



CD-214/215 STEREO

CÉSAR FRANCK

The Complete Organ Music



DAVID SANGER

The Great Organ of the Katarina Church, Stockholm

A BIS original dynamics recording

FRANCK, César (1822-1890)

CD-214

T.T.: 74'50

Six pièces pour grand orgue (*Durand*)

- | | |
|---|-------|
| 1. Fantaisie, Op.16 | 10'52 |
| Grande Pièce Symphonique, Op.17 | 23'32 |
| 2. Andantino serio 9'58 — 3. Andante. Allegro. Andante 6'52 — | |
| 4. Allegro non troppo e maestoso 6'36 | |
| 5. Prélude, Fugue, Variation, Op.18 | 9'42 |
| 6. Pastorale, Op.19 | 7'58 |
| 7. Prière, Op.20 | 11'38 |
| 8. Final, Op.21 | 10'18 |

CD-215

T.T.: 72'08

Trois pièces pour grand orgue (*Durand*)

- | | |
|---|-------|
| 1. Fantaisie 12'04 — 2. Cantabile 5'36 — 3. Pièce Héroïque 7'55 | 26'08 |
| 4. Andantino pour grand orgue (<i>Braun</i>) | 5'22 |

Trois Chorales pour grand orgue (*Durand*)

- | | |
|--|--|
| 5. Mi majeur 14'01 — 6. Si mineur 13'28 — 7. La mineur 12'21 | |
|--|--|

DAVID SANGER, organ



THE ORGAN IN THE KATARINA CHURCH, Stockholm was built 1975-76 by Akerman & Lund Orgelbyggeri AB. The elegant façade belonged originally to the first organ in the church built by Jonas Gren and Petter Strähle in 1751. That organ was replaced in 1863 by a completely new one built by P.L. Akerman who retained the façade and a few of the stops from 1751. The organ was again rebuilt in 1909 and 1938.

When in the early 1970s the organ began to suffer serious malfunctioning plans were drawn up for an entirely new instrument. The driving force behind the project was the present (1983) organist E. Sonny Peterson who developed the guide-lines for the instrument's musical character together with the Department of Historic Buildings and the organ-builder Knut Kaliff.

In planning the new organ consideration had to be given to the reuse of the 1751 principals in the façade as well as some stopped pipes and most of the 1863 Akerman stops. On the Continent, particularly in France, it was quite common to reuse 18th century stops in 19th century organs. The great French organ-builder Aristide Cavaillé-Coll (1811-90) was one of the men who were highly successful in developing the French baroque organ in the early nineteenth century and creating their own type of instrument, the French symphonic organ. The special type of voicing, the way in which the pipes were dimensioned with respect to the different registers has inspired Knut Kaliff to create an instrument whose timbre is not entirely congenial with the façade but which, taken as a whole, has given to the church an uncompromising organ well suited to its acoustic. This is yet another proof that the art of organ-building is timeless. He who expects to find a characteristically "modern" instrument full of beautiful and impersonal sounds will look in vain.

HUVUDVERK (Grande Orgue) I

Principal 16 (1863)
Montre 8 (1751)
Suavial 8
Flûte à bec 8
Flûte traversière 8
Octave 4
Flûte ouverte 4
Quinte 2 2/3
Doublette 2
Furniture V
Grand Cornet V
Trompette 16
Grand Trompette 8
Clarion 4

ÖVERVERK (Positif) II

Flûte à pavillon 8
Flûte à cheminée 8 (1863)
Voix céleste 8 (1909)
Salicional 8 (1863)
Quintaton 8
Prestant 4
Flûte d'écho 4 (1863)
Nasard 2 2/3
Flûte à bec 2
Tierce 1 3/5
Piccolo 1
Carillons III
Trompette 8
Cromorne 8
Tremblant

SVÄLLVERK (Récit expressif) III

Bourdon 16 (1751/1863)
Principal 8 (1863)
Unda maris 8
Viola de Gambe 8
Flûte harmonique 8 (1863)
Bourdon 8 (1863)
Octave 4 (1863)
Flûte octaviante 4 (1863)
Octavin 2
Plein-jeu IV
Cornet IV
Bombarde 16
Trompette harmonique 8
Basson/Hautbois 8
Clarion harmonique 4

PEDALVERK

Bourdon 32 (1863/1975)
Contrebasse 16
Sousbasse 16 (1751/1975)
Bourdon 16
Octave 8 (1751/1975)
Bourdon 8 (1751/1863)
Quinte 5 1/3 (1863)
Octave 4 (1863)
Flûte ouverte 4
Contrebombarde 32 (1751/1863)
Bombarde 16 (1751/1863)
Trompette 8 (1909)
Clarion 4 (1909/1975)

DIE ORGEL DER KATARINAKIRCHE, Stockholm wurde 1975-76 von Akerman & Lund Orgelbyggeri AB gebaut. Die schöne Fassade gehörte früher zur ersten Orgel der Kirche, 1751 von den Orgelbauern Jonas Gren und Petter Stråhle errichtet. Diese Orgel wurde 1863 von einer neuen ersetzt, von P.L. Akerman unter Beibehaltung der Fassade und einiger der ursprünglichen Register gebaut. Spätere Umbauten wurden 1909 und 1938 vorgenommen.

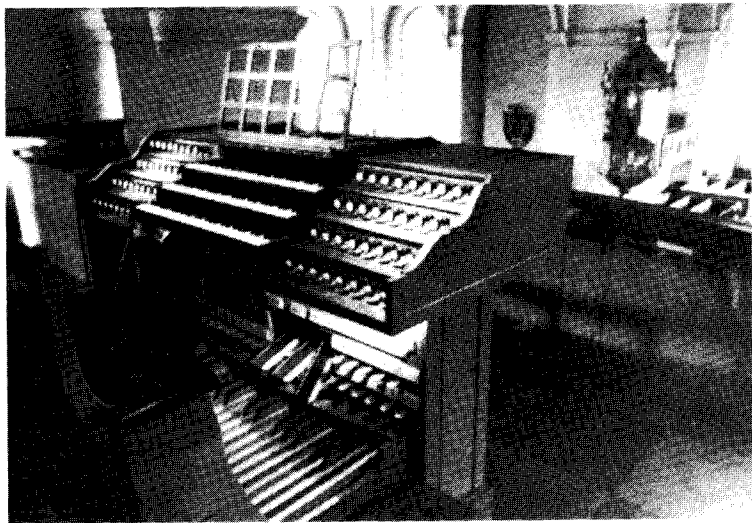
Als die Orgel Anfang der 1970er Jahre unter schweren Funktionsstörungen zu leiden anfang, wurden Pläne für ein ganz neues Instrument erarbeitet. Der Initiator war der jetzige (1983) Organist der Kirche, E.Sonny Peterson, der zusammen mit dem Reichsantikvarieamt und dem Orgelbauer Knut Kaliff die Richtlinien für die Instrumentstilistik der Orgel festlegte.

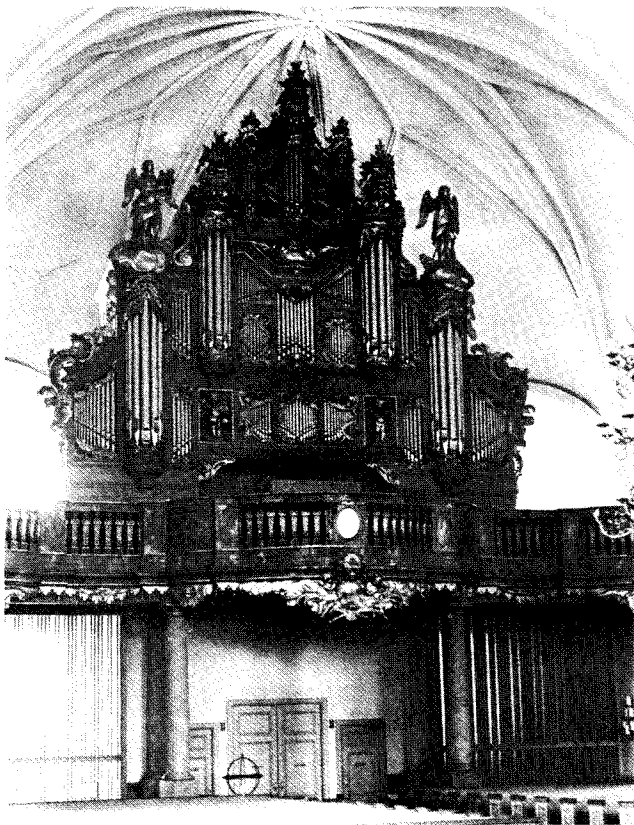
Bei der Planung der neuen Orgel mußte man die Wiederverwendung der Fassadenprinzipale und einiger gedackter Register aus dem Jahre 1751, sowie des Mehrparts der Register von 1863 berücksichtigen. Auf dem Kontinent, besonders in Frankreich, kamen Register aus Orgeln der 18.Jahrhunderts häufig bei Neubauten im 19.Jahrhundert zur Wiederverwendung. Der berühmte französische Orgelbauer Aristide Cavaille-Coll (1811-90) war einer derjenigen, die mit großem Erfolg die französische Barockorgel vom Anfang des 19.Jahrhunderts zu einem eigenen Instrumenttyp entwickelten, u.zw. zur französischen sinfonischen Orgel. Diese besondere Klangtechnik, die Art, die Orgelpfeifen zu mensurieren, d.h. die Maßvariablen für jedes Register zu konstruieren, regte Knut Kaliff zu einem Klangschaffen an, das vielleicht der Orgelfassade nicht ganz angepaßt ist, das aber im Ganzen der Kirche eine kompromißlose und raummotivierte Orgel gegeben hat. Dies ist eines vieler Beispiele dafür, daß eine lebendige Orgelkunst immer zeitlos ist. Wer in diesem Instrument eine „moderne“, allseitig schöne Charakterlosigkeit zu finden glaubt, wird vergeblich suchen.

