemires meisterhafte Komposition gestiftet, die notwendigerweise die Integrität der Choräle affiziert. Eine einfache Juxtaposition der Choräle könnte diese symbolische Verquickung nicht darstellen.

Ein weiteres Mittel gezielter Irritation ist, was ich chromatische Varianz nennen möchte: die willkürliche chromatische Veränderung einzelner Töne, kleinerer oder grösserer Abschnitte, in einer oder mehreren Stimmen.

Dieses Verfahren bewirkt beim zweiten Auftreten des Hymnus „O gloriosa Virginum“ im *Postlude* von Immaculata (T. 43,) eine Transformation des Modus von dorisch nach phrygisch:

Hymn. 2.
O glo-ri-ó-sa Vir-ginum Sublímis in-ter sí-de-ra :

Office No. 2 - Immaculata, Postlude, T. 12 — <https://youtu.be/kPE3S6y0Eq4>

Office No. 2 - Immaculata, Postlude, T. 43 — <https://youtu.be/kPE3S6y0Eq4>

Choral: <https://www.youtube.com/watch?v=E2QurT3ZMtk>

Hier wird zu Beginn der Reprise ein einziger Ton verändert ...

IV

III Dulciana
Voix céleste
Gambe 8
Bourdon 8

II Flûte harm. 8

Péd: Flûte 4

Offertoire

$\text{♩} = 54$ senza rigore

III Boîte fermée

19

III Boîte mi-ouverte

Flûte 4
Bourdon 8
Flûte harm.
+ Voix céleste
+ Gambe 8

Tempo 12

22

Boîte fermée

Flûte 8
+ Flûte 4

Office No. 5 - Circumcisio, Communion, Anfang — <https://youtu.be/U-STNMPff4>

Office No. 5 - Circumcisio, Communion, Reprise — <https://youtu.be/U-STNMPff4>

10

(V)
 III Bourdon 8
 Flûte 8
 II Bourdon 8
 Flûte 8
 I Bourdon 8
 Flûte 8
 Ped: Basse 8
 ♩ = 92
 12/8
 Tirasse II
 Boite ouverte
 I
 II
 1 2
 5

74 Reprise

74

75

76

au III, + Flûte 8
au II, + Flûte 8

Boîte ouverte

II

78

79

80

81

82

83

84

85

86

87

88

89

90

91

92

93

94

95

96

97

98

99

100

101

102

103

104

105

106

107

108

109

110

111

112

113

114

115

116

117

118

119

120

121

122

123

124

125

126

127

128

129

130

131

132

133

134

135

136

137

138

139

140

141

142

143

144

145

146

147

148

149

150

151

152

153

154

155

156

157

158

159

160

161

162

163

164

165

166

167

168

169

170

171

172

173

174

175

176

177

178

179

180

181

182

183

184

185

186

187

188

189

190

191

192

193

194

195

196

197

198

199

200

201

202

203

204

205

206

207

208

209

210

211

212

213

214

215

216

217

218

219

220

221

222

223

224

225

226

227

228

229

230

231

232

233

234

235

236

237

238

239

240

241

242

243

244

245

246

247

248

249

250

251

252

253

254

255

256

257

258

259

260

261

262

263

264

265

266

267

268

269

270

271

272

273

274

275

276

277

278

279

280

281

282

283

284

285

286

287

288

289

290

291

292

293

294

295

296

297

298

299

300

301

302

303

304

305

306

307

308

309

310

311

312

313

314

315

316

317

318

319

320

321

322

323

324

325

326

327

328

329

330

331

332

333

334

335

336

337

338

339

340

341

342

343

344

345

346

347

348

349

350

351

352

353

354

355

356

357

358

359

360

361

362

363

364

365

366

367

368

369

370

371

372

373

374

375

376

377

378

379

380

381

382

383

384

385

386

387

388

389

390

391

392

393

394

395

396

397

398

399

400

401

402

403

404

405

406

407

408

409

410

411

412

413

414

415

416

417

418

419

420

421

422

423

424

425

426

427

428

429

430

431

432

433

434

435

436

437

438

439

440

441

442

443

444

445

446

447

448

449

450

451

452

453

454

455

456

457

458

459

460

461

462

463

464

465

466

467

468

469

470

471

472

473

474

475

476

477

478

479

480

481

482

483

484

485

486

487

488

489

490

491

492

493

494

495

496

497

498

499

500

501

502

503

504

505

506

507

508

509

510

511

512

513

514

515

516

517

518

519

520

521

522

523

524

525

526

527

528

529

530

531

532

533

534

535

536

537

538

539

540

541

542

543

544

545

546

547

548

549

550

551

552

553

554

555

556

557

558

559

560

561

562

563

564

565

566

567

568

569

570

571

572

573

574

575

576

577

578

579

580

58

Solche merkwürdigen Freiheiten tauchen in *L'Orgue Mystique* immer wieder auf - ohne Vorbereitung und ohne, dass sie irgendwelche Konsequenzen hätten. Sie wirken eher wie Artefakte in KI-generierten Bildern, wie Fehler bei der Datenausgabe (Glitches) denn als harmonisch, melodisch oder formbildend wirksame, willentliche Setzungen des Komponisten – Oder sind es gar Reflexe der Simulations-hypothese ?

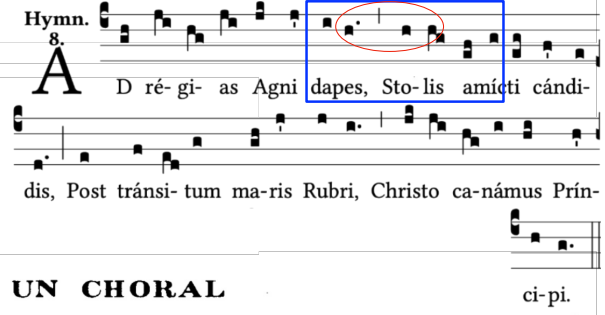
Hier ein sehr weit gehendes Beispiel der Irreführung durch chromatische Varianz:

Hymn. 4.



ci-pi.

Hymn. 8.



ci-pi.

TOCCATA SUR UN CHORAL

♩ = 100



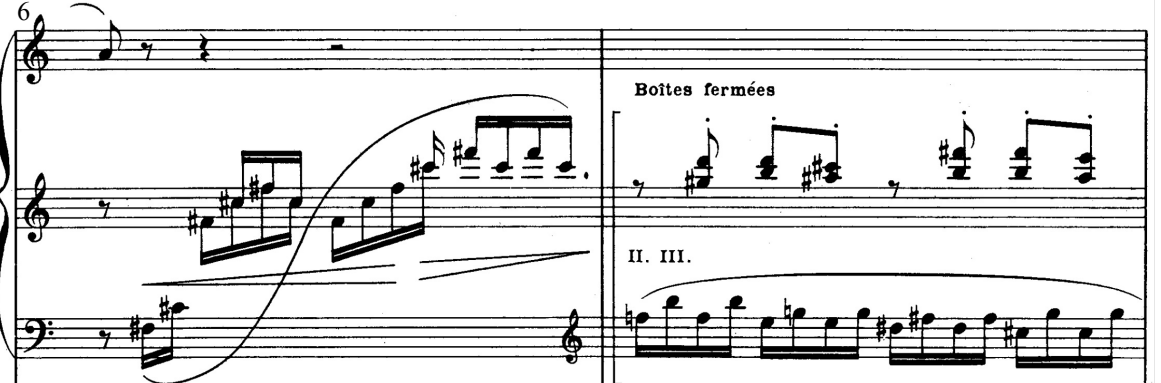
Boîte fermée
III

Fragment du CHORAL



2

4



Boîtes fermées
II. III.

