



CD-1304 DIGITAL

Maurice Duruflé

VENI CREATOR

The Complete
Organ Music

Hans Fagius



BIS-CD-1304 STEREO

DDD

Total playing time: 70'41

DURUFLÉ, Maurice (1902-1986)

Veni Creator: The Complete Organ Music

- | | | |
|----|--|--------------|
| 1 | Fugue , Op. 12 (1962) (<i>Europart-Music</i>)
sur le thème du Carillon des Heures de la Cathédrale de Soissons | 3'45 |
| | Prélude, Adagio et Choral Varié , Op. 4 (1930) (<i>Durand</i>)
sur le thème de « Veni Creator » | 19'57 |
| 2 | Prélude | 7'43 |
| 3 | Adagio | 6'27 |
| 4 | Choral Varié | 5'44 |
| 5 | Prélude sur l'Introït de l'Épiphanie, Op. 13 (1961) (<i>Schola cantorum</i>) | 2'12 |
| | Prélude et fugue sur le nom d'Alain , Op. 7 (1942) (<i>Durand</i>) | 11'16 |
| 6 | Prélude (<i>Allegro</i>) | 6'10 |
| 7 | Fugue (<i>Andante</i>) | 5'05 |
| 8 | Scherzo , Op. 2 (1926) (<i>Durand</i>) | 5'32 |
| 9 | Méditation , op. posth. (1964) (<i>Durand</i>) | 3'20 |
| | Suite , Op. 5 (1933) (<i>Durand</i>) | 22'50 |
| 10 | Prélude | 8'16 |
| 11 | Sicilienne | 5'59 |
| 12 | Toccata | 8'30 |

Hans Fagius playing the 1928 Frobenius organ of
Aarhus Cathedral, Denmark

Registrant: Morten G. Ladehoff

Special thanks to the Aarhus cathedral organist Anders Riber, whose
generous co-operation helped to make this recording possible.

In spite of the very limited number of works that he wrote for the instrument, **Maurice Duruflé** is one of the most important of twentieth-century composers for the organ. His works for the organ are now part of the basic repertoire of the organ recitalist. This is music with a message that speaks to listeners throughout the world; music that has survived, has grown in importance and has already achieved classic status.

Duruflé was born on 11th January 1902 in Louviers, a small town to the north-west of Paris. He received his first musical training in the cathedral choir school at Rouen and this laid the groundwork for a lifelong love of Gregorian chant. It was in Rouen, too, that he received his first lessons on the organ and piano. In 1919, at the age of 17, he moved to Paris to study under Charles Tournemire for whom he soon came to deputize at the famous Cavaillé-Coll organ in the basilica of St. Clotilde. A year later he commenced his studies at the Conservatoire where his teachers included Eugène Gigout (organ), Jean Gallon and George Caussade (musical theory) and Paul Dukas (composition). Duruflé was a highly successful student, winning no less than five top prizes between 1920 and 1928 (organ, harmony, accompaniment, counterpoint and composition). Gigout was, of course, the professor of organ at the Conservatoire, but Tournemire was certainly more of an influence on Duruflé and, when he had been thrown out by the hot-tempered Tournemire, also Louis Vierne. Vierne, who was always kind and considerate, spoke of his pupil as the most talented organist of his generation (which is documented in a letter of recommendation dated March 1929) and would have liked to have seen him as his successor as organist of Notre-Dame. Duruflé learned important things from both his famous teachers. With Tournemire he deepened his interest in Gregorian chant as well as receiving significant impulses with regard to subtle and yet virtuosic treatment of the instrument, whilst from Vierne he learned a superbly balanced sense of form. This he combined with the strikingly colourful orchestration that he learned from Paul Dukas.

In 1930 Duruflé was appointed organist of the church of St. Etienne-du-Mont in Paris and he remained in the position throughout his active life. During 1942 he deputized for Marcel Dupré as professor of organ at the Conservatoire, but it was as a lecturer in musical theory (harmony) that he really made his mark as a teacher, holding the position of professor at the Conservatoire between 1943 and 1969. He was soon recognized as an outstanding organist. In 1935 he gave the first performance of Vierne's *Sixth Organ Symphony*, and four years later, in 1939, he was the soloist at the Salle Gaveau in Paris for the first performance of Francis Poulenc's *Organ Concerto* for which he had helped the composer with the registrations. In

1953 he married one of his pupils, Marie-Madeleine Chevalier, who was twelve years his junior. She was also a talented organist and became his assistant at St. Etienne-du-Mont; together they undertook a large number of concert tours including several to the USA where they shared the concerts equally between them. In later years Duruflé received a string of prestigious awards. He made recordings for the gramophone both as an organist and a conductor. But his active musicianship was brought to an abrupt halt at the end of May 1975 when he was involved in a serious car accident that almost cost him and his wife their lives. Like Marie-Madeleine he recovered almost completely, but he no longer remained a public figure and only performed on the organ very sparingly. After a lengthy period of hospitalization he died on 16th June 1986 at the age of 84.

Duruflé was a very self-critical composer and his short opus list comprises only 14 works. Organ music represents the greater part of his œuvre – four large-scale and three smaller works – but to the general public he is best known for his *Requiem*, Op. 9 (1947), for soloists, choir, large orchestra and organ (which also exists in two other settings – for chamber orchestra and organ, or just organ). This work has been recorded numerous times, often combined with Gabriel Fauré's setting of the requiem – a very evident source of inspiration for Duruflé's work. Another substantial choral work is the *Missa 'Cum jubilo'*, Op. 11 (1966) for baritone solo, unison male choir and orchestra (or organ alone). For orchestra he wrote *Trois Danses*, Op. 6 (1932), for which he received the Prix de la Fondation Blumenthal in 1936, and *Andante et scherzo*, Op. 8 (1940), a work in which the scherzo is an instrumentation of the *Scherzo* for organ, Op. 2. There are also *Four Motets on Gregorian themes* for choir a cappella, Op. 10 (1960), *Notre Père* for choir and organ, Op. 14 (his final work from 1976), as well as a couple of chamber pieces – *Triptyque* for piano, Op. 1 (1927), and *Prélude, récitatif et variations* for flute, viola and piano, Op. 3 (1929). And that is the sum. A self-critical attitude bordering on the destructive, combined with the qualitative demands that were fostered by his constant teaching of the theory of harmony, were certainly important factors. But, according to his own testimony, he experienced a growing sense of alienation in a musical world in which modernistic methods became increasingly brutal. His own ideals lay in the French musical tradition of the first decades of the twentieth century, and the development that one can trace in his work is mostly in the direction of a sort of neo-objectivity, increasingly dominated by modal harmonies, still unmistakably the music of Duruflé but no longer showing the artistic daring of his early works. One can not avoid speaking of stagnation and a

certain inability to move on. But this does not diminish the greatness of his finest works.

Two styles were of decisive importance to Duruflé: on the one hand there was impressionism, based on the late romantic tradition that one finds, for example, in Maurice Ravel and, on the other hand, there was the modal and Gregorian-inspired tradition. While the impressionist tradition dominates in the earlier works, the modal aspects later become increasingly prominent, becoming exclusive in some of the later works. Indeed one can speak of a sort of development in the direction of neo-objectivity.

The earliest organ work is the **Scherzo**, Op. 2, which was written in January 1926 for a composition exam. It was premiered the same year by one of Duruflé's fellow students, André Fleury, and it is dedicated to their teacher Charles Tournemire. One can readily imagine the sensation the piece must have caused when it was first presented. The feather-light character, the very subtle and carefully thought-out instrumentation, so orchestral and yet so superbly 'organistic'. Some works by Marcel Dupré, for example the prelude in his *Prelude and Fugue in G minor*, Op. 7 No. 3, or the *Fileuse* from his *Suite Bretonne*, Op. 21, have something of the same content, but Duruflé's scherzo is wholly unique in its sublime elegance. The work is constructed like a rondo, a form to which Duruflé often returned, with three expositions of the principal theme and sharply contrasting interludes. Here, too, one encounters Duruflé's delight in themes written in hemiola rhythm in a three-beat bar. This is most evident in the first interlude, and the rocking theme that is presented there also dominates both the brief introduction and the calm, meditative coda.

The next work for organ is the grandly conceived **Prélude, Adagio et Choral Varié sur le thème de 'Veni Creator'**, Op. 4 from 1930. We find the same splendid art of instrumentation in the *Prelude* (in D major) as we found in the scherzo, in which the composer weaves a fine silk of fleeting arabesques. These appear partly as thematic material in their own right and partly as an accompaniment – to the expressive secondary theme, and also to the principal motif where, as a variant, it is presented in long notes. With a little good will and having analyzed the *Veni Creator* theme, one can see the principal theme of the movement as having grown out of the third phrase, while the secondary theme might originate in the second phrase of the chorale. On the other hand, the note rows are so general that they could be freely invented. In the *Prelude*, it is amazing to see the wide dynamics that Duruflé produces by means of the simple flute timbres that he prescribes in his registrations. The listener is obliged to be very attentive but is then treated to a delicate but unexpectedly broad dynamic palette.

