



la dolce volta



César Franck

1822-1890

Michel Bouvard
Orgue Cavaillé-Coll
de la basilique Saint-Sernin de Toulouse

CD1

1	Prélude, Fugue et Variations	10'53
2	Prière	12'57
3	Final	12'43
4	Fantaisie en Ut majeur / <i>C major</i>	13'19
5	Fantaisie en La majeur / <i>A major</i>	13'46
6	Cantabile	5'59
7	Pièce héroïque	8'56

TT: 78'35

CD2

1	Choral n°1 en La majeur / <i>A major</i>	15'43
2	Choral n°2 en Si mineur / <i>B minor</i>	14'25
3	Choral n°3 en La mineur / <i>A minor</i>	13'29
4	Pastorale	9'31
5	Grande Pièce symphonique	27'07

TT: 80'19

Parlez-nous de votre découverte de l'œuvre de César Franck...

Il s'agit, tout d'abord, d'une histoire familiale. Mon grand-père, Jean Bouvard, né en 1905, quinze ans seulement après la mort de Franck, était organiste à Lyon et professeur d'harmonie au Conservatoire. Mon arrière-grand-père avait été violoniste à l'orchestre de la même ville et disait avoir joué, au XIXe siècle, les premiers opéras de Wagner avant leur création parisienne ! La musique de César Franck coulait dans le « sang » familial. Mon grand-père avait travaillé ses œuvres d'orgue avec Louis Vierne, à la Schola Cantorum de Paris. Il avait également étudié auprès de Marcel Dupré, Florent Schmitt, Vincent d'Indy, Paul Dukas, avait approché Charles Tournemire et Charles-Marie Widor. Tout naturellement, il m'a toujours parlé de ses Maîtres, et bien sûr du « Père Franck »... Pour ma part, j'ai travaillé parallèlement piano et orgue jusqu'à l'âge de vingt ans, avant de me consacrer entièrement à l'orgue. J'ai toujours été attiré par la richesse d'écriture de Franck, à la fois sur un plan harmonique, mais aussi comme « architecte musical ». Très jeune, je me jouais en boucle au piano le *Choral* du *Prélude*, *Choral et Fugue*. Et j'étais fasciné par la superposition incroyable des trois thèmes, difficile à jouer ! C'est surtout à l'orgue, plus tard, que j'ai interprété sa musique.

Quels sont, parmi vos professeurs, Suzanne Chaisemartin, Michel Chapuis, André Isoir, notamment, ceux qui vous ont fait travailler l'œuvre de Franck ?

Au début de mes études parisiennes, lorsque j'étudiais le piano à l'École normale de musique et l'orgue auprès de Suzanne Chaisemartin, j'ai travaillé quelques pièces avec elle, dans la tradition Dupré, en vue d'entrer au Conservatoire de Paris, selon le désir de mon grand-père !

Mais à dix-neuf ans, il y eut la rencontre déterminante avec Michel Chapuis, la découverte de la musique ancienne et des orgues historiques, qui créa en moi une véritable révolution, avec l'ouverture sur un monde nouveau. Je devins suppléant à Saint-Séverin, sur le bel orgue néo-baroque d'Alfred Kern, dont mon grand-père me disait : « Oui, mais qu'est-ce qu'un orgue où on ne peut pas jouer Franck !? ».

Je ne me suis pas présenté en orgue au Conservatoire de Paris (j'y revins bien des années plus tard en tant qu'assistant de Chapuis, puis comme professeur, aux côtés d'Olivier Latry !), mais j'ai retrouvé, comme élève d'André Isoir, les œuvres de Franck. Je me souviens encore de son cours sur le *Deuxième Choral*, et j'admirais son enregistrement sur l'orgue de Luçon. À la même époque, à vingt-deux ans, je me mariais avec Yasuko Uyama, organiste japonaise élève d'Édouard Souberbielle, qui passa son diplôme à l'église des Invalides en jouant magnifiquement le *Troisième Choral*, devant André Fleury admiratif. Quarante ans plus tard, mon épouse m'a assisté pour l'enregistrement !

Bien que Franck ait joué sur de très nombreux orgues, sa musique est indéniablement marquée par la tribune de l'église Sainte-Clotilde. C'est pourtant au grand orgue de la basilique de Saint-Sernin de Toulouse que vous avez choisi d'enregistrer sa musique. Qu'est-ce que cela implique sur le plan interprétatif ?

La question peut se poser ainsi : existe-t-il un orgue « idéal » pour jouer « tout Franck », les pièces des années 1860 comme celles des années 1890 ? Je ne sais pas. Sainte-Clotilde était à sa construction (1859) un instrument très particulier par sa disposition, et il a été d'ailleurs passablement modifié au XX^e siècle.

Si j'ai choisi d'enregistrer à Saint-Sernin, la première raison est évidemment l'osmose particulière avec un magnifique instrument que je fréquente assidûment depuis plus de vingt-cinq ans, dans ce lieu magique et cette acoustique exceptionnelle. Cela compte pour se lancer dans pareille aventure !

Par ailleurs Franck a joué lui-même ses œuvres sur beaucoup d'orgues très différents du sien, en adaptant donc les registrations pour chaque instrument, chaque acoustique, etc. Il écrivit même ses *Trois Pièces* de 1878 spécialement pour l'inauguration du grand orgue Cavaillé-Coll de la salle de concerts du Trocadéro (1). On peut voir sur le manuscrit ses registrations inspirées par cet instrument géant, comportant quatre claviers et soixante-six jeux, dans une salle de concert de quatre mille six cents places ! Ces indications de l'auteur lui-même sont évidemment précieuses ! Il aurait à coup sûr fait de même s'il avait joué à Saint-Sernin, dont l'orgue fut inauguré en 1889 (Franck mourut l'année suivante). Il est probable que les *Six Pièces pour le Grand Orgue* (1856-1864), qui marquent un renouveau essentiel en France, ont été inspirées par la palette sonore de l'orgue de Sainte-Clotilde. Mais trente ans plus tard, construisant l'orgue de Saint-Sernin, Cavaillé-Coll a évolué, Franck aussi avec ses trois grands *Chorals*, et ils y sonnent admirablement ! En tous cas j'ai pris le parti de ne pas brider l'intensité de cet instrument, ni d'en altérer la cohérence, pour tenter de retrouver de façon hypothétique la palette sonore de celui de Sainte-Clotilde à l'époque de Franck : on ne bride pas un cheval de course !

(1) L'orgue du Palais du Trocadéro fut construit par Cavaillé-Coll en 1878, à l'occasion de l'Exposition universelle.

Faites-vous un parallèle entre l'écriture pour orgue de Franck et son legs pianistique et orchestral ?

