LES JOYAUX DE VOTRE DISCOTHÈQUE



CHARLES TOURNEMIRE (1870 - 1939)

«L'Orque Mystique» (Anthology)





AD 182

DISQUE Nº 1: 73'05

CYCLE DE NOËL, op. 55 (Extraits) (1) Cathédrale Saint-Pierre de Rennes

OFFICE DE L'ÉPIPHANIE (n° 7): 1 Fantaisie 6'45 OFFICE DE NOËL (n° 3): 2 Introït 0'57 3 Offertoire 5'24 - 4 Paraphrase 9'01 OFFICE DE LA PURIFICATION DE LA SAINTE-VIERGE (n° 11): 5 Diptyque 10'55

CYCLE DE PÂQUES, op. 56 (Extraits) (2) Basilique Sainte-Clotilde de Paris

OFFICE DE LA SEPTUAGÉSIME (nº 12): 6 Clameurs et choral 7'11

OFFICE DE LA SEXAGÉSIME (nº 13): 7 Offertoire 5'37 OFFICE DU SAMEDI SAINT (nº 16): 8 Offertoire 3'45 OFFICE DE PÂQUES (nº 17): 9 Paraphrase et double choral 9'07

OFFICE DE LA PENTECÔTE (n° 25): 10 Communion 3'19 11 Fantaisie - Choral 10'29

DISQUE Nº2: 73'33

CYCLE APRÈS LA PENTECÔTE, op. 57 (Extraits) (3) Basilique Saint-Sernin de Toulouse

OFFICE DE LA SAINTE TRINITÉ (n° 26) : 1 Triptyque 8'42 OFFICE DU 7º DIMANCHE APRÈS LA PENTECÔTE (nº 32): 2 Alleluia nº 4 3'50

OFFICE DU 9º DIMANCHE APRÈS LA PENTECÔTE (nº 34): 3 Supplications et fugue modale 8'51

OFFICE DE L'ASSOMPTION (nº 35): 4 Paraphrase - Carillon 10'31 - 5 Offertoire 4'59

OFFICE DU 12º DIMANCHE APRÈS LA PENTECÔTE (nº 38) : 6 Choral nº 3 5'10

OFFICE DU 16° DIMANCHE APRÈS LA PENTECÔTE (n° 43): 7 Choral alléluiatique n° 1 6'11

OFFICE DU 17º DIMANCHE APRÈS LA PENTECÔTE

(n° 44): 8 Choral alléluiatique n° 2 7'55

OFFICE DE LA TOUSSAINT (nº 48): 9 Choral 11'02 OFFICE DU 23º DIMANCHE APRÈS LA PENTECÔTE (nº 51): 10 Fantaisie sur le Te Deum et Guirlandes allé-

luiatiques 5'46

Recto: Rose Nord (13° s.) de la Cathédrale de Chartres

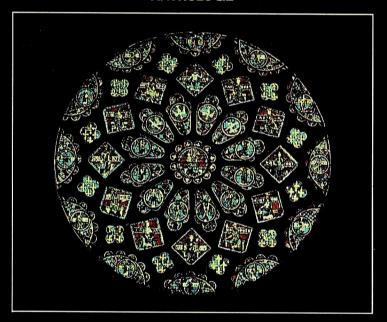
Fabriqué en France ® ARION 1989

Collection dirigée par Ariane Ségal Prise de son: ^{(2) (3)} Claude Morel et ⁽¹⁾ Marc Lombard Collaboration technique: Jean-Marc Laisné (® ARION 1977/1978/1980 - AAD)

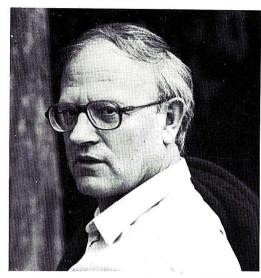
ARN 268105

CHARLES TOURNEMIRE

"L'Orgue Mystique" **ANTHOLOGIE**



GEORGES DELVALLÉE aux Grandes Orgues Cavaillé-Coll de la Cathédrale Saint-Pierre de Rennes, de la Basilique Sainte-Clotilde de Paris et de la Basilique Saint-Sernin de Toulouse



Pianiste, organiste, pédagogue, **GEORGES DELVALLÉE** se veut avant tout musicien. Grand Prix du Disque, il mène une carrière éclectique, se produisant en soliste dans les grands festivals internationaux (Besançon, Venise, Ljubljana, Festival estival de Paris, USA, Canada...).

Créateur pour la télévision française du Concerto pour orgue et orchestre de Paul Hindemith, il est aussi le dédicataire de nombreuses œuvres contemporaines. Ardent défenseur de l'œuvre de Charles Tournemire, il s'attache à le faire mieux connaître au concert et au disque; il a obtenu le Grand prix du Disque de l'Académie Charles Cros pour l'enregistrement «Sept Chorals-Poèmes d'Orgue pour les Sept Paroles du Christ» de Tournemire; c'est à lui qu'a été confié en 1979 la participation française à la diffusion intégrale de «L'Orgue Mystique», réalisée par la Communauté Radiophonique des

Pays de Langue Française, à l'occasion du quarantième anniversaire de la mort du compositeur.

Il collabore régulièrement avec la Maîtrise et l'Orchestre National de France.

Pianist, organist, teacher, **GEORGES DEL-VALLÉE** is above all a musician. Awarded the Grand Prix du Disque, he pursues an eclectic career, appearing as soloist at major international festivals (Besançon, Venise, Ljubljana, Festival estival de Paris, USA, Canada...).

He created Paul Hindemith's Concerto for organ and orchestra for French television. He has also had a number of contemporary works dedicated to him. An ardent defender of the work of Charles Tournemire, he endeavours to have the work of this composer better known on the concert platform and in the recording studio: he was awarded the «Grand prix du Disque de l'Académie Charles Cros» for his record «Sept Chorals-Poèmes d'Orque pour les Sept Paroles du Christ» of Tournemire. In 1979, he was entrusted with the French participation in the complete performance of «L'Orgue Mystique», produced by the Communauté Radiophonique des Pays de Langue Française, on the occasion of the fourtieth anniversary of the composer's death.

He performs regularly the French National Choir and Orchestra.

© ARION PARIS 1980 - Tous droits réservés pour tous pays, y compris l'URSS (Reproduction interdite).
© ARION PARIS 1980 - All rights reserved for all the world, USSR included (Copyright reserved).



Charles Tournemire improvisant à l'Orgue Cavaillé-Coll de Sainte-Clotilde en 1938. On remarquera sur le pupitre le Graduel grégorien dont le musicien ne se séparait jamais (Photo X...)

«L'Orgue Mystique» de Tournemire

«Cinquante et un offices de l'année liturgique, inspirés du chant grégorien et librement paraphrasés». Ces quelques mots, inscrits par Charles Tournemire en tête de son «Orgue mystique» nous en indiquent l'esprit, le but. Œuvre religieuse et vivante comme le plainchant qui est sa source, faite pour illustrer, commenter le drame de l'année liturgique, avec ses teintes à chaque mystère, à chaque fête du Christ. Œuvre pour orgue, l'instrument par excellence de l'alléluia et de la prière, œuvre monumentale comprenant 51 offices divisés chacun en 5 pièces: Prélude à l'Introït, Offertoire, Elévation, Communion, Pièce terminale.

Ces cinq pièces ont une forme précise. La première (Prélude à l'Introït) est toujours très courte. Elle harmonise invariablement le texte musical de l'Introït. A citer: celle de l'«Assomption», un modèle de poésie modale, avec un effet délicieux de «faux nasard».

La deuxième pièce (Offertoire) est plus développée. Elle aussi commente le texte musical et littéraire de l'Offertoire propre à chaque dimanche ou fête. A citer: celles de l'«Epiphanie» (mystérieuse comme l'étoile des Rois Mages), du 4e dimanche après Pâques (joyeuses guirlandes, lointain solo de bourdon), de l'«Ascension» (phrase plain-chantesque noblement dialoguée sur les trompettes, car «le Seigneur s'élève au son de la trompette angélique»), de la «Pentecôte» (mode hypermajeur), du 8e dimanche après la Pentecôte (guirlandes de tierces, notes de passage aériennes), de l'«Assomption» (procession lente, arrêts et chants lointains, bourrés de flûtes et solos de nasard, atmosphère très spéciale où les accords du 1er tableau de Pelléas, les modes grégoriens et certaines dissonances plus ou moins polytonales se fondent en un tissu harmonique d'une exquise nouveauté).

Les troisième et quatrième pièces (Elévation, Communion), sont très courtes. Toujours recherchées de registration, d'une grande finesse d'écriture. A citer: les communions de la «Septuagésime» (sombre, en esprit de pénitence), de la «Pentecôte» (pure comme une aile d'ange), de la «Fête du Saint-Sacrement» (extase, amour mystique, emploi remarquable des octaves graves), enfin les élévation et communion pour l'«Assomption», qui reste un des meilleurs offices de l'«Orgue Mystique».

La pièce terminale est le triomphe de l'art Tournemiresque. Elle est toujours très longue, et résume les idées religieuses importantes de chaque fête, en paraphrasant les textes des «séquences», «hymnes» ou «alléluias» propres.

Château intérieur des sentiments et grâces correspondant à chaque mystère, vitrail sonore où le fortissimo de l'orgue déploie ses splendeurs et prolonge le temps, la liberté

par Olivier Messiæn

rhapsodique de sa forme qui semble défier toute analyse, est cependant soigneusement agencée, édifiée. La fantaisie immatérielle de ses rythmes, la somptuosité de ses harmonies, les reflets changeants de ses modes caméléonesques, les pierres précieuses de ses mixtures, et surtout la joyeuse et suave fantaisie de ses mélodies alléluiatiques qui semblent percer la matière avec la subtilité d'un corps glorieux, en font une merveille d'art migothique, mi-ultra moderne, de la plus éblouissante originalité.

