

Roberta  
**GARY**

César Franck: Œuvres pour Orgue

*Grande pièce symphonique, opus 17*

*Choral n° 2 en si mineur*

*Prière, opus 20*

*Final, opus 21*



Roberta Gary

César Franck: Œuvres pour Orgue

Grande pièce symphonique, Opus 17

1	I. Andantino serioso, Allegro non troppo e maestoso .....	10:58
2	II. Andante .....	3:31
3	III. Allegro.....	2:28
4	IV. Andante .....	2:20
5	V. Allegro non troppo e maestoso .....	7:59
6	Choral n° 2 en si mineur .....	14:30
7	Prière, Opus 20.....	12:59
8	Final, Opus 21 .....	13:36
	CD complet.....	1:08:23

## César Franck: Works for Organ

*"The player, the excellent organist Mr. César Franck, displayed all of [the organ's] rich tonal resources, first in a knowledgeable performance of his excellent, austere compositions, and then in brilliant improvisations."*

On August 3, 1856, the "Musical Auditions" section of the *Revue et gazette musicale de Paris* (XXIII, n° 31, 3 août 1856, pp. 247-8) published Henri Blanchard's review of a concert by César Franck in Aristide Cavaillé-Coll's workshop in Paris, on the organ built for the Cathedral of Carcassonne. Lurking within its journalistic tone is certainly the judgment of one who knew best what such an organ could do, and who clearly delighted in an organist whose skill was equal to his imagination. Three years later Cavaillé-Coll had built a relatively small but exquisite organ for St. Clotilde in Paris, and Franck—possibly as a result of the organ builder's direct intervention—was installed as the *organiste titulaire*. At the time this review was written, however, Franck had not yet succeeded in winning the organbuilder's undivided devotion, and the two were just beginning their common journey—a journey that was to reawaken the art of the organ in France.

At first glance, this laconic review's separate praise of Franck's compositions and improvisation might seem at odds; "austere" and "brilliant" are hardly happy companions in modern parlance. Yet for Franck, whose introspective and analytical nature prompted him to balance personal expression with formal design, the terms are not at all a contradiction. In effect, the review sums up the very essence of Franck's achievement as player and composer. While the word "austere" might seem derogatory to us today, in fact it was a compliment from someone whose artistic ideals were as elevated as were Cavaillé-Coll's. The mainstay of organ performances at the time consisted often of little more than sonic representations of mounting storms or dancing fleas (to name just two examples by the fellow virtuoso Louis-James-Alfred Lefébure-Wély). It is noteworthy therefore, that Cavaillé-Coll (if, indeed, he was the author) chose to praise the rigorousness of Franck's own compositions before the brilliance of his improvisations. For Franck, in fact, the two disciplines were not easily separated. His own students repeatedly marveled at his ability to produce refined and sophisticated music spontaneously, introducing the most intricate compositional devices with "disconcerting ease," as his student Louis Vierne once recalled. Franck's own organ classes at the Paris Conservatoire, where he taught from 1872, were very seldom devoted to interpretation,

instead concentrating almost exclusively on improvisation. The detail and refinement expected of his students was extraordinary, and his classes were visited frequently by students of composition. For Franck, then, the act of creating music was completely separate from the act of notating music. Once written down, individual pieces might be subjected to numerous revisions by the composer and open for extensive analysis by others, yet none of Franck's finest compositions for organ belies its origins as an essentially spontaneous product of a supremely inventive and disciplined mind.

Franck produced his first collection of significant organ music soon after taking the post at St. Clotilde: the *Six Pièces* of 1860-62, from which all of the works on this compact disc but one (the *Chorale in B minor*) are drawn. Certainly Cavaillé-Coll's beautiful organ was an inspiration, but the variety of forms and the rich harmonic language displayed in these six works shows a composer absorbing influences from other composers and media. By this time Franck had written only a handful of relatively minor orchestral works, and the great symphonic pieces such as the *Symphony in D Minor* were not to be written for another two decades. Yet the orchestral scope of his writing is evident not only in the monumental *Grande pièce symphonique*, but in the intimately lyrical *Prière* as well, whose soaring melodic lines, dynamic ebb and flow, and use of solo stops certainly evokes the orchestra. Franz Liszt, whose own music had served as an inspiration to Franck, praised the *Six Pièces* as deserving a place beside the works of Bach. Implicit in such a statement is surely something more than a token compliment from a friend and supporter. Liszt must have recognized not only the quality of this music, but its uncanny tapping of the orchestral idiom of the Cavaillé-Coll organ, as well. Liszt's own organ compositions are equally colorful, but ultimately bound to the idiom of the piano; indeed, many of his organ works were transcribed for piano without any loss of effect. Only one of the *Six pièces* was ever transcribed by Franck (the *Prélude, fugue et variation* in b minor, transcribed for violin, harmonium and piano; his version for piano and harmonium dates from around 1865); the others could not be subjected to such a transformation without losing much of their identity. If Liszt was a pianist at the organ, Franck took his seat at the organ as a budding symphonist (with an admittedly pianistic technique).