Following a recitative-like linking passage comes the purely homophonic *Adagio*, also using quiet stops though dominated by the timbre of the *voix céleste*. The movement begins in G minor and the principal theme is very clearly a minor-key version of the *Veni Creator*. Just as subtly, a short interlude follows before the repeat of the introduction, but now in B flat minor and with an intensification both of the harmonic material and the counterpoint. When there is a sudden *crescendo* of grandly orchestral character, the effect is overwhelming. The ear has become used to the subdued but very varied sounds, and is now struck by the full force of the instrument – a brilliant psychological move which also makes the transition to the more concise, sober and modal *Variations* entirely logical. This part should be seen as an early example of neo-objectivity in French organ music, even if fairly ‘perfumed’ timbres are allowed to appear in the penultimate variation. And the French toccata tradition is in full bloom in the virtuosic and fleeting finale. This remarkable work was dedicated to Louis Vierne and it also won the first prize in the competition for new organ works held by the Amis de l’orgue in 1930.

In the *Suite*, Op. 5, written three years later in 1933, Duruflé uses more powerful and more extrovert colours. Very appositely, the work was dedicated to Duruflé’s composition teacher, Paul Dukas, who was himself a master of colourful orchestration. The suite is introduced by a suggestive *Prélude* in a dark E flat minor. The music proceeds, weighty and irresistible as a funeral march. One can imagine the funeral procession being glimpsed at a distance, then coming close and weightily marching past the place where we are standing before disappearing into the distance. The dynamic development is magnificent and it exploits the entire potential of the organ. It is only when the funeral march has died away in the distance that there is room for a new musical idea, a recitative-like section in which various solo voices in the manuals and pedal are introduced. In the coda the basic idea of the introduction returns, once again dominated by the soft flues in the 8-foot range.

The delightfully delicate, dance-like *Sicilienne* is modestly conceived in rondo form: A-B-A-C-A. The principal theme is played alternately in the soprano register in the outer parts and in the tenor when the theme returns for a second time. Delicate chords in a high register are presented in the first intermezzo against arabesque-like flute figures. In the second interlude the music moves down to the lower octaves of the organ, but the transparent timbre is retained by using a light and clear registration. This sound, in combination with a sort of floating harmonic structure, creates a mysterious, intangible impression. Played against this web is a melody of diminished intervals, with hemiola rhythms against a basic pulse.

The concluding and almost overly virtuosic *Toccata* (in B minor) is one of the organ literature's most advanced works in this genre. It is a traditional French toccata, even though its vast dimensions go beyond the normal pattern. The writing and the tonal language are reminiscent of Ravel's piano music, for example *Gaspard de la nuit* or of the toccata from *Le Tombeau de Couperin*. The work is ambitiously constructed in sonata form with a heroic main theme presented, of course, on the pedals, and a gentle secondary theme which, like the second interlude in the *Sicilienne*, is dominated rhythmically by the use of hemiolas against the basic pulse. After a thorough development the main theme returns, but now in an even more virtuosic guise on the manuals. The ecstatic conclusion takes the breath away – both the performer's and the listener's!

Nine years were to elapse before Duruflé's next organ work, the *Prélude et fugue sur le nom d'Alain*, Op. 7, saw the light of day in 1942. This was intended as an act of homage to the memory of his slightly younger colleague Jehan Alain, who was one of the first Frenchmen to die at the front in the early stages of World War II in 1940. Other composers were also inspired to do something similar: for example Jean Langlais in the *Chant héroïque* from his *Neuf Pièces*. Duruflé's prelude and fugue are constructed on the name Alain. True, there are only two letters in the name normally used in musical notation, but the composer continued with the alphabet so that after one octave the next A corresponds to I (leaving out H), whereupon B natural = J, C = K, D = L, E = M and F = N. This results in a theme which is unmistakably in D minor. From this node Duruflé created a virtuosic prelude in a restrained style using subtle means of expression, not dissimilar to the triptych on *Veni Creator*. A secondary theme turns up – an inversion of the theme in the most famous of Alain's organ works, *Litanies* (1937). And in the meditative coda this theme appears, now the right way round, like a reflection on Alain's life and work. The entire piece is extraordinarily well balanced in terms of structure, and has a virtuosity that is never just for show. The fugue, a strict double fugue, has a gently lilting theme in 6/8 time and a secondary theme constructed from semiquavers. The harmony is strictly modal. The second part of the fugue is built as a grand *crescendo* and the polyphonic structure leads naturally into the symphonically written conclusion. Structurally the fugue is as well balanced as is the prelude – in a sense perfect. This is also the most regularly performed of Duruflé's organ works.

There are two shorter compositions from the beginning of the 1960s, neither of which, if one is honest, adds very much. *Prélude sur l'Introit de l'Épiphanie*, Op. 13 (1961), is a brief

work written for an anthology of liturgical music. Quavers are the lowest common denominator and the constant changes of tempo lend the music a sense of rhythmic freedom that corresponds to the character of Gregorian melodies. As the title indicates, the *Fugue sur le thème du Carillon des Heures de la Cathédrale de Soissons*, Op. 12 (1962), is based on the tune played by the clock in the cathedral at Soissons. Duruflé visited Soissons from time to time and, with his wife, made several recordings on the organ in the cathedral. He dedicated this fugue to the incumbent organist, C.H. Doyen. It is a short but effective piece with a single exposition of the fugal theme through the four voices of the movement. A build-up leads into a toccata-like section in which weighty chimes increasingly come to dominate. The work concludes by making use of the full dynamic resources of the organ.

Méditation, op. posth., was composed in 1964 and remained unknown until it was published in the late spring of 2002 – something of sensation! There has been speculation as to whether Duruflé left any unknown manuscripts – speculation which increased with the death of Madeleine Chevalier-Duruflé in October 1999. This brief piece, which is not really more than a sketch despite its almost magical atmosphere, is so far the only piece that has turned up. The music is more expressive and colourful than was usual in his later works. The meditation is again in rondo form, with a bright and flexible motif played with transparent registration. This theme was later used in the *Agnus Dei* of Duruflé's *Missa 'Cum Jubilo'* composed two years later. A freer flute theme against weighty chords is played between the recurring presentations of this theme, the second time a sixth higher. After the final appearance of the theme, the piece ends in an extended cadenza in C major.

To complete the picture of Duruflé as a composer for the organ we may make mention of two transcriptions of chorales from cantatas by J.S. Bach (*Cantatas No. 22 and No. 147*). Of greater importance are the reconstructions he made of improvisations by Louis Vierne (three improvisations reconstructed in 1954) and Charles Tournemire (five improvisations reconstructed in 1958), the originals of which were recorded about 1930. Duruflé's work on Tournemire's highly personal and impulsive improvisations shows the thoroughness with which Duruflé approached his work. The very intricate interplay of voices, registrations, agogics, precise metronomic figures, and so on – everything is notated with the utmost thoroughness and perfection.

This perfection also characterized the way in which Duruflé presented his own organ works. Very precise instructions concerning articulation as well as exact registrations are

typical. In order to avoid misunderstandings, there are often arrows to show exactly where a tempo starts following a *ritardando* or where changes of registration are to take place. And he continued working with his perfectionism even subsequent to publication: all of the four major works were subsequently published in revised editions. The *Scherzo* seems to have been revised rather soon after publication, while the other works were revised in the 1970s. Initially this was a matter of small changes of articulation in the direction of greater clarity, slight changes of registration in the spirit of the organ movement or minor changes in interpretative details. The largest change in the revised editions is to be found in the conclusion to the *Toccata* from the *Suite*, where the last line has been replaced by a completely new (and much improved) ending.

Durufié's ideal organ was a sort of modern French compromise organ based on Cavaillé-Coll's symphonic concept. The instrument at St. Etienne-du-Mont in Paris where he was organist has a magnificent case dating back to 1636. When he assumed his post in 1930, the actual organ was romantically oriented with 41 stops on 3 manuals and pedal, the work of various different builders at different times. The present organ was built in 1956 by Beuchet-Debierre. It has 83 stops on 4 manuals and pedal, with electric action and registration. This instrument probably represents Durufié's ideal organ. This is also true of the large organ in the cathedral at Soissons, built by Gonzales in 1956, with 67 stops. This seems to have been something of a favourite for Durufié. The organ in his home was also by Gonzales and had electric action. His music calls for many mixtures and a rich palette of mutation stops. In the more chamber-like movements we often meet rather neo-baroque timbres, especially in the later works, even though a stop like the *voix céleste* is never unimportant. Durufié's organ would be a versatile instrument on which the entire repertoire could be performed.