A citer: la magnifique «paraphrase» de Noël (le «Te Deum» se mêle aux chants des anges et l'hymne de Laudes «A solis hortus cardine» traité en choral s'adjoint un grandiose mouvement contraire qui symbolise l'union des deux natures en Jésus-Christ); la «paraphrase et double choral» pour le jour de Pâques (qui utilise la séguence «Victimæ paschali». le «Te Deum», le graduel de Pâques, l'alléluia de Quasimodo, et respire toute la fraîcheur, toute la nouveauté de la vie pour Dieu qui éclate dans le Christ ressuscité. l'agilité, la subtilité, la luminosité de son corps immortel); la «paraphrase-carillon» pour l'«Assomption de la Sainte Vierge» (un chef-d'œuvre que tous les organistes devraient jouer en ce jour! Admirons son milieu avec modes superposés et une immense appogiature en grappes d'accords qui déploie les minutes parfumées de la poésie Mariale: «Je me suis élevée comme le palmier de Cadès, comme le rosier de Jéricho, comme un bel olivier de la campagne, comme le platane au bord des eaux sur le chemin»). A citer encore la «fresque alléluiatique» pour le quatrième dimanche après Pâques et l'«alléluia» en fanfare pour le septième dimanche après la Pentecôte (frais et printanier comme un Fra Angelico). Voici maintenant l'analyse d'une des plus saisissantes «pièces» terminales de l'«Orque Mystique»: «Clameurs et choral» pour la «Septuagésime». Exposition d'un premier thème en alléluia (tiré du «trait» de ce jour: «De Profundis»). Deuxième thème à la pédale («Lucis Creator»). Développement du premier thème: augmentation à la basse, vocalises, fanfares. Deuxième thème en choral avec nouvelle disposition trillée. Reprise du développement en vocalises et fanfares avec orientation tonale différente. Réexposition des deux thèmes variée, plus brillante et toccatante. Le morceau entier semble commenter une parole de Saint Paul dans l'«Epître» de ce jour: «Comme le lutteur dans l'arène, je cours, je combats, pour obtenir une couronne incorruptible».

(Article paru dans la revue SYRINX, mai 1938)

rononcer le nom de Charles Tournemire (1870-1939), c'est l'associer presque exclusivement à une œuvre: L'Orque Mystique. Méfiance, peut-être, devant l'image du «compositeur-organiste». Charles Tournemire n'a-t-il pas été l'un des derniers élèves de César Franck, et son successeur en 1898 à l'orque de Sainte-Clotilde, après l'intérim assumé par Gabriel Pierné? Beaucoup de compositeurs français se trouvent ainsi classés et jugés en toute méconnaissance de cause! Tournemire est du nombre, en qui l'on aurait tort de ne voir que «l'organiste-qui-compose». S'il est patent qu'il a gardé certains éléments de l'esthétique franckiste - le choral, notamment, une des formes privilégiées de son art -, il est non moins évident que, pour ce qui est du langage proprement dit, il s'est vite affranchi de toute influence directe comme de toute systématisation syntaxique et formelle. En 1910, il réglait sa dette sous forme de l'admirable Triple Choral en disciple digne du maître, César Franck, à la mémoire de qui l'œuvre est dédiée. A partir de cette époque, Tournemire affectionnera, dans l'esprit de la grande variation beethovénienne, la paraphrase et le style rapsodique. Quel autre élève direct de Franck, profondément séduit par l'art neuf de Claude Debussy, s'est préoccupé autant que Tournemire de la polytonalité (1), de la modalité (grégorienne certes, mais aussi grecque et hindoue), de la fusion de celle-ci avec le chromatisme?

Variation, paraphrase, rapsodie... Les réflexes de l'improvisateur génial et universellement admiré n'infléchiraient-ils pas, chez Tournemire, la structure de la composition écrite? Ce préjugé, le musicien s'est efforcé de le combattre dans divers articles sur l'improvisation qu'il a publiés pendant la composition de *L'Orgue Mys*-

tique, estimant à juste titre que sa renommée d'improvisateur au service de la liturgie portait ombrage à son œuvre de compositeur, ce qui ne s'est, hélas, que trop confirmé par la suite. Tôt, Tournemire déplore qu'on ne voie en lui que l'improvisateur: «N'enterrez pas vos enfants» comme j'enterre les miens, écrit-il sans ambages à Maurice Emmanuel dans une lettre datée du 8 février 1917... Dieu n'a pas voulu vous imposer la souffrance que je connais depuis vingt ans... On préfère la «fausse couche» à l'être organisé... Sur ma tombe, je demande: ci-gît un improvisateur...»

Tournemire, contrairement à la majorité de ses confrères, Marcel Dupré notamment, était incapable de mémoriser ses improvisations. Il a lui-même analysé ce qui distingue nettement le processus de l'improvisation du processus de la composition. «Toute préparation est donc opposée à cet art spécial (de l'improvisation). Chez l'homme possédant cette force, dès l'instant où la sensibilité s'éveille... le mécanisme de l'ordonnance est exposé, l'élément constructif se développe au fur et à mesure, sans heurt, avec logique et fantaisie à la fois, au point de donner l'illusion de la chose écrite avec en plus dans les minutes sublimes - des «éclairs» qui n'appartiennent qu'à cette manifestation émanant de la puissance cérébrale et du cœur!

C'est alors qu'on a la singulière impression d'écouter un autre que soi.

Le subconscient agit: il semble que l'on soit visité par l'ange inspirateur. Moments extraordinaires, forcément intermittents!...

Cependant il faut avoir le courage de tout dire.

Plus haut, nous avons émis l'idée suivante: parvenir à donner l'illusion de «l'écrit».

Nous maintenons cette opinion; mais, sauf

le moment où le subconscient se substitue au conscient, il est presque impossible, de façon soutenue, d'atteindre à la pureté contrapunctique de l'œuvre longuement mûrie et réalisée». (²).

L'univers de rayonnante spiritualité et de pure musique que constitue L'Orgue Mystique oblige, comme d'ailleurs toute l'œuvre de Charles Tournemire, à ce qu'on se place à la hauteur des vues d'un musicien dont l'existence et la carrière artistique furent celles d'un pèlerin de l'absolu. Imbu du concept de l'artiste médiéval tel que l'a défini Huysmans, Tournemire s'est montré convaincu que la technique, la recherche de la matière sonore pour elle-même, devaient disparaître dans l'accomplissement de l'Idée et du Style en une suprême expression du Divin. Tel est, pour lui, l'art. C'est là la grandeur, mais aussi les limites de son œuvre.

Si tant d'autres musiques, et de musiques d'orgue, viennent solliciter parfois complaisamment l'auditeur, la musique de Tournemire, elle, ne se livre pas toute à lui immédiatement. Elle exige de lui un effort d'élévation et d'attention soutenue. Flor Peeters a justement écrit: «Tournemire au contraire s'adresse à une sensibilité cultivée, intelligente et spiritualisée». (3).

Est-ce à dire qu'une telle musique, initiatique au sens propre du terme, soit cérébrale? Non pas. Loin de contraindre le souffle inépuisable de l'invention musicale de Tournemire, la rigueur constructive ne cesse au contraire d'en souligner la haute signification et d'en soutenir la libre et puissante originalité.

Cinq années effectives, de 1927 à 1932, ont été exclusivement consacrées par le musicien à rédiger la somme que représentent les deux cent cinquante trois pièces de *L'Orgue Mystique*. Mais il est certain que cet ensemble

monumental, entrepris aussi pour relever un amical défi lancé par Joseph Bonnet, Tournemire le portait depuis longtemps en lui. L'Orque Mystique qui revêt les formes les plus variées et pas forcément préétablies, qui paraphrase et commente dans l'esprit plus encore qu'à la lettre la teneur grégorienne de chacun des dimanches de l'année liturgique catholique, représente une entreprise d'une telle envergure que le plan de la moindre des parties de l'édifice n'aurait pu être laissé au hasard. Dans L'Orgue Mystique, la perception du détail contient le principe unitaire de l'ensemble et ramène sans cesse à la considération de celui-ci. L'auteur luimême a souligné que «l'office central, Pâques, contient des éléments qui traversent pour ainsi dire l'œuvre entier. C'est comme un soleil qui éclaire autour de lui une multitude de mondes de pensées».

Lorsque Tournemire poursuit en notant que «toutes les œuvres symphoniques, théâtrales ou autres de ma composition ont, dans leur essence même, préparé l'éclosion de L'Orgue Mystique, car en elles se trouve le même idéal». cela ne signifie nullement qu'on puisse se croire dispensé de les connaître. Le malheur veut que la moitié environ de la production du musicien hormis l'œuvre d'orque, de piano et de musique de chambre -, c'est-à-dire les huit symphonies, les oratorios, les ouvrages lyriques, soit encore inédite. Si L'Orque Mystique op. 55-56-57, accueilli avec enthousiasme par tous les organistes au premier rang desquels Olivier Messiæn, représente effectivement un aboutissement de la démarche de l'artiste et du croyant et l'un des sommets de la musique d'orque du XXème siècle, il est loin d'avoir épuisé la veine créatrice du compositeur. D'autres partitions ont suivi, non moins capitales, comme les Sept chorals-poèmes pour les sept paroles du Xrist op. 67 qui révèlent la poursuite d'une évolution personnelle. Nous ne craignons pas d'affirmer qu'il paraît difficile de présenter un tableau exact de la musique française des années trente sans compter avec les Douze préludes-poèmes pour piano op. 58 (1932), Musique orante pour quatuor à cordes op. 61 (1933), la Sonate-poème pour violon et piano op. 65 (1934) - ces trois œuvres ayant été publiées à titre posthume (4) — non moins qu'avec les trois grandes partitions qui leur font pendant dans le domaine de l'oratorio, l'Apocalypse selon Saint-Jean op. 63 (1936), La Douloureuse Passion du Xrist op. 72 (1937), Il Poverello d'Assisi op. 73 (1939) où se projette une dernière fois l'idéal franciscain du compositeur.

