

César Franck • Les Béatitudes



CLASSICAL

f FUGA LIBERA

Credits →

Tracklist →

Programme note →  

Recording
Liège, Salle Philharmonique,
10 and 12 December 2022

Assistant conductor, Musical advisor
Laurent Zufferey

MENU

Recording, mix, mastering
Manuel Mohino

Live recording

English translation
Peter Lockwood

Artistic direction
Laurent Zufferey

In connection with the César Franck bicentenary 1822-2022 of the Orchestre Philharmonique Royal de Liège (OPRL)
– Dans le cadre du bicentenaire César Franck 1822-2022 de l'Orchestre Philharmonique Royal de Liège (OPRL)

This recording has been made with the support of the Fédération Wallonie-Bruxelles (Direction Générale de la Culture, Service de la Musique)

3



Fuga Libera

Design
Stoëmp Studio

Artistic Director
Charles Adriaenssen

Cover
Edgar Scaufaire, *Hommage à César Franck* (détail : *Les Béatitudes*),
1952, peinture murale à l'huile, Salle Philharmonique, Liège.
Photo et recomposition © Thierry Lechanteur.

Executive Producer
Jérôme Lejeune & Julien Lepière

Anne-Catherine Gillet, soprano
Héloïse Mas, mezzo-soprano
Ève-Maud Hubeaux, contralto
John Irvin, tenor
Artavazd Sargsyan, tenor
David Bižić, baritone
Patrick Bolleire, bass
Yorck Felix Speer, bass

Hungarian National Choir
Csaba Somos, choirmaster

Orchestre Philharmonique Royal de Liège
George Tudorache, concertmeister

Gergely Madaras, conductor

www.oprl.be

(d'après L'Évangile, poème de Madame Colomb)

1 . Prologue 4'21

Artavazd Sargsyan: tenor

Chœur

2 . Première Béatitude 12'41

Bienheureux les pauvres d'esprit,
parce que le Royaume des cieux est à eux

David Bižić: baritone (Voix du Christ)

Chœur terrestre & Chœur céleste

5

3 . Deuxième Béatitude 10'01

Bienheureux ceux qui sont doux,
parce qu'ils posséderont la terre.

Anne-Catherine Gillet: soprano (1^{re} Voix céleste)

Héloïse Mas: mezzo-soprano (2^e Voix céleste)

John Irvin: tenor (3^e Voix céleste)

Artavazd Sargsyan: tenor (4^e Voix céleste)

Patrick Bolleire: bass (5^e Voix céleste)

David Bižić: baritone (Voix du Christ)

Chœur terrestre & Chœur céleste

4

.

Troisième Béatitude

Bienheureux ceux qui pleurent, parce qu'ils
seront consolés.

17'23

M E N U

Anne-Catherine Gillet: soprano (L'Épouse)

Héloïse Mas: mezzo-soprano (Un Orphelin)

Ève-Maud Hubeaux: contralto (Une Mère)

John Irvin: tenor (L'Époux)

David Bižić: baritone (Voix du Christ)

Chœur terrestre, puis Chœur céleste

5

.

Quatrième Béatitude

Bienheureux ceux qui ont faim et soif de la justice,
parce qu'ils seront rassasiés.

11'09

6

John Irvin: tenor Solo

David Bižić: baritone (Voix du Christ)

- 1 . Cinquième Béatitude 14'43
- Heureux les miséricordieux,
parce qu'ils obtiendront eux-mêmes miséricorde.

Artavazd Sargsyan: ténor (Récit)

Anne-Catherine Gillet: soprano (L'Ange du pardon)

David Bižić: baritone (Voix du Christ)

Chœur terrestre, puis Chœur céleste

- 2 . Sixième Béatitude 13'59
- Bienheureux ceux qui ont le cœur pur, parce qu'ils verront Dieu.

John Irvin: ténor (1^{er} Pharisien)

Artavazd Sargsyan: ténor (2^e Pharisien)

Patrick Bolleire: basse (3^e Pharisien / L'Ange de la mort)

Yorck Felix Speer: basse (4^e Pharisien)

David Bižić: baritone (Voix du Christ)

Femmes païennes, Femmes juives, puis Chœur céleste

7

- 3 . Septième Béatitude 14'27
- Bienheureux les pacifiques,
parce qu'ils seront appelés enfants de Dieu.