L'ORGUE DE L'ÉGLISE KATARINA à Stockholm fut bâti en 1975-76 par les facteurs Akerman & Lund AB. La jolie façade date du premier orgue monté en 1751 par les facteurs Jonas Gren et Petter Stråhle. Cet orgue fut remplacé par un tout neuf en 1863, bâti par P.L. Akerman qui conserva la façade et quelques-uns des jeux de 1751. L'instrument fut renoué en 1909 puis en 1938.

Au début des années 1970, l'orgue commença à souffrir de graves difficultés d'ordre fonctionnel ; on fit alors les plans d'un nouvel instrument. L'initiateur du projet est l'organiste actuel (1983) de l'église, E. Sonny Peterson, qui travailla de pair avec Riksan tikvarieämbetet (Bureau pour la protection des choses anciennes) et le facteur Knut Kaliff afin de tracer les lignes du profil instrumental de l'orgue.

Lors de la planification du nouvel orgue, on a pris soin de réutiliser les principaux de la façade et certains jeux bouchés datant de 1751, en plus de la majeure partie des jeux d'Akerman, datant de 1863. Sur le continent européen et surtout en France, il était courant au 19^e siècle, lors de la construction de nouvelles orgues, de réutiliser des jeux du 18^e siècle. Le réputé facteur d'orgues français Aristide Cavaille-Coll (1811-1890) fut un de ceux qui développèrent avec succès l'orgue baroque français au début du 19^e siècle jusqu'à ce qu'il devienne un instrument de type bien particulier, c'est à dire l'orgue symphonique français. Cette technique spéciale de l'intonation, la façon de mesurer les tuyaux, c'est à dire de construire les variables de mesure pour chaque jeu, a inspiré à Knut Kaliff une intonation aux timbres peut-être un peu étrangers à la façade, mais qui donna à l'église Katarina un orgue d'un style pur et adapté à l'intérieur de l'église. C'est un exemple parmi plusieurs comme quoi l'art vivant de l'orgue n'est pas limité dans le temps. Il se trompe, celui qui croit trouver dans cet instrument « modernisme », beauté universelle et manque de caractère.





CÉSAR FRANCK (1822-90) is usually recognized as a "French" composer, even though he was born in Liège of a father of uncertain stock and a German mother. The reason for this is that most of his better-known works were composed when he was firmly rooted in Paris.

Apparently he did not excel at routine academic subjects, but showed an early musical talent, which by the age of 8 enabled him to enter the Conservatoire in Liège. His father had the unfortunate and misguided ambition for César's pianistic talent to bear fruit for his family, and the father's will oppressed César through to his early twenties. When the boy was 12 years old his father arranged a recital tour of Belgium for him. Later, he made costly attempts to promote him in Paris, where he met with little success, and even with some hostile press criticisms.

In 1837 father Franck took the necessary steps for his family to take up residence in Paris, in order to enable César to enter the Paris Conservatoire. Eventually, he turned his attention to the organ and began studying with François Benoist, whom he was destined to succeed as Professor of Organ at the Conservatoire. Franck did not begin composing for the organ until his late thirties, but of his early works, mention should be made of the Trios, Op. 1, for Piano, Violin and Cello, and the Oratorio "Ruth". Probably through the eagerness of the father, Liszt was made aware of César's presence and was heard extolling the virtues of the young composer. It could be that Liszt felt sorry for the young man so much dominated by his ambitious father, and that he was also aware that César had not acquired the necessary "airs and graces" to succeed in salon music circles so fashionable at that time. It's clear that César's father had attempted to model him on Liszt, the "lord of the salons", and failing in this, directed him more towards becoming an all-round musician. This avenue obviously did not appear sufficiently lucrative for the father, whose nature was such that he then doomed his son to an enormous burden of private teaching. Not surprisingly, this action caused César's rebellion against his father, forcing the young man to stand on his own two feet. A deep rift came between father and son which was widened by César's desire to marry into a theatrical family, but it is possible that in time the rift was healed, at least in part, because it is recorded that the father was present at the wedding. The ceremony took place in 1848 in Notre-Dame-de-Lorette, where later that year Franck was to take up his first appointment as organist. After a time he became organist at St. Jean François du Maurais where the outstanding Aristide Cavaillé-Coll had built the organ, and when questioned about that instrument, Franck is said to have replied "Mon nouvel orgue? C'est un orchestre!"

The year 1858 brought Franck's appointment to Ste. Clotilde where he had to wait a time for Cavaillé-Coll to complete the building of the new organ there. Franck delegated the choir work to Theodore Dubois, enabling him to devote more time to his new organ, which became his inspiration for 32 years till his death. Here is the specification:

GRAND ORGUE

	I
Montre	16
Bourdon	16
Montre	8
Flûte harmonique	8
Bourdon	8
Viole de gambe	8
Prestant	4
*Octave	4
*Quinte	2/3
*Doublette	2
*Plein jeu harmonique	
*Bombarde	16
*Trompette	8
*Claron	4

POSITIF

	II
Bourdon	16
Montre	8
Flûte harmonique	8
Bourdon	8
Gambe	8
Salicional	8
Prestant	4
*Plein jeu	4
*Flûte octaviante	4
*Quinte	2/3
*Doublette	2
*Trompette	8
*Clarinete (earlier Cromorne)	8
*Claron	4

RECIT-EXPRESSIF

	III
Flûte harmonique	8
Bourdon	8
Viole de gambe	8
Voix celeste	8
Hautbois	8
Voix humaine	8
*Flûte octaviante	4
*Octavin	2
*Trompette	8
*Claron	4
Tremblant	

PEDALE

	P
Soubasse	32
Contrebasse	16
Basse	8
Octave	4
*Bombarde	16
*Basson	16
*Trompette	8
*Claron	4

Couplers: POS/GO (II + I), REC/POS (III + II), Tirasse-GO (P + I), Tirasse-POS (P + II), Octaves graves (i.e. sub-octaves) GO, POS, REC, REC sur POS.

The stops marked with an * could be operated by vented pedals corresponding to the respective departments (Appel d'Anches). The Anches (reeds) included certain 4' stops, mutations and mixtures, but the Hautbois and Voix humaine belonged to the Fonds (Foundation stops). This organ lacked as well the manual coupler REC/GO (III + I) and the pedal coupler Tirasse-REC (P + III), but with the mechanical coupler-action one could couple the Recit to the Grand Orgue by coupling POS/GO (II + I) and REC/POS (III + II). Likewise, the Recit could be coupled to the Pedale by coupling the manuals together and adding Tirasse-GO (P + I) and/or Tirasse-POS (P + II).

There is no doubt that this instrument inspired the creation of the first set of organ works, the *Six Pièces*, completed in 1862.

Fantaisie in C, Opus 16, is dedicated to Charles-Alexis Chauvet, who became organist at the Trinity Church in Paris, and it was he who helped Franck over a long period increase his scanty knowledge of Bach's organ works. A simple pastoral melody sets the scene and the volume increases through a passage in which a melody is treated canonically. There is little evidence to be found here of the chromaticism with which Franck clothed, or even saturated his later works. A brief outburst on the swell reed stops (*Récit*: jeux d'anches) is echoed, and leads to a beautiful, flowing "Allegretto Cantando" solo for the swell "Trompette"; in F minor, The bridge passage which follows forms a link with the coda, registered for the Voix Humaine (in the absence of this stop at the Katarina Church, the following combination is used: POS: Flûte à cheminée 8', Salicional 8', Quintaton 8', Flûte d'écho 4' and Tremblant), which, in its naivety, matches the opening.