A vrai dire, si la composition de ce monument de L'Orque Mystique, imposant par sa diversité autant que par son unité, se situe dans la pleine période de renaissance du chant grégorien de tradition solesmienne, elle concrétise également les aspirations de tout un mouvement d'art mystique qui s'est manifesté déjà dans le domaine de la peinture et de la poésie. Sans doute, cette dimension mystique n'apparaît pas au premier rang de celles que l'on considère comme essentielles pour caractériser la production artistique de l'époque moderne. Pourtant, il est important de remarquer, que dès la seconde moitié du XIXème siècle, l'affirmation des courants esthétiques correspond à une «fuite» de l'artiste devant l'essor de l'industrialisation et du matérialisme. César Franck, pour sa part, en se réfugiant dans la prière, réajuste et élève la portée spirituelle de la musique sacrée en même temps qu'il revalorise l'instrument par lequel il s'exprime: l'orque. Tandis que d'autres artistes manifestent la volonté de traduire la fugacité de l'impression, le mouvement de l'éphémère, l'art dialectique de Franck tend vers une esthétique de la permanence et de la durée. La fidélité des disciples de Franck à cette esthétique explique en partie le décalage qui existe entre l'évolution de la musique d'orque et celle des autres domaines de la musique durant la première moitié du XXème siècle. Tandis qu'un Louis Vierne prolonge jusqu'à la veille de la seconde querre un langage post-romantique hyper-chromatique dérivé de celui de Franck, Charles Tournemire a depuis longtemps pris ses distances vis-à-vis de ce dernier, même s'il conserve, nous l'avons dit, quelques éléments franckistes, tel le choral, comme éléments de son langage propre. Après avoir progressivement conquis cette indépendance à travers huit symphonies aux dimensions parfois colossales, c'est sur l'orque de la Basilique Sainte-Clotilde de Paris qu'il achève de se forger une poétique personnelle. Cette poétique personnelle ne trouve pas seulement sa source dans l'univers des sons. Catholique absolu, Torunemire est, certes, nourri des écrivains de son temps: Villiers de l'Isle-Adam, Ernest Hello, Léon Bloy, Barbey d'Aurevilly. Mais épris aussi de philosophie, voire de théosophie, il est donc attiré par une conception plus ésotérique, plus métaphysique du mysticisme chrétien, représentée notamment par les idées de son beau-frère Joséphin Péladan. Certes, Tournemire, s'il a fort bien connu le Sâr, n'a jamais adhéré effectivement au mouvement rosicrucien. Mais il est certain que l'idéalisme mystique qui l'animait et que son œuvre reflète, peut parfaitement se résumer par cette phrase du manifeste de «L'Art Idéaliste et Mystique»: «Il n'y a d'autre Réalité que Dieu. Il n'y a d'autre Vérité que Dieu. Il n'y a d'autre Beauté que Dieu». Tout comme les poètes qui

se situent dans cette même perspective — nous pensons à Saint-Pol Roux affirmant «L'Homme et Dieu sont solidaires au point de se confondre» — Tournemire réalise lui aussi de façon privilégiée la mission de révéler le vrai sens de la Beauté caché sous les masques du monde des apparences.

Dans la préface de L'Orgue Mystique et dans d'autres écrits, Charles Tournemire a exposé quels ont été ses objectifs: doter le culte catholique d'un ensemble cyclique lituraique comme l'avait fait Jean-Sébastien Bach avec le choral luthérien pour le culte protestant. Mais alors que Bach avait exploité les ressources de la tonalité, Tournemire désire, lui, «remonter aux sources de la modalité», commenter «le chant grégorien d'après le système modal qui ne saurait exclure le chromatisme», lequel avait été utilisé avec hardiesse par Frescobaldi par exemple. «Il fallait reconstruire», selon sa propre expression, et c'est de cela que L'Orque Mystique tire son originalité. Si Tournemire a choisi de continuer les maîtres avec lesquels il a toujours entretenu de profondes affinités, Titelouze, Buxtehude, Grigny, il l'a fait «tout en se servant de la polytonie moderne comme vêtement». S'il a toujours respecté «la légèreté des lignes grégoriennes, la fluidité des paraphrases aériennes», il s'est par ailleurs trouvé dans l'obligation «de s'affranchir du rythme de Solesmes... de modifier en beaucoup de cas la rythmique et de la faire se plier aux exigences impérieuses des compositions diverses et fort variées» qu'il avait entreprises. Parmi les formes qu'il a le plus fréquemment utilisées: chorals variés, chorals alléluiatiques, chorals simples, fantaisies, toccatas, prêtent leurs cadres aux pièces terminales des offices. Les autres pièces sont de petits poèmes de quelques pages «dans la teinte douce». La paraphrase domine et, avec elle, l'esprit de la grande variation beethovénienne. Il s'en faut que Tournemire ait recours toujours à la citation directe. Un intervalle, une incise, une broderie lui suffisent parfois pour construire une pièce.

L'Orque Mystique représente l'apogée du répertoire de l'orque au service de la liturgie catholique, vocation de l'instrument pressentie par Alexis Chauvet et César Franck, précisée par Eugène Gigout, Charles-Marie Widor et Marcel Dupré. Mais le besoin se faisait sentir parmi les organistes, en un temps de plein renouveau modal, de disposer d'un ensemble cohérent qui, fécondé par la monodie grégorienne, achèverait de muer l'orgue symphonique, placé jusque-là à mi-chemin entre la salle de concert et l'église, en orque liturgique. Il est révélateur que, dès l'abord, Tournemire ait songé à intituler son grand œuvre L'Orque glorieux, titre que porte encore le volume contenant le plan et les matériaux de l'ouvrage (5). Le langage mélodique et harmonique forgé par le musicien et qui allie savamment archaïsme et modernisme, âpreté et douceur, éclat et mystère, allait l'amener à reconsidérer les possibilités offertes par l'orque de Cavaillé-Coll du type de celui aux claviers duquel il avait accédé en 1898. Tournemire a indiqué avec une extrême précision les registrations convenant au climat poétique et spirituel de chaque pièce. A l'interprète de s'y conformer scrupuleusement s'il veut être fidèle à la pensée de l'auteur, et rendre compte de la variété d'invention de chaque office. Des ieux, des alliages de timbres, notamment l'étincelante palette des mixtures, des contrastes de registration, sont révélés dans un contexte sonore nouveau.

L'Orgue Mystique, ouvrage conçu en étroite corrélation avec la liturgie catholique. Est-ce à

dire qu'il est impropre à être joué en concert? Non pas, puisque le compositeur dans la conclusion de sa préface de L'Orque Mystique écrit: «Si cette nouvelle musique d'orque vise à l'ornement des offices liturgiques principalement, elle doit pouvoir aussi trouver sa place au concert». Bien qu'il eût assez tôt abandonné la formule du récital d'orque traditionnel, Tournemire a insisté sur «l'utilité des manifestations organistiques ailleurs qu'à l'église» (6). «Le concert d'orgue... a de plus l'avantage de pouvoir mettre en lumière des pièces de très grande envergure, impossible à exécuter à l'église... A l'église, le «mystère» indicible émanant du cœur d'un maître-organiste est chose impalpable; au concert, la valeur de ce même maître s'affirme moins voilée, plus évidente, plus humaine...».

C'est ainsi que Tournemire lui-même a été amené à donner en marge d'un office la première audition de quelques-unes des maîtresses pages de *L'Orgue Mystique*. Toutefois l'adéquation des sonorités du Cavaillé-Coll de Sainte-Clotilde à l'œuvre (il est significatif que la composition de l'orgue sera modifiée à la faveur d'une restauration juste après la fin de la composition de *L'Orgue Mystique*, en 1933) l'incitèrent à ne pas les interpréter «ailleurs qu'à l'église», à l'exception des auditions données sur des orgues privées.

Au milieu de chacune des années de composition de *L'Orgue Mystique*, Tournemire a donc fait entendre lui-même un choix parmi les pièces qu'il venait d'écrire. Ainsi, le 17 juin 1929, la *Fantaisie* de l'Epiphanie, la *Paraphrase* de Noël; le 26 juin 1930, *Clameurs et choral* de la Septuagésime; le 15 juin 1931, au cours d'un concert radiodiffusé en direct (événement encore exceptionnel pour l'époque, techniquement

parlant), Alleluia nº 4, du VIIème dimanche après la Pentecôte, Supplications et fugue modale du IXème dimanche après la Pentecôte, Choral nº 3 du XIIème dimanche après la Pentecôte, pièces qui ont été choisies par Georges Delvallée pour cet enregistrement.

Le quatrième de ces grands concerts consacrés à *L'Orgue Mystique* fut au contraire offert au maître, le 25 avril 1932, toujours à Sainte-Clotilde, par ceux qui, d'une façon ou d'une autre, s'affirment comme étant ses continuateurs ou ses disciples: Noëlie Pierront, Maurice Duruflé, André Fleury, Olivier Messiæn (qui jouait l'offertoire de l'Assomption et la *Paraphrase* de Noël), Jean Langlais, Daniel-Lesur et Gaston Litaize. Quatorze pièces de *L'Orgue Mystique* étaient au programme.

Les cinquante-et-un offices de *L'Orgue Mystique* sont répartis en trois cycles: **le cycle de Noël** (du Illème dimanche de l'Avent à la Purification) op. 55; **le cycle de Pâques** (de la Septuagésime à la Pentecôte) op. 56; **le cycle après la Pentecôte** (de la Trinité au XXIIIème dimanche) op. 57.

Chaque office se compose de cinq pièces: un prélude à l'introït, un offertoire, une élévation, une communion et une grande pièce terminale, la seule titrée et qui s'affranchit très souvent du contexte liturgique. Pour les élévations, Tournemire a puisé dans L'Antiphonaire, pour le reste dans le Graduel.

La décision de Tournemire de se lancer, toutes affaires cessantes, dans la composition de *L'Orgue Mystique* semble remonter à 1926. L'année suivante, durant l'été, le musicien séjourne en l'abbaye de Solesmes, avide de recueillir ce qu'il a appelé joliment de *«merveilleuses impressions plain-chantesques».* La lecture de *L'Année liturgique* de Dom Guéranger

ne cessera de nourrir sa méditation. Le premier office daté de *L'Orgue Mystique*, le dimanche de la Résurrection, «soleil central» de tout l'ouvrage, nous l'avons dit, a été achevé à Paris le 11 novembre 1927. Le dernier, le XXIIIème dimanche après la Pentecôte, le 5 février 1932. La publication de l'œuvre, par fascicules, chez Heugel, s'échelonnera entre 1929 et 1936.