Office No. 18 - Quasimodo, Toccata sur un Choral — https://youtu.be/uy_-gyunjbk

Ad regias, 4. Ton: <https://www.youtube.com/watch?v=5oPm9ghs7SY>

Ad regias, 8. Ton: <https://www.youtube.com/watch?v=8f4dFLgO7zM>

Ähnlich wie im Finale vom Karsamstag haben wir auch in der Toccata vom Weissen Sonntag wieder ein Pulsieren im Viervierteltakt, das sehr überzeugend den Eintritt des Hauptthemas vorbereitet. Das Gefühl einer zwingenden Folgerichtigkeit basiert hier darauf, dass die Unterstimme der einleitenden Figuration als Kanon zur Hauptstimme geführt ist und beide gemeinsam ein dominantisches Feld hin zur vorläufigen Tonika fis-phrygisch in Takt 6 erzeugen.

Der Satz ist überschrieben mit „*Toccata sur un Choral*“. Beim Eintritt der Hauptmelodie finden wir zusätzlich den Hinweis: „*Fragment du CHORAL*“. Will der Meister uns zum Narren halten? Jedem, der sich auch nur ein klein wenig mit Tournemire beschäftigt hat, dürfte klar sein, dass es sich bei dieser Melodie um einen Choral oder eben ein Fragment eines Chorals handelt. Aber welcher Choral gemeint ist - das verrät uns Tournemire nicht. Sowohl Sutherland Lord³ als auch Richard Christopher Spotts⁴ verweisen auf die beiden Hymnen „Ad regias“, aber weder der eine noch der andere will so richtig passen: Nimmt man den Hymnus im vierten Ton als Ausgangspunkt an, dann stimmt der Modus bzw. die Intervallstruktur nicht: Einige Töne sind eine Quart, andere einen Tritonus nach oben transponiert. Ausserdem müsste man unterstellen, dass das Fragment mitten im Wort einsetzt. Legt man den Hymnus im achten Ton zugrunde, dann muss man Tournemires Freiheit im Umgang mit Tonwiederholungen und Phrasengrenzen schon sehr weit auslegen.

Die Wiederholung des ersten Abschnitts der Toccata scheint eine Lösung des Problems anzubieten:

³ Lord, a.a.O. S. 65

⁴ Spotts, a.a.O. S. 469

Hymn.

4.

A D ré-gi- as Agni dapes, Sto-lis a-mícti cándi-

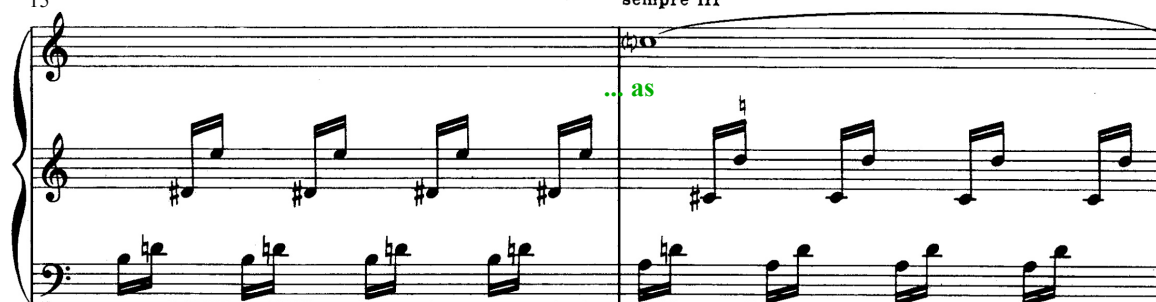
dis, Post tránsi-tum ma- ris Rubri, Christo ca-námus Prín-

ci-pi.



15

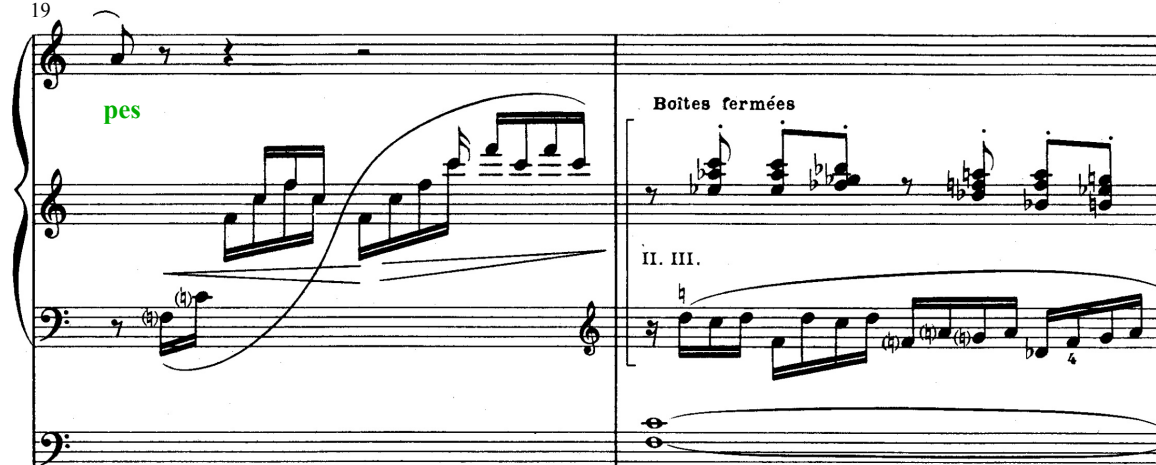
sempre III



17



19



Jetzt wird offensichtlich, dass der Hymnus im vierten Ton gemeint ist, eine Quart nach oben transponiert. Andererseits diese merkwürdige diastematische Freiheit der wirbelnden Gegenstimme – traumgleich der kausal-logischen Notwendigkeit der musikalischen Realität enthoben :

- In Takt 14/15 ist die rechte Hand einen Ganzton höher als an der Parallelstelle, die linke Hand aber bleibt in der ursprünglichen Tonhöhe
- Takt 16/17 sind beide Hände der Sechzehntel-Stimme loco, aber die Melodiestimme ist einen halben Ton tiefer.
- In Takt 18 ist fast alles identisch mit Takt 5, nur die Oberstimme hat *f* statt *fs*
- Doch in Takt 19 kommen wir insgesamt einen Halbton tiefer an als oben.

Wie jedem Traum wohnt auch dieser irisierenden musikalischen Situation eine Botschaft inne: Um den Hymnus klar herauszuarbeiten, musste die musikalische Logik der ersten Takte geopfert werden. Hymnus und musikalische Logik sind offensichtlich nicht gleichzeitig möglich. Wie im Film wurde der Fokus vom Gesamtpanorama auf den Gegenstand im Vordergrund verschoben.