The *Grande Pièce Symphonique*, Opus 17, is a much grander affair and is dedicated to C.V. Alkan, a judge at one of Franck's early Conservatoire examinations. Franck obviously admired the music of the man, who was 9 years his senior, being inspired to transcribe some of his piano pieces for the organ. The *Grande Pièce* marks the first in a long line of "symphonic" works which were eventually to become the heart of the world famous French Romantic School of organ composer-performers. Franck performed it at the inauguration of the church at St. Eustache, for which occasion the work was intended.

The key of F sharp minor is chosen for the foreboding opening, which comprises a continuous line of quavers set against syncopated chords. A litling series of expressive phrases follows which returns to good effect during the first movement. The initial quaver-motif is then developed at length and a dramatic crescendo is made to the full organ during two long, held chords. At this point the organist is directed by the composer to add the reed stops on each keyboard until the full organ is reached, thus making use of Cavaille-Coll's "ventil pedals". These became accepted as part of the console equipment required for the performance of the French symphonic school, and the conscientious interpreter needs to be aware of the stops used by them, in order to register the repertoire authentically. On the dramatic arrival at the full organ, an angular, rather heavily punctuated theme is heard (see musical example), similar to that of the orchestral symphony in D minor written 20 years later.

The melodious *Andante* is in B major, probably Franck's favourite key, and registered as a solo for the Positif Cromorne. There is a central Allegro section in B minor, whose registration is unusual (Positif: Bourdons at 16' & 8' pitches with 8' Flute, coupled with the *Récit* Flute 8', Bourdon 8', Clairon 4' & Hautbois 8'). The combination of Bourdon 16' and Clairon 4' is an historic one dating back to Raison in 1688, but it is almost certain that Franck would have had no knowledge of this ancient registration. Franck's occasional pianistic approach to organ writing is heard when a melody is set against a background of arpeggiated semi-quavers. Soon he returns to the opening theme of the *Andante* which is registered this time for the Voix Celeste. A bridge passage follows quoting each sect-

ion heard so far, and building up towards a massive statement of the theme quoted above, but now in the glowing majesty of F sharp major. The final section, with fugal leanings, soon delivers a somewhat banal theme reminiscent of an heroic battle song. This twists and turns through different keys and eventually has no choice other than to state the obvious. It could be said that this is hardly Franck's most ecstatic ending!

The *Prelude, Fugue & Variation* is a popular work with organists and was dedicated to Saint-Saëns, who was known to be quite critical of Franck's music. The 9/8 *Andantino* has a melody for the Hautbois of the *Récit* (the Swell Oboe), accompanied by the Bourdon 8' of the Grand Orgue in an arpeggiated figure. The melody flows continuously in a sensitive and plaintive manner, with the occasional glow on the horizon. A short bridge passage leads into the "pastoral" Fugue, which has its parallel in the Bach A major Fugue, also pastoral in character. The form of the work displays Franck's inventiveness in extending the "Prelude & Fugue" form of the Baroque masters into something original and personal. The link between the Fugue and the Variation over a dominant pedal is most satisfying, and this introspective work conveys an atmosphere of prayerful thought, without virtuosic display. No. 4 of the "Six Pièces" is entitled *Pastorale*, and is dedicated to Cavaille-Coll. It opens with a rippling semi-quaver motif for the Hautbois and Flûtes, which is contrasted by warm, spacious chords on the Positif Bourdons of 16' & 8' pitches, coupled to the Hautbois. The central episode is heralded by a "call" on the Trompette, and comprises staccato chords and legato melody. A brief fugato appears, and the final part makes use of the opening material, but this time with more semi-quaver movement. It is not hard to see a similarity in form to the *Prelude, Fugue and Variation*.

In *Prière*, dedicated to François Benoit, we hear Franck at his most inspired. He uses his much-loved registration of Foundations stops on the Pedale, Grand Orgue, Positif and *Récit* together with the Hautbois. With subtle markings in the score for the use of the swell-box, he achieves the ultimate in expressive organ-writing, ideally married to the artistry of Cavaille-Coll. Franck proves himself the master of the extended phrase, by writing a melody whose phrase-lengths seem indeterminate, and, as it were, springing from its own natural source. The many suspensions are never too obvious, leaving the listener wondering where the music will next turn. Short passages of imitative counterpoint unfold quite naturally, and sometimes alongside exquisite melody. In the beginning the movement is basically in crotchets. Then quavers become more common, and, as the prayer becomes more fervent, we hear triplets against the quavers. A soaring melody, with its triplet under-current, reminds us again of piano-writing, and, incidentally, *Prière* sounds well on the Pedal-Piano, the instrument for which Alkan intended his *Prières*. A solo-recitative for the Trompette of the *Récit* calls to mind Gregorian Chant. When the restatement of the opening is reached, the texture becomes more lush. The work grows to even more ecstatic heights of express-

ion, and, with the help of the Trompette recitative, draws to its sad close.

Lefebure-Wely's popular style of composition would seem to have influenced the last of the "Six Pièces", which is entitled *Final*, and dedicated to Wely. Written in the key of B flat major it opens with a military-style pedal solo, proving Franck's expertise in playing the pedals by this time. The work is delightfully banal and pompous, but not without its beauty in the singing secondary material. It is of interest to remember that, when Liszt visited Ste. Clotilde to hear Franck perform his "Six Pièces" for the first time, he felt moved to openly compare him with Bach. Franck's stature as an organ composer of the first order was thereby firmly established, not only with his congregation but also with the Parisian organ fraternity. Alexandre Guilmant, one of Franck's ardent admirers, was introduced to him by Aristide Cavaille-Coll, and in 1875, a small but select group gathered at the organ-builder's factory to hear Franck play his "Six Pièces". The group comprised Guilmant, Saint-Saëns and Widor!

It is hard to understand why he did not write anything substantial for the organ in the 18 years which followed, but it was a commission which inspired him to write next. The *Trois Pièces* were for Guilmant to perform at the inauguration of Cavaille-Coll's organ at the newly opened Trocadero, during the 1878 Paris Exhibition. The *Fantaisie in A* is improvisatory in style, though with more unity than the C major *Fantaisie*, because of its more successful thematic structure. The opening theme in octaves is answered by a brief and touching choral phrase. The listener is soon lulled into the sombre depths of Franck's highly personal musical language, which reveals his innermost thoughts and perhaps even discontent. A wonderfully expressive melody soon appears with a pulsating accompaniment, and this is expanded into a soaring, syncopated line with a strong feeling of yearning. Following this, snatches of the opening are heard again, with harmonies giving a feeling of uncertainty. Then, a passage for the *Voix Humaine* (played in this recording on the Trompette of the Positif) which seems to float aimlessly, almost hopelessly, yet with the occasional harmonic twist which can only flow from the pen of a great artist. A dramatic build-up hints at stronger things to come, and before long we hear a massive and triumphant reappearance of the first theme. For the quiet ending, the *Voix Humaine* (Trompette) returns to add its doleful blessing to the whole. In this first work of the set, Franck appears unable to detach himself from the religious atmosphere of candlelight and the smell of incense, and think in terms of the theatre.

Cantabile is certainly what its title suggests, with its expressive melodic line for the Foundations, Hautbois and Trompette of the Récit, and choral accompaniment. But Franck's now well established and recognizable chromaticism pervades the work. Being in the key of B major,

Cantabile exudes the usual radiant warmth we have come to expect of Franck when writing in this key.

Pièce Heroïque has a noble theme for the full manual Foundation stops at 16' & 8' pitches, set against a firm and exciting rhythmic background of repeated chords. The central section, heralded by quasi drum-beats played on the pedals, gives a more relaxing aura, with its "cantabile" phrases. These phrases are heard again on the "tutti" at the powerful end, but not before we have heard once more, and more forcibly, the truly heroic theme of the opening.

The *Andantino* is in the key of G minor and has a jaunty tune for the Hautbois, with an accompaniment consisting of a single pedal-note followed by a chord for the left hand, continuously alternating. By contrast, its charming 2nd part is in G major and has an attractive naivety about it.