© *Hans Fagius 2002*

Hans Fagius studied the organ under Bengt Berg and at the Royal College of Music in Stockholm under Alf Linder. After graduating in 1974 he continued his studies in Paris with Maurice Durufié. While still a student he won the international organ competitions in Leipzig and Stockholm.

Hans Fagius performs regularly throughout Europe, Australia and North America. He has made numerous recordings for BIS, including the complete organ music of J.S. Bach on 17 CDs, a CD of Mozart's music, symphonies by Widor, most of Saint-Saëns' works for organ as

well as four-hand repertoire and works for organ and piano. His recording of Liszt's three major organ works was awarded the 1981 Grand Prix du Disque Liszt in Budapest. His repertoire is concentrated on the music from the baroque and romantic epochs.

After teaching the organ for many years in Stockholm and Gothenburg, Hans Fagius was appointed professor at the Royal Danish Conservatory in Copenhagen in 1989. He gives frequent masterclasses and has served on juries for many organ competitions. In 1998 he was elected a member of the Royal Swedish Academy of Music.

Trotz der ausgesprochen geringen Zahl von Kompositionen, die er für die Orgel schrieb, ist **Maurice Duruflé** einer der bedeutendsten Orgelkomponisten des 20. Jahrhunderts. Seine Orgelwerke gehören zum Kernrepertoire jedes Konzertorganisten. Es ist Musik, die Hörer in der ganzen Welt anspricht; Musik, die überdauert, an Bedeutung zugenommen und klassischen Status erreicht hat.

Duruflé wurde am 11. Januar 1902 in Louviers, einem kleinen Ort nordwestlich von Paris, geboren. Seine erste musikalische Ausbildung erhielt er an der Kathedralschule von Rouen; hier wurden die Fundamente für eine lebenslange Liebe zum Gregorianischen Gesang gelegt. In Rouen auch erhielt er seinen ersten Orgel- und Klavierunterricht. 1919, im Alter von 17 Jahren, ging er nach Paris, um bei Charles Tournemire zu studieren, den er bald schon an der berühmten Cavaillé-Coll-Orgel in der Basilika von St. Clothilde vertreten durfte. Ein Jahr später nahm er sein Studium am Conservatoire auf, wo Eugène Gigout (Orgel), Jean Gallon, George Caussade (Musiktheorie) und Paul Dukas (Komposition) zu seinen Lehrern gehörten. Duruflé war ein äußerst erfolgreicher Student, der in den Jahren zwischen 1920 und 1928 nicht weniger als fünf erste Preise gewann (Orgel, Harmonie, Begleitung, Kontrapunkt und Komposition). Trotz des Studiums bei Gigout war Tournemire sicherlich von weit größerem Einfluß auf Duruflé; nachdem dieser freilich von Tournemire, der für sein heißblütiges Temperament bekannt war, hinausgeworfen worden war, ersetzte ihn Louis Vierne. Vierne, stets freundlich und rücksichtsvoll, nannte seinen Schüler den begabtesten Organisten seiner Generation (so heißt es in einem Empfehlungsschreiben vom März 1929) und hätte ihn gern als seinen Nachfolger im Amte des Organisten an Notre-Dame gesehen. Von seinen beiden berühmten Lehrern lernte Duruflé wichtige Dinge: Bei Tournemire vertiefte er sein Interesse an

Gregorianischem Gesang und erhielt entscheidende Impulse im Hinblick auf eine subtile und gleichwohl virtuose Spieltechnik, während Vierne ihm ein exzellentes Gefühl für wohlbalancierte Form vermittelte. Dies kombinierte Duruflé mit der ungemein farbenreichen Instrumentation, die er bei Paul Dukas erlernt hatte.

1930 wurde Duruflé zum Organisten der Pariser Kirche St. Etienne-du-Mont ernannt – ein Amt, das er sein gesamtes aktives Leben hindurch innehaben sollte. Im Jahr 1942 vertrat er Marcel Dupré in seiner Orgelprofessur am Conservatoire, doch erwies sich als seine eigentliche pädagogische Berufung die Professur für Musiktheorie (Harmonie), die er von 1943 bis 1969 bekleidete. Schnell verbreitete sich sein Ruf als herausragender Organist. 1935 gab er die Uraufführung von Viernes *Sechster Orgelsymphonie*; vier Jahre später war er in der Pariser Salle Gaveau der Solist der Uraufführung von Francis Poulencs *Orgelkonzert*, dessen Registrierungen der Komponist mit ihm entwickelt hatte. 1953 heiratete er eine seiner Schülerinnen, die zwölf Jahre jüngere Marie-Madeleine Chevalier. Sie war ebenfalls eine begabte Organistin und wurde Duruflés Assistentin an St. Etienne-du-Mont; gemeinsam unternahmen sie eine Vielzahl von Konzertreisen – u.a. in die USA –, wobei sie die Konzerte gleichmäßig untereinander aufteilten. In späterer Zeit erhielt Duruflé eine Reihe von angesehenen Auszeichnungen; sowohl als Organist wie als Dirigent spielte er Schallplatten ein. Seine aktive Musikerlaufbahn aber fand ein abruptes Ende, als er Ende Mai 1975 in einen schweren Autounfall verwickelt wurde, der ihn und seine Frau beinahe das Leben gekostet hätte. Wie Marie-Madeleine erholte er sich beinahe vollständig, doch zog er sich von nun an aus der Öffentlichkeit zurück und war nur noch selten an der Orgel zu hören. Nach einem langen Krankenhausaufenthalt starb er am 16. Juni 1986 im Alter von 84 Jahren.

Duruflé war ein ausgesprochen selbstkritischer Komponist – sein kurzes Werkverzeichnis umfaßt nur 14 Kompositionen. Den größten Teil seines *Euvres* bildet die Orgelmusik – vier große und drei kleinere Werke –, die breite Öffentlichkeit freilich kennt vor allem sein 1947 entstandenes *Requiem* op. 9 für Soli, Chor, großes Orchester und Orgel (das noch in zwei weiteren Fassungen existiert – für Kammerorchester und Orgel bzw. nur für Orgel). Dieses Werk wurde vielfach eingespielt, oftmals in Verbindung mit Gabriel Faurés *Requiem*-Vertonung, die eine deutliche Inspirationsquelle für Duruflé bildete. Ein weiteres substantielles Chorwerk ist die *Missa „Cum jubilo“* op. 11 für Bariton-Solo, einstimmigen Männerchor und Orchester (oder Orgel allein) aus dem Jahr 1966. Für Orchester schrieb er die *Trois Danses* op. 6 (1932), für die er 1936 den Prix de la Fondation Blumenthal erhielt, sowie das *Andante et scherzo*

op. 8 (1940), dessen Scherzo die Instrumentation des *Orgel-Scherzo* op. 2 darstellt. Außerdem zu erwähnen sind die *Vier Motetten auf gregorianische Themen* für Chor *a cappella* op. 10 (1960), *Notre Père* für Chor und Orgel op. 14 (1976 – seine letzte Komposition) wie auch einige kammermusikalische Werke – *Triptyque* für Klavier op. 1 (1927) und *Prélude, réciatif et variations* für Flöte, Viola und Klavier op. 3 (1929). Das ist alles. Eine selbstkritische Haltung am Rande des Destruktiven, verbunden mit qualitativen Ansprüchen, die durch seinen Unterricht der Harmonielehre genährt wurden, sind hierfür sicher wesentliche Faktoren. Eigenem Zeugnis zufolge aber fühlte er sich in einer musikalischen Welt, in der modernistische Methoden immer brutaler wurden, zusehends fremder. Seine eigenen Ideale gründeten in der französischen Musiktradition der ersten Jahrzehnte des 20. Jahrhunderts, und die Entwicklung, die man in seinem Werk verfolgen kann, weist größtenteils in Richtung einer Art von Neo-Objektivität, die zunehmend von modalen Harmonien geprägt ist – zweifellos immer noch Musik von Duruflé, doch ohne die künstlerische Kühnheit seiner frühen Werke. Man muß wohl von Stagnation, von einer Unfähigkeit, weiter zu gehen, sprechen. Doch dies schmälert nicht die Größe seiner besten Werke.

Zwei Stile waren für Duruflé von entscheidender Bedeutung: Einerseits der Impressionismus auf spätromantischer Basis, wie man ihn etwa bei Maurice Ravel findet, andererseits die modale und von der Gregorianik inspirierte Tradition. Während seine frühen Werke impressionistisch geprägt sind, werden modale Tendenzen später immer wichtiger, bis sie in einigen seiner letzten Werke nahezu ausschließlich vorherrschen. In der Tat könnte man von einer Entwicklung hin zu einer Neo-Objektivität sprechen.