Oui, bien sûr. On retrouve des procédés d'écriture, parfois les mêmes contrastes, dans la Sonate pour violon et piano, le Quintette, la Symphonie en Ré mineur... On a dit que Franck faisait sonner l'orgue comme un orchestre, et l'orchestre comme un orgue. Magnifique pianiste, Franck n'était sans doute pas un orchestrateur-né comme Saint-Saëns, ou comme le sera un Ravel pour une tout autre musique. Mais ça ne me gêne pas. Son esthétique est avant tout empreinte de profondeur et d'intériorité, les « effets » ne devaient pas être sa préoccupation première. En revanche, son œuvre demeure admirable par la fusion de deux cultures complémentaires : sa formation germanique rigoureuse et un certain « esprit français » d'improvisateur, après son installation précoce dans la capitale (2). Qui pouvait à Paris, dans les années 1860, composer une pièce pour orgue du niveau de la *Prière* ? Et même lorsqu'il écrit dans un style plus « pompier » – terme non péjoratif à mes yeux – de l'époque de Louis-Philippe, comme dans le *Final*, la *Grande Pièce symphonique* ou la *Pièce héroïque*, son génie, inspiré de Beethoven, Liszt, Schumann – entre autres – le place au-dessus des autres compositeurs français pour l'orgue.

(2) Né à Liège en Belgique, César Franck prit la nationalité française en 1870.

N'est-il pas étonnant que Franck ait été, en quelque sorte, le chef de file de l'Ars Gallica, flambeau de la Société nationale de musique qui réunissait la plupart des compositeurs français après la débâcle de Sedan, alors qu'il fut souvent méprisé par la critique, mais aussi par nombre de ses confrères ?

César Franck devint, en effet et à son corps défendant, le chef de file d'un certain courant musical, défendu plus tard de façon quasi politique par « la bande à Franck » pour reprendre l'expression de l'époque. N'oublions pas la place éminente des arts dans la société du Second Empire puis de la Troisième République. Les querelles étaient puissantes et les musiciens n'étaient pas épargnés. Je me suis toujours demandé pourquoi Franck avait été parfois mal traité. Il n'était sans doute pas très doué pour assurer la promotion de sa propre musique, qui devait sembler peut-être trop germanique ? Pourtant, l'homme était profondément bon, comme le décrivit Debussy qui a écrit que « d'avoir trouvé une belle harmonie lui suffisait à la joie d'un jour ». On critiqua aussi son jeu à l'orgue, jugé trop pianistique, peu legato, trop arpégé... Absurdités !

Mon rêve eût été d'entendre Franck en direct, tant il jouait, paraît-il, avec une grande liberté. Dans son cas, « jouer comme un pianiste » (et quel pianiste !) me semble plutôt un compliment ! En fait ce qui me passionne dans l'orgue – et j'ai tenté de transmettre cela durant mes quarante ans d'enseignement – c'est justement « comment rendre musical » cet instrument à priori si mécanique.

« La musique, c'est la relation » disait l'organiste et compositeur Michael Radulescu. De même qu'à la tribune de Saint-Sernin, observant cette nef immense, vous êtes bouleversé par les multiples voûtes romanes, petites ou grandes, reliées entre elles dans une prodigieuse cohérence, de la même façon la musique de Franck est extrêmement riche des relations diverses et parfois sous-jacentes qui la composent, entre les différents thèmes, les harmonies, les relations organiques entre les phrases, voire les « macro-relations » entre différentes parties d'une même œuvre. Il procède par juxtapositions puis superpositions.

Comment définiriez-vous son esthétique en regard de celle d'un Franz Liszt ?

Liszt me semble moins « architecte » dans l'âme. Ses œuvres d'orgue montrent plutôt une imagination sans limite dans l'art de la variation, ce qui est aussi admirable d'ailleurs. Liszt est peut-être plus moderne, il ouvre l'espace sonore sur l'avenir. Franck, lui, est plus intérieur, et néanmoins le brillant représentant d'une esthétique du XIX^e siècle de très haut niveau, qui remonte à Beethoven. Par ailleurs observez les deux personnalités. Franck n'a jamais vraiment quitté Paris. Liszt a voyagé dans le monde entier, fascinant les foules par son charisme, sa virtuosité. Le père de Franck rêvait que son fils eût une destinée comparable. En « tuant » le père, Franck s'est de fait réfugié dans la composition, comme une vie intérieure, et semble n'avoir plus eu nul besoin de succès auprès des foules.

Pensez-vous qu'il existe une tradition ou, plus exactement, une évolution dans l'interprétation de l'œuvre de Franck, depuis ses élèves et jusqu'aux témoignages du disque ?

Je ne vois pas « d'évolution » au sens propre du mot, et il faut se méfier des traditions. Il y a eu des personnalités qui ont marqué, dans différents styles, cette musique durant le XX^e siècle. Quand on écoute la pianiste Blanche Selva jouer *Prélude, Choral et Fugue* en 1928, on est saisi par l'incroyable liberté de sa pensée musicale. Très éloignée d'une telle approche, l'esthétique néoclassique d'une Jeanne Demessieux qui grava l'œuvre de Franck à la fin des années cinquante demeure, elle aussi, d'une grande force, comme la version d'André Marchal également, à Saint-Eustache. Durant cette période on aimait moins les instruments de Cavallé-Coll, jugés d'un romantisme sombre et suranné. Cela changea dans les années 80-90, et il y eut d'autres interprètes admirables comme Jean Boyer ou Louis Robilliard, qui nous ont beaucoup appris.

Le choix des tempi dans l'œuvre de Franck a également considérablement évolué...

Le tempo est à la fois un choix personnel et la conséquence de paramètres extérieurs à l'interprète, comme la nature de l'instrument, l'acoustique du lieu, etc. Toutefois, le plus important n'est pas le tempo, mais le caractère de l'œuvre. Il y a, en fait, une « fourchette de tempi » possibles, au-delà desquels il me semble qu'on dénature ce caractère et l'intention du compositeur. À l'écoute de la *Fantaisie en La* ou du *Premier Choral*, je suis fasciné de voir de quelle manière Franck transforme aussi rapidement le caractère d'une phrase à l'autre, comme s'il changeait de décor. Et écoutez de quelle façon il prépare l'auditeur à l'apparition d'un nouveau thème, grâce à de subtiles anticipations. Dans ses partitions, les thèmes sont comme les personnages d'une pièce de théâtre. Et les idées musicales secondaires revêtent aussi une importance primordiale, comme les servantes dans les pièces de Molière : elles assurent la continuité, le ciment sonore de l'ensemble. Mais tous ces contrastes, ces différents caractères disparaissent si l'on joue tout trop vite.

Quelle fut selon vous l'influence de Franck sur ses successeurs ?

Louis Vierne fut influencé, assurément, et même Marcel Dupré, par exemple dans l'écriture de la dernière page du premier mouvement de sa *Symphonie-Passion*, en 1924. L'écriture de Franck a même influencé Charles-Marie Widor qui ne voulut jamais reconnaître ce qu'il devait à Franck. Cela dit Widor demeure le compositeur qui mit le mieux en valeur l'orgue Cavallé-Coll. De son côté, Vierne possédait une grande sensibilité harmonique. J'ai toujours regretté que Vierne et Widor n'aient pas été un seul et même musicien réunissant toutes ces qualités !

Comment travaille-t-on l'œuvre de Franck ?