When contemplating his "swan-song" for organ — the *Trois Chorals* — Franck was heard to say "I am going to write some organ chorals, just as Bach did, but with quite a different plan". In May 1890, he suffered a street accident from which he never recovered. He lingered on for several months, dying in November. The Chorals were written at an old piano in Nemours in August, but the registrations were not marked in the score until he returned to Paris. The *Choral in E major* is dedicated to Eugène Gigout, and opens, not with the choral-theme, but with a lush, flowing melody with rich harmonies. The choral proper is soon heard and directed to be played on the *Voix Humaine* (in this performance on the Salicional 8', Quintaton 8', Flûte d'écho 4' and Tremblant of the Positif). A variation on the opening melody follows and the choral-theme returns with a little decoration. Two dramatic choral passages for the "tutti" appear like a "cri de coeur", and another two variations follow based on a fragment taken from a brief "con fantasia" passage heard after the dramatic chords. Eventually, after much modulation, the choral is thrillingly sounded out on the manuals "tutta forza", with the pedals answering in canon. The short coda on the tonic pedal treats a fragment of one of the earlier variations as a splendid carillon.

The *Choral in B minor* bears close affinity with *passacaglia form*, the main theme being heard at the outset in the sombre depths of the pedal Foundations. After the third "variation", the texture becomes more choral-like with a new theme appearing in the soprano. There are two interludes with flowing semi-quavers and expressive chromaticism, eventually finding their way to a passage of marked beauty registered for the *Voix Humaine* (played here on the *Voix Celeste* of the Positif) and in the favourite key of B major. Here we find the true heart of this Choral. A "Largamente con fantasia" passage for the "tutti" forms the link with the last section which commences fugally in G minor. Soon, two early themes are

heard together for the first time, and in the remote key of E flat minor. The music undergoes some key-changes and becomes more dramatic with the passacaglia-theme sounding out on the "tutti". It very quickly dies towards a hushed repetition of the B major passage heard at the core of the work. This Choral is dedicated to Auguste Durand.

The *Choral in A minor* is generally accepted as the most popular of the three, possibly because it is the easiest to understand. It is dedicated to an Irish student of his, Augusta Holmès, with whom it was rumoured that he fell in love, causing Mme. Franck some unease! The dramatic opening, with its arpeggiated figuration, powerful chords and pauses, gradually gives way to the peaceful serenity of the choral. Two brief interjections follow based on the opening motif, and a beautiful Adagio is soon reached.

"A major" is now the key, and the much-used solo combination of "Récit: Jeux de fonds 8", Hautbois et Trompette" is indicated by the composer. Almost from the first note of the Adagio one is aware that this section has that indescribable intimacy and depth of expression only found in the greatest musical masterpieces. Later, the choral is repeated at a higher pitch than before, while the Adagio theme is never far away. A climax is reached, heralding the final section, which opens with the figuration heard at the beginning of the work, yet way in the distance. It gradually draws closer, and the choral peals out on the "tutti" in combination with the arpeggiated motif of exhilarating effect.

DAVID SANGER was born in London in 1947, and received his early musical training at the piano from his mother. His father, though not a professional musician, enjoyed singing in choirs, and it was as a result of this that David Sanger became a church organist at the age of 11, and choirmaster at 13. He was educated in organ playing from the age of 12, and went on to study at the Royal Academy of Music in London. He left there at the age of 19 with a Recital Diploma, and continued his studies with Susi Jeans, and later, in Paris, with Marie-Claire Alain.

He became well-known as an organ recitalist when he won first prize in two international competitions, St. Albans, England, in 1969 and Kiel, Germany, in 1972. He has toured in many countries as a recitalist.

CESAR FRANCK (1822-90) wird normalerweise als „französischer“ Komponist betrachtet, obwohl er in Lüttich geboren wurde, als Sohn eines Vaters unbekannter Herkunft und einer deutschen Mutter. Der Grund ist, daß die meisten seiner berühmten Werke komponiert wurden, als er in Paris fest ansässig war.

Er hatte offensichtlich keine überdurchschnittliche Begabung für die meisten Schulfächer, aber wie es ein frühes musikalisches Talent auf, das es ihm ermöglichte, im Alter von acht Jahren Schüler des Lütticher Conservatoire zu werden. Sein Vater hatte den unglücklichen Ehrgeiz, daß Césars Klavierbegabung für die Familie fruchtbar werden sollte, und bis in seine zwanziger Jahre war César vom Willen seines Vaters unterdrückt. Als der Junge zwölf Jahre alt war, veranstaltete der Vater für ihn eine Konzerttournee durch Belgien. Später unternahm er teure Versuche, ihn in Paris einzuführen, wo er aber wenig Erfolg hatte und sogar feindliche Pressekritiken bekam.

1837 zog Vater Franck mit seiner Familie nach Paris, um César ein Studium am Pariser Conservatoire zu ermöglichen. Allmählich widmete sich César der Orgel, die er bei François Benoist studierte, dessen Nachfolger als Orgelprofessor am Conservatoire er später werden sollte. Erst in seinen späteren dreißiger Jahren fing Franck an, für die Orgel zu komponieren, aber von seinen Frühwerken konnten die Trios Op. 1 für Klavier, Violine und Cello, sowie das Oratorium „Ruth“ erwähnt werden. Wahrscheinlich durch den eifrigen Vater erfuhr Liszt von Césars Existenz, und man hörte ihn die Begabung des jungen Komponisten preisen. Vielleicht tat ihm der junge Mann leid, der derartig von seinem Vater unterjocht war, und vielleicht verstand Liszt auch, daß César noch nicht die Manieren besaß, die für einen Erfolg in den damals so wichtigen Salonmusikkreisen notwendig waren. Deutlich ist, daß Césars Vater es versucht hatte, aus ihm eine Kopie von Liszt zu machen. Als dies mißlang, wollte er ihn eher zum Allround-Musiker machen. Diese Linie schien ihm aber dann nicht genügend lukrativ, und er verurteilte den Sohn zu einer enormen Privatunterrichtsburde. Es ist kaum erstaunlich, daß daraufhin César gegen den Vater rebellierte und dadurch gezwungen fe Kluft zwischen Vater und Sohn wurde dadurch noch tiefer, daß César ein Mädchen aus einer Theaterfamilie heiraten wollte, aber vielleicht heilten die Wunden — jedenfalls war der Vater bei der Hochzeit anwesend. Sie fand 1848 in Notre-Dame-de-Lorette statt, wo Franck später im selben Jahre seinen ersten Posten als Organist bekam. Nach einiger Zeit wurde er in St. Jean François du Maurais Organist, wo der hervorragende Aristide Cavaille-Coll die Orgel gebaut hatte, und als man ihn über das Instrument fragte, soll Franck geantwortet haben „Mon nouvel orgue? C'est un orchestre!“ (Meine neue Orgel? Es ist ein Orchester!).

Im Jahre 1858 ging Franck zur Ste. Clothilde-Kirche, wo er einige Zeit darauf warten mußte, daß Cavaille-Coll die neue Orgel vollenden sollte. Die Chorarbeit vertraute Franck Théodore Dubois an, wodurch es ihm ermöglicht wurde, seiner neuen Orgel mehr Zeit zu widmen; das Instrument war 32 Jahre lang, bis zum Tode Francks, seine Inspiration.



Zweifelsohne war die Entstehung der ersten Orgelwerke. **Six Pièces**, 1862 vollendet, der neuen Orgel zu verdanken.

Fantaisie in C. Op. 16, wurde Charles-Alexis Chauvet gewidmet. Dieser wurde Organist der Trinitäts-Kirche in Paris und half während langer Zeit Franck, seine dürftigen Kenntnisse der Orgelwerke Bachs zu verbessern. Das Werk beginnt mit einer schlichten Pastoralmelodie, und die Dynamik wächst allmählich während eine Melodie kanonisch verarbeitet wird. Von der Chromatik, mit der Franck seine späteren Werke sättigte, ist hier wenig zu spüren. Ein kurzer Ausbruch in den Flötenregistern (Récit: jeux d'anches) wird von einem Echo gefolgt und führt zu einem schönen, fließenden Allegretto cantando-Solo von der „Trompette“ in f-Moll. Der folgende Übergang führt zur Coda, für Voix Humaine registriert, die in ihrer Naivität dem Anfang entspricht. Da die Voix Humaine in der Katarina-Kirche fehlt, wird die folgende Kombination verwendet: POS: Flüte à cheminée 8', Sallicional 8', Quintaton 8', Flüte d'écho 4' und Tremblant.

Die *Grande Pièce Symphonique Op. 17* ist eine viel größere Sache und wurde C.V. Alkan gewidmet, der bei einer von Francks früheren Conservatoire-Prüfungen Mitglied der Prüfungskommission gewesen war. Offensichtlich bewunderte Franck die Musik des um neun Jahre älteren Mannes, und er transkribierte einige von seinen Klavierstücken für Orgel. Die *Grande Pièce* ist die erste einer langen Reihe von „sinfonischen“ Werken, die später Zentrum der weltberühmten französischen romantischen Schule von Orgelkomponisten und -spielern wurde. Franck spielte das Werk bei einer Einweihung der Orgel in St. Eustache, für welche Gelegenheit es geschrieben wurde.