Anne-Catherine Gillet: soprano (1^{re} Voix pacifique)

Ève-Maud Hubeaux: contralto (2^e Voix pacifique)

John Irvin: ténor (3^e Voix pacifique)

Patrick Bolleire: bass (4^e Voix pacifique / Satan)

Yorck Felix Speer: bass (5^e Voix pacifique)

David Bižić: baritone (Voix du Christ)

Prêtres païens, La Foule

4

. Huitième Béatitude

20'23

Bienheureux ceux qui souffrent de persécution pour la justice,
parce que le Royaume des cieux est à eux.

Héloïse Mas: mezzo-soprano (Mater dolorosa)

Patrick Bolleire: bass (Satan)

David Bižić: baritone (Voix du Christ)

Chœur de Justes, puis Chœur Céleste

“It’s always music and, what is more, it’s always the same beautiful music...”

This was Claude Debussy’s pronouncement on César Franck’s *Les Béatitudes*. Is it an oratorio, a choral symphony, or an opera with a religious theme? *Les Béatitudes* is in fact all three, a musical monument unlike any other of its time. The text is a paraphrase by Joséphine-Blanche Colomb of the eight precepts of the Sermon on the Mount in the Gospel of St. Matthew (chapter V, 1-12). Jesus, seeing the crowds, climbs the mountain; surrounded by his disciples, he proclaims that the virtuous souls who suffer because the world refuses to consider them as blessed by God will nonetheless be granted eternal bliss.

There is no work more religious in the etymological sense than *Les Béatitudes*, nor is there a religious work whose ideal is more universal. If it stands out because of the complexity of its formal structure, it nonetheless reveals the profoundly human expressive force that Franck instilled in its music directly and without formal constraints. The spiritual dimension of *Les Béatitudes* is greater than its religious framework and can transform a secular concert into a sacred event; one could say that a cathedral of sound is created wherever this great musical sermon is performed. Although *Les Béatitudes* was first given in its entirety in the cathedral of Saint-Bénigne in Dijon under Abbé Joseph Maître on 15 June 1891, it was in the Théâtre du Châtelet that Édouard Colonne and his concert association presented the oratorio under the best possible circumstances in its Parisian premiere on 19 March 1893. Franck never heard *Les Béatitudes* in its entirety, except for a private performance organised at his home, 95 boulevard Saint-Michel, with Vincent d’Indy at the piano and a small vocal ensemble on 20 February 1879. Franck himself made the reduction for the vocal score, which he completed 10 July 1879. It was published with the dedication “à Madame César Franck” by Brandus a year later.

Innovative as he was, Franck was preceded by his friend Franz Liszt, who had opened the second part of his own oratorio *Christus* (1866) with a setting of the Beatitudes. Charles Gounod had envisaged composing a *Sermon sur la montagne* (libretto by Jules Barbier) in 1872; he finally set the Beatitudes some ten years later, introducing them into the third part of his sacred trilogy *La Rédemption* (1882).

What could have been the origin of such a large-scale project, given that Franck's inspiration was often fired by circumstance? In this case, it could have been the foundation of the *Société des oratorios* by conductor Jules Pasdeloup; the Society was inaugurated with the first performance of the first part and final chorus of Johann Sebastian Bach's *St Matthew Passion* in French in the church of Sainte-Geneviève (today's Panthéon) in Paris on 7 May 1868. Could the Passion have left its mark on *Les Béatitudes* in that the Voice of Christ is portrayed by a solo voice of the same type as that of Christ in Bach's work? Pasdeloup's initiative in any case coincided with Franck's desire to transcend the obscurity of his position as organist at Sainte-Clotilde at the end of the Second Empire, as he aspired to gain recognition from the wider concert-going public and to gain an official position. With this in mind and in the hope of making a name for himself by having a work of his performed by the *Société des oratorios*, he set to work on a major project based on the Gospel text in the summer of 1869. Driven by an inner need that led him to dare much, Franck then devoted no less than ten years of work to the composition of *Les Béatitudes*; it and his opera *Hulda*, composed directly after the oratorio, were the largest works he was to produce. Maurice Emmanuel wrote that Franck «found the rules of life in the Sermon on the Mount, and that *Les Béatitudes* became the guide for his own life". He therefore did not consider eight soloists, a double choir, a large orchestra and organ to be excessive when he make a musical portrayal of the transcendent journey that, thanks to the divine Word, began in the Prologue and continued throughout the work. The development of the oratorio