DISQUE Nº 1

CYCLE DE NOËL, op. 55

Du cycle de Noël op. 55, Georges Delvallée interprète sur les grandes orgues Cavaillé-Coll de la cathédrale de Rennes:

- Fantaisie de l'office de l'Epiphanie (office nº 7), dédié à André Marchal, daté du 27 novembre 1928;
- Introït, Offertoire et Paraphrase de l'office de Noël (office n° 3), dédié à Joseph Bonnet, daté du 13 décembre 1927);
- Diptyque de la Purification de la Vierge (office nº 11), dédié à Henri Mulet, titulaire de l'orgue de Saint-Philippe-du-Roule, daté du 15 décembre 1928.

1 FANTAISIE DE L'EPIPHANIE

La lumineuse progression alléluiatique de cet Fantaisie librement conçue sur le schéma du rondo semble tirer son principe sonore de l'étymologie même du mot «epiphania» qui signifie en grec «manifestation», c'est-à-dire manifestation de Dieu fait homme. Cette pièce, toute d'exultation rythmique, est couronnée par de

majestueux accords. Elle est bâtie sur trois thèmes: l'Alleluia «Vidimus», puis l'hymne des deuxièmes vêpres du jour, «Crudelis Herodes» («Cruel Hérode, pourquoi crains-tu de voir venir ton Dieu») auquel s'ajoute, comme une antithèse, le répons de sexte «Omnes de Saba venient: Alleluia».

2 3 4 INTROÏT, OFFERTOIRE ET PARA-PHRASE DE NOËL

Dans l'Introït, le thème suave de l'antienne tirée du célèbre texte d'Isaïe qui a inspiré tant de musiciens, «Puer natus est nobis...» («Un enfant nous est né, à notre race un fils est donné»), est chanté à la pédale. Il émerge par deux fois des ténèbres suggérées par un mouvement ascendant harmoniquement accidenté, dans un climat rendu mystérieux par les fonds doux.

L'intense ferveur de l'Offertoire s'épanouit à même la trame opulente d'une polyphonie pétrie par la sonorité chaleureuse des gambes, des flûtes harmoniques et de la voix céleste. Cet offertoire contemplatif communique grande émotion au verset du psaume 88 «Tui sunt cœli...» («A toi sont les cieux, à toi la terre...»).

La Paraphrase est, de par la complexité et la richesse extraordinaire de son écriture, une des pages maîtresses de L'Orgue Mystique. Elle adopte de façon très souple le schéma d'un rondo avec refrain à 5/8 de caractère incantatoire. Le premier couplet fait entendre en valeurs longues l'hymne «A solis ortus cardine», cantus firmus harmonisé à 4 voix. Les deux couplets suivants développent tous les éléments du thème en des dessins très dynamiques et lumineux. Dans la reprise de ces éléments se dégage un double canon entre ténor et soprano. La rayonnante allégresse de la musique s'amplifie et cite le thème du Te Deum. Le resserrement des structures conduit à une conclusion rapsodique

d'une grande maîtrise, qu'illumine la quinte finale do dièse-sol dièse.

5 DIPTYQUE DE LA PURIFICATION

A l'autre extrémité du cycle de Noël, le *Diptyque* de la Purification déploie comme une large draperie, en valeurs longues, un thème issu de l'antienne des vêpres *«Lumen ad revelationem gentium»* (*«Lumière qui éclairera les autres nations»*) tandis que l'antienne *«Adorna thalamum tuum, Sion»* (*«Orne ta demeure, Sion, et accueille le Christ Roi»*) fournit les épisodes intermédiaires, traités dans un contrepoint azuré. Les retours successifs du choral initial s'animent progressivement mais toujours dans les sonorités pastellisées des fonds et des petites mixtures jusqu'au balancement d'un irréel carillon interrompu par un épisode jubilatoire qui s'efface pour le laisser conclure.

CYCLE DE PÂQUES, op. 56

Dans les notes qu'il a prises au cours de sa préparation de L'Orgue Mystique, Tournemire inscrit en tête du plan du cycle de Pâques: «Cette portion de l'année liturgique en est la plus sacrée, celle vers où converge le cycle tout entier. Le Temps pascal est donc tout entier comme un seul jour de fête». De ces considérations naît toute l'unité musicale du cycle, soulignée par la permanence, d'une pièce à l'autre, d'éléments communs.

Georges Delvallée, sur le grand orgue Cavaillé-Coll de la basilique Sainte-Clotilde de Paris interprète les pièces suivantes:

• Clameurs et choral de la Septuagésime (office n° 12), dédié à l'abbayé Camille Jacquemin, organiste de l'abbaye bénédictine de Paris, daté du 16 novembre 1929.

- Offertoire de la Sexagésime (office nº 13), dedié à Georges Jacob, organiste de la Société des concerts du Conservatoire, daté du 5 décembre 1929.
- Offertoire du Samedi Saint (office nº 16), dédié à Daniel-Lesur, daté du 31 mai 1928.
- Paraphrase et double choral de Pâques (office n° 17), dédié à Joseph Bonnet, organiste de Saint-Eustache, daté du 11 novembre 1927.
- Communion et Fantaisie choral de la Pentecôte (office n° 25), dédié à Joseph Bonnet, daté du 9 janvier 1928.

6 CLAMEURS ET CHORAL DE LA SEPTUA-GÉSIME

Cette pièce fusionne la forme-lied ternaire avec celle du choral varié. C'est une grande invocation à la lumière divine. Au début de la première partie, monte des profondeurs de l'orque une tumultueuse clameur inspirée de la vocalise «intendentes» emprunté au trait «De profundis» (Psaume 129) de la messe du jour «Prête une oreille attentive à ma prière». Le thème principal est dessiné avant le retour de cette clameur. Le choral qui tire son thème de l'hymne des vêpres «Lucis creator optime», est exposé une première fois en l'irradiance hardie de trilles et de quintes superposées. Le second volet reprend comme un écho atténué la vocalise de clameur qui, amplifiée et variée sous forme de pont-toccata mène à la deuxième exposition du choral en valeurs longues, sur des accords tenus, vibrants de trilles.

L'extension du choral est accompagnée de broderies scintillantes en notes piquées. Nouvel enchaînement avec le pont-toccata amplifié vers la troisème exposition du choral sous son apparence première. La coda, dotée d'une grande puissance ascensionnelle, ramène les accordstrilles et conclut sur l'éclatant accord de tonique de fa dièse majeur.

7 OFFERTOIRE DE LA SEXAGÉSIME

De forme lied A B A', cet offertoire doit son intense poésie au thème "Perfice gressus meos in semitis tuis" ("Affermis-moi quand je marche sur ta route"): a) un premier motif mélodique est présenté sous forme monodique par la gambe et la voix céleste, puis il est revêtu d'une chaude harmonisation à 4 parties, avec appels de tierces mineures en octaves ascendantes. Conclusion lente et recueillie qui s'enchaîne avec la section b) où le jeu de la clarinette présente un second motif qui semble flotter de façon irréelle sur une harmonie dépouillée se réduisant pour finir à d'archaïques quintes. La section c) reprend a) mais un demi-ton au-dessus avec une conclusion encore plus recueillie.

8 OFFERTOIRE DU SAMEDI SAINT

Mi-carillon, mi-berceuse, dans une sonorité amortie, cette pièce baignée de poésie mystique laisse pressentir la joie qui éclatera le jour suivant devant la lumière de la resurrection. Douloureux frottements de secondes et de quintes esquissent le rythme pointé sur lequel se déroule calmement la guirlande de l'alleluia du 8ème mode. La partie centrale est d'une émotion encore plus intense.

9 PARAPHRASE ET DOUBLE CHORAL DE PÂQUES

Par sa magnificence sonore faisant un usage recherché de la polymodalité, par sa richesse contrapunctique et rythmique, la *Paraphrase et double choral* de Pâques est bien l'une des pièces maîtresses de *L'Orgue Mystique*, qui ne trouve d'équivalent que dans le grand choral de la Toussaint. Il s'agit d'un vaste triptyque:

A) De brefs appels annoncent le thème en croches emprunté à la 3ème antienne du nocturne «Ego dormivi» et au graduel «Haec dies. quam fecit Dominus» («Voici le jour que le Seigneur nous donne»). Cette introduction sur des accords tenus prépare l'exposition du choral basé sur la séquence «Victimæ Paschali» (thème affectionné par Tournemire et sur lequel il a enregistré une mémorable improvisation). Ce choral est présenté en canon par le soprano et la basse. Le développement annexe le thème issu du graduel «Hæc dies». Conclusion sur une âpre harmonisation du choral en valeurs lonques. B) Reprise du tempo primo où le choral apparaît sur une figure obstinée tirée du mélisme de l'Haec Dies. C) Ce troisième épisode est d'une poésie et d'une élévation incomparables. Un rappel du choral est combiné avec le thème du Te Deum toujours sous-jacent dans les trois cycles de L'Orgue Mystique. Calmato, voix céleste et gambe tirent la guintessence des thèmes précédents tandis qu'un rappel de l'introduction, paraphrasé, s'éteint, bruissant de trilles, sur une pédale de sol, dans les hauteurs.

10 11 COMMUNION ET FANTAISIE-CHORAL DE LA PENTECÔTE

La pulsation toute intérieure, le calme méditatif de cette pièce d'un admirable contrepoint, contraste avec le mouvement que suggèrent les paroles de la communion: «Tout à coup il se produisit dans le ciel un bruit aussi violent que le souffle d'un ouragan; et toute la maison où ils se trouvaient en résonna, alleluia! Tous furent remplis de l'Esprit Saint». Pas de description imitative, mais au contraire l'évocation ineffable de la révélation de l'Esprit Saint.

La Fantaisie-choral, l'une des pièces les plus souvent jouées de L'Orgue Mystique est aussi l'une des plus équilibrées sur le plan

architectural, d'un dynamisme extraordinaire, qui s'accroît en même temps que l'intérêt musical. Les traits d'une mystérieuse toccata ruissellent, enveloppant le thème transfiguré du «Veni Sancte Spiritus» qui s'élève à la basse. Une phrase ascendante conclut comme un amen (on songe ici à l'Amen de Dresde utilisé par Wagner dans Parsifal). Reprise de la pressante toccata puis apparition, en dialogue au soprano et à la basse du «Veni Creator». Ce thème est repris plusieurs fois, magistralement varié et commenté, jusqu'au retour du «Veni Sancte Spiritus». solennellement clamé par la bombarde. La coda est parcourue de transcendants appels où fusionnent le motif ascendant de l'amen et un rappel du Te Deum et le psaume 94 «Venite exultemus». La persistance de la pédale supérieure mi empêche que se produise la résolution parfaite et attendue de l'accord de tonique de fa dièse pianissimo.