Die Tonart fis-Moll wurde für den erschreckenden Anfang gewählt, der aus einer langen Reihe von Achtern besteht, gegen synkopierte Akkorde gesetzt. Es folgt eine trübselige Serie von expressiven Phrasen, die im Laufe des ersten Satzes wiederkehrt. Das einleitende Achtelmotiv wird dann verdoppelt und weiter entwickelt, und auf zwei langen Akkorden kommt ein Crescendo bis volles Werk. Hier weist der Komponist den Organisten an, die Flötenregister auf jedem Manual hinzuzuziehen, die „Flötenregister“ (Ventilpedalen). Diese wurden allgemein akzeptiert als ein Teil der für Aufführungen französischer sinfonischer Orgelmusik notwendigen Ausrüstung, und der gewissenhafte Interpret muß, um das Repertoire authentisch registrieren zu können, wissen, welche Register von ihnen betroffen werden. Bei dem dramatischen Erreichen des vollen Werks erscheint ein eckiges, schwer punktiertes Thema (siehe Notenbeispiel), das einem Thema der zwanzig Jahre später geschrieben Sinfonie in d-Moll ähnelt.

Das melodische Andante ist in H-Dur komponiert, vermutlich Francks Lieblings-tonart, und ist als Solo für das Positiv Cromorne registriert. Ein zentraler Allegretto in f-Moll weist eine ungewöhnliche Registrierung auf (Positiv: Bourdons 16' und 8' mit Flüte 8', gekoppelt mit Récit: Flüte 8', Bourdon 8', Clairon 4' und Hautbois 8'). Die Kombination Bourdon 16' und Claron 4' ist historisch und datiert von Raison im Jahre 1688, aber mit größter Wahrscheinlichkeit wußte Franck nichts von dieser alten Registrierung. Als Beispiel von Francks gelegentlich pianistischer Orgelschreibweise erscheint eine Melodie mit Begleitung von arpeggierten Sechzehnteln. Bald kehrt er zum Einleitungsthema des Andantes zurück, diesmal für

Voix Celeste gesetzt. Es folgt eine Überleitung, die jeden bisher gehörten Abschnitt zitiert, und deren Steigerung in eine breite Wiederholung des oben zitierten Themas mündet, diesmal aber in der glühenden Majestät des Fis-Dur. Im teilweise gefügten Schlußteil erscheint bald ein etwas banales Thema, einem heldenhaften Kriegerlied ähnlich. Dieses wendet sich durch verschiedene Tonarten durch, bis nur mehr ein Ausweg vorhanden ist. Es kann behauptet werden, daß dies kaum Francks gekonntester Schluß ist!

Prélude, Fugue & Variation ist ein unter den Organisten beliebtes Werk, Saint-Saëns gewidmet — dieser Stand Francks Musik gegenüber recht kritisch. Im Andantino 9/8 wird eine Melodie für die Hautbois des Récit von einer Arpeggiofigur des Bourdon 8' der Grand Orgel begleitet. Die Melodie strömt gleichmäßig dahin, gefühlvoll und klingend, hin und wieder mit einer Glut am Horizont. Eine kurze Überleitung führt zur „pastoralen“ Fugue, der ebenfalls pastoralen A-Dur-Fuge Bachs ähnlich. Die Form des Werkes ist ein Beispiel von Francks Erfindungsreichtum bei dem Ausbau der Präludium-Fuge-Form der Barockmeister auf eine originelle und persönliche Ebene. Die Überleitung zwischen Fugue und Variation über einem Dominantenpedal läuft aufhorchen, und das in sich gekehrte Werk vermittelt eine Atmosphäre von gedankenvollem Gebet, ohne virtuose Einschläge.

Nr. 4 der „Six Pièces“ heißt *Pastorale* und wurde Cavaille-Coll gewidmet. Das Stück beginnt mit einem perlenden Sechzehntelmotiv für die Hautbois und Flütes, mit den Kontrastierenden warmen, weiten Akkorden auf den Positivbourdons 16' und 8', mit der Hautbois gekoppelt. Der Mittelabschnitt wird durch ein „Signal“ der Trompette angekündigt, worauf eine Legatmelodie zu Stakkatoakkorden folgt. Nach einem kurzen Fugato folgt der Schlußteil, wo das ursprüngliche Material zurückkehrt, diesmal allerdings mit weiteren Sechzehntelbewegungen. Man sieht leicht die Formähnlichkeit zur Prélude, Fugue et Variation.

Einem ganz besonders inspirierten Franck begegnen wir in *Prière* (Gebet), François Benoist gewidmet. Er verwendet hier seinen Lieblingsklang mit Grundregistern der Pédale, Grand Orgel, Positiv und Récit, zusammen mit der Hautbois. Durch genaue Schwellenlangen erreicht er ein Höchstmaß an expressivem Orgelklang, der Kunst von Cavaille-Coll ideal angepaßt. Franck zeigt sich als Meister der ausgehenden Phrasen: er schreibt Melodien, deren Längen ungewiß scheinen, sozusagen einer eigenen Naturquelle entstehend. Die vielen Vorhalte sind nie zu deutlich und lassen den Hörer im Unklaren, wohin die Musik finden wird. Kurze Abschnitte imitativen Kontrapunktes entwickeln sich ganz natürlich, manchmal neben vollendeten Melodien. Anfangs wickelt sich der Verlauf hauptsächlich in Vierteln ab. Dann werden die Achtel häufiger, und als das Gebet inniger wird hören wir dazu Triolen. Eine schwebende Melodie mit Triolenbegleitung erinnert uns wieder an einen Klaviersatz — *Prière* klingt übrigens auf dem Pedalklavier gut, dem Instrument, für welches Alkan seine *Prière*s schrieb. Ein Solozitativ für die Trompette erinnert an gregorianischen Gesang. Bei der Reprise wird der Satz uppiger. Der Ausdruck wird zu noch ekstatischer-

ren Höhen getrieben, und durch das Rezitativ der Trompete erreicht das Werk seinen schwermütigen Schluß.

Der beliebte Kompositionstil von Lefebure-Wely scheint das letzte der „Six Pièces“ beeinflusst zu haben, das unter dem Titel *Final Wely* gewidmet wurde. Es ist in B-Dur geschrieben und beginnt mit einem militärischen Pedalsolo, das von Francks damaliger Pedalbeherrschung zeugt. Das Werk mutet durch pompose Banalität an, weist aber gleichzeitig schöne Gesangsthemen auf. Interessant ist, daß Liszt, als er erstmals in der Ste. Clotilde Franck die „Six Pièces“ spielen hörte, den Komponisten mit Bach vergleichen wollte. Dadurch wurde Franck als estrangeriger Orgelkomponist eingestuft, nicht nur in der eigenen Gemeinde, sondern in der ganzen Pariser Orgelgesellschaft. Alexandre Guilmant, einer der großen Bewunderer Francks, wurde diesem von Aristide Cavaillé-Coll vorgestellt, und 1875 versammelte sich eine kleine aber auserlesene Gruppe in der Orgelfabrik um Franck seine „Six Pièces“ spielen zu hören. Die Gruppe umfaßte Guilmant, Saint-Saëns und Widor!

Es ist schwer verständlich wieso Franck in den 18 folgenden Jahren kein größeres Werk für Orgel schrieb. Ein Auftrag ließ ihn wieder anfangen. Die *Trois Pièces* sollten von Guilmant anläßlich der Einweihung von Cavaillé-Colls Orgel im neuerrichteten Trocadero während der 1878er Pariser Ausstellung aufgeführt werden. *Fantaisie in A* ist improvisatorisch angelegt, durch die gelungene thematische Struktur allerdings einheitlicher als die C-Dur-Phantasia. Dem Anfangsthema in Oktaven folgt eine kurze, bewegende, akkordische Phrase. Bald befindet sich der Hörer in den finsternen Tiefen der ganz persönlichen Musiksprache Francks, die seine innersten Gedanken, vielleicht sogar seine Mißstimmung enthüllt. Bald erscheint eine wundervoll expressive Melodie mit pulsierender Begleitung, die sich dann in eine schwebende, synkopierte, sehnsuchtsvolle Linie entwickelt. Dann hört man wieder Teile des Anfangs, mit Harmonien, die ein Gefühl von Unsicherheit vermitteln. Ein Abschnitt für *Voix Humaine* (bei dieser Aufnahme auf der Trompete des Positivs gespielt) scheint ziellos, fast hoffnungslos zu schwimmen, allerdings mit harmonischen Wendungen, die nur der Feder eines großen Künstlers entstammen können. Eine dramatische Steigerung deutet größere Dinge an, und bald erscheint das erste Thema wieder, massiv und triumphierend. Im ruhigen Schlußteil kehrt die *Voix Humaine* (Trompete mit einem düsteren Segen zurück. In diesem ersten Werk scheint Franck es nicht zu schaffen, sich von der religiösen Atmosphäre der Kerzen und des Weihrauches zu befreien.