On ne peut faire l'impasse d'une analyse approfondie de chaque pièce, au même titre qu'une sonate de Beethoven. Le travail de défrichage (après le déchiffrage !) consiste ensuite à faire progressivement sienne sa musique, avec son propre imaginaire. L'étape suivante, quand on sait la partition par cœur, est de donner la cohérence en mettant en valeur les relations dont je parlais auparavant. C'est seulement après ces étapes que l'on peut envisager le « lâcher-prise », c'est-à-dire une interprétation vivante.

Parlez-nous de l'enregistrement à Saint-Sernin...

Sur le plan émotionnel, il est difficile d'enregistrer cette musique, tant la réussite d'un tel discours est liée à l'inspiration ! Même pour un disque vous jouez quand même « pour quelqu'un », preneur de son, assistants, directeur artistique, alors on est très ému à la première prise. La seconde prise consiste à retrouver le sens de ce que vous avez fait dans un premier élan, si possible en « mieux ». Mais plus on s'applique, plus l'on gagne dans le meilleur des cas en qualité de finition ce que l'on perd, un peu, en spontanéité. Un musicien est aussi un acteur. Il doit trouver un jeu naturel, vous faire oublier le texte au profit du sens, il vous convie à un voyage dans un univers où il a tenté de rejoindre le compositeur. Il y a de multiples façons de jouer une phrase musicale de Franck.

Dire qu'une interprétation gravée à un instant précis est définitive me paraît illusoire. Bien que je joue sa musique depuis quarante ans, que je l'ai longtemps enseignée, je ne souhaite pas qu'elle apparaisse, ici, comme figée. Mon vœu le plus cher est que ce disque s'écoute en fait comme un concert.



Michel Bouvard

Michel Bouvard mène depuis trente ans une double carrière de concertiste et de professeur. Reconnu sur la scène internationale comme un des interprètes français les plus attachants, invité à jouer régulièrement sur les plus beaux orgues historiques d'Europe, comme dans les salles de concert d'Asie et du continent américain, il a donné plus d'un millier de récitals dans plus de vingt-cinq pays.

Il doit sa vocation à son grand-père Jean Bouvard, élève de Louis Vierne. Il a reçu sa formation au Conservatoire national supérieur de musique et de danse de Paris (classes d'écriture), puis dans la classe d'orgue et d'improvisation d'André Isoir, ainsi qu'auprès des organistes de Saint-Séverin (Jean Boyer, Francis Chapelet, Michel Chapuis). Un premier prix au Concours International de Toulouse (1983) marque le début de sa carrière. Appelé par Xavier Darasse pour lui succéder à la classe d'orgue du Conservatoire de Toulouse en 1985, il poursuit son action en faveur du patrimoine de la ville et de la région, organisant avec son collègue Willem Jansen, concerts, visites, académies, concours internationaux.... Tout ce travail de fond aboutira en 1996 à la création du Festival « Toulouse-les-orgues ».

Michel Bouvard a été également professeur d'orgue au Conservatoire national supérieur de musique et de danse de Paris de 1995 à 2021. Il y a développé avec son ami Olivier Latry une collaboration pédagogique originale qui a attiré des étudiants de tous horizons.

En 2013, il a séjourné un semestre à l'Université de Rochester aux États-Unis comme professeur invité, il a également été professeur en résidence à l'Université de Yale en 2015, et à l'Université des Arts de Tokyo en 2016.

Michel Bouvard est titulaire de l'orgue historique Cavallé-Coll de la basilique Saint-Sernin de Toulouse depuis 1996. En 2010, il a été désigné comme un des organistes « par quartier » de la Chapelle Royale du Château de Versailles.



César Franck, architect of sounds

'My organ is an orchestra', declared César Franck. Thanks to the genius of the organ builder Cavallé-Coll, the beauty of the organ of the basilica of Saint-Sernin in Toulouse illuminates an oeuvre of immense musical intensity.

Michel Bouvard talks about his passion for Franck's world and offers us a few hints about how to listen to it.

Can you tell us how you discovered the works of César Franck?

It all started in my own family. My grandfather, Jean Bouvard, born in 1905, only fifteen years after Franck's death, was an organist in Lyon and a professor of harmony at the Conservatoire there. My great-grandfather had been a violinist in the Lyon orchestra, and said that he had played Wagner's early operas in the nineteenth century before their Paris premiere! César Franck's music ran in the family's blood. My grandfather had studied his organ works with Louis Vierne at the Schola Cantorum in Paris. He had also trained with Marcel Dupré, Florent Schmitt, Vincent d'Indy, Paul Dukas, and had contacts with Charles Tournemire and Charles-Marie Widor. Naturally enough, he always talked to me about his teachers, and of course about 'le Père Franck'. I myself studied the piano and the organ in parallel until the age of twenty, after which I devoted myself wholly to the organ. I've always been attracted by the richness of Franck's style, both in harmonic terms and in the idea of him as a 'musical architect'. When I was still very young, I used to play the chorale from the *Prélude, Choral et Fugue* over and over again on the piano. And I was fascinated by the incredible superimposition of the three themes, which was really hard to perform! But it was above all as an organist, later on, that I played his music.

Your teachers included Suzanne Chaisemartin, Michel Chapuis and André Isoir. Which of them set you studying the music of Franck?

At the beginning of my student years in Paris, when I was studying the piano at the École Normale de Musique and the organ with Suzanne Chaisemartin, I worked on a few pieces with her, in the Dupré tradition, with a view to entering the Paris Conservatoire, as my grandfather wanted me to!

But at the age of nineteen, I met Michel Chapuis, and that was a decisive moment for me: the discovery of early music and historical organs, which brought about a real revolution for me, opening up a whole new world. I became deputy organist at Saint-Séverin, on the beautiful neo-Baroque instrument by Alfred Kern, of which my grandfather used to say to me: 'Yes, but what kind of an organ is that when you can't play Franck on it?'

I didn't take the organ course at the Paris Conservatoire (I returned many years later as Chapuis's assistant, then as a professor, alongside Olivier Latry!), but I was reunited with the works of Franck as a student of André Isoir. I still remember his class on the *Choral* no.2, and I admired his Franck recording on the organ of Luçon Cathedral. At that same period, when I was twenty-two, I married Yasuko Uyama, a Japanese organist and student of Édouard Souberbielle, who did her diploma recital at the church of Les Invalides with a magnificent performance of the *Choral* no.3 that greatly impressed André Fleury. Forty years later, my wife assisted me on this recording!

Although Franck played many organs, his music undeniably bears the stamp of the instrument at the church of Sainte-Clotilde in Paris. But you've chosen to record it on the organ of the basilica of Saint-Sernin in Toulouse. What does that imply in terms of interpretation?

You can ask the question this way: is there an 'ideal' organ to play 'the complete Franck', the pieces of the 1860s as well as the *Trois Chorals* of 1890? I don't know. Sainte-Clotilde was an instrument with a very specific layout when it was built (1859), and it was modified quite a bit in the twentieth century.

If I decided to record at Saint-Sernin, the first reason was obviously my special osmosis with a magnificent instrument that I have frequented assiduously for more than twenty-five years, in that magical place and its exceptional acoustic. That counts a great deal when you embark on an adventure like this one!