Ein noch treffenderes Analogon bietet die Heisenberg'sche Unschärferelation, die besagt, dass zwei komplementäre Eigenschaften eines Quantensystems nicht gleichzeitig scharf definierte Werte haben können. Dieses Postulat hat als zentrale Aussage der Quantenmechanik die Naturwissenschaften in ihren Grundfesten erschüttert und in letzter Konsequenz dem Materialismus als einzig wissenschaftlich akzeptiertem Paradigma den Todesstoss versetzt.

Nota bene: Heisenberg hat seine These 1927 veröffentlicht, just in dem Jahr, als Tournemire mit der Komposition von *L'Orgue Mystique* begann.

Man könnte sogar noch einen Schritt weitergehen und den Hymnus als Symbol für Mystik, die musikalische Logik der ersten Takte als Symbol für Rationalität deuten. Beide Modi der Weltwahrnehmung haben ihre je eigene Legitimität. Sie scheinen sich auszuschliessen. Doch erst beide zusammen ergeben das ganze Bild.

Nachdem nun also in einer 13-taktigen Exposition das Fragment eines Chorals vorgestellt worden war und in weiteren 13 Takten unter grossen Kosten herausgearbeitet wurde, dass der Choral im vierten Ton gemeint ist, setzt in Takt 27, wie zu erwarten, der eigentliche Choral ein: in grossen Notenwerten. Im Pedal. Mit Basson 16, Trompete 8 und allen Pedalkoppeln. Und für den, der's immer noch nicht kapiert hat, schreibt Tournemire dazu „CHORAL“ - in Grossbuchstaben !

Damit dürfte alles klar sein.

Doch halt ! - Es ist der falsche Choral ! Eine bewusste Täuschung des Publikums ! Ist das strafbar ?

Hymn.
8.
A D ré-gi- as Agni dapes, Sto-lis amicti cándi-
dis, Post trási- tum ma-ris Rubri, Christo ca-námus Prín-
ci-pi.

♩ = 84

27

I. II. III

Boîtes ouvertes

Ad
CHORAL

re-

Tirasses I. II. III.
+ Basson 16. Trompette 8

29

gi- — as — Ag-

31

Sto- lis —

Tempo 1^o

Sto- lis —

1 2 3 5

ni da- pes

— Basson 16
— Trompette

Office No. 18 - Quasimodo, Toccata sur un Choral — https://youtu.be/uy_gyunjbk
Ad regias, 8. Ton: <https://www.youtube.com/watch?v=8f4dFL9O7zM>

Tournemires Verwirrspiel kann so weit gehen, dass selbst die Fachleute nicht weiter wissen. Beispiel: Für das *Pièce terminale* von Trinitatis geben sowohl Robert Sutherland Lord⁵ als auch Richard Christopher Spotts⁶ vier Choräle als zugrunde liegend an. Drei davon sind eindeutig zuzuordnen:

„Iam sol recedit“ → A-Teil (s.o.)

„Benedicta sit sancta creatrix“ → Teil C (→ <https://moosmann.com/wp-content/uploads/2025/07/Tournemire-26-S17.pdf>)

„Te Deum laudamus“ → Coda (→ <https://moosmann.com/wp-content/uploads/2025/07/Tournemire-26-S20.pdf>)

Aber den vierten, „Te Deum Patrem“, kann ich beim besten Willen nirgends entdecken. Andererseits bleiben etliche Seiten der Partitur unidentifiziert. Richard Christopher Spotts schreibt lapidar: „We hear a chorale“⁷

Selbstverständlich gibt es auch Choräle, die ganz einfach zu erkennen sind, da sie Ton für Ton korrekt zitiert werden (→ <https://youtu.be/VXV4JNtUfa4>). Hier ist es die Stimmung, die umgeschrieben wird: Die Atmosphäre ist nicht mehr gregorianisch-choralartig sondern ganz und gar dem subjektiven Ausdrucks- willen Tournemires unterworfen.

Und selbst bei einstimmigen, unbegleiteten Linien, wo es ohne weiteres möglich wäre, dem gregorianischen Vorbild minutiös zu folgen, kümmert sich Tournemire offensichtlich nicht darum (→ <https://youtu.be/OJD2QzVfQgA>)

⁵ Lord, a.a.O. S. 65

⁶ Spotts, a.a.O. S. 494f

⁷ Spotts, a.a.O. S. 331

Conclusio - und noch ein Schritt weiter

Man stelle sich vor, ein drittklassiger Organist wäre dem Aufruf Bonnets⁸ gefolgt, für jeden Sonntag kurze Orgelstücke zu schreiben, basierend auf den vorgeschriebenen Chorälen. Man stelle sich weiter vor, ein liturgisch bewandeter Freund hätte ihm vorgeschlagen, im Schlusstück mehrere Choräle zu zitieren, zufällig genau jene, die auch Tournemire verwendet. Das Ergebnis wäre ein banales Machwerk kirchlicher Gebrauchsmusik gewesen, Lichtjahre entfernt vom künstlerischen Niveau und der spirituellen Kraft von *L'Orgue Mystique*. Entscheidend ist also nicht so sehr, **dass** Tournemire Choräle verwendet, auch nicht **welche** er verwendet, sondern **was er daraus macht**.

Die Choräle sind das Ausgangsmaterial für *L'Orgue Mystique*. Tournemire gebraucht sie wie Spolien, teilweise auch nur als Baumaterial, um sein eigenes Gebäude zu errichten. Dazu muss er notwendigerweise tief in das innere Gefüge der Choräle eingreifen und deren ursprüngliche Integrität auflösen.

Solche Assimiliationsprozesse sind ganz natürlich. Da Tiere, und auch der Mensch, nicht fähig sind zur Photosynthese, sind sie darauf angewiesen, andere Organismen - Pflanzen oder (andere) Tiere - zu essen, d.h., ihre ursprüngliche Integrität aufzulösen, *vulgo*: sie zu töten. Dass diese Disintegration komplexer Strukturen eben nicht zu einer Zunahme der Entropie führt, wie es der im materialistischen Weltbild so wichtige zweite Hauptsatz der Thermodynamik fordert, sondern, ganz im Gegenteil, dass diese Zerstörung notwendig ist für das Entstehen ebenso komplexer oder hierarchisch gar noch höher stehender Strukturen, ist ein omnipräsenter Hinweis auf transzendentes Wirken.

Es ist daher leicht nachvollziehbar, dass dieser natürliche, Transzendenz induzierende Vorgang seit Anbeginn der Menschheit spirituell überhöht wurde: Im Opfer werden Gegenstände oder Tiere dem alltäglichen Gebrauch entzogen, indem sie zerstört, getötet, verbrannt, verspeist und rituell der Transzendenz übergeben werden. Dabei ist von den Brandopfern der Urzeit über das Paschalamm der Juden bis hin zur Hostie im christlichen Kult ein Prozess zunehmender Entmaterialisierung zu beobachten, der gleichzeitig mit einer Zunahme der spirituellen Wirksamkeit einhergeht. In der Messe wird diese Spiritualisierung durch die Transsubstantiation noch weiter potenziert und ins Kosmische geweitet.