Das früheste seiner Werke ist das *Scherzo* op. 2, das im Januar 1926 als Examensarbeit am Conservatoire entstand. Das dem gemeinsamen Lehrer Tournemire gewidmete Werk wurde im selben Jahr von einem Mitstudenten von Duruflé, André Fleury, uraufgeführt. Ohne weiteres kann man sich die Sensation vorstellen, die das Stück bei seiner Uraufführung verursacht haben muß – der federleichte Charakter, die sehr subtile und sorgsam ersonnene Instrumentation, so orchestral und doch so überaus „organistisch“. Einige Werke von Marcel Dupré – beispielsweise das *Prélude* aus *Prélude und Fuge g-moll* op. 7 Nr. 3 oder die *Fileuse* aus seiner *Suite Bretonne* op. 21 – scheinen ähnlichen Geistes zu sein, aber Duruflés *Scherzo* ist singular in seiner sublimen Eleganz. In formaler Hinsicht handelt es sich um ein Rondo – eine Form, zu der Duruflé oft zurückkehrte – mit dreimaligem Refrain und scharf kontrastierenden Episoden. Auch sieht man hier wiederholt Duruflés Freude an hemiolischen Themenbil-

dungen im Dreiertakt. Besonders offenkundig wird dies in der ersten Episode; ihr wiegendes Thema prägt sowohl die kurze Einleitung wie auch die ruhige, meditative Coda.

Das nächste Orgelwerk ist das großartig konzipierte *Prélude, Adagio et Choral Varié sur le thème de „Veni Creator“* op. 4 aus dem Jahr 1930. In dem feinen Gespinnst flüchtiger Arabesken, das der Komponist im D-Dur-*Prélude* webt, erkennen wir dieselbe wunderbare Instrumentationskunst wie im *Scherzo*. Teils sind die Arabesken thematisches Material eigenen Rechts, teils sind sie Begleitung des expressiven zweiten Themas und auch des Hauptthemas, sobald es in seiner augmentierten Variante auftritt. Mit ein wenig gutem Willen und dem *Veni Creator*-Thema im Hinterkopf könnte man den Ursprung des *Prélude*-Hauptthemas in der dritten Choralphrase erblicken, während das zweite Thema aus der zweiten Choralphrase hervorgegangen sein könnte. Andererseits freilich sind diese Tongirlanden so allgemein, daß sie auch frei erfunden sein könnten. Erstaunlich ist das dynamische Spektrum, das Duruflé mittels der vorgeschriebenen Flötentimbres entfaltet. Der Hörer muß sehr aufmerksam sein, kommt aber dann in den Genuß einer zarten und unerwartet großen dynamischen Palette. Nach einer rezitativen Überleitung folgt das gänzlich homophone *Adagio*, das ebenfalls ruhigere Register verwendet, wenngleich es vom Klang der *Voix céleste* bestimmt wird. Der Satz beginnt in g-moll; sein Hauptthema ist unverkennbar eine Mollvariante des Choralthemas. Ähnlich subtil folgt hier ein kurzes Intermezzo, bevor die Einleitung wieder aufgegriffen wird – nunmehr jedoch in b-moll und mit intensivierter Harmonik und Polyphonie. Die Wirkung des plötzlichen Crescendos von grandios orchestralem Zuschnitt ist überwältigend. Das Ohr hat sich an die gedämpften, aber farbenreichen Klänge gewöhnt und wird nun von der geballten Kraft des Instruments getroffen – ein brillanter psychologischer Schachzug, der auch den Übergang zu den knapperen, nüchternen und modalen *Variationen* nachvollziehbar macht. Diesen Teil sollte man als frühen Vertreter der Neo-Objektivität in der französischen Orgelmusik betrachten, selbst wenn in die vorletzte Variation recht „parfümierte“ Klangfarben Einlaß gefunden haben. Und in dem virtuososen und dahineilenden Finale kommt die französische Tokkatentradition zu voller Blüte. Dieses bemerkenswerte, Louis Vierne gewidmete Werk gewann den ersten Preis bei einem Wettbewerb für neue Orgelkompositionen, den die Amis de l'orgue im Jahr 1930 veranstalteten.

In der drei Jahre später komponierten *Suite* op. 5 verwendet Duruflé kräftigere und extrovertiertere Farben. Treffenderweise hat Duruflé das Werk seinem Kompositionslehrer Paul Dukas gewidmet, einem Meister farbenreicher Instrumentation. Am Anfang der *Suite* steht

ein *Prélude* in dunklem es-moll, gewichtig und unaufhaltsam wie ein Trauermarsch. Man vermeint zu sehen, wie die Prozession in der Ferne allmählich sichtbar wird, näherkommt und langsam an unserem Standort vorbeimarschiert, bis sie wieder in der Ferne verschwindet. Der dynamische Verlauf ist überwältigend und nutzt sämtliche Möglichkeiten der Orgel. Erst wenn der Trauermarsch in der Ferne verklungen ist, greift ein neuer musikalischer Gedanke Platz – ein rezitativischer Abschnitt, der verschiedene Solostimmen in den Manualen und im Pedal vorstellt. In der Coda kehrt das Hauptthema der Einleitung wieder, wiederum beherrscht von den sanften Labialstimmen im 8-Fuß-Register.

Die herrlich delikate und tänzerische *Sicilienne* ist in anspruchsloser Rondoform angelegt: A-B-A-C-A. Ihr Hauptthema erklingt abwechselnd im Sopranregister (in den äußeren Refrains) und im Tenor (mittlerer Refrain). Die erste Episode stellt zarte Akkorde in hohem Register gegen Flötenarabesken. In der zweiten Episode wandert die Musik in tiefere Oktaven, doch bleibt das transparente Timbre aufgrund der lichten und klaren Registrierung erhalten. Dieser Klang erzeugt in Verbindung mit einer gleichsam fließenden harmonischen Struktur einen mysteriösen, körperlosen Eindruck. Gegen dieses Gewebe erhebt sich eine Melodie mit verminderten Intervallen und Hemiolen.

Die abschließende und fast schon übermäßig virtuose *Toccata* (in b-moll) ist eines der avanciertesten Werke der virtuosens Orgelliteratur. Es handelt sich um eine traditionelle französische Toccata, auch wenn ihre gewaltigen Dimensionen das orthodoxe Modell überschreiten. Satztechnik und Harmonik erinnern an Ravels Klaviermusik, an *Gaspard de la nuit* oder an die *Toccata* aus *Le Tombeau de Couperin*. Dem Werk liegt eine anspruchsvolle Sonatensatzform zugrunde; einem heroischen Hauptthema (natürlich) im Pedal steht ein zärtliches zweites Thema gegenüber, das – wie die zweite Episode der *Sicilienne* – in rhythmischer Hinsicht von Hemiolen geprägt ist. Auf die gründliche Durchführung folgt die Hauptthemenreprise, jetzt im Manual und in noch virtuosem Gewand. Der ekstatische Schluß nimmt sowohl dem Spieler als dem Hörer den Atem.

Es sollte neun Jahre dauern, bis Duruflés nächstes Orgelwerk – *Prélude et fugue sur le nom d'Alain* op. 7 – das Licht der Öffentlichkeit erblickte. Die Komposition entstand im Gedenken an seinen kaum jüngeren Kollegen Jehan Alain, der als einer der ersten Franzosen 1940 in der ersten Phase des Zweiten Weltkriegs an der Front fiel. Auch andere Komponisten schrieben aus diesem Anlaß Werke, wie beispielsweise Jean Langlais mit dem *Chant héroïque* seiner *Neuf Pièces*. Duruflés Präludium und Fuge basieren beide auf dem Namen Alain. Zugegeben,

es gibt hier eigentlich nur zwei „echte“ Noten-Buchstaben, aber Duruflé ging einfach erneut durch das Alphabet, so daß nach einer durchlaufenen Oktave das nächste A auf ein I trifft (das H wird ausgelassen); es folgen: H=J, C=K, D=L, E=M und F=N. Dies führt zu einem Thema, das unverkennbar in d-moll steht. Davon ausgehend hat Duruflé ein virtuosos Präludium in gezügeltem Stil geschaffen, das subtile Ausdrucksmittel verwendet – dem *Veni Creator*-Triptychon nicht unähnlich. Ein zweites Thema erscheint – eine Umkehrung des Themas aus Alains berühmtestem Orgelwerk, *Litanies* (1937). Und in der meditativen Coda taucht dieses Thema in originaler Gestalt auf, wie eine Betrachtung über Alains Leben und Werk. Das gesamte Stück ist in struktureller Hinsicht außerordentlich sorgfältig balanciert; seine Virtuosität vermeidet platte Effekte. Die Fuge – genau genommen eine strenge Doppelfuge – weist ein 6/8-Subjekt von sanfter Fröhlichkeit auf und ein zweites Subjekt, das aus Sechzehnteln besteht. Die Harmonik ist streng modal. Der zweite Teil der Fuge ist als großes Crescendo konzipiert; die polyphone Struktur führt gleichsam natürlich zu einem symphonisch angelegten Schluß. In struktureller Hinsicht ist die Fuge so ausgewogen wie das Präludium – geradezu perfekt. Dies ist das meistaufgeführte Orgelwerk von Duruflé.