What's more, Franck himself played his works on many different organs, adapting the registrations for each instrument, each acoustic and so on. He even wrote his *Trois Pièces* of 1878 especially for the inauguration of the Cavallé-Coll organ in the Trocadéro concert hall.¹ The manuscript includes his registrations inspired by this gigantic instrument, which had four manuals and sixty-six stops, in a concert hall with 4,600 seats! These indications written in by the composer himself are obviously invaluable. He would certainly have done the same if he had played at Saint-Sernin, whose organ was inaugurated in 1889 (Franck died the following year). It's probable that the *Six Pièces pour le Grand Orgue* (1856-64), which mark a key renewal of the repertory in France, were inspired by the sound palette of the organ of Sainte-Clotilde. But thirty years later, when he built the organ of Saint-Sernin, Cavallé-Coll had developed further, as had Franck with his three great *Chorals*, and they sound splendid on the Toulouse organ! In any case, I decided not to restrict the intensity of my instrument, nor to damage its coherence, so as to attempt a hypothetical reconstruction of the palette of the Sainte-Clotilde organ in Franck's time: you don't rein in a racehorse!

¹ Cavallé-Coll built the organ of the Palais du Trocadéro in Paris in 1878, on the occasion of the Exposition Universelle..

Do you see parallels between Franck's writing for organ and his piano and orchestral works?

Yes, of course. You find the same stylistic devices, sometimes the same contrasts, in the Violin Sonata, the Piano Quintet, the Symphony in D minor and so on. It's been said that Franck made the organ sound like an orchestra, and the orchestra like an organ. While he was a magnificent pianist, Franck was probably not a born orchestrator like Saint-Saëns, or Ravel in a completely different kind of music. But that doesn't bother me. His aesthetic is characterised above all by profundity and interiority, and 'effects' can't have been his primary concern. On the other hand, his oeuvre is impressive in the way it merges two complementary cultures: his rigorous training in the Austro-German tradition and a certain 'French spirit' of improvisation acquired after he settled in the French capital early in his career.² Who in the Paris of the 1860s was capable of composing an organ piece on the level of the *Prière*? And even when he wrote in the more 'pompous' style – a term I do not consider pejorative – of the Louis-Philippe era, as in the *Final*, the *Grande Pièce symphonique* and the *Pièce héroïque*, his genius, inspired by Beethoven, Liszt and Schumann among others, still sets him above the other French organ composers.

² Franck was born in Liège, Belgium, and took French nationality in 1870.

Is it not surprising that Franck was, in a sense, the leader of the 'Ars Gallica' movement, the torchbearer of the Société Nationale de Musique which most French composers joined after the defeat of Sedan, even though he was often scorned by the critics, and indeed by many of his colleagues?

It's true that Franck became, albeit unwillingly, the leader of a certain musical movement, later championed in a quasi-political manner by 'la bande à Franck' [the Franck gang] to use the expression of the time. Let's not forget the eminent position occupied by the arts in the society of the Second Empire and the Third Republic. Public controversies in that milieu could be violent and they didn't spare composers. I've always wondered why Franck was sometimes treated badly. Perhaps he wasn't very good at promoting his own music, which may have seemed too Germanic? Yet he was a profoundly good man; as Debussy put it, 'to have found a beautiful harmony brought him enough joy for a whole day'. His organ playing was also criticised for being too pianistic, not legato enough, with exaggerated use of arpeggios . . . Stuff and nonsense!

My dream would have been to hear Franck in real life, since it would appear he played with tremendous freedom. In his case, to say he 'played like a pianist' (and what a pianist!) seems to me to be more of a compliment! In fact, the very thing that fascinates me about the organ – and I've tried to pass this on to others during my forty years of teaching – is how to turn this instrument, which seems so mechanical, into a genuinely 'musical' one.

'Music is a relationship', said the organist and composer Michael Radulescu. Just as, looking down from the organ loft of Saint-Sernin on that immense nave, one is overwhelmed by the multitude of Romanesque arches, small or large, linked together in a prodigious coherence, I'd say that the music of Franck is extremely rich in the varied and sometimes underlying relationships that go to make it up, among the different themes, harmonies, organic relationships between phrases, even 'macro-relationships' between different parts of a single work. He works by means of juxtapositions and superimpositions.

How would you define his aesthetic in comparison with that of Franz Liszt?

Liszt seems to me to be less of an 'architect' at heart. I'd say, rather, that his organ works display a limitless imagination in the art of variation, which is also admirable in its own way. Liszt is perhaps more modern; he opens up the sound space to the future. Franck, on the other hand, is more inward, yet at the same time he is the brilliant representative of a lofty nineteenth-century aesthetic that goes back to Beethoven. Then again, just look at those two personalities. Franck never really left Paris. Liszt travelled all over the world, fascinating huge audiences with his charisma and virtuosity. Franck's father dreamt of a similar destiny for his son. By 'killing his father', Franck effectively took refuge in composition, as an inner life, and seems no longer to have had any need of success with the mass audience.

Do you think that there is a tradition or, more exactly, an evolution in the interpretation of Franck's work, from his pupils through to the recorded legacy we possess?

I don't see any 'evolution' in the true sense of the word, and one must be wary of traditions. There were personalities who left their mark on this music in different styles during the twentieth century. When you listen to the pianist Blanche Selva playing *Prélude, Choral et Fugue* in 1928, you're struck by the incredible freedom of her musical philosophy. While it's very far removed from such an approach, the neo-classical aesthetic of Jeanne Demessieux, who recorded Franck's organ works in the late 1950s, is also very powerful, as is André Marchal's version recorded at Saint-Eustache. During this period Cavaillé-Coll's instruments were less popular – people thought they were gloomily Romantic and outdated. That situation changed in the 1980s and 1990s, and there were new and admirable interpreters like Jean Boyer and Louis Robilliard, who taught us a lot.

The choice of tempi in Franck's works has also evolved considerably.

Tempo is at once a personal choice and the consequence of parameters external to the performer, such as the nature of the instrument, the acoustics of the venue, and so forth. However, the most important thing is not the tempo, but the character of the work. There is, in fact, a 'range of possible tempi', beyond which it seems to me that the character and the intentions of the composer are distorted. Listening to the *Fantaisie in A* or the *Choral* no.1, I'm fascinated to see how Franck transforms the character so quickly from one phrase to another, as if he were changing a stage set. And listen to the way he prepares the listener for the appearance of a new theme by means of subtle anticipations. The themes in his pieces are like the protagonists in a play. And the secondary musical ideas are also of central importance, like the soubrettes in Molière's plays: they ensure continuity, they bind the whole edifice together. But all these contrasts, these different characters disappear if you play everything too fast.

In your opinion, what influence did Franck have on his successors?

Louis Vierne was certainly influenced by him, and even Marcel Dupré, for example in the texture of the last page of the first movement in his *Symphonie-Passion* of 1924. Franck's style influenced Charles-Marie Widor too, even though he never wanted to acknowledge his debt to Franck. That said, Widor was the composer who best showcased the possibilities of the Cavallé-Coll organ. Vierne, on the other hand, had a great harmonic sensibility. I've always regretted that Vierne and Widor couldn't have been a single composer who combined all those qualities!