L'Orgue Mystique imitiert also nicht nur einen auf Transzendenz verweisenden, natürlichen Vorgang - das wäre Kunst als Mimesis auf einer Metaebene -, sondern: *L'Orgue Mystique* ist gewissermassen ein Opfer zweiten Grades, da der geopfert Gegenstand (der Gregorianische Choral) selbst schon spiritueller Natur ist.

⁸ vgl. Spotts a.a.O. S. 108

Und noch eine andere Analogie: Bei der Herstellung einer homöopathischen Arznei wird die Ausgangssubstanz zerrieben und soweit potenziert (ein Materialist würde sagen: verdünnt), bis kaum noch ein Molekül des ursprünglichen Materials vorhanden ist. Erst indem dergestalt die spirituelle Potenz der Substanz aus ihrer materiellen Gebundenheit „erlöst“ wird, kann die Arznei wirksam werden. Ähnlich verhält es sich mit *L'Orgue Mystique*: Erst wenn man Choräle, Texte und Bilder aussen vor lässt und sich in selbstvergessener Hingabe einem gleichsam übersinnlichen Hören überantwortet, entfaltet das Werk seine Wirkung.

Zwei Methoden der Herstellung einer homöopathischen Arznei, bzw. zwei alchemistische Verfahren lässt uns Tournemire in der Paraphrase von Nativitas Domini wie in einem Traum miterleben: „Ego dormivi“ wird im Mörser zerrieben, während die Substanz von „A solis ortus cardine“ in der Alembik extrahiert wird.

→ <https://moosmann.com/wp-content/uploads/2025/07/Tournemire-3.5-analysiert-2.pdf>
Office No. 3 - Nativitas Domini, Paraphrase — https://youtu.be/o_z8YoYe-HE

Zu Beginn ist der erste Strang von „Ego dormivi“, der als Ausgangsstoff dient, noch nahezu unversehrt in verschiedenen Transpositionen anzutreffen, wird dann aber rasch in grössere und kleinere Abschnitte gespalten (T. 8 ff). Zunehmend tauchen kleine und kleinste Fragmente auf, die teilweise in ihrer Intervallstruktur deformiert, teilweise kaum mehr identifizierbar sind. Dieser Vorgang wird ab T. 23 wiederholt. Der Anteil Mikropartikel ist jetzt deutlich grösser (vgl. T. 35—45 vs. T. 12—16). Im dritten Durchgang (T. 53 ff) bleiben nur noch einzelne Fäden übrig. Damit geht aber eine ungeheure Kraftentfaltung einher: das weisse Elixier.

„A solis ortus cardine“ ist offensichtlich von anderer Konsistenz als „Ego dormivi“ und erfordert daher eine andere Methode der Fraktionierung. Der Choral wird in ein vier- bis fünfstimmiges Lösungsmittel eingelegt, das von Anfang an (T. 16 ff), vermehrt aber ab T. 45 ff, die melodische Essenz des Choral, nämlich auf- und absteigende Skalenbewegungen, in sich aufnimmt.

Ab Takt 68 kommt ein anderes Verfahren zur Anwendung, das dazu führt, dass der Cantus firmus nach und nach beweglicher wird (Achtelnoten). Gleichzeitig geht immer mehr seiner melodische Essenz in das Lösungsmittel über, das dadurch immer mächtiger, substanzreicher und heisser wird. Die auf- und absteigenden Skalenbewegungen erfolgt jetzt in Viertel- und Halben Noten, teilweise in Terzparallelen in einem bis zu sechsstimmigen Satz im Fortissimo possibile: der rote Stein.

Dann: Takt 95, nach einer langen Katabasis: das grosse Werk. Der Aufgang der Sonne. Pures Gold !

T. 108 ff greift vorübergehend den Prozess der Takte 45 bis 53 wieder auf: Weite Teile des Cantus firmus haben sich inzwischen aufgelöst. In T. 124 ff und 128 ff sind sie ganz verschwunden. Dafür wogt der ganze Satz in mächtigen, parallel und gegeneinander geführten Konvektionsströmen. Wir sind jetzt im Innern der Sonne, heisse Plasmaströme steigen auf und ab.

Von den aufgeregten Sechzehnteltriolen in höchster Lage in einem berauschten 5/8-Takt mit Mixturen in allen Manualen bis zu dem nicht enden wollenden, ohrenbetäubenden Lärm am Ende — lässt sich eine ekstatische Sonnwendfeier noch eindringlicher darstellen? Dieses Finale „in Nativitate Domini“ steht allem, was man in der christlich-europäischen Kultur mit Weihnachten verbindet, diametral entgegen: Da ist nichts vom Kindlein in der Krippe zu hören, kein Ochs, kein Esel und keine Hirten, keine „Stille Nacht“ und kein Noël und auch kein Bach'sches Weihnachtsoratorium! Ist das überhaupt noch christlich ? Ist das überhaupt noch katholisch ?

Aber ja! — Lassen Sie mich etwas ausholen:

Mit dem Sündenfall und der Vertreibung aus dem Paradies hat der Mensch seine ursprüngliche, unbewusste Einheit mit Natur und Kosmos verloren. Aber nicht vollständig: Von den allerersten Anfängen der Menschheit über Antike und Christentum bis weit ins 20. Jahrhundert gab es zahlreiche Brücken, die die Lebenswelt des Menschen via Natur und Kosmos mit der Transzendenz verbanden: Es gab Wallfahrten an heilige Orte, die meist lange vor der Christianisierung schon heilige Stätten waren.

Es gab gemeinsame Feste an heiligen Tagen, die sich seit der Entstehung unseres Sonnensystems durch besondere Konstellationen auszeichnen. Es gab Ritualien und Segnungen. Man denke etwa an das Weihwasser, dass die in vielen Religionen und Kulturen zu beobachtende Vorstellung von heiligen Gewässern, materiell auf ein paar Tropfen reduziert, aufgreift und gleichzeitig, in Verbindung mit Kniebeuge und Kreuzzeichen, in ein komplexes religiöses System integriert.

Und insbesondere gab es die grossen, gesamtgesellschaftlich und kulturell wirkenden Zeichen:

- Weihnachten wird am Tag der Wintersonnenwende gefeiert, komplementär dazu die Geburt Johannis am Tag der Sommersonnenwende.
- Ostern findet am ersten Sonntag nach dem Frühlingsvollmond statt.
- Der christliche Kult findet am Sonn-tag statt
- Christliche Kirche sind grundsätzlich nach Osten ausgerichtet, ad orientem, zum Aufgang der Sonne.

und ganz wichtig:

- Beim heiligen Messopfer war der Priester, wie schon seine Vorgänger in Stonehenge oder Echnaton in Ägypten ebenfalls dem Aufgang der Sonne zugewandt.

Aber es geht noch weiter: Auch die Sonnenblume wendet sich der Sonne zu. D.h. die Wahrnehmung der Sonne geht der Entwicklung und Ausdifferenzierung der Sinne und erst recht der Entwicklung der Sprache voraus. Der Sonnenaufgang war ein integrales Erlebnis: Hören und Sehen war noch nicht geschieden. „Die Sonne tönt nach alter Weise“ wie Goethe den Erzengel Raphael im Prolog zu Faust I verkünden lässt. Astronomie, Astrologie, Gefühl und Bedeutung, Religion und Seinserfahrung - alles war noch eins.