Es gibt zwei kleinere Kompositionen aus den frühen 1960ern, von denen keine – bei Licht betrachtet – wesentliche Neuerungen bringt. *Prélude sur l'Introït de l'Épiphanie* op. 13 (1961) ist ein kurzes Werk, das für eine Anthologie liturgischer Musik komponiert wurde. Achtel sind der kleinste gemeinsame Nenner; die steten Tempowechsel verleihen der Musik ein Gefühl rhythmischer Freiheit, das gut zu dem Charakter der gregorianischen Melodien paßt. Wie schon der Name andeutet, basiert die *Fugue sur le thème du Carillon des Heures de la Cathédrale de Soissons* op. 12 (1962) auf der Melodie, die die Uhr der Kathedrale von Soissons anstimmt. Duruflé besuchte Soissons von Zeit zu Zeit und gemeinsam mit seiner Frau machte er mehrere Aufnahmen auf der Cathedralorgel. Er widmete diese Fuge dem dortigen Organisten, C.H. Doyen. Es ist ein kurzes, aber effektvolles Stück, dessen Exposition das Subjekt durch alle vier Stimmen führt. Eine dramatische Steigerung führt zu einem Tokkatenaabschnitt, in dem mächtige Glocken die Überhand gewinnen. Das Werk endet mit der vollen Ausnutzung der dynamischen Ressourcen der Orgel.

Méditation op. posth. wurde 1964 komponiert und blieb unbekannt, bis es im Frühjahr 2002 veröffentlicht wurde – eine kleine Sensation! Es hatte Spekulationen darüber gegeben, ob Duruflé irgendwelche Manuskripte hinterlassen habe, Spekulationen, die mit dem Tod von Madeleine Chevalier-Duruflé im Oktober 1999 neu entfacht wurden. Dieses kurze Stück, das

trotz seiner nachgerade magischen Atmosphäre kaum mehr als eine Skizze darstellt, ist bislang die einzige Komposition, die auftauchte. Die Musik ist expressiver und farbenprächtiger als dies in seinen späten Werken üblich ist. Auch diesem Werk liegt eine Rondoform zugrunde; der leuchtende und geschmeidige Refrain ist transparent registriert. Dieses Thema wurde zwei Jahre später im *Agnus Dei* von Duruflés *Missa „Cum Jubilo“* verwendet. Als Episode erklingt ein freieres Flöten Thema über mächtigen Akkorden, das beim zweiten Mal eine Sexta nach oben transponiert ist. Nach der letzten Themenwiederkehr endet das Stück mit einer erweiterten C-Dur-Kadenz.

Um das Bild vom Orgelkomponisten Duruflé zu vervollständigen, sollen noch zwei Choraltranskriptionen aus Kantaten von J.S. Bach (BWV 22 und 147) Erwähnung finden. Von größerer Bedeutung sind die Rekonstruktionen einiger Improvisationen von Louis Vierne (drei Improvisationen, 1954 rekonstruiert) und Charles Tournemire (fünf Improvisationen, 1958 rekonstruiert), deren Originale um 1930 aufgezeichnet worden waren. Duruflés Auseinandersetzung mit Tournemires äußerst individuellen und impulsiven Improvisationen zeigt die Gründlichkeit, mit der er ans Werk ging. Das überaus intrikate Zusammenspiel von Stimmen, Registrierungen, Agogik, präzisen Metronomisierungen usw. – all das ist mit der größten Gewissenhaftigkeit und Perfektion notiert.

Diese Perfektion kennzeichnet auch die Art und Weise, mit der Duruflé seine eigenen Orgelwerke vorlegte. Präziseste Angaben zu Artikulation wie auch exakte Registrierungen sind typisch. Um Mißverständnisse zu vermeiden, sind oftmals Pfeile an den Stellen angebracht, wo ein neues Tempo nach einem Ritardando beginnt oder Registerwechsel stattfinden. Selbst nach der Veröffentlichung arbeitete er mit demselben Perfektionismus weiter: Alle vier großen Werke erschienen späterhin in revidierten Ausgaben. Das *Scherzo* scheint recht bald nach seiner Veröffentlichung revidiert worden zu sein, während die anderen Werke in den 1970ern revidiert wurden. Anfangs bedeutete dies kleinere Änderungen an der Artikulation mit dem Ziel größerer Klarheit, Registerwechsel im Geiste der Orgelbewegung oder Änderungen an interpretatorischen Details. Die gravierendste Änderung der revidierten Ausgaben findet sich am Ende der *Suiten-Toccata*, wo die letzte Zeile durch einen gänzlich neuen (und erheblich verbesserten) Schluß ersetzt wurde.

Duruflés Idealorgel war eine Art moderner französischer Kompromißorgel auf der Grundlage von Cavaillé-Colls symphonischem Konzept. Das Instrument von St. Etienne-du-Mont in Paris, an dem er tätig war, umgibt ein großartiges Gehäuse aus dem Jahr 1636. Als Duruflé

1930 seinen Posten antrat, war die eigentliche Orgel romantisch ausgerichtet und hatte 41 Register bei drei Manualen und Pedal – sie war die Arbeit verschiedener Orgelbauer zu verschiedenen Zeiten. Die heutige Orgel wurde 1956 von Beuchet-Debieyre gebaut. Sie hat 83 Register bei vier Manualen und Pedal; sie wird elektrisch angetrieben und registriert. Dieses Instrument dürfte Duruflés Idealorgel entsprechen. Dies kann man auch von der großen Orgel in der Kathedrale von Soissons sagen, die 1956 von Gonzales mit 67 Registern gebaut wurde. Sie war eine Art Lieblingsorgel von Duruflé. Die Orgel in seinem Wohnhaus stammte ebenfalls von Gonzales und war elektrisch angetrieben. Seine Musik verlangt nach vielfältigen Mixturen und einer reichen Palette von Mutationsregistern. In den eher kammermusikalischen Sätzen finden sich oft eher neo-barocke Timbres, besonders in den späten Werken, wenngleich ein Register wie die *Voix céleste* nie ohne Bedeutung ist. Duruflés Orgel wäre ein im besten Sinne wandlungsfähiges Instrument, auf dem das gesamte Repertoire aufgeführt werden kann.

© Hans Fagius 2002

Hans Fagius, geboren 1951 in Norrköping, Schweden, studierte Orgel bei Bengt Berg und bei Prof. Alf Linder an der Stockholmer Musikhochschule. 1974 setzte er seine Studien bei Maurice Duruflé in Paris fort. Bei einigen Gelegenheiten während der Studienzeit gewann er Preise bei internationalen Orgelwettbewerben (Leipzig und Stockholm).

Hans Fagius gibt regelmäßig Konzerte in ganz Europa, Australien und Nordamerika. Bei BIS machte er eine große Anzahl Schallplatteneinspielungen, u.a. eine Gesamtaufnahme von Bachs Orgelwerk auf 17 CDs, eine CD mit Werken von Mozart, Symphonien von Widor, einen großen Teil der Orgelkompositionen Saint-Saëns', sowie Aufnahmen mit vierhändigem Orgelrepertoire und Kompositionen für Orgel und Klavier. Seine Einspielung der drei großen Orgelwerke Liszts erhielt 1981 den Grand Prix du Disque Liszt in Budapest. Sein Repertoire konzentriert sich auf Barockmusik und Musik der romantischen Epoche.

Nach zahlreichen Jahren als Lehrer an den Musikhochschulen in Stockholm und Göteborg wurde Hans Fagius 1989 zum Professor am Kgl. Dänischen Konservatorium in Kopenhagen ernannt. Er unterrichtet häufig bei Meisterkursen und war öfters Jurymitglied bei internationalen Orgelwettbewerben. 1998 wurde er Mitglied der Kgl. Musikalischen Akademie in Stockholm.

Malgré le nombre très limité d'œuvres qu'il écrivit pour l'instrument, **Maurice Duruflé** est l'un des plus importants compositeurs pour orgue du 20^e siècle. Ses pièces pour l'orgue font maintenant partie du répertoire de base de l'organiste récitaliste. Sa musique renferme un message qui parle aux auditeurs partout dans le monde; sa musique a survécu, gagné en importance et s'est déjà hissée au statut de classique.