Cantabile ist genau das, was der Titel andeutet, mit einer expressiven Melodie für die Grundregister, Hautbois und Trompete des Récits, dazu akkordische Begleitung. Francks jetzt erprobte, unverkennbare Chromatik durchströmt aber das Werk. Wie immer in der Tonart H-Dur hat Franck das *Cantabile* mit strahlender Wärme gefüllt.

Pièce Héroïque beginnt mit einem edlen Thema für die

vollen Grundregister 16' und 8' der Manuale, mit einem festen, aufregenden Hintergrund wiederholter Akkorde. Der durch Quasitrommelschläge der Pedale angelegte Mittelteil ist mit seinen Cantabilephrasen eher entspannt. Diese Phrasen sind wieder beim Tutti des kraftvollen Schlusses zu hören, nachdem wir nochmals das verstärkte Heldenthema des Beginnes gehört haben.

Das *Andantino*, in g-Moll, stellt ein unbeschwertes Thema für die Hautbois vor, mit der Begleitung eines Pedaltons, von einem Akkord für die linke Hand gefolgt. Der amnütige zweite Teil in G-Dur kontrastiert durch seine Naivität.

Als Franck seinen „Schwanengesang“ für die Orgel — die *Trois Chorals* — vorbereitete, sagte er „Ich werde, genau wie Bach, Orgelchorale schreiben, aber auf eine ganz andere Art“. Im Mai 1890 wurde er das Opfer eines Verkehrsunfalls, von dem er sich nie erholte. Nach längerem Leiden starb er im November. Die Chorale wurden im August an einem alten Klavier in Nemours geschrieben, aber die Registrierungen wurden erst nach Francks Rückkehr nach Paris vorgenommen. Der *Choral E-Dur* wurde Eugène Gigout gewidmet und beginnt nicht mit dem Choralithema, sondern mit einer fließenden Melodie mit reicher Harmonik. Bald erscheint der eigentliche Choral in der *Voix Humaine* (bei dieser Aufführung auf der *Salicional 8'*, *Quintaton 8'*, *Flüte d'écho 4'* und *Tremblant* des Positivs gespielt). Es folgt eine Variation der Anfangsmelodie, und das Choralithema kehrt, jetzt verzerrt, zurück. Wie ein „*cri de cœur*“ erscheinen zwei dramatische Akkordpassagen, und weitere zwei Variationen folgen, auf einem Fragment basierend, der kurzen „*con fantasia*“-Passage nach den dramatischen Akkorden entnommen. Nach vielen Modulationen wird der Choral „*tutta forza*“ auf den Manualen gespielt, wobei das Pedal im Kanon antwortet. Die kurze Coda auf einem Tonikapedalton behandelt virtuos einen Teil einer früheren Variationen.

Der *Choral h-Moll* ist der *Passacaglia*form eng verwandt — das Hauptthema erscheint am Anfang in den finsternen Tiefen des Pedals. Nach der dritten „*Variation*“ wird der Aufbau mehr choralähnlich durch ein neues Thema im Sopran. Nach zwei Zwischenspielen mit fließenden Sechzehnteln und expressiver Chromatik folgt ein Abschnitt großer Schönheit in der *Voix Humaine* (hier auf der *Voix Céleste* des Positivs gespielt), in der Lieblichstönart H-Dur. Hier finden wir das wahre Herz dieses Chorals. Ein Abschnitt „*Largamente con fantasia*“ für das Tutti führt zum letzten Abschnitt, der in g-Moll funghaft beginnt. Bald hören wir zwei der früheren Themen zum erstenmal zusammen, in der entfernten Tonart es-Moll. Nach einigen Modulationen wird die Musik dramatischer, als das *Passacaglia*-Thema im Tutti erscheint. Sie stirbt aber schnell weg, bis zu einer leisen Wiederholung des H-Dur-Abschnittes. Der Choral wurde Auguste Durand gewidmet.

Der *Choral a-Moll* wird meistens als der beliebteste der drei bezeichnet, vielleicht weil er der leichtverständlichste

ist. Er wurde einer irischen Schülerin Francks, Augusta Holmés, gewidmet: laut Gerächt hatte sich Franck in diese verliebt und dadurch Mme. Franck Unannehmlichkeiten verursacht. Der dramatische Anfang mit arpeggierter Figuration, kraftvollen Akkorden und Pausen bereitet allmählich der friedensvollen Erhabenheit des Choral's Platz. Zwei kurze, auf dem Anfangsmotiv basierte Zwischenspiele folgen, danach ein schönes Adagio. In diesem A-Dur schreibt der Komponist die häufig verwendete Solokombination „Récit: Jeux de fonds 8", Hautbois et Trompette" vor. Schon bei Beginn des Adagio merkt man, daß der

Abschnitt jene Ausdruckstiefe besitzt, die man nur in Francks größten Meisterwerken findet. Später wird der Choral in einer höheren Tonart wiederholt, wobei das Adagio niemals weit weg ist. Ein Höhepunkt kündigt den Schlußteil an, der mit der gleichen Figuration wie am Anfang des Werkes beginnt, diesmal allerdings aus der Ferne. Allmählich kommt sie näher, und in Kombination mit dem Arpeggiomotiv erscheint der Choral in einem letzten, atemberaubenden Tutti.

DAVID SANGER wurde 1947 in London geboren und lernte früh bei seiner Mutter Klavier. Sein Vater war kein Berufsmusiker, sang aber gerne in Kirchenchören, wodurch Sanger im Alter von 11 Jahren Kirchenorganist wurde, mit 13 Jahren Chorleiter. Mit 12 Jahren begann er sein eigentliches Orgelstudium, das er an der Royal Academy of Music in London fortsetzte. Mit 19 Jahren absolvierte er die Schlußprüfung, wonach er seine Studien bei Susi Jeans und später in Paris bei Marie-Claire Alain fortsetzte.

Als Orgelsolist wurde er durch zwei internationale Wettbewerbs Siege bekannt: St. Albans in England 1969 und Kiel 1972. Er spielt in vielen Ländern als Solist.

CESAR FRANCK (1822-1890) est généralement reconnu comme un compositeur « français », bien qu'il soit né à Liège d'un père de souche incertaine et d'une mère allemande. C'est qu'il composa la plupart de ses œuvres les mieux connues alors qu'il était bien établi à Paris.

Il n'excella apparemment pas dans les matières académiques de routine mais il montra tôt un talent pour la musique, ce qui lui permit d'entrer à 8 ans au Conservatoire de Liège. Malheureusement, son père voulait aveuglément que le talent pianistique de César porte fruit à sa famille et César fut opprimé par la volonté de son père jusqu'au début de ses vingt ans. Lorsque le garçon eut douze ans, son père lui organisa une tournée de récitals en Belgique. Plus tard, il fit de coûteux essais pour lancer César à Paris où il eut peu de succès et fut même reçu par d'hostiles critiques de la part de la presse.

En 1837, Franck père fit les démarches nécessaires pour que sa famille s'installe à Paris afin de permettre à César d'entrer au Conservatoire. Le jeune Franck fut intéressé par l'orgue et en commença l'étude avec François Benoist, auquel il était destiné à succéder comme professeur d'orgue au Conservatoire de Paris. Lorsqu'il fut dans la trentaine avancée, Franck commença à composer pour l'orgue mais, parmi ses œuvres de jeunesse, les Trios opus 1 pour piano, violon et violoncelle ainsi que l'oratorio « Ruth » sont dignes de mention. Probablement grâce à l'empressement du père, Liszt fut mis au courant de la présence de César et fut dit porter aux nues les talents du jeune compositeur. Il se peut que Liszt se soit apitoyé sur le jeune homme tellement dominé par son ambitieux de père et qu'il ait su que César n'avait pas acquis les « airs et grâces » nécessaires pour avoir succès dans les cercles de musique de salon tellement à la mode en ce temps-là. Il est clair que le père de César a essayé de modeler son fils sur Liszt, le « seigneur des salons » et, comme il n'y réussit pas, l'encouragea à devenir un musicien universel. Cette voie n'a évidemment pas du se montrer suffisamment lucrative pour le père, dont la nature était telle qu'il condamna son fils à donner énormément de leçons privées. Il n'est pas surprenant que cet agir provoqua la rébellion de César contre son père, forçant le jeune homme à voler de ses propres ailes. Un profond fossé se creusa entre père et fils, fossé qui s'élargit encore par le désir de César d'entrer par alliance dans une famille de comédiens, mais il est possible que le temps arrangea les choses, du moins en partie, car il fut noté que le père assista au mariage. La cérémonie eut lieu en 1848 à Notre-Dame-de-Lorette où, plus tard cette année-là, Franck eut son premier emploi comme organiste. Il devint ensuite organiste à St-Jean-François du Maurais dont le réputé Aristide Cavaille-Coll avait construit l'orgue ; questionné sur cet instrument, Franck aurait répondu : « Mon nouvel orgue ? C'est un orchestre ! »

En 1858, Franck fut nommé organiste à Ste-Clothilde où il dut attendre un moment que Cavaille-Coll termine la construction du nouvel orgue. Franck chargea Théodore Dubois du travail avec la chorale, ce qui lui permit de consacrer plus de temps à son nouvel orgue qui l'inspira pendant 32 ans jusqu'à sa mort.