Somit war die Messe die einzige Institution der Geschichte der Menschheit, die die gesamte Entwicklung, nicht nur vom Anbeginn der Menschheit, sondern vom Anbeginn des Lebens, über Archaisches, Magisches und Mythisches und über die vielfältigen Kulturepochen Europas noch bis vor kurzem in sich abbildete, integrierte und im präsentativen Symbol erfahrbar machte.

Doch wie Gott den Menschen aus dem Paradies vertrieben hat, hat Luther Gott aus der Natur vertrieben. All die genannten Verbindungen zur Transzendenz galten plötzlich als heidnisch. Gott wurde seiner Immanenz beraubt und auf ein Wort in einem abstrakten Zeichensystem reduziert (sola scriptura). Die alltäglichen kleinen Erfahrungen von Transzendenz und die fundamentale Transzendenz Erfahrung im heiligen Ritual sollten einem blossen Glauben weichen (sola fide). Damit war Religion im eigentlichen Sinn abgeschafft⁹ und der Weg von der Immanenz Gottes über Theismus und Deismus in den Atheismus vorgezeichnet.

Gott sei Dank, hat die Katholische Kirche dem 450 Jahre lang widerstanden. Doch seit der Zerstörung der Liturgie und insbesondere seit der im Ordo novus millionenfach vollzogenen rituellen Abwendung des Priesters vom Symbol des Lebens, von Christus, vom Wahren, Guten und Schönen und seiner „ungeordneten Hinwendung zum Geschöpf“ (Thomas von Aquin) gibt es kein Halten mehr. Die abendländische Kultur ist an ihr Ende gelangt.

Tournemire scheint das vorausgeahnt zu haben. Seine Paraphrase zitiert nicht einen Choral, sie ist nicht die Vertonung eines sprachlich kodierten Bildes, nein, diese Musik ist die sinnliche Repräsentation, d.h. Vergegenwärtigung eines sinnlich-übersinnlich, kosmisch-transzendenten Geschehens. Damit ist *L'Orgue Mystique* der Messe nicht untergeordnet, vielmehr bewahrt *L'Orgue Mystique* die Essenz der Messe nach deren Zerstörung, in der Hoffnung, sie eines Tages an eine neue Kultur übergeben zu können.

⁹ Der früheste bekannte Beleg für die Verwendung des Begriffs „Religion“ findet sich bei Cicero in seiner Schrift „De natura deorum“ (2.72). Cicero leitet den Begriff hier von „re-legere“ ab, was so viel bedeutet wie „noch einmal lesen“. Gemeint ist das wiederholte Studium der liturgischen Vorschriften, um deren gewissenhafte Befolgung zu gewährleisten.

Teil 2

Im ersten Teil hatten wir festgestellt, dass die Identifizierung der Choräle weder intendiert sein kann, noch - rein auf der Ebene des musikalischen Materials - ein Verständnis des Werkes hinreichend begründet. Dafür müssten zumindest die kompositorischen Prozesse, die vom Choral zum musikalischen Kunstwerk führten, im Detail studiert werden.

Darüberhinaus gibt es allgemeine musikalische Charakteristika des Gregorianischen Chorals, deren Übernahme für *L'Orgue Mystique* mindestens ebenso charakteristisch ist wie der Bezug auf diesen oder jenen konkreten Gesang. Dazu gehören u.a.

- Modalität statt Dur/moll-Tonalität
- das Fehlen akzentuierender Taktmetrik
- das Fehlen klassischer Formen
- stattdessen ein rhapsodisches Strömen - improvisatorisch, girlandengleich ...

Doch will man wirklich verstehen, wie die Mystik des Chorals auf *L'Orgue Mystique* übertragen werden konnte, muss auch und vor allem diese besondere mystisch-meditative Atmosphäre berücksichtigt werden, die entsteht, wenn Gregorianischer Choral von Mönchen mit wohlklingenden Stimmen in einer imposanten Kirche mit grosser Akustik gesungen werden. Gerade diese letztgenannte Erfahrung, die vom Sinnlichen ins Übersinnliche, vom Sinnhaften ins Sinnerfüllte spielt, ist für viele Menschen der eigentliche Grund, Gregorianischen Choral zu hören.

Wie der Choral selbst muss auch *L'Orgue Mystique* in einer grossen Kirche mit kathedrallgleicher Akustik aufgeführt werden. Statt der wohlklingenden Stimmen der Mönche ist eine Orgel erforderlich, die es ermöglicht, Tournemires Klangvisionen *en détail* zu realisieren. Doch um Tournemires Übertragungsleistung auch intellektuell nachzuvollziehen und zu würdigen, muss sorgfältig untersucht und verstanden werden, wie kompositorische Strukturen, Registrierung und Kirchenakustik zusammenwirken, um diesen überwältigenden Eindruck zu hervorrufen, der einen von dieser Welt in die Welt der Transzendenz leitet.

Die Suche nach Transzendenz

Bisher haben wir sowohl die Choräle als auch *L'Orgue Mystique* ausschliesslich als musikalische Objekte betrachtet. Will man auch die Texte der Choräle und den liturgischen Kontext in die Überlegungen mit einbeziehen, müssen wir einen anderen Ansatz wählen und etwas weiter ausholen. Was haben Musik und Theologie, Mystik, Metaphysik und Liturgie gemeinsam? Es ist die Suche nach Transzendenz.

Spätestens seit der Sphärenharmonie der Pythagoreer war man sich der transzendent kosmischen Dimension von Musik bewusst. Boethius hat dieses Konzept vertieft durch seine drei Arten der Musik: *musica mundana*, *musica humana* und *musica instrumentalis*, und das ganze Mittelalter hindurch gehörte die Musik zusammen mit Astronomie, Arithmetik und Geometrie zum Quadrivium, das dem Studium der ewigen Dinge gewidmet ist und nicht zum Trivium, das sich mit den weltlichen Dingen beschäftigt, und die wortgebundenen Künste Grammatik, Rhetorik und Dialektik umfasst. Als aber die Reformation versuchte, Gott auf ein Wort zu reduzieren (*sola scriptura*, s.o. S.29), verlor nicht nur die Natur sondern auch die Musik ihre spirituelle Rückbindung. Die barocke Figurenlehre des 17. und 18. Jahrhunderts muss als Ersatz für diesen Verlust gesehen werden.

Doch nach einer Epoche der bürgerlichen Musikkultur hatte mit E.T.A. Hoffmanns Rezension von Beethovens 5. Symphonie die Transzendenz ihr triumphales Comeback in der Musik. Kurze Zeit später lieferte Arthur Schopenhauer in seinem Hauptwerk „Die Welt als Wille und Vorstellung“ das philosophische Fundament für die metaphysische Bedeutung der Musik.