Duruflé est né le 11 janvier 1902 à Louviers, une petite ville du nord-ouest de Paris. Il reçut ses premières leçons de musique à l'école du chœur de la cathédrale à Rouen et c'est là que furent coulées les fondations de son amour à vie pour le chant grégorien. C'est aussi à Rouen qu'il prit ses premiers cours d'orgue et de piano. En 1919, à l'âge de 17 ans, il aménagea à Paris pour étudier avec Charles Tournemire pour lequel il fit rapidement de la suppléance au célèbre orgue Cavaillé-Coll de la basilique Ste-Clotilde. Un an plus tard, il commença ses études au Conservatoire où ses professeurs comptèrent Eugène Gigout (orgue), Jean Gallon et George Caussade (théorie musicale) et Paul Dukas (composition). Duruflé réussissait très bien dans ses études, gagnant non moins de cinq grands prix entre 1920 et 1928 (orgue, harmonie, accompagnement, contrepoint et composition). Gigout était évidemment le professeur d'orgue au Conservatoire mais Tournemire était certainement plus qu'une influence sur Duruflé, de même que Louis Vierne, après que Tournemire l'eût mis dehors dans un accès de son tempérament colérique. Toujours bienveillant et plein d'égards, Vierne dit de son élève qu'il était l'organiste le plus talentueux de sa génération (ce qui est documenté dans une lettre de recommandation datée de mars 1929) et il aurait voulu le voir lui succéder comme organiste à Notre-Dame. Duruflé apprit des choses importantes avec ses deux professeurs célèbres. Avec Tournemire, il approfondit son intérêt pour le chant grégorien et reçut des impulsions importantes quant à l'approche subtile et pourtant virtuose de l'instrument tandis que Vierne lui inculqua un sens exceptionnellement équilibré de la forme. Il allia ces connaissances à l'orchestration remarquablement colorée qu'il apprit avec Paul Dukas.

En 1930, Duruflé devint organiste à l'église St-Etienne-du-Mont à Paris et il garda ce poste toute sa vie active. Au cours de 1942, il fit de la suppléance pour Marcel Dupré comme professeur d'orgue au Conservatoire mais c'est comme maître assistant en théorie musicale (harmonie) qu'il fit vraiment sa marque comme professeur, occupant le poste de professeur au Conservatoire entre 1943 et 1969. Il fut rapidement reconnu comme un organiste exceptionnel. En 1935, il donna la création de la *Symphonie pour orgue no 6* de Vierne et, quatre ans plus tard, en 1939, il fut soliste à la Salle Gaveau à Paris pour la création du *Concerto*

pour orgue de Francis Poulenc pour lequel il avait aidé le compositeur en matière de régistration. En 1953, il épousa l'une de ses élèves, Marie-Madeleine Chevalier, de douze ans sa cadette. Elle était aussi une organiste talentueuse et devint son assistante à St-Etienne-du-Mont; ils firent ensemble de nombreuses tournées dont plusieurs aux Etats-Unis où ils se partageaient les concerts à part égale. Il reçut de nombreux honneurs prestigieux plus tard dans sa vie. Il fit des enregistrements sur disques comme organiste et chef d'orchestre. Sa vie musicale active devait cependant se terminer abruptement à la fin de mai 1975 quand il fut impliqué dans un grave accident d'auto qui faillit coûter sa vie et celle de sa femme. Comme Marie-Madeleine, il se remit presque complètement mais il cessa d'être une figure publique et ne joua plus de l'orgue que très rarement. Après une longue période d'hospitalisation, il mourut le 16 juin 1986 à l'âge de 84 ans.

Durufié était un compositeur d'une autocritique sévère et sa courte liste d'opus ne renferme que 14 pièces. La musique pour orgue représente la majeure partie de son œuvre – quatre grandes compositions et trois plus petites – mais le public en général le connaît pour son *Requiem* op. 9 (1947) pour solistes, chœur, grand orchestre et orgue (qui existe aussi en deux autres arrangements – pour orchestre de chambre et orgue ou juste orgue). Cette œuvre a été enregistrée nombre de fois, souvent en combinaison avec l'arrangement de Gabriel Fauré du requiem – une source d'inspiration très évidente pour l'œuvre de Durufié. Une autre œuvre chorale substantielle est la *Missa « Cum júbilo »* op. 11 (1966) pour baryton solo, chœur d'hommes à l'unisson et orchestre (ou orgue seul). Pour orchestre il écrivit *Trois Danses* op. 6 (1932) pour lesquelles il reçut le Prix de la Fondation Blumenthal en 1936, ainsi que *Andante et scherzo* op. 8 (1940), une œuvre où le scherzo est une instrumentation du *Scherzo* pour orgue op. 2. Il y a aussi *Quatre Motets sur des thèmes grégoriens* pour chœur *a cappella* op. 10 (1960), *Notre Père* pour chœur et orgue op. 14 (son œuvre finale de l'année 1976) ainsi qu'une couple de pièces de chambre – *Triptyque* pour piano op. 1 (1927) et *Prélude, récitatif et variations* pour flûte, alto et piano op. 3 (1929). C'est tout. Une autocritique frisant le destructif allié à des demandes qualitatives entretenues par son constant enseignement de la théorie harmonique furent certainement des facteurs importants. Selon son dire cependant, il faisait l'expérience d'une sensation d'aliénation croissante dans un monde musical où les méthodes modernistes devenaient de plus en plus brutales. Ses propres idéaux reposaient dans la tradition musicale française des premières décennies du 20^e siècle et le développement qu'on peut retracer dans son œuvre se dirige surtout vers une sorte de néo-objectivité, de plus en plus

dominée par des harmonies modales, toujours incontestablement la musique de Duruflé mais ne montrant plus l'audace artistique des premières œuvres. On ne peut pas éviter de parler de stagnation et d'une certaine incompétence à aller plus loin. Mais cela ne diminue en rien la grandeur de ses meilleures œuvres.

Deux styles furent d'importance capitale pour Duruflé: d'un côté l'impressionnisme, basé sur la tradition du romantisme tardif qu'on trouve, par exemple, chez Maurice Ravel et de l'autre, la tradition modale d'inspiration grégorienne. Tandis que la tradition impressionniste domine dans les premières œuvres, les aspects modals prédominent de plus en plus ensuite, devenant exclusifs dans certaines des œuvres ultérieures. On peut vraiment parler d'une sorte de développement en direction de la néo-objectivité.

La plus ancienne œuvre pour orgue est le *Scherzo* op. 2, écrit en janvier 1926 pour un examen de composition. Il fut créé la même année par André Fleury, un camarade d'études de Duruflé, et il est dédié à leur professeur Charles Tournemire. On peut facilement imaginer la sensation que la pièce a dû faire à sa première présentation: de caractère léger comme une plume, instrumentation très subtile et soigneusement calculée, si orchestrale et pourtant si magnifiquement idiomatique pour l'orgue. Certaines œuvres de Marcel Dupré, le prélude dans son *Prélude et Fugue en sol mineur* op. 7 no 3 par exemple ou la *Fileuse* de sa *Suite Bretonne* op. 21 ont un quelque chose du même contenu mais le *Scherzo* de Duruflé est d'une élégance sublime entièrement unique. L'œuvre est construite comme un rondo, une forme à laquelle Duruflé revint souvent, avec trois expositions du thème principal et des interludes fortement contrastants. Ici aussi, on rencontre le ravissement de Duruflé en thèmes écrits en rythmes d'hemiola dans une mesure à trois temps. C'est surtout évident dans le premier interlude et le thème berçant qui y est présenté domine la brève introduction de même que la coda calme et méditative.

L'œuvre suivante pour orgue est *Prélude, Adagio et Choral Varié sur le thème de «Veni Creator»* op. 4 de l'année 1930. On constate la même splendeur d'instrumentation, trouvée déjà dans le *Scherzo*, dans le *Prélude* (en ré majeur) où le compositeur tisse une fine soie d'arabesques fugitives. Ces dernières apparaissent en partie comme matériel thématique de leur propre droit et en partie comme accompagnement – au thème secondaire expressif et aussi au motif principal où, comme variante, l'accompagnement est présenté en notes longues. Avec un peu de bonne volonté et ayant analysé le thème du *Veni Creator*, on peut voir le thème principal du mouvement comme s'étant développé de la troisième phrase tandis que le thème

secondaire pourrait provenir de la seconde phrase du choral. D'un autre côté, les rangées de notes sont si générales qu'elles pourraient être inventées en toute liberté. Dans le *Prélude*, il est étonnant de voir l'étendue des nuances que Duruflé produit au moyen des simples timbres de flûtes qu'il prescrit dans sa réregistrement. L'auditeur est obligé d'être très attentif mais il peut ensuite se réjouir d'une palette étonnamment vaste de nuances délicates.

Un pont de type récitatif est suivi de l'*Adagio* purement homophone, utilisant aussi des jeux doux mais dominés par le timbre de la voix céleste. Le mouvement commence en sol mineur et le thème principal est très nettement une version en mineur du *Veni Creator*. Tout aussi subtilement, un bref interlude précède la répétition de l'introduction mais maintenant en si bémol mineur et avec une intensification du matériel harmonique et du contrepoint. L'effet est bouleversant au soudain *crescendo* au grand caractère orchestral. L'oreille s'était habituée aux sons atténués mais variés et est maintenant frappée par la force complète de l'instrument – un geste psychologique brillant qui rend aussi entièrement logique la transition aux *Variations* plus concises, sobres et modales. Cette partie devrait être vue comme un exemple hâtif de néo-objectivité en musique pour orgue française même si des timbres assez « parfumés » se permettent d'apparaître dans l'avant-dernière variation. La tradition de toccata française est en plein essor dans le finale virtuose et éphémère. Cette œuvre remarquable est dédiée à Louis Vierne et elle gagna aussi le premier prix dans un concours pour nouvelles œuvres pour orgue lancé par les Amis de l'orgue en 1930.