follows this progression until the climax of the Eighth Beatitude; its architectural scope, supported by the cyclical treatment of the themes, prefigures the works of Franck's last creative decade. Franck here renews himself from one movement to the next, giving the music an expressive character specifically linked to the meaning of each utterance. He also manages to break the monotony of Joséphine-Blanche Colomb's versifications by avoiding repetition. Franck's approach is resolutely modern in every respect; he does not look backwards like some of his peers who emphasised the sacred character of their works with archaic phrases inspired by plainchant or imitations of Palestrina. The interrogative design that reinforces the dramatic progression of the chorus in the Second Beatitude is so appropriate to the text that we can easily forget that it is the subject of a fugue. Franck's orchestra introduces, meditates, and comments but provides no direct descriptions. The symphonic character of Franck's orchestral writing is perhaps the element of the score that most clearly reveals a certain Wagnerian influence.

There is no-one better than Vincent d'Indy to describe Franck's formal structuring of *Les Béatitudes*. Each Beatitude, he wrote, is itself "a little poem that presents a double image in antithesis: first there is an exposition, either painful or violent, of the vices and evils that reign on earth, and then the heavenly affirmation of the expiation of these vices, the remedy for these evils; finally, either between the two sections or as a conclusion, we hear the Voice of Christ proclaiming the beatitude promised to those who have been healed and to the sanctified. Each of the parts of the poem forms a triptych in the true sense of the term: two parts set opposite each other and complementing each other in their opposition, while the central point is occupied by the radiant figure of Christ, always the same and yet always different in His various attitudes."

11

From this comes Franck's musical application of a principle of opposition, both organic and symbolic, exemplified by a heavenly choir and an earthly choir, high and low voices, major and minor keys, supernatural or allegorical figures (the Voice of Christ, the Angel of Death, the Angel of Forgiveness, the Mater dolorosa, Satan) and individual human figures (the Bride, the Bridegroom, an Orphan, a Mother, the Pharisees, Past and Future), and Good and Evil. The dominant character, after Christ, is the chorus, which represents humanity at large; few 19th century composers have written with such inventiveness and mastery for large choral forces.

Franck was by nature tolerant and does not contrast the Christian and non-Christian worlds by definition. The radiant music which he adorns the choruses of pagan women and Jewish women in the Sixth Beatitude expresses no disapproval. Although close to the Parisian Israelite community, he nonetheless lightly caricatured the presumption of the Pharisees who expect their reward from the God of Abraham and trust that death will reunite them with the righteous of Israel.

12

The music of *Les Béatitudes* depicts the community of mankind, the mediating angelic legions and the sovereign power of Christ with intense fervour. There is an antithesis between mankind as it is and what it could be if, having renounced its errors, it might know the blessed future promised to it. This antithetical element also exists in the Gospel of Saint Luke (VI, 20-26) in which four Beatitudes are followed by a proclamation of woe. Such seeming contradictions are conducive to musical contrast and are used by Franck as a base for the nine movements of his work. Franck viewed the Sermon on the Mount as a contemporary text, a testimony to the reality of his time; even as a young man he had been sympathetic to the fate of those who Christ had called dispossessed and had even supported the cause of the workers in the February Revolution of 1848 by composing a Hymne des travailleurs. For Franck, setting the Beatitudes to music meant

producing an artistic work that would be a decisive appeal for moral progress and for improvement of social conditions in the industrialised world.

The ten years (1869-1879) that spanned the beginning and the end of the composition of *Les Béatitudes*, as well as the twelve years between the completion of the score and its first complete public performance, are significant. This period was marked by the transition from the Second Empire to the Third Republic and also by the Franco-Prussian war. Franck remained in Paris during the siege and was much affected by it; the anguish it imprinted onto his spirit was to add drama to the first Beatitudes which were begun, if not actually completed, under bombardment.