DISQUE Nº 2

CYCLE APRÈS LA PENTECÔTE, op. 57

A lui seul, il représente la moitié de L'Orgue Mystique. La longue suite des dimanches après la Pentecôte, si elle contient des pièces de moindre relief, réserve aussi la surprise de pages fortement pensées. Cette longue succession de dimanches allait permettre à Tournemire de former, par groupes de cinq, une hiérarchie des formes qu'il préférait, paraphrase et choral: successivement cinq alleluias (offices 29 à 33);

puis cinq *chorals* (offices 36 à 40); puis, synthèse de l'un et de l'autre, cinq *chorals alléluiatiques* (offices 43 à 47).

Georges Delvallée joue le cycle après la Pentecôte sur les grandes orgues Cavaillé-Coll de Saint-Sernin de Toulouse.

- Triptyque de la Sainte Trinité (office n° 26), dédié à Louis Vierne, daté du 5 janvier 1929.
- Alleluia nº 4 du VIIe dimanche après la Pentecôte (office nº 32), dédié à Marius Monnikendam, daté du 13 février 1931.
- Supplications et fugue modale du IXe dimanche après la Pentecôte (office n° 34), dédié à Fritz Morel, organiste à Bâle, daté du 16 mars 1931.
- Paraphrase-Carillon et Offertoire de l'Assomption (office n° 35), dédié à Joseph Bonnet, organiste à Saint-Eustache, daté du 4 février 1928.
- Choral nº 3 du XIIe dimanche après la Pentecôte (office nº 38), dédié à Mgr Raffaele Manari, professeur d'orgue à l'école supérieure de musique sacrée de Rome, daté du 2 mai 1931.
- Choral alléluiatique n° 1 du XVIe dimanche après la Pentecôte (office n° 43), dédié à Bartomen Ballester, organiste à Mallorca, daté du 4 novembre 1931.
- Choral alléluiatique n° 2 du XVIIe dimanche après la Pentecôte (office n° 44), dédié à Georges Ibos, organiste de Saint-Honoré d'Eylau, Paris, daté du 18 novembre 1931.
- Choral de la Toussaint (office nº 48), dédié à Joseph Bonnet, daté du 16 mars 1928.
- Fantaisie sur le Te Deum et Guirlandes alléluiatiques du XXIIIe dimanche après la Pentecôte (office nº 51), dédié à Norbert Dufourcq, daté du 5 février 1932.

1 TRIPTYQUE DE LA SAINTE TRINITÉ

Le symbolisme de la forme ternaire s'imposait. A cela près qu'il est ici — comme d'ailleurs dans le *Triple choral de 1910* — plus organique que formel. Trois éléments en informent la structure: le thème de l'hymne «Jam sol recedit» («Tandis que disparaît le soleil flamboyant, Lumière éternelle, Dieu unique, Trinité bienheureuse...»); l'introït de la messe «Benedicta sit Sancta Trinitas» et le Te Deum. Du traitement contrapunctique de ces trois thèmes, résultent des audaces harmoniques très caractéristiques de l'art de Tournemire.

2 ALLELUIA Nº 4 DU VIIème DIMANCHE APRÈS LA PENTECÔTE

C'est un libre scherzo dont les formules répétées, l'écriture staccato, les contrastes de registration, la pulsation irrépressible donnent brillante équivalence sonore au thème de l'alleluia, dont le texte est tiré du psaume 46: «Peuples de l'univers, faites éclater vos applaudissements; acclamez Dieu par vos cris de joie, alleluia!». Le thème grégorien proprement dit est comme atomisé au travers de la musique qui n'est pas sans annoncer les «Corps glorieux» d'Olivier Messiaen.

3 SUPPLICATIONS ET FUGUE MODALE DU IXe DIMANCHE APRÈS LA PENTECÔTE

«C'est, comme l'écrit Bernadette Lespinard, un des rares exemples de musique descriptive dans L'Orgue Mystique» (7). Toujours à propos des Supplications qui introduisent la calme fugue modale, elle note qu'elles offrent un non moins rare (et bref) exemple de chromatisme intégral chez Tournemire. Il est dicté par le texte choisi de l'alleluia de la messe du jour «Eripe me de inimicis meis Deus meus» («Délivre-moi de mes ennemis, Mon Dieu»). La fugue modale

dont le sujet est bâti sur le thème grégorien de l'alleluia, est bien, par contraste, le chant de délivrance. Rien de scolastique ici, ni d'académique. «Tournemire ne cherche pas à s'assimiler le monde trop strict de la fugue tonale, et son désir de respecter le genre modal le ramène à la paraphrase libre et au système de ses lointains devanciers: des entrées en imitations suivies d'un libre développement» ainsi que le remarque encore B. Lespinard (8). Il est à noter que Tournemire écrit cette fugue modale (il en existe quatre dans l'Orgue Mystique), au moment même où un autre grand musicien français, Charles Koechlin, compose les siennes.

Les lignes de cette fugue à 4 voix qui se meuvent avec beaucoup d'indépendance se laissent peu à peu gagner par le chromatisme des supplications, mais la conclusion est pénétrée de silence et de paix.

4 5 PARAPHRASE-CARILLON ET OFFER-TOIRE DE L'ASSOMPTION

L'office de l'Assomption est, à juste titre, l'un des plus joués de L'Orgue Mystique. La Paraphrase-carillon terminale, l'une des pages les plus brillantes et inventives de L'Orgue Mystique revêt une forme ternaire allegro-andante-allegro avec conclusion-strette largo pleine de grandeur et déclat qui affirme la tonalité de ré majeur! Tournemire avait d'abord construit cette belle pièce sur l'hymne «Alma Redemptoris Mater» ce qui était liturgiquement impropre. Il l'a modifiée pour en établir la poétique envolée sur l'hymne «Ave maris stella» et l'antienne «Salve Regina».

L'offertoire sur «Assumpta est Maria» a ceci de particulier que son thème grégorien est l'objet de trois citations absolument monodiques, encadrées par trois séquences litaniques dont le mystérieux ostinato rythmique paraît être une réminiscence directe du Sacre du Printemps!

6 CHORAL N° 3 DU XIIE DIMANCHE APRÈS LA PENTECÔTE

Ce choral est une des pages les plus impétueuses de *L'Orgue Mystique*. Le thème du graduel *«Benedicam Dominum»* sur lequel il est basé est certes une invite à la louange jubilatoire, aux transports d'enthousiasme. Après une introduction clamée par la pédale seule, après des séquences de rythmes emportés et de vertigineux arpèges, le thème du choral s'élève majestueusement au soprano dans une acclamation de toutes les voix de l'orgue. Puis il passera à la basse tandis qu'il concluera de façon la plus inattendue sur l'accord parfait de la majeur, fortissimo, véritable coup de cymbale final!

7 CHORAL ALLÉLUIATIQUE N° 1 du XVIe DIMANCHE APRÈS LA PENTECÔTE

Plutôt que de se référer au psaume 97 qui donne prétexte à l'alleluia du jour, Tournemire préfère le texte moins souvent sollicité du psaume 101 dont un fragment constitue le graduel du propre *«Timebunt gentes».* L'intitulé même de la pièce en dit assez sur son style qui est tout à fait personnel. L'ampleur de la vision sonore avec sa superbe gradation dramatique centrale, sa prégnance rythmique, le large déploiement du choral, au pédalier, les harmonies polytonales qui le rehaussent, est digne d'enluminer le verset 17 du psaume *«Car le Seigneur a bâti la citadelle de Sion, et il s'y montrera dans sa Majesté, alleluia!»*

8 CHORAL ALLÉLUIATIQUE N° 2 DU XVIIE DIMANCHE APRÈS LA PENTECÔTE

Le grandiose et abrupt *Choral alléluiatique* n° 2 revêt la forme du rondo-variation dont les périodes vont s'élargissant de façon écrasante et implacable, ce que renforce l'harmonie violemment dissonante. L'élément refrain, impulsif,

d'allure populaire, paraît rythmer la procession du peuple de Dieu évoqué par le graduel «Beata gens».

9 CHORAL DE LA TOUSSAINT

Le Choral de la Toussaint est incontestablement une des pages les plus complexes mais aussi des plus intérieures de *L'Orgue Mystique*, qui clôt son office le plus long. Il nous paraît utile, pour guider l'auditeur, de donner de cette œuvre une analyse schématique. Nous l'empruntons à Bernadette Lespinard:

«Le choral de la fête de la Toussaint est lui aussi assimilable à une de ces formes très libres qui en appellent à la fois au rondo et à la sonate cyclique, par l'alternance qu'il présente de sections chorales rigoureuses et de sections ornementales et décoratives, malgré leur lien très sensible avec le thème initial. Ainsi l'hymne Placare Christe servulis (O Christ, aie pitié de tes humbles serviteurs) se présente sous cette forme:

A - Premier verset de l'hymne en récitatif

B - Les dernières incises reprises dans un petit choral

A' - Variation sur une cellule de l'hymne

Choral - A la pédale sur le thème de l'hymne en valeurs longues

A' - Retour de la variation brodée sur une cellule de l'hymne

B - Petit choral sur la suite de l'hymne, transposé à la tierce majeure supérieure, coupé d'un bref commentaire

A" - Intermède orné

Choral - Reprise du choral, un ton plus haut et un peu plus orné

A - Variation

B - Le petit choral tronqué

A - Choral. Intermède sur le thème de choral à la pédale

B - Reprise du petit commentaire

A - Choral. Développement symphonique mêlant à des éléments du grand choral, la première section A du chant de l'hymne en récitatif dans un esprit cyclique, de même que la dernière variation qui réunit l'hymne A, le grand choral et des éléments de chacune des variations» (9).