How does one prepare Franck's works for performance?

You can't dispense with making an in-depth analysis of each piece, just as you would with a Beethoven sonata. Then (after the sightreading stage!) you lay the groundwork, which consists in gradually making his music your own, using your powers of imagination. The next step, when you know the score by heart, is to give it coherence by bringing out the relationships I mentioned earlier. It's only after going through these stages that you can envisage 'letting yourself go', that is to say, producing a living interpretation.

Can you say something about recording at Saint-Sernin?

Emotionally, it's difficult to record this music, because a successful realisation of a discourse like Franck's is so closely bound up with inspiration! Even on a recording, you're still playing 'for someone', the sound engineer, the assistants, the recording producer, so you're very excited on the first take. The second take consists of reproducing the direction of what you did on the first take, if possible 'better'. But the more you apply yourself, the more you gain, at best, in quality of finish what you lose, to some extent, in spontaneity. Musicians are also actors. We have to find a natural way of playing, to make our listeners forget the text and grasp the meaning; we invite them on a journey into a world where we have tried to reach the composer. There are many ways to play a musical phrase by Franck.

To say that an interpretation recorded at a given moment is 'definitive' seems to me illusory. Although I've been playing Franck's music for forty years, and have taught it for a long time too, I don't want it to appear 'fixed' here. In fact, my dearest wish is that this album should be listened to like a concert.



Michel Bouvard

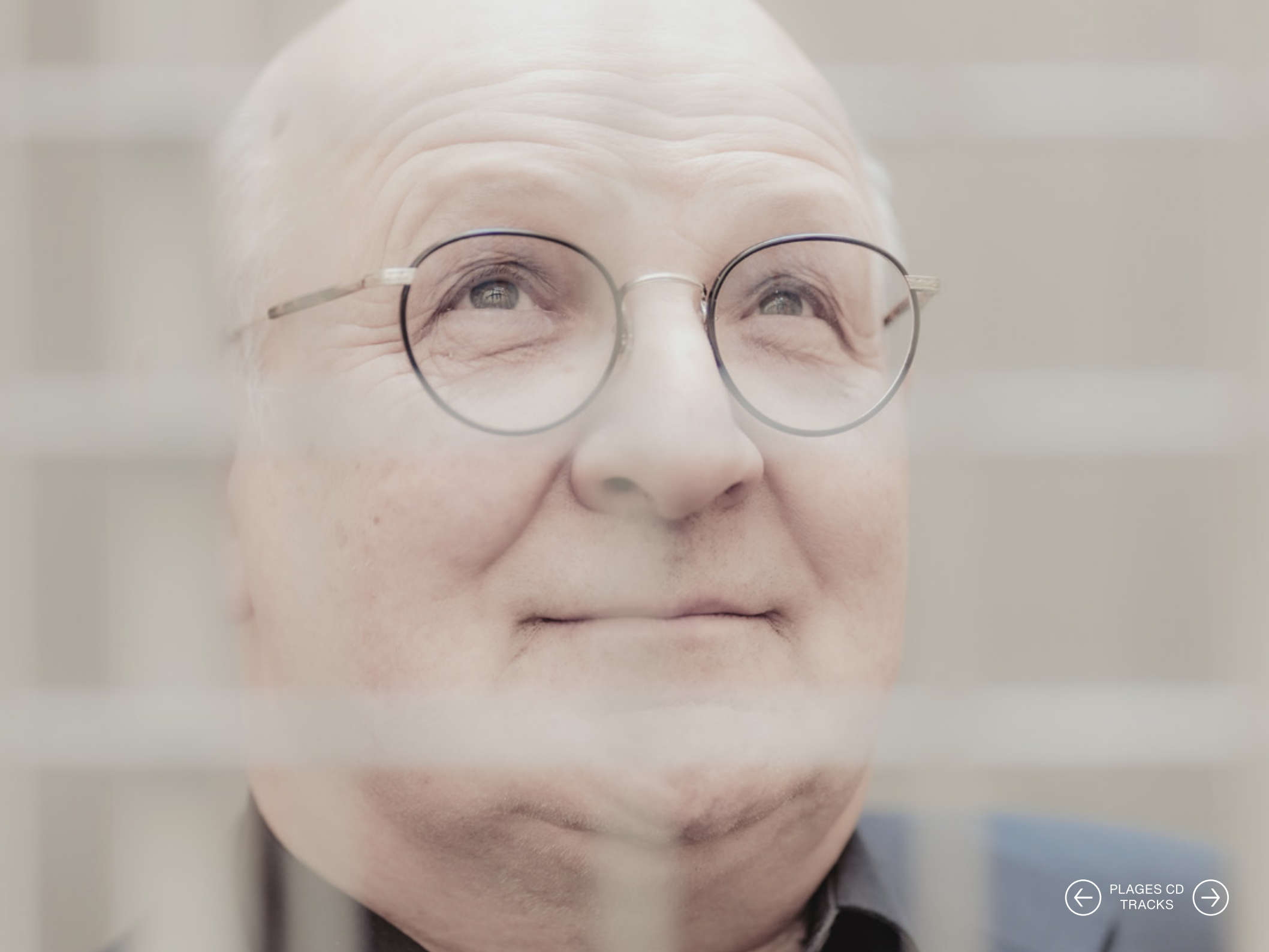
Over the past thirty years, Michel Bouvard has enjoyed a remarkable double career as concert artist and professor of organ. Acknowledged internationally as one of the most engaging French interpreters, he is regularly invited to perform on the finest historical organs throughout Europe, as well as in the great concert halls of Asia and prominent venues of North America. He has given more than 1000 concerts in more than twenty-five countries.

Michel Bouvard is indebted to his grandfather, the organist and composer Jean Bouvard, student of Louis Vierne, for inspiring his vocation. Michel received his early training at the Paris Conservatoire (harmony and counterpoint classes), while studying organ and improvisation in the classe of André Isoir. He also studied with the renowned organists of Saint-Séverin in Paris in Paris: Jean Boyer, Francis Chapelet, and Michel Chapuis. In 1983, he won the first prize in the international organ competition of Toulouse, marking the start of his career. Called by Xavier Darasse to succeed him in the direction of the organ class at the Toulouse Conservatoire in 1985, he pursued Darasse's vision of partnership and collaboration with the city and region by organising concerts, organ tours, masterclasses, and the international organ competition with his colleague Jan Willem Jansen. These efforts culminated in 1996 in the creation of the international organ festival 'Toulouse-les-Orgues'.

Michel Bouvard was also professor of organ at the CNSM of Paris from 1995 to 2021, together with his friend Olivier Latry. For more than twenty-five years, the two men developed an original pedagogical collaboration that attracted students from all over the world to Paris.

In 2013, he was invited to join the organ faculty of the Eastman School of Music, University of Rochester, New York, as a professor in residence for the fall semester. He completed teaching residencies at Yale University in November 2015, and at the National University of the Arts in Tokyo in 2016.

Michel Bouvard has been the titular organist of the renowned Cavallé-Coll organ of the Romanesque basilica of Saint-Sernin in Toulouse since 1996. In 2010 he was appointed as one of the four 'quarterly' organists of the Chapelle Royale at Versailles Palace.