Il est certain que cet instrument a inspiré la composition du premier groupe d'œuvres pour orgue, les Six Pièces, complétées en 1862.

La *Fantaisie en do*, opus 16, est dédiée à Charles-Alexis Chauvet qui devint organiste à l'église de la Trinité de Paris et qui aida longtemps Franck à étendre ses minces connaissances des œuvres pour orgue de Bach. Après une simple mélodie pastorale au début, le volume augmente grâce à un passage où une mélodie est développée en canon. On trouve ici peu de traces du chromatisme dont Franck revêtit, ou même satura ses œuvres ultérieures. Un bref enchaînement sur les jeux d'anches du Récit est répété en écho et mène à un bel «Allegro Cantando» en fa mineur, solo pour la «Trompette» du Récit. Le pont qui suit rejoint la coda qui est écrite pour la «Voix Humaine» et qui, dans sa naïveté, s'appareille au début. (En l'absence de «Voix Humaine» en l'église Katarina, le mélange suivant fut employé: POS : Flûte à cheminée 8', Salicional 8', Quantan 8', Flûte d'écho 4' et Tremblant.).

La *Grande Pièce Symphonique*, opus 17, est une grande entreprise dédiée à C.V. Alkan, un jeu à l'un des premiers examens de Franck au Conservatoire. Franck admirait de toute évidence la musique de cet homme de 9 ans son aîné et fut inspiré de transcrire pour orgue certaines de ses compositions pour piano. La Grande Pièce est la première d'une longue lignée d'œuvres symphoniques qui devaient devenir le cœur de l'École romantique française de compositeurs-interprètes, école célèbre dans le monde entier. L'œuvre fut composée pour l'inauguration de l'orgue de St-Eustache et fut exécutée à cette occasion par Franck.

En fa dièse mineur, le début comprend une ligne continue de croches opposées à des accords syncopes, donnant un effet de ce qui vient. Suit une série de phrases expressives revenant de façon «effective plus loin dans le premier mouvement. Le motif initial de croches est alors longuement développé et un crescendo dramatique est obtenu durant deux longs accords tenus, alors que l'organiste, selon les indications du compositeur, ajoute les jeux d'anches de chaque clavier afin d'obtenir le «Grand Chœur», utilisant ainsi les «Appels d'anches» de Cavaille-Coll. Ce système fut reconnu comme faisant partie de l'équipement de la console requis pour l'exécution d'œuvres de l'École symphonique française et les interprètes consciencieux doivent savoir quels jeux sont touchés par ce système afin de registrer le répertoire authentiquement. À l'arrivée dramatique du «Tutti», un thème angulaire, plutôt lourdement ponctué, est entendu (voir exemple de notes). Ce thème est semblable à celui de la symphonie en ré mineur pour orchestre, écrite 20 ans plus tard.

Le mélodieux Andante est en si majeur, probablement la tonalité favorite de Franck, et registre comme solo pour le Cromorne du Positif. L'Allegro central, en si mineur, a une registration insolite (Positif : Bourdons de 16' et 8', Flûte 8', accouplé au Récit : Flûte 8', Bourdon 8', Clairon 4' et Hautbois 8'). Le mélange Bourdon 16' et Clairon 4' est historique et date de 1688 avec Raison, mais il est presque certain que Franck ne savait rien de cette ancienne registration. Les occasionnels relents pianistiques de Franck chez le compositeur pour orgue se retrouvent lorsqu'une mélodie est placée sur un fond de doubles croches arpégées. Franck retourne à son motif au thème initial de l'Andante qui est enregistré cette fois pour la «Voix céleste». Un pont suit, citant chaque section entendue jusqu'ici, et

amène une exposition massive du thème cité plus haut, mais maintenant dans la majesté éclatante de fa dièse majeur. La section finale, de style imitatif, expose bientôt un thème plutôt banal, rappelant une chanson épique. Ceci passe à travers différentes tonalités et ne fait que se répéter. Cette fin de morceau est difficilement classée parmi les plus érudites de Franck !

Prelude, Fugue et Variation est une œuvre populaire parmi les organistes ; elle fut dédiée à Saint-Saëns qui, on le sait, critiquait la musique de Franck. L'Andantino, à 9/8, a une mélodie au Hautbois du Récit accompagnée d'une figuration arpégée au Bourdon de 8' du Grand Orgue. La mélodie coule sans arrêt d'une manière sensible et plaintive, avec un éclat occasionnel à l'horizon. Un bref pont mène à une fugue «pastorale» qui à son pendant en la fugue en la majeur de Bach, d'un caractère également pastoral. L'œuvre démontre l'esprit inventif de Franck lorsqu'il s'agit de développer la forme «Prelude et Fugue» des maîtres baroques en quelque chose d'original et de personnel. Le lien entre la fugue et la variation, sur une pédale de dominante, est tout à fait approprié et cette pièce introspective exprime une atmosphère de piété, sans déploiement de virtuosité.

La quatrième des «Six Pièces» est intitulée *Pastorale* et est dédiée à Cavaille-Coll. Le début est marqué par un ondulatif motif de doubles croches au Hautbois et aux Flûtes, contrasté par de chauds accords larges aux Bourdons de 16 et de 8 pieds du Positif accouplé au Hautbois. L'épisode central est annoncé sur la Trompette et se compose d'accords staccato et de mélodie legato. Après un bref fugato vient la partie finale, utilisant le matériel d'ouverture mais, cette fois, avec un mouvement plus riche en doubles croches. Il n'est pas difficile de voir une similitude de forme avec *Prelude, Fugue et Variation*.

Franck fut particulièrement inspiré dans *Prière* qu'il dédiée à François Benoist. Il emploie sa chère registration des Fonds à la Pédale, au Grand Orgue, au Positif et au Récit en plus du Hautbois. Par de subtiles indications dans la partition quant à l'usage de la boîte, il atteint l'ultime de l'écriture expressive pour orgue idéalement combinée à l'art de Cavaille-Coll. Franck prouve qu'il est le maître dans l'art d'étendre une phrase en écrivant une mélodie dont la longueur de phrase semble indéterminée et comme jaillissant de sa propre source naturelle. Les retards abondent sans jamais être trop évidents, laissant l'auditeur se demander quelle direction la musique prendra. De courts passages de contrepoint imitatif surviennent tout à fait naturellement, parfois à côté d'une exquise mélodie. Le début du mouvement est à base de noires. La croche se fait ensuite de plus en plus fréquente et, alors que la prière devient plus fervente, on entend des triplets contre les croches. Une mélodie altière, accompagnée de triplets, nous rappelle l'écriture pour piano et, en fait, *Prière* sonne bien sur le piano à pédaler, instrument pour lequel Alkan avait écrit ses *Prières*. Un récitatif solo pour la Trompette du Récit rappelle le chant grégorien. Lors de la reexposition, le tissu musical devient plus dense. L'œuvre rejoint des sommets d'expression ex-

tatique et, avec l'aide de la Trompette récitative, se termine sur un air triste.

Le style populaire de composition de Lefebure-Wély semblerait avoir influencé la dernière des « Six Pièces » qui est intitulée *Final* et qui lui est dédiée. Ecrite en si bémol majeur, elle débute avec un solo de style militaire à la Pédale, prouvant l'adresse de Franck au pédalier en ce temps-là. L'œuvre est délicieusement banale et pompeuse, mais non sans beauté dans le chant du thème secondaire. Il est intéressant de noter que, lorsque Liszt visita Ste-Clotilde pour entendre Franck créer ses « Six Pièces », il fut assez ému pour le comparer ouvertement à Bach. Non seulement la paroisse, mais encore le monde organistique parisien dut alors reconnaître la supériorité de Franck dans le domaine de la composition pour orgue. Alexandre Guilmant, un des fervents admirateurs de Franck, lui fut présenté par Aristide Cavaillé-Coll et, en 1875, un groupe réduit mais de choix se rassemblait à l'atelier du facteur d'orgue pour entendre Franck jouer ses « Six Pièces ». Le groupe comprenait Guilmant, Saint-Saëns et Widor !