10 FANTAISIE SUR LE TE DEUM ET GUIR-LANDES ALLÉLUIATIQUES DU XXIIIE DI-MANCHE APRÈS LA PENTECÔTE

Pièce terminale du dernier office de L'Orgue Mystique, mais aussi point vers où convergent toutes ses lignes de force, irriguées plus ou moins apparemment par le chant de louange du Te Deum et le graduel «Liberasti nos», magnifiés ici de facon éclatante. La forme est absolument libre sans pour autant que la structure de la pièce soit laissée au hasard. De l'improvisation elle a la fulguration des images sonores. l'indépendance à l'égard de la métrique. Elle doit à la réflexion son équilibre, son apesanteur si justement maintenue, l'agencement de ses rythmes, la souplesse d'articulation des épisodes qui la composent. Achevant avec cette pièce son étude des formes musicales dans L'Oraue Mystique. Bernadette Lespinard donne les raisons de son choix: «Elle nous a semblé être celle en qui se manifeste le plus clairement l'imagination poétique, pittoresque et les sentiments de Tournemire, passionné parfois jusqu'au déchaînement, sans cependant jamais rien perdre de sa sincérité et de son intériorité» (10).

Cette Fantaisie ultime offre aussi un gage de l'évolution accomplie par l'art du musicien durant l'édification de cette moderne cathédrale sonore ouvrant à l'orgue et à la musique religieuse des perspectives nouvelles.

JOËL-MARIE FAUQUET

- Charles Tournemire, Des possibilités harmoniques et polytonales unies à la ligne grégorienne; Revue grégorienne, sept. octobre 1930
- ²) Conférence sur l'orgue, Congrès international de musique sacrée... Paris Desclée, De Brouwer, 1937, p. 52
- (3) Flor Peeters, L'œuvre d'orgue de Charles Tournemire, Musica Sacra, Bruges, mars 1940

(4) Heugel

- (5) Cf. Joël-Marie Fauquet, Catalogue de l'œuvre de Charles Tournemire, Genève, Minkoff, 1979, p. 40
- (6) Le Monde Musical, 31 décembre 1929
- (7) Bernadette Lespinard. L'Orgue Mystique de Charles Tournemire, Cahiers et Mémoires de l'Orgue, nº 139 bis, 1971, p. 36
- (8) op. cit. p. 20
- 9) op. cit. p. 25
- op. cit. p. 33. Sur les sources de L'Orgue Mystique, on consultera aussi l'importante étude de Robert S. Lord, «Liturgy and gregorian chant in L'Orgue Mystique of Charles Tournemire» in The Organ Yearbook. 1984

Les Disques ARION remercient Madame Charles Tournemire d'avoir bien voulu leur confier le portrait de Charles Tournemire illustrant la page de couverture de ce livret.

Tournemire: «L'orgue Mystique»

«Fifty-one offices of the liturgical year, inspired by Gregorian chant and freely paraphrased». these few words which Charles Tournemire wrote at the head of *L'Orgue Mystique* inform us of its spirit, its aim. A religious and living work like the plain song from which it is derived, made to illustrate, to comment upon the drama of the liturgical year, coloured with each mystery, each feast of Christ. A work for organ, the ideal instrument of praise and of prayer, a monumental work consisting of 51 offices each divided into 5 pieces: Prelude to the Introit, Offertory, Elevation, Communion, final Piece.

These five offices have a definite form. The first — Prelude to the Introit — is always very short. It invariably harmonizes the musical theme of the Introit. For example: that for the *Assumption*, a model of modal poetry, with a delicious "false nasard" effect.

The second piece — Offertory — is more developed. It also comments upon the musical and literary material of the Offertory peculiar to each Sunday or feast. For example: for Epiphany (mysterious like the star of the three Wise Men), for the 4th Sunday after Easter (joyful garlands, far-off bourdon solo), for *Ascension* (a plain song-like phrase in noble dialogue on the trumpets, for the «Lord rises to the sound of the angelic trumpet»), for *Whitsun* (Hypermajor mode), for the 8th Sunday after Whitsun (garlands of thirds, airy passing notes), for *Assumption* (slow procession, halts and distant songs, groups of flutes and nasard solos, a very special atmosphere where the chords of the 1st tableau from *Pelléas*, the Gregorian modes and certain more or less polytonal dissonances blend into a harmonic tissue of exquisite novelty.

The third and fourth pieces — Elevation, Communion — are very short. Always with carefully considered registration, the writing most refined. For example: the communions for *Septuagesima* (dark, in the spirit of penitence), for *Whitsun* (pure like an angel's wing), for the *Feast of the Blessed Sacrament* (ecstasy, mystic love, remarkable use of low octaves), lastly the elevation and communion for *Assumption*, which remains one of the finest offices of *L'Orgue Mystique*.

The final piece is the triumph of Tournemire's art. It is always very long, and sums up the important religious ideas of each feast, paraphrasing the texts of the *sequences*, *hymns* or *alleluias* for each occasion. Interior stronghold of the feelings and blessings corresponding to each mystery, a stained-glass window in sound where the fortissimo of the organ unfurls its splendour and prolongs time, the rhapsodic freedom of its form which seems to

by Olivier Messiæn

defy any analysis, is however carefully arranged, built up. The immaterial fantasy of its rhythms, the sumptuousness of its harmonies, the changing gleams of its cameleon-like modes, the precious stones of its mixtures, and most of all the joyful and smooth fantasy of its alleluia melodies which seem to pierce the matter with the subtlety of a glorified body, make it an artistic wonder of the most dazzling originality, semi gothic, semi ultra-modern. For example: the magnificent paraphrase for Christmas (the Te Deum mingles with songs of the angels and the hymn of Laudes «A solis hortus cardine» treated as a chorale to which an impressive contrary motion is addes symbolizing the union of the two natures in Jesus Christ): the paraphrase et double choral for Easter Day (which uses the sequence «Victimæ paschali», the Te Deum, the Easter gradual, the alleluia for Low Sunday, and breathes all the freshness, all the novelty of life for God which bursts out when Christ has risen from the dead, the agility, fineness, brightness of his immortal body); the paraphrase-carillon for the Assumption of the Holy Virgin (a master piece which all organists should play on this day! Let us admire the middle with superimposed modes and an enormous appogniatura in bunches of chords which display the perfumed minutes of the Marian poetry: «I rose up like the palm-tree of Cadès, like the rose-bush of Jericho, like a fine olive-tree in the country, like the plane-tree at the water's edge along the way»). Another example is the fresque alléluiatique for the 4th Sunday after Easter and the alléluia fanfare for the 7th Sunday after Whitsun (fresh and spring-like as a Fra Angelico). Here follows the analysis of one of the most thrilling final pieces of L'Orque Mystique: Clameurs et choral for the Septuagesima. Exposition of an initial theme as an alleluia (taken from the tract of this day: De Profundis). Second theme in the pedal (Lucis Creator). Development of the first theme: augmentation in the bass, melismas, fanfares. Second theme as a chorale with trills this time. Repeat of the development with melismas and fanfares with a new tonal aspect. Recapitulation. varied, of the two themes, more brilliant and like a toccata. The whole piece seems to comment upon Saint Paul's words in the Epistle of that day: «Like the wrestler in the arena, I run, I fight, to obtain an incorruptible crown».

(Article published on the revue SYRINX, May 1938)

Translated by Charles WHITFIELD

o pronounce the name of Charles Tournemire (1870-1939) is to associate him almost exclusively with a single work: L'Orque Mystique. Mistrust, perhaps before the image of a «composer-organist». Was Charles Tournemire not one of César Franck's last pupils, following him as organist at Sainte-Clotilde in 1898, after Gabriel Pierné had assured the interim? Many French composers find themselves thus classified and judged without knowledge! Tournemire is among them, and we would be wrong to see only «l'organiste qui compose». If it is obvious that he retained certain elements of Franck's style — the chorale, in particular, one of the privileged forms of his art it is no less obvious that, as far as the actual language is concerned, he guickly broke away from any direct influence as well as from any systematization of syntax and form. In 1910, he settled his debt by means of the fine Triple Choral as a worthy disciple of the master César Franck to whose memory the work was dedicated. From this moment on, Tournemire, in the spirit of the great Beethoven variation, was to become fond of the paraphrase and rhapsodic style. What other direct pupil of Franck, deeply attracted to the new art of Claude Debussy, busied himself as much as Tournemire, with polytonality (1), modality (Gregorian of course, but also Greek and Hindu), and with fusing it to chromatism?

Variation, paraphrase, rhapsody... Would the reactions of a masterly and universally admired improvisor like Tournemire not have modified the structure of the written composition? Here is a preconception that the composer sought to fight in various articles on improvisation which he published while composing L'Orque Mystique considering rightly that his

reputation as an improvisor in the service of the liturgical calendar gave umbrage to his work as a composer; this has, alas, been only too clearly shown afterwards. Early on, Tournemire deplored the fact that he was only seen as an improvisor: "Do not bury your "children" as I bury mine... God did not wish to inflict the suffering up on you that I have known for twenty years... The "miscarriage" is preferred to the organized being... On my tomb, I ask: here lies an improvisor!!!", he wrote beating about the bush in a letter to Maurice Emmanuel dated 8th February 1917.

Tournemire, unlike the majority of his colleagues. Marcel Dupré in particular, was incapable of memorizing his improvisations. He analysed what clearly distinguishes the process of improvisation from the process of composition. «All preparation is therefore opposed to this special art (of improvisation). In the man possessed of this strength, as soon as the moment when his sensibility is awakened... the mechanism of ordonnance is exposed, the constructive element develops as one goes along, without violence, with logic and fantasy at the same time, to the point of giving the illusion of the written thing with in addition — in the sublime moments - «flashes» which belong only to that demonstration derived from brain power and from the heart!

Then, we get the singular impression of listening to someone else. The subconscious acts: it seems as though we are visited by the angel of inspiration. Extraordinary moments, inevitably intermittent!...

However it is necessary to have the courage to say everything. Above, we put forward the following idea: succeed in giving the illusion of «the written».