Eine fundamentale Einsicht der Metaphysik, ja, geradezu das ontologische Axiom schlechthin, lautet in der klassischen westlichen Formulierung: *ἐν ἀρχῇ ἦν ὁ Λόγος* (Joh 1:1). Dabei ist der Begriff *Λόγος* fast schon zu konkret. Ich würde Plotins Ausdruck *τὸ ἓν* vorziehen: das Eine, jenseits aller Konzepte, jenseits von Zeit und Raum, jenseits gar von Sein und Nicht-Sein. Nenn' es *die Gottheit*, *„einfaltiges Eins“* (Meister Eckart), *אין סוף* (en sof), *शून्यता* (shunyata), *道* (dao), *das Ding an sich*, *Weltgeist*, *Wille* oder wie immer man benennen will, was nicht benannt werden kann. Denn darin waren sich die Mystiker aller Zeiten in Ost und West einig: Kein Wort kann es je berühren: „Das Tao von dem man sprechen kann, ist nicht das ewige Tao. Der Name, den man nennen kann, ist nicht der ewige Name“¹⁰ „Si enim comprehendis, non est Deus“¹¹ (Augustinus) und schliesslich Kant: Das Ding an sich kann vom Verstand nicht erfasst werden.

Aber: *πάντα δι' αὐτοῦ ἐγένετο* (Joh 1:3): Alles, was sich in der vier-dimensionalen Raum-Zeit manifestiert, das ganze sichtbare, materielle Universum, geht aus dem *Λόγος* hervor. Raum und Zeit sind nicht Eigenschaften des Dings an sich sondern „Bedingungen der Möglichkeit der Wahrnehmung“ (Kant), das Koordinatensystem gleichsam, das unser Verstand ausrollt, um überhaupt etwas wahrnehmen zu können. Das ist nicht nur erkenntnistheoretisch zu verstehen sondern ontologisch. So sagt schon Scottus Eriugena im 9. Jahrhundert: „Nulla enim creatura est, a summo usque deorsum, quae in homine non reperiatur. Ideoque officina omnium jure nominatur“¹². Das heisst: Die materielle Welt ist eine Konstruktion unseres Verstandes. Was für die klassische Wissenschaft absurd klingt, wurde für durch die Quantenmechanik möglich und ist heute weitgehend anerkannt.

Wenn das für das materielle Universum zutrifft, dann ist es um so mehr plausibel für die verschiedenen Gebiete des menschlichen Geistes wie Kunst, Musik, Wissenschaft, Theologie, Religion etc. Sie verdanken alle ihre Emergenz in der phänomenalen Welt der Tätigkeit des Verstandes, ihr transzendenter Ursprung aber ist *ὁ Λόγος*. Das bedeutet, dass alle diese grossen Erzählungen als Vehikel auf der Suche nach Transzendenz gebraucht werden können. wenn auch nicht auf die selbe Art und Weise und in gleichem Masse.

Die Musik nimmt unter den Künsten eine Sonderstellung ein, da sie andes als Malerei, Bildhauerei oder Dichtung sich nicht auf die materielle Welt bezieht. Als die am wenigsten materielle Kunst hat die Musik direkten Zugang zu den ewigen Ideen, ja sogar zum *Λόγος* selbst.

All diesen Bereichen des manifestierten Geistes ist ein Kontinuum von unterschiedlichen Stufen der Vollkommenheit zu eigen (*gradatio entis*). In der Musik etwa gibt es einen beträchtlichen Unterschied zwischen banaler Unterhaltungsmusik auf der einen und den Meisterwerken der klassischen Musik auf der anderen Seite. Smetanas Moldau erreicht mitnichten das künstlerische Niveau von Wagners Tristan (Programmusik ist ohnehin ein Verrat am metaphysischen Wesen der Musik), und Anton Bruckners Symphonien gehören für mich zum Höchsten, was der Menschliche Geist je erreicht hat. Diese Musik verkörpert Wahrheit. Wenn ich Bruckner höre, weiss ich: Gott existiert. Nota bene: kein einziger Choral und keinerlei Textbezug ist dafür vonnöten.

Eine ähnliche *gradatio* findet sich auch in Theologie und Religion. Selbst die Bibel ist ein vielschichtiges Buch von wechselndem theologischem Niveau. Neben leicht zugänglichen Erzählungen finden sich einzelne Sätze, denen tiefe metaphysische oder theologische Einsichten zugrunde liegen, etwa „Noch ehe Abraham war, bin ich“ (Joh. 8.58) oder der bereits erwähnte Vers *ἐν ἀρχῇ ἦν ὁ Λόγος*.

Nicht viele Theologen haben das Niveau eines Thomas von Aquin erreicht. Doch in einem Moment der Erleuchtung gegen Ende seines Lebens rief er aus: „Ich erachte alles für Stroh, was ich geschrieben habe“. Das war der Moment, wo der Theologe zum Mystiker wurde.

¹⁰ Lao-Tse, Tao-Te-King, Abs 1

¹¹ „Wenn Du's verstehst, dann ist es nicht Gott“ - Augustinus, sermones 117,5

¹² Johannes Scottus Eriugena (ca. 800 - ca. 877), Peri Physeon 2.530D: „Es gibt nichts Geschaffenes, vom höchsten bis zum niedersten, dass nicht im Menschen [im menschlichen Geist] gefunden werden kann. Daher kann dieser zurecht die Manufaktur von allem genannt werden“

Mystik stellt die höchste Stufe von Theologie und von Religion dar. Der Theologe spricht von Gott, aber Mystik reicht an die Gottheit. Gottheit und Gott sind aber - nach Meister Eckart - so verschieden voneinander wie Himmel und Erde.

L'Orgue Mystique ist in der Tat, wieder Titel sagt, eine Frucht der Mystik. Es liegt in der Natur der Dinge, dass diese Aussage nicht intellektuell bewiesen werden kann, doch: „Wer Ohren hat, der höre !“

L'Orgue Mystique hat ein ähnliches Niveau wie Bruckners Symphonien. Die spirituelle Komponente, ja, die religiöse Erfahrung beim Hören, ist ebenso unmittelbar. Obwohl Choräle und liturgische Texte der Ausgangspunkt für *L'Orgue Mystique* sind, ist der Hinweis darauf für diese Erfahrung nicht relevant, ja bei ein Werk von solch mystischer und spiritueller Tiefe eher kontraproduktiv.

Anton Bruckner war sicherlich nicht weniger fromm und katholisch als Tournemire. Als Organist am Dom zu Linz hatte er eine ähnliche Position inne wie sein französischer Kollege. Aber als Bruckner sich seiner Berufung gewahr wurde, gab er sein Amt auf, um sich ausschliesslich der Komposition seiner Symphonien zu widmen. Für ihn war das eine höhere Form von Gottesdienst, und so ist es nur logisch, dass er seine letzte Symphonie „dem lieben Gott“ widmete.

Bruckner spürte intuitiv, dass seine Musik Dimensionen erreicht, die Worten nicht zugänglich sind. Anders als Tournemire hat Bruckner daher gar nicht erst versucht, seine Symphonien sprachlich zu fassen. Seine Kommentare sind geradezu kindisch.

Für Tournemire hingegen wurde das Dilemma zwischen der spirituellen Höhe seiner Musik und seinen rigiden religiösen Überzeugungen zunehmend zum Problem. Obwohl, oder vielleicht gerade weil er so gebildet war, blieb sein Denken im konventionellen Rahmen befangen. Das ist der wahre Grund für seine Depression, die ihn schliesslich brach.