L'orgue de Saint-Sernin et l'esthétique symphonique : le fabuleux destin d'Aristide Cavallé-Coll (1811-1899)

Bien avant de prendre possession, à trente-sept ans, de son instrument flambant neuf de Sainte-Clotilde (Paris, 1859), César Franck disait déjà de son premier orgue Cavallé-Coll à Saint-Jean Saint-François (1846) : « Mon orgue, c'est un orchestre ! ». Image explicite s'il en est de cette nouvelle esthétique dite « symphonique » qui va influencer la musique d'orgue pour plusieurs décennies. En effet, le génial facteur d'orgue toulousain avait dès les années 1840 inventé ce nouveau type d'orgue « complètement conçu, disait-il, dans une perspective dynamique en vue d'un gigantesque crescendo ». Cinquante années plus tard, à l'apogée de leurs arts respectifs, Aristide Cavallé-Coll construira l'un de ses plus beaux instruments pour Saint-Sernin (1889), tandis que César Franck livrera au monde ses trois admirables *Chorals* (1890), qu'il aurait pu venir jouer à Toulouse si le destin n'en avait décidé autrement.

Inauguré par Alexandre Guilmant en avril 1889, le grand orgue de la basilique Saint-Sernin (54 jeux sur trois claviers et pédalier) fut d'emblée considéré comme un chef-d'œuvre ; il est classé monument historique en tant que témoin d'excellence, encore préservé, du grand art de la facture d'orgue symphonique française de la fin du XIX^e siècle.

L'instrument se rattache, en effet, à l'ultime période créatrice d'Aristide Cavaillé-Coll, qui n'a cessé d'évoluer et de progresser toute sa vie dans la conception de ses orgues, depuis ses débuts révolutionnaires à la basilique royale de Saint-Denis (1841) jusqu'aux derniers instruments admirables, dont ceux de Lyon (1880), Caen (1885), Rouen (1890) ou Azkoitia (Pays basque espagnol, 1898), en passant par les orgues géants, modèles d'inventivité, de Saint-Sulpice (1862, 100 jeux) et Notre-Dame de Paris (1868, 86 jeux). Son projet le plus prestigieux, Saint-Pierre de Rome (1875, 124 jeux sur cinq claviers et pédale) lui sera hélas refusé ; il n'en reste que les plans magnifiques et un rêve bien romantique, celui « du plus grand orgue du monde pour la plus grande église du monde ».

Malheureusement, il ne nous reste aujourd'hui, parmi ces grands instruments, qu'un très petit nombre où l'on puisse encore entendre la perfection d'ensemble de l'harmonie originelle. En effet, l'évolution continue des goûts a atteint de tous temps le domaine de l'orgue, de sorte que la plupart des orgues symphoniques ont été modifiés durant le XX^e siècle, réharmonisés voire reconstruits, afin de les adapter aux nouvelles exigences musicales des compositeurs, ou simplement des interprètes souhaitant... rejouer la musique ancienne ! L'orgue de Sainte-Clotilde lui-même sera modifié par les successeurs de César Franck.

Le mouvement dit néo-classique donnera à son tour les nouvelles musiques des Duruflé, Alain, ou même Messiaen, et si certaines réalisations instrumentales ont aussi créé de nouveaux chefs-d'œuvre dans leur genre, le prix à payer a souvent été la perte d'instruments antérieurs, dont beaucoup de Cavallé-Coll. Mais c'est l'histoire de la vie et de la mort...

Le plan du génial organier pour l'orgue de Saint-Sernin n'a pas été une création ex nihilo, mais une reconstruction à partir des anciens instruments qui s'étaient succédé dans la basilique. D'abord celui de Delaunay (1672), dont il subsiste des parties du buffet, et surtout celui de Daublaine-Callinet-Barker (1845) : près de la moitié de ses jeux, ainsi qu'une machine pneumatique de Barker lui-même, ont été réutilisés par Cavaillé-Coll, modifiés et réharmonisés comme il se doit pour être adaptés à la nouvelle esthétique sonore, dite symphonique. Cette nouvelle conception comprenait encore des jeux de l'orgue classique permettant les mélanges séculaires français bien identifiés (Fond d'orgue, Grand Plein-jeu en 16 pieds, Grand-jeu d'anchoes et cornets), mais ces jeux sont ici conçus et harmonisés pour s'intégrer dans un grand Tutti symphonique, à l'image de l'orchestre de Berlioz, avec ses immenses pupitres de « cordes » (à l'orgue : multiplication des gambes et autres fonds de 8 pieds, soutenus par les violoncelles et contrebasses), de « bois » (flûtes traversières, hautbois, clarinettes, bassons...), de « cuivres » (trompettes et clairons harmoniques, bombardes rehaussées des cornets), et de « percussions » (mixtures, carillons, etc.). Ajoutez un zeste de couleurs typiquement organistiques (voix célestes et autres ondulants, voix humaines romantisées) et bien sûr quelques 32 pieds pour « la profondeur mystique », et vous obtenez (sur le papier !) l'orgue de Saint-Sernin.

Mais tout l'art du facteur, au-delà de la science et du savoir indispensables, réside surtout dans un savoir-faire plus irrationnel et viscéral, qui seul peut donner aux chefs-d'œuvre ce supplément d'âme inexplicable.

Aristide apportera les soins les plus extrêmes à l'orgue de Saint-Sernin, outrepassant même le devis initial en offrant pas moins de cinq jeux (dont deux chamades, à l'espagnole), et divers mécanismes supplémentaires ingénieux. Ainsi des accouplements d'octaves et d'unissons « débrayables », multipliant les possibilités de l'instrument. Conçu avec ses meilleurs collaborateurs dans les fameux ateliers de l'avenue du Maine à Paris, remonté puis harmonisé à Toulouse sous la direction de son célèbre harmoniste Félix Reinburg, l'orgue de Saint-Sernin a été magnifiquement adapté au plus grand vaisseau roman d'Europe (110 mètres), et à sa splendide acoustique. Ce que j'admire par-dessus tout dans cet instrument, c'est la clarté et la précision d'intonation, encore classiques, aussi bien des jeux de fonds que des jeux d'anches, notamment ceux du Récit, stupéfiants dans les graves !

Je me suis souvent plu à imaginer ce grand chef d'entreprise vieillissant, au sommet de sa gloire, mais ayant toujours gardé son âme d'artisan du Sud-Ouest, ressentant sans doute une fierté particulière à reconstruire l'orgue de Saint-Sernin, dans « sa » ville de Toulouse, celle de ses débuts dans l'atelier de son père en 1827, non loin de la célèbre basilique. Un premier projet lui avait été refusé (1845) au bénéfice de Daublaine-Callinet-Barker. Quarante ans plus tard il s'y trouvera en concurrence directe avec la dynastie toulousaine des Puget, auteurs des instruments admirables de Notre-Dame du Taur, Notre-Dame de la Dalbade, et autres... Certes, il avait déjà œuvré pour Toulouse (cathédrale en 1850, église du Gesù en 1864), mais le plus haut symbole artistique et spirituel de cette ville rose, où la bonne étoile de ses vingt ans avait initié les rencontres indispensables à sa destinée mondiale, demeurait la prestigieuse basilique romane, mondialement connue elle aussi.