We maintain this opinion; but, except for the moment when the subconscious is substituted for the conscious, it is almost impossible, in a continuous manner, to reach the contrapuntal purity of the work lengthily ripened and carried out». (2)

The world of radiant spirituality and pure music contained in *L'Orgue Mystique*, requires, as by the way does all of Tournemire's music, that we place ourselves on the level of the views of a musician whose artistic life and career were those of a pilgrim of the absolute. Steeped in the concept of the medieval artist as Huysmans painted him, Tournemire showed himself convinced that the technique, the research into sound matter for its own sake, had to disappear into the accomplishment of the Idea and Style in one supreme expression of the Divine. This for him is art. There is the greatness, but also the limits of his work.

If so much other music, together with organ music, sometimes obligingly comes to beseech the listener, Tournemire's music does not surrender all of itself immediately to him. It demands of him an effort of lofty thinking and prolonged attention. Flor Peeters rightly wrote: "Tournemire on the contrary is intended for cultured sensibility, intelligent and spiritualized". (3)

Does this mean that such music, initiatic in the proper sense of the word, is cerebral? Not at all. Far from restricting the inexhaustible breath of Tournemire's musical inspiration, the exactness of construction on the contrary never cease to emphasize the lofty signification and support the free and powerful originality of it.

From 1927 to 1932, five years of activity were exclusively devoted by the composer to the drawing up of a total of two hundred and fifty pieces which comprise *L'Orgue Mystique*. But it

is certain that this monumental ensemble, taken up also as a friendly challenge from Joseph Bonnet. Tournemire had been carrying it inside him for a long time. L'Orgue Mystique, clothed in the most varied and not necessarily preestablished forms, paraphrasing and commenting both in spirit and literally the Gregorian tenor for each Sunday of the catholic liturgical year, represents an undertaking of such proportions that the plan of the smallest part of the structure could not be left to chance. In L'Orgue Mystique. the feeling for detail contains the unifying principle of the ensemble and brings us constantly round to considering it. The composer himself pointed out that «the central office, Easter, contains the elements which so to speak pass through the whole work». It is like a sun which lights up a multitude of worlds of thought around it». When Tournemire continued by noting that «all symphonic, theatrical or other works of my composition have, in their very essence, prepared for the birth of L'Orque Mystique, for in them the same ideal is to be found», this in no way signifies that we can consider ourselves excused from knowing them. Misfortune requires that about half of the composer's output — apart from the organ, piano and chamber music works - that is the eight symphonies, the oratorios, the stage works remain still unpublished. If L'Orgue Mystique, op. 55-56-57, welcomed with enthusiasm by all organists, Olivier Messiaen being the foremost of these, in fact represent a culminating stage in the artist's and believer's approach, as well as one of the summits in 20th century organ music, it is far from having exhausted the creative talent of the composer. Other scores followed, no less important, for example the Sept chorals-poèmes pour les sept paroles du Xrist op. 67 which reveal the pursuit of a personal development. We are not afraid to affirm that it seems difficult to present an exact picture of French music of the 1930s without considering the *Douze préludes-poèmes* for piano op. 58 (1932), *Musique orante* for string quartet op. 61 (1933), the *Sonate-poème* for violin and piano op. 65 (1934) — these three works having been published posthumously (4) — no less than the three large works which are the consequence of these in the field of the oratorio, the *Apocalypse selon Saint-Jean* op. 63 (1936), *La Douloureuse Passion du Xrist* op. 72 (1937), *Il Poverello d'Assisi* op. 73 (1939) where, for the last time, the Franciscan ideal of the composer is projected.

In actual fact, if the composition of this monumental L'Orque Mystique, which impresses as much by its diversity as its unity, was carried out during the period of the rebirth of Gregorian chant in the tradition of Solesmes, it also seems to us to concretize the hopes of a whole movement in mystical art which had already declared itself in the field of painting and poetry. No doubt this mystical dimension does not appear in the front rank of those considered essential to mark the artistic production of modern time. However, it is important to notice that, as early as the second half of the 19th century. the affirmation of stylistic tendencies corresponded to an «escape» of the artist before the rise of industrialization and materialism. César Franck, for his part, taking refuge in prayer, reajusted and uplifted the spiritual import of church music at the same time as giving a new value to the instrument by which at the same time as giving a new value to the instrument by which he expressed himself: the organ. Whereas other artists showed the desire to express the fugacity of the impression, the movement of the ephemeral. Franck's dialectic art tended towards a permanent and lasting beauty. The trust of Franck's disciples in this beauty partly explains the lapse of time between the development of organ music and that of other kinds of music during the first half of the 19th century. Whereas Louis Vierne prolonged a highly chromatic post-romantic style stemming from Franck up until the eve of the second world war. Charles Tournemire had long since drawn away from the latter, but he retained, as we have said, a few elements of Franck's style, such as the chorale, as part of his own language. Having progressively conguered this independence, with the eight symphonies, it was on the organ of Sainte-Clotilde in Paris that he finished forging his own personal style of poetry. This personal poetry does not derive only from the world of sounds. A devout catholic. Tournemire was certainly fortified by the writers of his times: Villiers de l'Isle-Adam, Ernest Hello, Léon Bloy, Barbey d'Aurevilly. But being also passionately interested in philosophy, that is to say theosophy, he was thus attracted to a more secret, more metaphysical view of christian mysticism, represented notably by the ideas of his brother-in-law Joséphin Péladan. To be sure. Tournemire, even if he knew the Sâr very well, never actually subscribed to the rosicrucian movement. But it is certain that the mystic ideal which kindled it, reflected in his music, can be perfectly resumed by these words from the declaration in «L'Art Idéaliste et Mystique»: «There is no other Reality but God. There is no other Truth but God. There is no other Beauty but God». Just like the poets who fit in to the same perspective — we are reminded of Saint-Pol Roux declaring that «Man and God are unanimous to the point of confusion» — Tournemire also succeeded particularly well in revealing the true sense of Beauty hidden beneath the masks of the world of appearances.

In the preface to L'Orque Mystique, and in other writings, Charles Tournemire exposed his intentions: to provide the catholic church with a complete liturgical cycle as Bach had done for the protestant religion with the Lutheran chorale. But whereas Bach had explored the tonal resources, Tournemire wished «to go back to the origines of modality which could not exclude chromatism», such as had been daringly used by Frescobaldi for example. «It was necessary to reconstruct», to use his own words, and it is from this that L'Orque Mystique obtains its originality. If Tournemire chose to continue the masters to whom he had always remained deeply attached. Titelouze, Buxtehude, Grigny, he did this "while using the clothing of modern polytonality». If he always respected «the lightness of the Gregorian melodies, the fluidity of airy paraphrases», he elsewhere found himself obliged «to break away from the rhythm of Solesmes... to modify in many cases the rhythm and to make it bend to the urgent requirements of different and highly varied compositions» which he had undertaken. Among the forms he used most often: choral variations, chorales of praise, simple chorales, fantasies, toccatas. They are to be found in the last pieces of the offices. The other pieces are little poems of a few pages «dans la teinte douce». The paraphrase dominates and, with it, the spirit of the great Beethoven variation. Tournemire was far from always resorting to direct quotation. An interval. a motif, a grace-note was sometimes all he needed to build up a piece.

The Orgue Mystique is the climax of organ music in the service of the catholic church; the instrument's vocation had been foreshadowed

by Alexis Chouvet and César Franck, made clear by Eugène Gigout, Charles-Marie Widor and Marcel Dupré. But the need was making itself felt among organists, during a period of full modal revival, to dispose of a coherent ensemble which, fertilized by Gregorian monody, would succeed in transforming the voice of the symphonic organ, hitherto placed mid-way between the concert-hall and the church. It is revealing that, at the outset, Tournemire thought of calling his great work L'Orgue glorieux, a title which the volume containing the plan and the drafts of the work still bears (5). The melodic and harmonic language forged by the composer, knowledgeably associating the archaic and the modern, roughness and gentleness, brilliance and mystery, was to bring him to reconsider the possibilities offered by the Cavaillé-Coll organ of the same type as the instrument to which he was appointed in 1898. With great precision, Tournemire indicated the registrations suitable for the poetic and spiritual climate of each piece. If the performer is to remain faithful to the intentions of the composer, and be conscious of the variety of inspiration in each office, he must conform to them scrupulously. Stops, different sounds, particularly the dazzling palette of the mixtures, the contrasts of registration, are revealed in a new

L'Orgue Mystique is a work composed in close correlation with the catholic liturgy. Does this mean that it is improper for it to be played at concerts? The answer is no because the composer in the conclusion to the preface of L'Orgue Mystique writes: «If this new organ music is primarily intended to beautify the liturgical offices, it must also be able to find its place in the concert-hall». Although he abandoned the formula of the traditional organ recital rather

early on, Tournemire insisted on *«the utility* of organistic manifestations elsewhere than in church» (⁶). *«The organ concert... has in addition the advantage of being able to highlight pieces of very considerable proportions, impossible to perform in church... In church, the inexpressible <i>«mystery» stemming from the heart of a master-organist is an impalpable thing; in the concert-hall, the value of this same master declares itself less veiled, more obvious, more human...»*

Thus Tournemire himself was induced to give, on the threshold of an office, the first performance of some of the most masterly pieces from L'Orgue Mystique. However, the suitability of the Cavaillé-Coll organ at Sainte-Clotilde for the work (it is significant that the organ's specification was to be modified in favour of a restoration just after the completion of L'Orgue Mystique, in 1933) encouraged him not to perform them "elsewhere than in church", with the exception of performances given on private organs.

In the middle of each of the years during the composition of *L'Orgue Mystique*, Tournemire himself performed a selection of the pieces he had just composed. Thus, on the 17th June 1929, the *Fantaisie* for Epiphany, the *Paraphrase* for Christmas; the 26th June 1930, *Clameurs et choral* for Septuagesima; the 15th June 1931, during a live broadcast concert (an exceptional event at the time, technically speaking), *Alleluia nº 4*, for the 7th Sunday after Whitsun, *Supplications et fugue modale* for the 9th Sunday after Whitsun, *Chorale nº 3* for the 12th Sunday after Whitsun, pieces which Georges Delvallée has chosen for this recording.

The fourth of these great concerts devoted to L'Orgue Mystique was on the contrary offered

to the composer, on 25th April 1932, still at Sainte-Clotilde, by those who, in one way or another, have established themselves as either his continuators or disciples: Noëlie Pierrot, Maurice Duruflé, André Fleury, Olivier Messiaen (who played the offertory for Assumption and the *Paraphrase* for Christmas), Jean Langlais, Daniel-Lesur and Gaston Litaize. The programme included fourteen pieces from *L'Orgue Mystique*.