Dans la *Suite* op. 5, écrite trois ans plus tard en 1933, Duruflé utilise des couleurs plus fortes et plus extraverties. L'œuvre est très pertinemment dédiée à Paul Dukas, le professeur de composition de Duruflé, lui-même un maître de la couleur en orchestration. La suite est introduite par un *Prélude* suggestif en mi bémol mineur sombre. La musique avance, lourde et irrésistible comme une marche funèbre. On peut imaginer la procession funèbre entrevue à distance se rapprocher et défiler pesamment là où nous nous tenons pour ensuite disparaître au loin. Le développement dynamique est magnifique et exploite le potentiel entier de l'orgue. Ce n'est que quand la marche funèbre s'est dissoute au loin qu'il y a de la place pour une nouvelle idée musicale, une section récitative introduisant diverses voix solos aux claviers manuels et à la pédale. L'idée fondamentale de l'introduction revient dans la coda, dominée encore une fois par les douces flûtes dans le registre des 8 pieds.

La dansante *Sicilienne*, délicate à ravir, est modestement conçue en forme rondo: A-B-A-C-A. Le thème principal est joué alternativement au registre de soprano dans les parties exté-

rieures et à celui de ténor quand le thème revient la seconde fois. Le premier intermezzo présente des accords délicats dans un registre aigu sur un accompagnement d'arabesques aux flûtes. Dans le second interlude, la musique descend aux octaves graves de l'orgue mais le timbre transparent est gardé au moyen d'une régration légère et claire. Cette sonorité, alliée à une sorte de structure harmonique flottante, crée une impression mystérieuse, intangible. Cette trame accompagne une mélodie d'intervalles diminués avec des rythmes en hémiole sur une pulsation fondamentale.

La *Toccata* (en si mineur) terminale et presque trop virtuose est l'une des œuvres les plus avancées de la littérature pour orgue dans ce genre. C'est une toccata française traditionnelle quoique ses vastes dimensions dépassent le modèle normal. L'écriture et le langage tonal rappellent la musique pour piano de Ravel, *Gaspard de la nuit* par exemple, ou la toccata tirée du *Tombeau de Couperin*. L'œuvre est de construction ambitieuse en forme sonate avec un thème principal héroïque présenté, évidemment, au pédalier, et un doux thème secondaire qui, comme le second interlude dans la *Sicilienne*, est rythmiquement dominé par l'emploi d'hémiole contre la pulsation de base. Après un développement approfondi, le thème principal revient mais maintenant dans un habit encore plus virtuose aux claviers manuels. La conclusion extatique coupe le souffle – celui de l'exécutant comme celui de l'auditeur!

Neuf ans devaient s'écouler avant que la prochaine œuvre pour orgue de Duruflé, *Prélude et fugue sur le nom d'Alain* op. 7, ne voit le jour en 1942. C'était un hommage à la mémoire de son collègue un peu plus jeune Jehan Alain qui fut l'un des premiers Français à mourir au front au début de la deuxième guerre mondiale en 1940. D'autres compositeurs furent aussi inspirés de faire quelque chose de semblable: Jean Langlais par exemple dans *Chant héroïque* tiré de ses *Neuf Pièces*. Le prélude et la fugue de Duruflé sont construits sur le nom d'Alain. Il est vrai que seules deux lettres du nom sont normalement utilisées en notation musicale mais le compositeur continua avec l'alphabet de sorte qu'après une octave, le la (A) suivant corresponde à I (en omettant H) tandis que si naturel=J, do=K, ré=L, mi=M et fa=N. Le résultat est un thème nettement en ré mineur. A partir de cela, Duruflé créa un prélude virtuose dans un style contenu utilisant des moyens d'expression subtils, semblables au triptyque sur *Veni Creator*. Un thème secondaire survient – une inversion du thème dans la plus célèbre des œuvres pour orgue d'Alain, *Litanies* (1937). Et ce thème apparaît dans la coda méditative, maintenant dans le bon sens, comme une réflexion sur la vie et l'œuvre d'Alain. La pièce en entier est extraordinairement bien équilibrée en termes de structure et sa

virtuosité n'est jamais seulement de l'étalage. La fugue, une fugue double stricte, a un doux thème oscillant en 6/8 et un thème secondaire construit à partir de doubles croches. L'harmonie est strictement modale. La seconde partie de la fugue est bâtie comme un grand *crescendo* et la structure polyphonique mène naturellement à la conclusion d'écriture symphonique. Du point de vue de la structure, la fugue est aussi bien équilibrée que le prélude – en un sens, c'est parfait. C'est aussi la plus souvent jouée des œuvres pour orgue de Duruflé.

Deux autres compositions plus courtes datent du début des années 1960 et, pour être honnête, aucune n'ajoute bien de quoi. *Prélude sur l'Introït de l'Épiphanie* op. 13 (1961) est une pièce brève écrite pour une anthologie de musique liturgique. Les croches sont le dénominateur commun le plus bas et les constants changements de tempo prêtent à la musique un sens de liberté rythmique qui correspond au caractère des mélodies grégoriennes. Comme le titre l'indique, la *Fugue sur le thème du Carillon des Heures de la Cathédrale de Soissons* op. 12 (1962) repose sur l'air joué par l'horloge dans la cathédrale de Soissons. Duruflé allait à Soissons de temps en temps et, avec sa femme, il fit plusieurs enregistrements sur l'orgue de la cathédrale. Il dédia cette fugue à l'organiste titulaire, C.H. Doyen. C'est un morceau bref mais à effet avec une seule exposition du thème fugué aux quatre voix du mouvement. Une montée mène à une section en forme de toccata où de lourds carillons se font de plus en plus dominants. L'œuvre se termine par l'emploi de toutes les ressources dynamiques de l'orgue.

Méditation op. posth. fut composée en 1964 et resta inconnue jusqu'à sa publication tard au printemps de 2002 – une vraie sensation! On a fait des hypothèses sur d'éventuels manuscrits inconnus laissés par Duruflé – et elles s'accrurent avec la mort de Madeleine Chevalier-Duruflé en octobre 1999. Cette courte pièce, qui n'est pas vraiment plus qu'une esquisse malgré son atmosphère presque magique, est jusqu'à ce jour la seule composition à avoir été ainsi découverte. La musique est plus expressive et colorée que d'habitude dans ses œuvres tardives. La *Méditation* est encore en forme de rondo au motif léger et flexible joué avec une registration transparente. Ce thème fut utilisé ensuite dans l'*Agnus Dei* de la *Missa* « *Cum Jubilo* » de Duruflé composée deux ans plus tard. Un thème de flûte plus libre, contre des accords pesants, est joué entre les retours de présentation de ce thème, la seconde fois une sixte plus élevée. Après l'apparition finale du thème, la composition se termine avec une longue cadence en do majeur.

Pour terminer le portrait de Duruflé comme compositeur pour orgue, on pourrait mentionner les deux transcriptions de chorals de cantates de J.S. Bach (Cantates no 22 et no 147).

Les reconstructions qu'il fit d'improvisations de Louis Vierne (trois improvisations reconstruites en 1954) et de Charles Tournemire (cinq improvisations reconstruites en 1958) dont les originales furent enregistrées vers 1930 sont plus importantes. Le travail de Duruflé sur les improvisations très personnelles et impulsives de Tournemire montre la minutie avec laquelle Duruflé aborda son œuvre. La combinaison compliquée des voix, registrations, agogiques, indications métronomiques précises et ainsi de suite – tout est noté avec la plus grande précision et perfection.

Cette perfection caractérisa aussi la manière dont Duruflé présentait ses propres œuvres pour orgue. Des instructions très précises concernant l'articulation ainsi que des registrations exactes sont typiques. Pour éviter tout malentendu, il se trouve souvent des flèches pour montrer exactement où un tempo commence suite à un *ritardando* ou où les changements de registration doivent avoir lieu. Et il continua de travailler avec son perfectionnisme même après la publication: toutes les quatre œuvres majeures furent subseqüemment publiées dans des éditions révisées. Le *Scherzo* semble avoir été révisé assez tôt après la publication tandis que les autres œuvres furent révisées dans les années 1970. Au début, il était question de petits changements d'articulation en vue d'une plus grande clarté, de légers changements de registration dans l'esprit du mouvement de l'orgue ou des changements mineurs dans des détails d'interprétation. Le plus grand changement dans les éditions révisées se trouve à la conclusion de la *Toccata* tirée de la *Suite* où la dernière ligne a été remplacée par une fin complètement nouvelle (et considérablement améliorée).