Resté relativement intact dans sa superbe conception et cohérence d'origine, l'orgue de Saint-Sernin a fait l'objet en 1996 d'une restauration à l'identique, conduite par les facteurs Jean-Loup Boisseau, Bertrand Cattiaux et Patrice Bellet. Vingt ans plus tard, en 2017, il a encore bénéficié d'un nettoyage-relevage et d'une égalisation de l'harmonie par le regretté Olivier Robert et son frère Stéphane, associés à la maison Pesce, avec la précieuse assistance de l'organiste Jean-Claude Guidarini, notre ami, disparu trop jeune lui aussi...

Cet instrument jouit de nos jours d'une réputation internationale, son esthétique symphonique très pure servant merveilleusement la musique des grands compositeurs de l'époque. Des organistes du monde entier viennent ainsi y jouer les œuvres de Franck, Widor, Vierne, Dupré (...), pour retrouver les couleurs et les effets originaux étroitement liés à cette facture. Ces œuvres y puisent en tous cas leur plus parfaite expression. La belle harmonie ascendante des jeux de fonds, mais par ailleurs l'équilibre des tessitures, avec des basses profondes favorisant les jeux d'anches, et des dessus favorisant les jeux de mutations, tout cela explique le type d'écriture de Franck et de ses successeurs. Et que dire de la majesté, de la perfection sonore du grand *tutti*, aussi puissant que parfaitement équilibré dans ses couleurs (« le plus beau *tutti* du monde », disait Jean Boyer, en bon Toulousain...) !

César Franck a joué de nombreux instruments dans sa vie d'organiste. Pendant l'enregistrement de cet album, j'ai songé qu'il aurait pu, en 1889, inaugurer l'orgue de Saint-Sernin ! Lesquelles de ses œuvres aurait-il jouées ? Comment les aurait-il enregistrées ?

Quoi qu'il en soit, ces orgues à forte « personnalité » nous guident incontestablement, de façon très pragmatique, dans la manière de les utiliser et même dans la compréhension des œuvres. À titre personnel, j'ai constaté maintes fois combien cette expérience sonore est irréductible. Ainsi, à l'image d'un Stradivarius ou d'autres géants de la facture instrumentale, Aristide Cavallé-Coll nous apprend encore aujourd'hui comment une « machine à produire des sons » peut devenir une œuvre d'art totalement accomplie qui, transcendant son objet, nous enseigne, nous transforme et nous nourrit.

Michel Bouvard

Avril 2022





Charnade

Trémolo

Cou
Pos
Tirasse
Pos
Rec

Pos
Rec

The organ of Saint-Sernin and the symphonic aesthetic: the fabulous destiny of Aristide Cavallé-Coll (1811-99)

Long before he took possession, at the age of thirty-seven, of his brand-new instrument at Sainte-Clotilde (Paris, 1859), César Franck had already said of his first Cavallé-Coll organ at Saint-Jean Saint-François (1846): 'My organ is an orchestra!' There could hardly be a more explicit image of the new 'symphonic' aesthetic that was to influence organ music for several decades. The brilliant organ builder from Toulouse had already invented this new type of organ in the 1840s, 'wholly conceived', he said, 'in a dynamic perspective with a view to a gigantic crescendo'. Fifty years later, when both men were at the height of their respective powers, Aristide Cavallé-Coll built one of his finest instruments for Saint-Sernin (1889), while César Franck gave the world his admirable *Trois Chorals* (1890), which he could have come to Toulouse to play if fate had not decided otherwise.

Inaugurated by Alexandre Guilmant in April 1889, the organ of the basilica of Saint-Sernin (54 stops on three manuals and pedalboard) was immediately deemed a masterpiece; this listed historical monument is a well-preserved witness to the excellence of the great art of French symphonic organ building in the late nineteenth century.

The instrument belongs to the last creative period of Cavaillé-Coll, who never ceased to evolve and progress throughout his life in the conception of his organs, from his revolutionary beginnings at the Royal Basilica of Saint-Denis (1841) to his splendid late instruments, including those in Lyon (1880), Caen (1885), Rouen (1890) and Azkoitia (Spanish Basque Country, 1898), not to mention the huge organs, models of inventiveness, of Saint-Sulpice (1862, 100 stops) and Notre-Dame de Paris (1868, 86 stops). Alas, his most prestigious project, for St Peter's in Rome (1875, 124 stops on five manuals and pedalboard), was rejected; all that remains are the magnificent plans and the eminently Romantic dream of 'the greatest organ in the world for the greatest church in the world'.

Unfortunately, today we have only a few of these great instruments on which the overall perfection of the original voicing can still be heard. This is explained by the fact that the continuous evolution of tastes has always affected the organ, with the result that most symphonic organs were modified during the twentieth century, revoiced or even rebuilt, in order to adjust them to the new musical requirements of composers, or simply of performers wishing to . . . play early music again! Even the organ of Sainte-Clotilde itself was modified by the successors of César Franck.

The so-called neo-classical movement would in turn give rise to new music by Duruflé, Alain, even Messiaen, and if some of the instruments realised for this purpose turned out to be new masterpieces of their kind, the price to be paid was often the loss of earlier organs, many of them by Cavallé-Coll. But that is the eternal tale of life and death . . .

Cavaillé-Coll's plan for the organ of Saint-Sernin was not created from scratch, but a reconstruction from the earlier instruments that had succeeded one another in the basilica. First of all, the Delaunay organ (1672), of which parts of the case remain, and above all the instrument by Daublaine-Callinet-Barker (1845): Cavaillé-Coll reused nearly half of its stops, as well as a pneumatic lever by Barker himself, modifying and revoicing them as necessary to adapt them to the new sound aesthetic known as 'symphonic'. This new conception still included stops from the classical organ, thus making it possible to produce the venerable and clearly identified French mixtures (Fond d'orgue, Grand Plein-jeu 16', Grand-jeu d'anches and Cornets), but these stops are here conceived and voiced in such a way as to be integrated into a symphonic *grand tutti*, mirroring the Berlioz orchestra with its immense sections of 'strings' (the equivalent on the organ being a multiplication of Gambes and other 8' basses, underpinned by Violoncelles and Contrebasses), 'woodwind' (Flûtes traversières, Hautbois, Clarinettes, Bassons etc.), 'brass' (Trompettes harmoniques, Clairons harmoniques, Bombardes enhanced by Cornets) and 'percussion' (mixtures, Carillons etc.). Add a touch of typically organistic colours (Voix célestes and other tremulants, romanticised Voix humaines) and of course some 32' stops for 'mystical depth', and you have (on paper!) the organ of Saint-Sernin.

But the true artistry of the organ builder, beyond the indispensable learning and knowledge, resides above all in a more irrational and visceral savoir-faire, which alone can give masterpieces that inexplicable, extra-special touch of poetry.