***L'Orgue Mystique* und die Messe**

Die klassische lateinische Messe ist ein Jahrhunderte umspannendes Gesamtkunstwerk¹³. Augustinus nennt sie ein heiliges Schauspiel. Die liturgischen Texte sind Teil dieses Kunstwerks, aber nicht der wichtigste.

Man stelle sich das Evangelium vor:

- lateinisch
- gesungen
- von einem Priester in Goldbrokatgewändern
- nicht zur Gemeinde gewandt sondern nach Norden
- umwoben von Weihrauchschwaden
- von zwei Akolythen mit grossen, brennenden Kerzen begleitet
- assistiert von einem Subdiakon als menschlichem Lesepult -

- in der Tat, eine beeindruckende Inszenierung, die aber nicht der Textverständlichkeit dient.

Der wichtigste Text der Liturgie, der Canon und insbesondere die Einsetzungsworte sind noch stärker einem unmittelbaren Verständnis entzogen, indem sie hinter den Chorschranken, *submissa voce*, fast unhörbar gesprochen werden.

Das bedeutet nicht, dass diese Texte nicht wichtig wären. Doch die Sprache wird hier nicht als Kommunikationsmittel eingesetzt, das intellektuell zu verstehen und nachzuvollziehen wäre, sondern, in einem vormodernen Sinn, als mystisches, fast magisches Medium.

13 c.f. <https://moosmann.com> → Die Geburt von *L'Orgue Mystique* aus dem Geiste der Liturgie

Luthers Votum, die Messtexte auf deutsch zu lesen, ist daher Ausdruck eines fundamentalen Missverständnisses. Die Messe ist keine Bibelstunde sondern eine rituelle Repräsentation eines transzendenten Geschehens. Die sogenannte Liturgiereform hat dieses Missverständnis perpetuiert und damit die Liturgie und letzten Endes die christliche Religion als Religion im ursprünglichen Sinn¹⁴ zerstört.

Tournemire verfährt mit den Chorälen ganz ähnlich wie die Messe mit den Texten. Er legt nicht Wert auf ein Wiedererkennen oder „Verstehen“ der Choräle, sondern: Tournemire greift auch hier - wie oben¹⁵ schon beschrieben - grundlegende Prinzipien der Messe auf und überträgt sie kongenial ins Medium der Musik.

Sollte L'Orgue Mystique im Rahmen einer Lateinischen Messe gespielt werden ?

Grundsätzlich wäre das möglich.

- *Prélude à l'introïte*, *Offertoire*, *Élévation* und *Communion* nehmen sehr gut die Stimmung der jeweiligen liturgischen Situation auf.
- *Prélude à l'introïte*, *Offertoire* und *Élévation* fügen sich zudem durch ihre genau kalkulierte Dauer an ihrem jeweiligen Ort nahtlos in die Liturgie ein. Da es heute, im Gegensatz zu früher, üblich ist, dass die meisten Messbesucher im Hochamt die Kommunion empfangen, dürfte die *Communion* etwas zu kurz sein.
- Beim *Prélude à l'introïte* und der *Communion* ist der cantus firmus in einer singbaren Tonhöhe vertont, sodass der gesungene Choral unmittelbar anschliessen kann. Nicht so beim *Offertoire*. Es ist offen, ob das *Offertoire* nach dem Choral gespielt werden oder diesen ersetzen sollte.

Aber wie war es denn zu Tournemires Lebzeiten ?

Meines Wissens hat Tournemire selbst *L'Orgue Mystique* nicht während der Messe gespielt und er war wütend auf Bonnet, weil dieser es ebenfalls nicht tat. Langlais spielte nur ausgewählte Teile von *L'Orgue Mystique* ...

Und heute ?

Es wäre vergebliche Liebesmüh darauf zu hoffen, dass die offizielle Kirche jemals wieder zur klassischen Liturgie zurückkehrt. Die Priesterbruderschaften aber, die sich die Erhaltung bzw. Restitution der klassischen, lateinischen Messe auf die Fahnen geschrieben haben, verfügen selten über die Kirchen, die Orgeln und die geistige Weite, die nötig wären, um *L'Orgue Mystique* innerhalb der Messe zu etablieren.

Wie oben dargelegt ist der klangsinnliche Aspekt allein schon aus musikalischen Gründen wesentlich für *L'Orgue Mystique*. Dem können wir jetzt die kirchlich liturgische Dimension hinzufügen. Die Inszenierung des Evangeliums, die majestätischen gotischen Kathedralen Frankreichs und die herrlichen Barockkirchen Süddeutschlands machen ebenso wie der reiche Schatz kirchlicher Kunst und Musik deutlich, welchen grossen Wert die Katholische Kirche immer schon auf den ästhetisch sinnlichen Aspekt der Liturgie gelegt hat. *L'Orgue Mystique* innerhalb einer Messe, der Not gehorchend, auf einer Orgel zu spielen, die Tournemires Ansprüchen nicht genügt, würde weder der Musik noch der Liturgie gerecht werden.

Bis auf weiteres schlage ich vor, meine Aufnahmen von *L'Orgue Mystique* über eine hochkarätige Dolby Atmos Anlage zu hören¹⁶ und Richard Christopher Spotts' Buch zu lesen. In einer idealen Welt wäre meine Position sicherlich eine andere ...

¹⁴ vgl. Anmerkung 8, Seite 28

¹⁵ Seite 27 und 29

¹⁶ <https://youtu.be/QQwygR-WFBI>

Musik, Mystik und Theologie

Musik und Theologie sind, wie oben dargelegt, unterschiedliche Erscheinungsformen des manifestierten Geistes, die jeweils viele Stufen der Vollkommenheit beinhalten. Zu glauben, ein Musikstück sei um so wertvoller je deutlicher es sich auf religiöse Inhalte bezieht, anstatt seinen ästhetischen Rang nach rein musikalischen Gesichtspunkten zu evaluieren, ist das, was Ken Wilber „*level/line-fallacy*“ nennen würde. Das eingangs erwähnte Postulat, das einen Bezug zu religiösen Erzählungen einfachen Zuschnitts, (den man sicherlich hie und da konstatieren oder vielmehr konstruieren kann) zur notwendigen Voraussetzung für ein Verstehen von *L'Orgue Mystique* erklärt, wäre, in Wilbers Terminologie, Ausfluss einer „*pre/trans-fallacy*“.

Dennoch gibt es Überschneidungen und Berührungspunkte. Nehmen wir zum Beispiel den Beginn des *Offertoire* vom 19. Sonntag nach Pfingsten¹⁷. Hört man die Musik und liest anschliessend den Text des Offertoriums „*Si ambulavero in medio tribulationis*“¹⁸, so stellt sich unmittelbar ein Evidenzerlebnis ein: Der Psalmvers beschreibt, was die Musik ausdrückt. Mitten durch Not und Bedrängnis zu gehen, gehört zu den Urerfahrungen des Menschen. Jeder wird solche Situationen schon erlebt haben. Es ist daher ebenso naheliegend, dass sich Tournemire durch den Text des Offertoriums zu seiner Komposition inspirieren liess, wie es abwegig ist, zu fordern, man müsse den Text gelesen haben, um die Musik zu „verstehen“. Denn die konkrete Sinnhaftigkeit des Stücks beruht nicht auf intellektuellem Verstehen sondern auf intuitivem Wiedererkennen.