Franck was keenly aware of the novelty and unusual length of *Les Béatitudes* and initially allowed selections from the nine parts that make up the score to be performed; each section ends with a tableau in which the voice of Christ is heard. Excerpts from *Les Béatitudes* were therefore offered in concert programmes between 1878 and 1888 and attracted varying degrees of critical attention. The premiere of the work in its entirety took place in 1891 and was an event of more than artistic importance, as it coincided with the publication by Pope Leo XIII of *Rerum novarum*; this was the encyclical that founded the Church's new social doctrine, itself not far removed from the spirit of the Sermon on the Mount. *Les Béatitudes* were an immediate success. With the sole exception of Camille Bellaigue, the critics of the time (most notably Camille Benoît) wrote detailed and favourable commentaries on the work. This therefore begs the question as to why Franck's oratorio was so rapturously received as, despite his death the previous year, he was still considered as a revolutionary artist whose music was reputed to be difficult. The answer is partly ideological, as the fervour, the strength and the conviction of his music demonstrates how much Franck had realised how subversive the message of the Beatitudes was in the social and political context of the late 19th century, where

belief was opposed by positivism. On hearing the superb solo in the Fourth Beatitude, an emotive invocation to justice that lies at the heart of the work and in which Franck's inspiration reaches sublime heights, it is impossible to believe that it was intended simply to create sensational operatic and dramatic effects.

The message that Franck conveyed by *Les Béatitudes* was not at all neutral for music lovers of the time. The teaching that it provided formed a counterpoint to the secular education instituted in 1881 by the anticlerical Jules Ferry. Franck himself considered that he had done nothing better, whilst Vincent d'Indy rightly noted that *Les Béatitudes* would represent his music forever.

Joël-Marie Fauquet

Ainsi s'exprime Claude Debussy à propos des *Béatitudes* de César Franck. S'agit-il d'un oratorio, d'une symphonie chorale, d'un opéra sacré ? À vrai dire, *Les Béatitudes* sont tout cela, un monument musical qui ne ressemble à aucun autre de son siècle. Le texte ? Les huit préceptes du Sermon sur la montagne dans l'évangile de saint Matthieu (chap. V, 1-12), paraphrasés par l'écrivaine Joséphine Colomb. Le sujet ? Jésus, voyant les foules, gravit la montagne. Entouré de ses disciples, il proclame que les âmes vertueuses qui souffrent de ce que le monde refuse de les considérer comme bénies de Dieu sont bienheureuses, c'est-à-dire promises au bonheur éternel.

A priori il n'est pas d'œuvre qui soit plus religieuse, au sens étymologique, que *Les Béatitudes*, ni d'œuvre religieuse dont l'idéal soit plus universel. Si elle se distingue par la complexité de son architecture, elle exerce cependant de manière directe, sans contrainte formelle, la force expressive profondément humaine que la musique de Franck lui insuffle. La dimension spirituelle des *Béatitudes* dépasse le cadre culturel. Elle sacralise le concert profane, et l'on peut dire que là où résonne cette grande prédication musicale se construit une cathédrale sonore. Si *Les Béatitudes* sont créées intégralement à Saint-Bénigne de Dijon le 15 juin 1891, dirigées par l'abbé Joseph Maître, c'est dans un théâtre, celui du Châtelet, que, pour la première fois à Paris, Édouard Colonne, à la tête de son association de concerts, porte l'œuvre à son plus haut niveau d'audience, le 19 mars 1893. Franck n'aura jamais entendu *Les Béatitudes* en entier sinon au cours d'une audition privée organisée à son domicile, 95, boulevard Saint-Michel, le 20 février 1879, avec Vincent d'Indy au piano et un petit effectif vocal. La réduction pour chant et piano, achevée par Franck le 10 juillet 1879, dédiée « à Madame César Franck », est publiée par l'éditeur Brandus un an plus tard.

Aussi novateur qu'il soit, Franck a un devancier, son ami Franz Liszt. En effet, les Béatitudes ouvrent la deuxième partie de l'oratorio *Christus* (1866). De son côté, en 1872, Charles Gounod envisage d'écrire un *Sermon sur la montagne* sur un livret de Jules Barbier. Dix ans plus tard, il introduira *Les Béatitudes* dans sa trilogie sacrée *La Rédemption* (III^e partie) (1882).