The fifty-one offices of *L'Orgue Mystique* are divided into three cycles: **the Christmas cycle** (from the 3rd Sunday in Advent until the Purification) op. 55; **the Easter cycle** (from Septuagesima to Whitsun) op. 56; **the cycle after Whitsun** (from Trinity to the 23rd Sunday) op. 57.

Each office comprises five pieces: a prelude to the Introit, an offertory, an elevation, a communion and a grand final piece, the only one with a title, and which often breaks away from the liturgical context. For the elevations, Tournemire delved into the Antiphonary, for the rest into the Gradual.

Tournemire's decision to launch himself, ceasing all activity, into the composition of L'Orgue Mystique, seems to go back to 1926. In the following year, during the summer, the musician stayed at the abbey of Solesmes, eager to meditate on what he had prettily called "merveilleuses impressions plain-chantesques". The reading of Dom Guéranger's L'Année liturgique constantly nourished his meditation. The first dated office of L'Orgue Mystique, the Sunday of the Resurrection, "soleil central" of the whole work, we have said, was completed in Paris on the 11th November 1927. The last, the 23rd Sunday after Whitsun, on the 5th February 1932. The publication of the work, in install-

ments, by Heugel, spread over the years 1929 to 1936.

RECORD Nº 1

CYCLE DE NOËL, op. 55

From the Christmas cycle op. 55, Georges Delvallée performs on the great Cavaillé-Coll organ at Rennes Cathedral:

- Fantaisie for Epiphany (office n° 7) dedicated to André Marchal, dated 27th November 1928:
- Introit, Offertoire and Paraphrase for Christmas (office n° 3), dedicated to Joseph Bonnet, dated 13th December 1927;
- *Diptyque* for the Purification of the Virgin (office no 11) dedicated to Henri Mulet, organist at Saint-Philippe-du-Roule, dated 15th December 1928.

1 FANTAISIE FOR EPIPHANY

The joyfully luminous progression of the Fantaisie, freely conceived along the plan of a rondo seems to derive its sound from the very meaning of the word "epiphania" which in Greek signifies "manifestation", that is the manifestation of God made man. This piece, full of rhythmic rejoicing, is crowned by two majestic chords. It is built around three themes: the Alleluia "Vidimus", then the hymn of the second Vespers of the day: "Crudelis Herodes", ("Cruel Herod, why dost thou fear to see thy God come?"). As an antithesis, the reply of the sext is added: "Omnes de Saba venient: Alleluia".

2 3 4 INTROÏT, OFFERTOIRE AND PARA-PHRASE FOR CHRISTMAS

In the Introit, the smooth theme of the anti-

phon taken from the famous text in Isaiah which has inspired so many musicians, "Puer natus est nobis..." ("Unto us a child is born, unto us a son is given"), is sung out on the pedal. It emerges twice from the shadows suggested by a rising motif with harmonic accidentals in an atmosphere made mysterious by the soft foundation stops.

The intense fervency of the *Offertoire* opens straight out of a rich polyphonic pattern moulded by the warm colours of the gambas, harmonic flutes and voix celeste. This thoughtful offertory brings much emotion to the verse of psalm 88 *«Tui sunt cœli…»* (*«Thine are the skies, thine the earth…»*).

The Paraphrase is, through the complexity and extraordinary richness of the writing, one of the finest pieces of L'Orgue Mystique. It most flexibly adopts the form of a rondo with refrain in 5/8 time with a spell-binding feeling about it. The first episode allows us to hear the hymn "A solis hortus cardine", a cantus firmus harmonized in four parts. The two following episodes develop all the elements of the theme using most brilliant and energetic figures. The radiant happiness of the music increases and quotes the theme of the Te Deum. The tightening-up of the structure leads to a rhapsodic conclusion of great mastery, brightened by the final fifth: C sharp — G sharp.

5 DIPTYQUE FOR THE PURIFICATION

At the other end of the Christmas cycle, the Diptyque for the Purification unfurls a theme taken from the vespers antiphon "Lumen ad revelationem gentium" ("Light that will light up the other nations") like a large curtain, in long notes, whereas the antiphon "Adorna thalamum tuum, Sion" ("Adorn thy dwelling, Sion, and welcome Christ the King") provides the inter-

vening episodes, treated with closely parallel counterpoint. The successive returns of the original chorale become gradually more lively but always with the pastel shades of the foundation stops and small mixtures up until the swinging of an unreal carillon, interrupted by a jubilant episode which dies away to allow it to conclude.

CYCLE DE PÂQUES, op. 56

In the notes he took during the preparation of L'Orgue Mystique, Tournemire wrote at the head of the plan of the Easter cycle: "This portion of the liturgical year is the most sacred, that on which the whole cycle converges. The whole of Easter time is thus like a single feast day". The entire musical unity of the cycle is born out of these considerations, emphasized by the permanence, from one piece to the other, of common elements.

Georges Delvallée, on the great organ by Cavaillé-Coll at the basilica of Sainte-Clotilde in Paris performs the following pieces:

• Clameurs and choral for Septuagesima office no 12), dedicated to the abbot Camille Jacquemin, organist of the Benedictine abbey in Paris, dated 16th November 1929.

- Offertoire for the Sexagesima (office n° 13), dedicated to Georges Jacob, organist of the Société des Concerts du Conservatoire, dated 5th December 1929.
- Offertoire for Holy Saturday (office n° 16), dedicated to Daniel-Lesur, dated 31st May 1928.
- Paraphrase et double choral de Pâques (office n° 17), dedicated to Joseph Bonnet, organist of Saint-Eustache, dated 11th November 1927.

• Communion et Fantaisie choral, for Whitsun (office n° 25), dedicated to Joseph Bonnet, dated 9th January 1928.

6 CLAMEURS ET CHORAL FOR SEPTU-AGESIMA

This piece fuses the ternary lied form with that of the choral varié. It is a great invocation to the divine light. At the beginning of the first section, a tumultuous clamour rises up from the depths of the organ, inspired by the melisma «intendentes» borrowed from the tract «De profundis» (Psalm 129) for the mass of the day. «Lend an attentive ear to my prayer». The main theme is outlined before the return of this clamour. The choral which takes its theme from the vespers hymn «Lucis creator optime» is exposed for the first time with the bold radiance of trills and superimposed fifths. The second section takes up the clamour melisma like a subdued echo which, amplified and varied in the form of a bridge-toccata, leads to the second exposition of the chorale in long notes, over held chords, quivering with trills.

The extension of the chorale is accompanied by dazzling embellishments of staccato notes. This leads once more to the bridge-toccata amplified towards the third hearing of the chorale in its original form. The coda, endowed with great ascensional power, brings back the trill-chords and concludes on a brilliant tonic chord of F sharp major.

7 OFFERTOIRE FOR THE SEXAGESIMA

In ternary A B A¹ form, this offertory owes it intense poetry to the theme "Perfice gressus meos in semitis tuis" ("Strenghten me when I walk in thys way"): a) an initial melodic motif is heard as a monody by the gamba and voix celeste, then it is warmly harmonized in 4 parts,

with calls of minor thirds in rising octaves. A slow meditative conclusion which leads, into section b) where the clarinet stop presents a second motif which seems to float unrealistically over sparse harmony, reduced at the end to archaic fifths. Section c) takes up a) once more, but a semi-tone higher and concluding with even deeper contemplation.

8 OFFERTOIRE FOR HOLY SATURDAY

Half a carillon, half a cradle-song. With a muffled sound, this piece bathed in mystic poetry allows us to fortell of the joy that is to burst forth on the following day before the light of the Resurrection. Mournful, jarring seconds and fifths outline the dotted rhythm over which the garland of the 8th mode alleluia unfolds calmly. The emotion of the central section is even more intense.

9 PARAPHRASE AND DOUBLE CHORAL FOR EASTER

By its magnificent sound making elaborate use of polymodality, its contrapuntal and rhythmic wealth, the *Paraphrase and double choral* for Easter is truly one of the great pieces of *L'Orgue Mystique*, its equal is only to be found in the great chorale for All Saints.

It is a vast triptych.

A) Short calls announce the theme in quavers taken from the 3rd antiphon of the nocturne "Ego dormivi" and from the gradual "Hæc dies, quam fecit Dominus" ("Here is the day which the Lord gives us"). This introduction over held chords prepares for the exposition of the chorale based on the sequence "Victimæ Paschali" (a theme which Tournemire liked very much and on which he recorded a memorable improvisation). This chorale is presented in canon by the treble and bass. The development asso-

ciates it with the theme from the gradual "Hæc dies". Conclusion with a harsh harmonization of the chorale in long notes. B) Repeat of tempo primo where the chorale appears over an ostinato figure taken from the melisma "Hæc dies". C) The third episode is of incomparable poetry and elevation. A reminder of the chorale is combined with the theme of the Te Deum, always subjacent in the three cycles of L'Orgue Mystique. Calmato, the voix celeste and gamba extract the quintessence of the preceding theme whereas a reminder of the introduction, paraphrased, dies out, rustling with trills, over a high pedal note on G.

10 COMMUNION AND FANTAISIE-CHORAL FOR WHITSUN

The utterly introvert pulsation and thoughtful calm of this admirable piece of counterpoint, contrasts with the movement suggesting the words fo the communion: "Suddendly in the sky there was a noise as violent as the breath of a hurricane; and the whole house where they were resounded to it, alleluia! All were filled with the Holy Spirit". No descriptive imitation, on the contrary, the unutterable evocation of the Holy Spirit.

The Fantaisie-choral, one of the most-often played pieces of L'Orgue Mystique, is also one of the most structurally balanced, possessing an extraordinary energy which grows at the same time as the musical interest. The lines of a mysterious toccata stream out, enveloping the transfigured theme of the "Veni Sancte Spiritus" which soars up in the bass. A rising phrase concludes like an amen (we are reminded here of the Dresden Amen which Wagner used in Parsifal). Repeat of the urgent toccata, then appearance as a dialogue between treble and bass of the "Veni Creator". This theme is repeated