Dergleichen Koinzidenzen sind Legion in *L'Orgue Mystique*, mal mehr, mal weniger deutlich.¹⁹ Daraus lässt sich aber keineswegs eine Abhängigkeit der Musik vom Text konstruieren, vielmehr sind es Ideen - Gedanken, Empfindungen - die, der Sphäre des Geistes (*Nous*) entstammend, in der Welt der Erscheinungen emergieren, mal als Text, mal als Musik. Jenseits davon besteht aber immer noch eine Überfülle von Bedeutung, die sich nur in der Musik, nicht aber als Text manifestieren kann.

Tournemires Arbeitsweise unterscheidet sich grundlegend von der Johann Sebastian Bachs. Untersucht man beispielsweise das Praeludium h-moll BWV 544 in Hinblick auf die barocken Figurenlehre, könnte man folgende symbolische Verweise konstatieren:

- die Vorzeichen ganz zu Beginn: das Kreuz Jesu und das der beiden Schächer
- die Zweiunddreissigstel-Figur mit anschliessender Synkopierung : die Dornenkrone
- der Oktavsprung h-h (7 mal) : der senkrechte Balken des Kreuzes
- das liegende Fis (Takt 7) : der waagrechte Balken des Kreuzes
- das Motiv aus Achtelnoten der linken Hand (T. 4-7), staccato, ebenfalls 7 mal :
die Hammerschläge, mit denen Jesus ans Kreuz geschlagen wird
- jede Menge *suspensiones*

Daraus kann man schliessen, dass es sich bei diesem Stück um Passionsmusik handelt.

¹⁷ <https://youtu.be/YH19l7jZeyg>

¹⁸ „Wenn ich auch mitten in Bedrängnis wandeln muss“ (Ps. 138,7)

¹⁹ vgl. oben, Seite 14



Das heisst: Die (Be-)Deutung dieses Werkes erwächst aus einem mehrstufigen intellektuellen Prozess, der seinerseits umfangreiche kulturgebundene Kenntnisse voraussetzt. Bachs Kompositionsweise hat sprachähnliche Züge: Zeichen (die musikalischen Motive) verweisen auf ein Bezeichnetes (Dornenkrone, Hammerschläge): Signifikant und Signifikat im sprachähnlichen Zeichensystem der Figurenlehre. Das Bezeichnete ist aber selbst Zeichen, genauer: Symbol für einen komplexen Sinnzusammenhang (Menschwerdung Christi, Tod, Auferstehung, Erlösung). Die musikalischen Motive sind also indirekte Symbole, die nur vor dem Hintergrund christlicher Theologie verstanden werden können. Rein intuitiv, durch blosses Hören ist die dargelegte Interpretation nicht zu erschliessen.

Ganz anders bei Tournemire: Tournemire verwendet keine Symbole, also Zeichen, die mehr oder weniger eindeutig auf ein Bezeichnetes verweisen würden, sei es konkret oder komplex und transzendent. Tournemire evoziert Atmosphäre. Man erahnt Bedeutung. Die Texte der Choräle, die der Komposition zugrunde liegen, triggern allenfalls eine platonische Anamnesis, ein Wiedererinnern an Ideen, die die Seele vor ihrer Inkarnation geschaut hat, die aber weit jenseits der Zugriffsmöglichkeit von Sprache liegen.

Für sich genommen sind die Bilder, die die Texte beschreiben, oft recht banal. Je mehr man diese Bilder ausweitet zu Geschichtchen, Erzählungen oder gar theologischen Mini-Traktaten, desto mehr entfernt man sich vom transzendenten Gehalt, der in der Musik aufscheint und sich nur in und als Musik manifestieren kann. So beraubt man *L'Orgue Mystique* der Mystik.

Tournemire braucht den Umweg über Sprache nicht. Bach ist Theologe - Tournemire ist Mystiker.

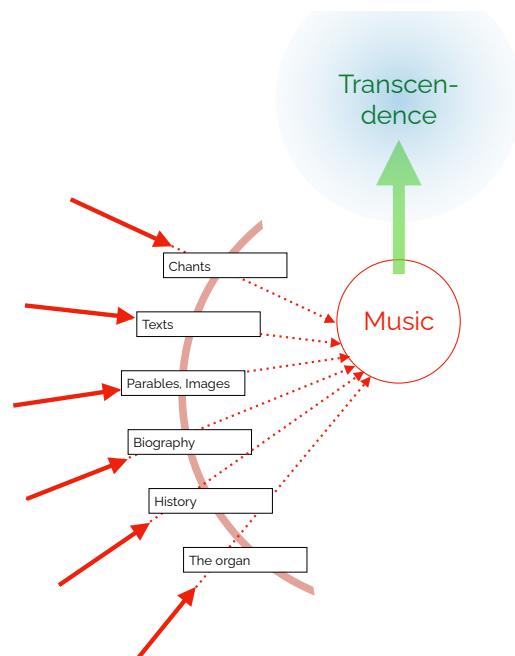
Conclusio

Für ein umfassendes intellektuelles Verständnis von *L'Orgue Mystique* ist nicht nur eine detaillierte Analyse der Musik selbst eine notwendige Voraussetzung (werkimmanente Interpretation), sondern auch eine eingehende Untersuchung des Kontextes und der Hintergründe.

Für Gläubige innerhalb des konventionellen Rahmens sind Verweise auf Gesänge und Texte sowie theologische Bezüge sicherlich hilfreich.

Für einen mystisch begabten Zuhörer, der nach transzendentalen Erfahrungen sucht, sind solche Gleichnisse, Bilder, Erzählungen und theologischen Konzepte jedoch eher ein Hindernis als eine Hilfe.

Schließlich könnte ein Zuhörer ohne religiösen Hintergrund, der jedoch von der Musik fasziniert ist, die Präsentation religiöser Texte als unzulässige Beeinflussung empfinden, die ihn abschreckt, anstatt ihn zu ermutigen, sich mit *L'Orgue Mystique* auseinanderzusetzen.



Das Wissen um die Gesänge, Texte, Gleichnisse, Bilder, die Kenntnis von Tournemires Biografie und geschichtlichen Hintergründen, Informationen über Tournemires Orgel – all das kann (vielleicht) dazu beitragen, ein gewisses Verständnis für die Musik zu erlangen. Allerdings handelt es sich hierbei um externe Perspektiven, die niemals den Kern der Musik berühren werden. Tatsächlich besteht die große Gefahr, dass sie einen ungetrübten Blick auf die Musik selbst verstellen.

Mein Ansatz ist ein anderer: Mir geht es darum, in die Musik einzutauchen, immer tiefer in ihren innersten Kern vorzudringen, um von dort aus mit dieser einzigartigen Perspektive auf Transzendenz in Kontakt zu kommen, die diese Musik auf gültige Weise zum Ausdruck bringt.