Qu'est-ce qui peut être à l'origine d'un projet d'une telle envergure, quand on sait que, chez Franck, l'impulsion créatrice est souvent circonstancielle ? En l'occurrence, ce pourrait être la fondation par le chef d'orchestre Jules Pasdeloup d'une Société des oratorios, inaugurée avec la première exécution à Paris, le 7 mai 1868, dans l'église Sainte-Geneviève (aujourd'hui Panthéon), de la première partie et du chœur final de la *Passion selon saint Matthieu* de Jean-Sébastien Bach en français. Ne peut-on voir une influence de la *Passion* sur *Les Béatitudes* dans le fait que, dans ces dernières, la Voix du Christ est celle d'un chanteur soliste tout comme l'est celle de Jésus dans l'œuvre de Bach ? Quoi qu'il en soit, l'initiative de Pasdeloup coïncide en cette fin du Second Empire avec le désir que Franck éprouve de sortir de l'ombre dans laquelle le tient son statut d'organiste à Sainte-Clotilde. Il aspire à obtenir la reconnaissance du public des concerts et à occuper un poste officiel. C'est dans cette perspective sans doute que, motivé par l'espoir de se faire connaître en étant joué par la Société des oratorios, il s'attelle en l'été 1869 à une grande composition sur le texte évangélique. Mû par une nécessité intérieure qui le rend audacieux, Franck ne va pas consacrer moins de dix années de travail à l'élaboration des *Béatitudes*, la plus vaste des œuvres qu'il aura produites avec l'opéra *Hulda* dont la rédaction suivra directement celle de l'oratorio. Maurice Emmanuel écrit que Franck « trouvait dans le Sermon sur la Montagne, les règles de la vie, et l'on peut dire que *Les Béatitudes* ont guidé la sienne ». Par conséquent, huit solistes, un double chœur, le grand orchestre, l'orgue ne sont pas de trop pour lui quand il décide d'accomplir en musique le parcours transcendant qui, à

partir du Prologue, ne cesse de s'élargir sous la puissance de la parole divine. L'évolution de l'écriture musicale suit cette progression jusqu'à l'acmé de la *Huitième Béatitude* dont l'ampleur architecturale, soutenue par le traitement cyclique des thèmes, préfigure ce que sera celle des œuvres de la dernière décennie créatrice du musicien. D'un mouvement à l'autre, Franck se renouvelle pour donner à la musique un caractère expressif qui soit propre au sens de chaque sentence évangélique. En évitant de se répéter, il parvient à rompre la monotonie engendrée par le poème versifié de Joséphine Colomb. En tout point, la démarche est résolument moderne. Franck ne regarde pas en arrière comme certains de ses pairs qui authentifient le caractère sacré de leur œuvre avec des archaïsmes inspirés par le plain-chant ou imités de Palestrina. Le dessin interrogatif qui soutient la progression dramatique des voix du chœur dans la *Deuxième Béatitude* est si approprié aux paroles qu'on oublie qu'il est le sujet d'une fugue. Quant à l'orchestre de Franck, il expose, médite, commente mais ne décrit pas. L'écriture symphonique est peut-être l'élément de la partition qui révèle avec le plus d'évidence une certaine influence de Wagner.

17

Personne mieux que Vincent d'Indy n'a décrit le dispositif architectural des *Béatitudes* conçu par son maître. Chaque béatitude est à elle seule, écrit-il, « un petit poème présentant antithétiquement un double tableau : d'abord, un exposé, douloureux ou violent, des vices et des maux qui règnent sur la terre, ensuite, l'affirmation céleste de l'expiation de ces vices, du remède à ces maux, enfin, soit entre les deux, soit en guise de conclusion, la Voix du Christ vient, en quelques paroles, proclamer la béatitude promise aux guéris et aux sanctifiés. Chacune des parties du poème est donc comme un véritable triptyque dans toute la réalité du terme : deux volets se faisant face et se complétant par des contraires, tandis que le point central est occupé par la radieuse figure du Christ, toujours la même et cependant toujours différente en ses diverses attitudes ».

D'où l'application à la musique d'un principe d'opposition, d'ordre à la fois organique et symbolique, entre un « chœur céleste » et un « chœur terrestre », entre voix aiguës et voix graves, entre tons majeurs et tons mineurs, entre figures surnaturelles ou allégoriques (la Voix du Christ, l'Ange de la mort, l'Ange du pardon, Mater dolorosa, Satan, etc.) et individualités humaines (l'Épouse, l'Époux, un Orphelin, une Mère, les Pharisiens, etc.), entre passé et futur, entre bien et mal, le personnage dominant, après celui du Christ étant le chœur, c'est-à-dire l'humanité, pour lequel peu de compositeurs du XIX^e siècle ont écrit avec une telle inventivité et une telle maîtrise.