Aristide took the utmost care over the organ of Saint-Sernin, even exceeding the initial specification by throwing in no fewer than five extra stops (including two chamades in the Spanish style), and various ingenious additional mechanisms. For example, there are 'detachable' octave and unison couplers, which multiply the possibilities of the instrument. Designed with his best collaborators in the famous workshops of the avenue du Maine in Paris, reassembled and voiced in Toulouse under the direction of his renowned voicer Felix Reinburg, the organ of Saint-Sernin was magnificently suited to the biggest Romanesque nave in Europe (110 metres long) and its splendid acoustics. What I admire above all in this instrument is the clarity and precision of intonation, still classical, of both the foundation stops and the reeds, especially those of the Récit, which are astounding in the low register!

I have often enjoyed imagining this great, ageing boss of a large company, at the height of his glory, who had still retained the soul of a craftsman from south-west France, no doubt feeling a special pride at rebuilding the organ of Saint-Sernin in 'his' city of Toulouse, where he had started off in his father's workshop in 1827, not far from the famous basilica. An earlier project of his had been refused in 1845, when Daublaine-Callinet-Barker were preferred. Forty years later he found himself in direct competition with the Toulouse dynasty of Puget, the creators of the impressive instruments of Notre-Dame du Taur, Notre-Dame de la Dalbade and others. To be sure, he had already worked for Toulouse (the cathedral in 1850, the église du Gesù in 1864), but the loftiest artistic and spiritual symbol of the 'Pink City', where the twenty-year-old's lucky star had brought him the first of the meetings that were vital to his international destiny, remained the prestigious Romanesque basilica, world-famous in its own right.

The organ of Saint-Sernin, which had remained relatively intact in its superb original design and coherence, was restored to its original state in 1996 by the organ builders Jean-Loup Boisseau, Bertrand Cattiaux and Patrice Bellet. Twenty years later, in 2017, it was again renovated and cleaned and its voicing equalised by the late Olivier Robert and his brother Stéphane, associates with the firm of Pesce, with the precious assistance of the organist Jean-Claude Guidarini, our friend, who also died all too young . . .

Nowadays, this instrument enjoys an international reputation, its exceptionally pure symphonic aesthetic serving the music of the great composers of the time to marvellous effect. Organists from all over the world come to play works by Franck, Widor, Vierne, Dupré et al., to rediscover the original colours and effects closely associated with this instrument. In any case, these works draw from it their most perfect expression. The beautiful ascending harmony of the foundation stops, but also the balance of the tessituras, with deep basses favouring the reed stops, and trebles favouring the mutation stops: all of this explains the type of writing of Franck and his successors. And what can one say of the majesty, the sonic perfection of the *grand tutti*, as powerful as it is perfectly balanced in its colours ('the most beautiful tutti in the world', as Jean Boyer used to say like the adopted son of Toulouse he was)!

César Franck played many instruments in his life as an organist. During the recording of this album, it occurred to me that he could have inaugurated the organ of Saint-Sernin in 1889! Which of his works would he have played? How would he have registered them?

However that may be, these organs with their strong 'personality' undoubtedly offer us highly pragmatic guidance as to how to use them and even how we should understand the works. Personally, I have noticed many times how irreducible this sonic experience is. And so, like Stradivarius or the other giants of instrument making, Aristide Cavaillé-Coll is still teaching us today how a 'sound-producing machine' can become a consummate work of art which, transcending its object, teaches, transforms and nourishes us.

Michel Bouvard

April 2022





Grand Orgue Cavallé-Coll (1889) de la Basilique Saint-Sernin de Toulouse

Grand Orgue (I) 56 notes		Positif (II) 56 notes		Récit expressif (III) 56 notes		Pédalier 30 notes		Accessoires aux pieds		Accessoires aux mains	
Montre	16'	Montre	8'	Quintaton	16'	Principal	32' (Quinte 10 2/3')	Orage		Octaves graves Pos.	
Bourdon	16'	Cor de nuit	8'	Diapason	8'	Contrebasse	16'	Octave aiguë Péd.		(sur G.O. et sur REC.)	
Montre	8'	Salicional	8'	Flûte harmonique	8'	Soubasse	16'	Tirasse G.O.			
Bourdon	8'	Unda maris	8'	Viole de gambe	8'	Grosse Flûte	8'	Tirasse Pos.		Annulation Pos. en 8'	
Flûte harmonique	8'	Prestant	4'	Voix céleste	8'	Violoncelle	8'	Tirasse Réc.		(sur G.O. et sur REC.)	
Salicional	8'	Flûte douce	4'	Flûte octaviante	4'	Octave	4'	Anches Péd.			
Gambe	8'	Carillon I-III		Octavin	2'	Contre-bombarde	32'	Anches G.O.			
Prestant	4'	Basson-Hautbois	8'	Basson-Hautbois	8'	Bombarde	16'	Anches Pos.			
Flûte octaviante	4'	Trompette	8'	Voix humaine	8'	Trompette	8'	Anches Réc.			
Quinte	2 2/3'	Clairon	4'	Cornet V		Clairon	4'	Appel Chamades			
Doublette	2'			Bombarde	16'			Expression Réc.			
Fourniture V				Clarinette	8'			Trémolo Réc.			
Cymbale IV				Trompette harmonique	8'			Octaves graves G.O.			
Cornet V				Clairon harmonique	4'			Appel G.O.			
Bombarde	16'							Pos. / G.O.			
Trompette	8'							Réc. / G.O.			
Clairon	4'							Pos. / Réc.			
Clairon-Doublette	2'							Octaves graves Rec.			
Trompette harmonique	8'*							Appel Réc.			
Clairon harmonique	4'*										

*Jeux en chamade
Jeux de combinaisons

Informations complémentaires

Console en fenêtre, tirage des jeux mécanique, traction des notes mécanique, avec machine Barker au G.O., au Récit et à la Pédale



PLACES CD
TRACKS



© La Prima Volta 2022 & © La Dolce Volta 2022

Enregistré sur le grand orgue Cavallé-Coll de la basilique Saint-Sernin de Toulouse
du 14 au 17 février 2022

Direction de la production : La Dolce Volta

Prise de son : François Eckert assisté de Michel Poupard

Direction artistique : François Eckert assisté de Yasuko Bouvard

Montage : Louis Delegrange et François Eckert

Mixage et mastering : François Eckert

Orgue Cavallé-Coll de la basilique Saint-Sernin de Toulouse
préparé par Franz Lefèvre

Remerciements aux assistants tireurs de jeux :

Flavia Fresen, William Fielding et Thomas Dilley

Textes : Stéphane Friederich

Traduction et relecture : Charles Johnston (GB)

Couverture et photos : © Lyodoh Kaneko

Photos orgue : © Michel Escourbiac

© La Prima Volta pour l'ensemble des textes et des traductions

Réalisation graphique : Stéphane Gaudion (lechienestunchat.com)

www.ladolcevolta.com

LDV113.4

*à Olivier Robert et Jean-Claude Guidarini,
à ma mère Jacqueline Bouvard.*

REMERCIEMENTS

*Au père Bogdan Velyanyk, Curé de la basilique Saint-Sernin,
À Astrid De Maleissye et l'association des concerts spirituels,
À celles et ceux qui ont rendu possible cet enregistrement.*