L'orgue idéal de Duruflé était une sorte de compromis français moderne basé sur le concept symphonique de Cavallé-Coll. L'instrument de St-Etienne-du-Mont à Paris où il était organiste possède une caisse magnifique datant de 1636. Quand Duruflé entra en fonction en 1930, l'orgue d'alors était d'orientation romantique avec 41 jeux répartis sur trois manuels et pédalier, résultat du travail de plusieurs facteurs à des moments différents. L'orgue actuel fut bâti en 1956 par Beuchet-Debierre. Il compte 83 jeux sur 4 manuels et pédale, traction et registration électriques. Cet instrument représente probablement l'orgue idéal de Duruflé, ce qui est vrai aussi du grand orgue de la cathédrale de Soissons, bâti par Gonzales en 1956 avec 67 jeux. Cela semble avoir été un modèle favori de Duruflé. L'orgue chez lui était aussi de Gonzales et avait une traction électrique. Sa musique fait appel à plusieurs fournitures et à une riche palette de jeux de mutation. Les mouvements de caractère plus chambriste présentent souvent des timbres néo-baroques, surtout dans les œuvres tardives, même si un jeu comme la

voix céleste est toujours important. L'orgue de Duruflé pourrait, dans le sens le meilleur, être un instrument multifacetté sur lequel le répertoire en entier pourrait être joué.

© *Hans Fagius* 2002

Hans Fagius (né à Norrköping en 1951) a étudié l'orgue avec Bengt Berg, puis au Conservatoire National à Stockholm avec le professeur Alf Linder. En 1974, il poursuit ses études avec Maurice Duruflé à Paris. Il gagna des prix lors de concours internationaux d'orgue (Leipzig et Stockholm).

Hans Fagius donne régulièrement des concerts dans toute l'Europe, en Australie et en Amérique du Nord. Il a fait une longue série d'enregistrements sur étiquette BIS, dont l'intégrale des œuvres pour orgue de J.S. Bach sur 17 CDs, un CD d'œuvres de W.A. Mozart, des symphonies de Charles-Marie Widor, une grande partie des compositions pour orgue de Camille Saint-Saëns ainsi que des enregistrements du répertoire pour orgue à quatre mains et de compositions pour orgue et piano. Son disque des trois grandes œuvres d'orgue de Franz Liszt gagna le Grand Prix du Disque Liszt à Budapest en 1981. Son répertoire est concentré autour de la musique de l'époque baroque et romantique.

Après plusieurs années d'enseignement aux Conservatoires Nationaux de Stockholm et de Gothenbourg, Hans Fagius occupe une chaire de professeur au Conservatoire Royal Danois de Musique à Copenhague depuis 1989. Il donne souvent des cours de maître et il a fait partie à plusieurs reprises du jury de concours internationaux d'orgue. Il est membre de l'Académie Royale de Musique depuis 1998.

The organ of Aarhus Cathedral, Denmark

Specification

Manual I (Great)

Principal 16'
Gedakt 16'
Principal 8'
Spidsfløjte 8'
Gedakt 8'
Viola di Gamba 8'
Oktav 4'
Spidsfløjte 4'
Quint 2 2/3'
Superoktav 2'
Terz 1 3/5'
Mixture VI
Cymbel IV
Trompet 16'
Trompet 8'
Clairon 4'

Manual II (Positif)

Gedakt 16'
Principal 8'
Rørfløjte 8'
Quintatøn 8'
Oktav 4'
Gedaktfløjte 4'
Oktav 2'
Blokfløjte 2'
Larigot 1 1/3'
Oktav 1'
Sesquialtera II
Scharff IV
Dulcian 16'
Trompet 8'
Krumhorn 8'
Skalmeye 4'

Manual III (Swell)

Bordun 16'
Principal 8'
Rørgedakt 8'
Flûte harmonique 8'
Salicional 8'
Vox céleste 8'
Violinprincipal 4'
Tværfløjte 4'
Fugara 4'
Oktavfløjte 2'
Cornet II
Mixture V
Fagot 16'
Trompette harmonique 8'
Obo 8'
Clairon 4'

Manual IV (Swell)

Hulfløjte 8'
Spidsgambe 8'
Unda Maris 8'
Principal 4'
Fløjte 4'
Nazard 2 2/3'
Nathorn 2'
Terz 1 3/5'
Sivfløjte 1'
Mixture IV
Cor anglais 8'
Vox humana 8'
Tremulant

Manual IV (without swell)

Tectus 8'
Rørgedakt 4'
Spidsfløjte 2'
Spidsquint 1 1/3'
Skalmeye 8'

Pedal

Bordunbas 32'
Principal 16'
Subbas 16'
Gedaktbas 16'
Violon 16'
Rørquint 10 2/3'
Oktavbas 8'
Gedakt 8'

Violoncel 8'
Oktav 4'
Træfløjte 4'
Quintatøn 4'
Hulfløjte 2'
Flautino 1'
Septima III
Mixture IV-VI

Kontrabombarde 32'
Bombarde 16'
Basun 16'
Fagot 16'
Basun 8'
Serpent 8'
Clairon 4'
Regal 2'

Compass: Manual: C — c''''

Pedal: C — g'

Normal and octave couplers

Electric action with Barker lever and slider chests

Electronic combination system with 768 Setzer combinations

The organ in Aarhus Cathedral was built by Th. Frobenius & Co. in 1928. With its 89 stops it is the largest organ in Denmark. The case, by Daniel Lambert Kastens, dates from 1730 and the instrument contains historical pipework, for example from 1730 (Kastens), 1876 (J.A. Demant) and 1901 (Fr. Nielsen). The organ was rebuilt in 1959 in accordance with the organ reform movement's ideals and there was a further reconstruction in 1983 which meant a partial return to the original, 1928 organ. In 2001 a small number of registration changes were made, principally on the fourth manual. The organ has slider chests and a Barker lever. Originally these were connected pneumatically with the keyboard but during the latest rebuild the pneumatic action was replaced by electrical contacts to allow the greatest possible precision between the various sections of the organ. The construction accords with the ideas launched in the first decade of the twentieth century by Emile Rupp and Albert Schweitzer (the so-called Alsatian organ reform movement) which proposed a large and versatile type of organ in which each section contained a full range of stops: from foundations, mutation stops and mixtures to characterful reeds. Most of the organ's reed stops were built in France in accordance with Cavaillé-Coll's principles. The organ in Aarhus Cathedral is one of the foremost examples of this style and it can be considered the ideal instrument for performing both French and German late romantic and early modern organ music.

Recording data: 2002-04-22/23 at Aarhus Cathedral, Denmark

Balance engineer/Tonmeister: Martin Nagorni

Neumann microphones; Tascam DM24 digital mixing console; Tascam DA-78HR multitrack recorder;

AKG K 501 headphones

Producer: Martin Nagorni

Digital editing: Martin Nagorni

Cover text: © Hans Fagius 2002

Translations: William Jewson (English); Horst A. Scholz (German); Arlette Lemieux-Chené (French)

Front cover painting: *Winged Figure* by Abbott Handerson Thayer, oil on canvas (1889).

Used by kind permission of the Art Institute of Chicago.

Typesetting, lay-out: Kyllikki & Andrew Barnett, Compact Design Ltd., Saltdean, Brighton, England

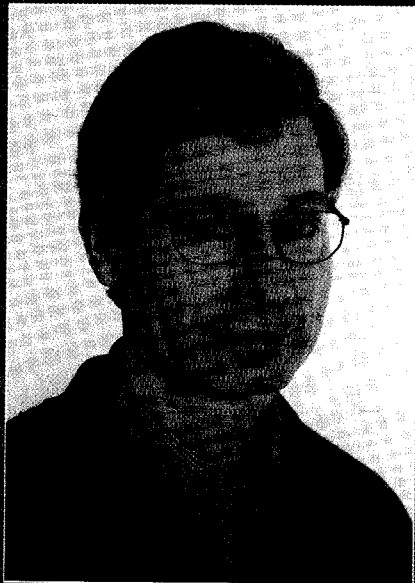
BIS CDs can be ordered from our distributors worldwide. If we have no representation in your country, please contact:

BIS Records AB, Stationsvägen 20, S-184 50 Åkersberga, Sweden

Tel.: 08 (Int.+46 8) 54 41 02 30 • Fax: 08 (Int.+46 8) 54 41 02 40 • e-mail: info@bis.se • Website: www.bis.se

© & © 2002, **BIS Records AB, Åkersberga.**

Under perioden 2002-2005 erhåller BIS Records AB stöd till sin verksamhet från Statens kulturråd.



Hans Fagius



The 1928 Frobenius organ of
Aarhus Cathedral, Denmark