Il est difficile de comprendre pourquoi Franck n'a rien écrit de substantiel pour l'orgue les 18 années qui suivirent ; c'est une commande qui lui inspira de se remettre à l'œuvre. Les Trois Pièces devaient être exécutées par Guilmant à l'inauguration du Trocadero, nouvellement ouvert, lors de l'Exposition de Paris 1878. La *Fantaisie en la majeur* est de style improvisatoire, ayant tout de même plus d'unité que la *Fantaisie* en do majeur, à cause de sa structure thématique plus réussie. Au thème initial en octaves répond une courte et touchante phrase d'accords. L'auditeur est bientôt envahi par les sombres profondeurs du langage musical hautement personnel de Franck, révélant ses pensées les plus intimes et peut-être même ses inquiétudes. Une mélodie merveilleusement expressive apparaît avec un accompagnement pulsatif s'élargissant en une ligne syncope donnant une impression d'élan. Des fragments du début sont de nouveau entendus avec des harmonies incertaines. Ensuite, un passage à la Voix Humaine (joué sur ce disque sur la Trompette du Positif) semble flotter sans but, presque sans espoir, avec toutefois une tournure harmonique occasionnelle qui ne peut que provenir de la plume d'un grand artiste. Une montée dramatique suggère la venue d'événements importants et nous entendons bientôt un retour massif et triomphal du premier thème. La fin est calme et la Voix Humaine (Trompette) revient donner sa bénédiction plaintive au tout. Dans cette première pièce de la série, Franck semble incapable de se détacher de la religieuse atmosphère de cierges et d'odeur d'encens et penser en termes de théâtre.

Cantabile est le reflet de son titre avec son expressive ligne mélodique aux Jeux de fonds, Hautbois et Trompette du Récit sur un accompagnement d'accords. Le chromatisme de Franck, maintenant bien établi et reconnaissable, régit dans l'œuvre. En si majeur, *Cantabile* rayonne de l'habituelle chaleur avec laquelle Franck écrit dans ce ton.

Pièce Héroïque a un noble thème à tous les Jeux de fonds de 16 et 8 pieds des trois claviers sur un fond ferme et rythmiquement excitant d'accords répétés. La section centrale, annoncée par un semblant de battement de tambour à la Pédale, dégage une certaine relaxation avec ses phrases « cantabile ». Ces phrases sont répétées puissamment au « tutti » à la fin, après une réexposition énergique du thème initial véritablement héroïque.

L'Andantino, en sol mineur, a un thème pimpant au Hautbois sur un accompagnement consistant en une seule note-pédale suivie d'un accord à la main gauche, alternant continuellement. Comme contraste, la 2^e partie, en sol majeur, charme par son attrayante naïveté.

Lorsque songeant à son « chant du cygne » pour orgue — Les Trois Choraux — Franck devrait avoir dit : « J'écrirai quelques choraux, juste comme Bach le fit, mais avec un plan bien différent. » En mai 1890, il fut victime d'un accident de la rue duquel il ne se remit jamais. Il languit plusieurs mois et mourut en novembre. Les Choraux furent composés sur un vieux piano à Nemours en août, mais Franck n'écrivit la réexposition dans le manuscrit qu'à son retour à Paris. Le *Choral en mi majeur* est dédié à Eugène Gigout et commence, non pas par le thème-choral, mais bien par une mélodie dense, coulante, riche en harmonie. Le choral lui-même est bientôt entendu avec indication de mettre la Voix Humaine (dans cette exécution sur le Salicional 8', Quintaton 8', Flûte d'écho 4' et Tremblant du Positif.) Suit une variation de la mélodie initiale et le thème-choral revient légèrement décoré. Deux passages d'accords dramatiques pour le « tutti » semblent un cri du cœur suivi de deux autres variations fondées sur un fragment tiré d'un bref passage « con fantasia » entendu après les accords dramatiques. Enfin, après bien des modulations, le choral est exécuté de manière saisissante aux claviers et répondu en écho au pédalier. La coda est courte ; sur une pédale de dominante, elle élabore un fragment d'une des variations antérieures en un splendide carillon.

Le *Choral en si mineur* est proche de la passacaille, le thème principal étant entendu au commencement dans les profondeurs sombres des « Fonds » de la Pédale. Après la troisième « variation », le tissu musical ressemble plus à celui du choral avec un nouveau thème apparaissant au soprano. Deux interludes avec des doubles croches rapides et du chromatisme expressif cheminent vers un passage d'une remarquable beauté sur la Voix Humaine (joué ici sur la Voix Céleste du Positif) dans la tonalité favorite de si majeur. Nous voici au cœur même de ce Choral. Un passage « Largamente con fantasia » pour le « tutti » fait le lien avec le fugato en sol mineur de la dernière section. Bientôt, deux thèmes antérieurs sont entendus ensemble pour la première fois, et ceci dans le ton éloigné de mi bémol mineur. La musique passe à travers des changements de tonalités et devient dramatique avec le thème de passa-

caille joué au «tutti». Le tout s'éteint en une répétition étouffée du passage en si majeur entendu au cœur du morceau. Ce Choral est dédié à Auguste Durand.

Le *Choral en la mineur* est généralement reconnu comme le plus populaire des trois, possiblement parce qu'il est le plus facile à comprendre. Franck le dédia à son élève irlandaise Augusta Holmès de qui, selon une rumeur, il se serait épris, causant Mme Franck certaines inquiétudes ! L'ouverture est dramatique avec des figurations arpégées, des accords puissants et des silences faisant graduellement place à la sérénité pacifique du choral. Suivent deux brèves interjections fondées su. le motif inaugural et l'on arrive bientôt au bel Adagio en la majeur dont la mélodie est confiée au mélange suivant, cher au compositeur :

Fonds de 8', Hautbois et Trompette du Récit. Presque dès la première note de l'Adagio, on se rend compte que cette section a cette indescriptible intimité et profondeur d'expression caractéristiques des plus grands chefs-d'œuvre musicaux. Plus loin, le choral est repris dans un ton plus élevé, alors que le thème de l'Adagio ne s'éloigne jamais beaucoup. Le point culminant est atteint, annonçant la section finale qui commence par la figuration du début du morceau, cette fois cependant au lointain. Ça se rapproche graduellement et le choral retentit au «tutti», combiné avec le motif arpégé pour un effet emballant.

DAVID SANGER naquit à Londres en 1947 et reçut ses premières leçons de piano de sa mère. Sans être un musicien professionnel, son père aimait bien chanter dans des chorales, ce qui amena David Sanger à devenir organiste à 11 ans et directeur de chorale à 13 ans. Il commença de sérieuses études d'orgue à l'âge de 12 ans et entra à l'Académie Royale de Musique de Londres d'où il ressortit à l'âge de 19 ans avec le « Recital Diploma ». Il poursuivit ses études d'abord avec Susi Jeans, puis avec Marie-Claire Alain à Paris.

Les premiers prix des compétitions internationales de St-Albans, Angleterre, en 1969 et de Kiel, Allemagne, en 1972 le firent connaître comme récitaliste. Il a voyagé comme récitaliste dans plusieurs pays.

Recording data: 1982-06-08/10 at the Katarina Church, Stockholm
Recording engineer & tape editor: Robert von Bahr
ReVox A-77 tape recorder, 15 i.p.s., 2 Sennheiser MKH105 microphones, Agfa
PEM468 tape, no Dolby
Producer: Robert von Bahr
Cover text: David Sanger
German translation: Per Skans
French translation: Arlette Chené-Wiklander
Type setting: Marianne & Robert von Bahr, Andrew Barnett
Cover portrait: J. Rougier
Cover photo: H. Roger Viollet
Other photos: Allan Binstead (David Sanger) & Knut Kaliff (the organ)
Lay-out: Andrew Barnett
Repro: K&P Grafiska, Stockholm

BIS recordings can be ordered from our distributors worldwide.
If we have no representation in your country, please contact:
BIS Records AB, Stationsvägen 20, SE-184 50 Åkersberga, Sweden
Tel.: +46 8 544 102 30 Fax: +46 8 544 102 40
info@bis.se www.bis.se

© & ® 1982 & 1987, Grammofon AB BIS