Franck, esprit tolérant, n'oppose pas de façon radicale le monde païen et le monde chrétien. Ainsi, la musique radieuse dont il pare le chœur des « femmes païennes » et celui des « femmes juives » (*Sixième Béatitude*) n'exprime aucune improbation. Bien que proche de la communauté israélite parisienne, il n'en souligne pas moins d'une façon caricaturale la présomption des Pharisiens qui attendent du Dieu d'Abraham leur récompense et espèrent que la mort les réunira aux justes d'Israël (*idem*).

18

La musique des *Béatitudes* investit d'une ferveur intense la communauté des hommes, la légion médiatrice des anges, la souveraine puissance du Christ. Il y a antithèse entre l'humanité telle qu'elle est et ce qu'elle serait si, renonçant à ses erreurs, elle connaissait l'avenir heureux qui lui est promis. Cet élément antithétique existe dans l'évangile de saint Luc (VI, 20-26) où quatre béatitudes sont suivies chacune d'un malheur. Franck fait de cette antinomie, propice aux contrastes de la musique, le ressort des neuf parties de son œuvre. Le Sermon sur la montagne est pour lui un texte actuel, le témoignage de la réalité présente. Les déshérités dont parle Jésus sont ceux-là mêmes au sort desquels le musicien est sensible depuis sa jeunesse. Rappelons qu'il a soutenu la cause des ouvriers de 1848 en composant un *Hymne des travailleurs*. Pour lui, mettre en musique les Béatitudes consiste à produire une œuvre artistique qui soit un appel décisif tant au progrès moral qu'au bien social du monde industrialisé.

L'intervalle de dix années – 1869-1879 – qui sépare le début et le terme de la composition des *Béatitudes*, de même que le laps de temps – douze années – qui existe entre l'achèvement de la partition et sa première audition publique complète, est signifiant. Car durant cette période marquée par le passage du Second Empire à la III^e République, la guerre franco-prussienne laisse dans l'esprit de Franck, resté à Paris pendant le siège, l'empreinte d'une angoisse qui dramatise les premières béatitudes, conçues sinon achevées sous les bombardements.

Conscient de la nouveauté et de la longueur inhabituelle des *Béatitudes*, Franck opte d'abord pour une exécution séparée de chacune des neuf parties qui composent la partition, chaque *Béatitude* ayant la finalité d'un tableau dans lequel la voix du Christ se fait entendre. Ainsi, entre 1878 et 1888, *Les Béatitudes* sont proposées en extraits dans les programmes de concerts, suscitant à des degrés divers l'attention de la critique. En revanche, la création de l'œuvre dans sa totalité, en 1891, est un événement dont l'importance n'est pas seulement artistique. Car cette audition coïncide avec la publication, par le pape Léon XIII, de *Rerum novarum* (*De choses nouvelles*), encyclique qui fonde la doctrine sociale de l'Église proche de l'esprit du Sermon sur la montagne. D'emblée, *Les Béatitudes* suscitent l'admiration. À de rares exceptions près – celle de Camille Bellaigue –, les critiques consacrent à l'œuvre des commentaires détaillés et favorables (Camille Benoît). D'où la question : pourquoi, tandis que Franck, décédé l'année précédente, est encore considéré comme un musicien révolutionnaire dont l'art est réputé difficile, son oratorio est-il accueilli avec tant de succès ? La réponse est en partie idéologique. La ferveur, la force, la conviction même de la musique qu'il a écrite prouvent à quel point Franck sait ce que le message des *Béatitudes* a de subversif dans le contexte social et politique de la fin du XIX^e siècle où la croyance est combattue par le positivisme. Quand on entend la vibrante invocation à la justice (le superbe solo de la Quatrième béatitude, le pilier de la partition, favori des ténors), il est impossible

de penser qu'elle réalise seulement l'intention d'obtenir, comme à l'opéra, un effet dramatique sensationnel, tant l'inspiration de Franck touche au sublime.

Pour les auditeurs de l'époque, le message porté par *Les Béatitudes* n'est pas neutre. Car l'enseignement qu'il constitue, amplifié par la plus belle musique, fait pièce contre l'instruction laïque instituée en 1881 par l'anticlérical Jules Ferry. Franck considérait n'avoir rien fait de mieux. « *Les Béatitudes* est son œuvre de toujours », notera justement Vincent d'Indy.

Joël-Marie Fauquet

Find the sung texts and
English translations here:



For even more great music visit
www.outhere-music.com/en/labels/fugalibera