The orchestral character of the *Grande pièce symphonique* is due not only to its length and range of colors, but to its masterful juxtaposition and transformation of several themes into a unified whole. The first, majestically arching theme is soon interrupted by a march-like staccato melody introduced in the pedal. This eventually gives way to a lilting andante, which features a solo stop in imitation of the orchestral clarinet. These themes vie for attention

until the second theme is taken over to form the subject of a concluding, triumphal fugue. By contrast, the *Prière* (*Prayer*) all but obsesses on a single theme—a contemplative, sinewy melody in c-sharp minor undergoes a flux of emotions ranging from the pious opening, to a starkly lonely appearance on an unaccompanied solo stop, to an ecstatic climax above a bustlingly nervous accompaniment, finally concluding in quiet resignation. The romping *Final* may seem less than profound, and indeed its coupling with such sublime works as the *Grande pièce symphonique* and the *Prière* has subjected it to more than a little derision, even by those who adore Franck's music. Yet every organist understands the value of concluding a service with a rousing postlude, and Franck must have delighted in demonstrating his facility on the pedalboard—a rarity among French organists at the time. If the thematic material of the *Final* is undeniably trite, its construction is not, for Franck's careful treatment of his themes in the context of a toccata-like style is masterful. So many Parisian organists of the time were given to empty displays of virtuosity that it is tempting to see Franck's *Final* as a call to elevate the prevailing musical vocabulary, if not the actual style.

Liszt may have acknowledged Bach and Franck as kindred spirits already on the basis of the *Six pièces*, but it was not until 1890 that Franck sought to confront his own style with that of the great baroque master. For some time Franck had expressed a desire to write a collection of chorales indebted to Bach's great organ chorale preludes. Franck knew and performed a number of Bach's organ works, yet how well he understood the nature of Bach's chorale preludes is not really known. (It wasn't until the publication of Albert Schweitzer's book *Bach le musicien poète* in 1905 that many French organists learned that the melodies on which Bach based his chorale settings were not composed by Bach, but rather commonly known German hymn tunes and their associated texts). Franck's *Trois Chorales* were the result. These three magnificent, highly individual works show a mature master whose understanding of the sonority of the late French romantic organ was second only to his fertile command of harmony and form. Of these three chorales, the second in B minor stands out for the clarity of its construction and the mysticism of its language. The work opens with an ostinato theme—a melody that is repeated and varied throughout the work. This ostinato is eventually interrupted by a beatific chorale in the parallel key of B major, played on the otherworldly sound of the *voix humaine* ("human voice") stop. This is then followed by a toccata-like cadenza, which leads to a reintroduction of the opening theme, now treated as the subject of a fugue. The work closes with a repetition of the B major chorale. It is perhaps difficult to see Franck the improviser in a work of this size, yet the architectural contours of this work

are not difficult to follow, even for the untrained listener, and the actual thematic material is quite straightforward, even simple. (Indeed, the ostinato bass is one of the forms cultivated by every student of improvisation.) The reappearance of the chorale in B major at the end (on the heels of a crashing climax that most composers would have saved for the very end) seems more an inevitability than an innovation. It is as if Franck has clarified his background in order to create a palette on which to display a harmonic language that is all the more intensely chromatic and deeply spiritual. Within months of the completion of the *Trois Chorales* Franck had died tragically of pleurisy, leaving behind a small but precious legacy of organ works whose austerity and brilliance continue to amaze and inspire.

—Gregory Crowell

*Gregory Crowell is Director of Publications of the Organ Historical Society of the United States.*

## César Franck: Œuvres pour Orgue

« L'interprète, M. César Franck, excellent organiste, a mis en relief toutes les richesses /de l'orgue/, toutes les ressources harmoniques, d'abord par une exécution savante de musique sévère fort bien écrite par lui, et ensuite par de brillantes improvisations. »

Dans sa rubrique « Auditions musicales » de la Revue et gazette musicale de Paris, XXIII, n° 31, 3 août 1856, pp. 247-8), Henri Blanchard donne son compte-rendu d'un concert donné par César Franck dans l'atelier du facteur d'orgues Aristide Cavaillé-Coll à Paris, sur l'orgue destiné à la Cathédrale de Carcassonne. Trois ans plus tard, Cavaillé-Coll réalisera un orgue, relativement petit mais exquis, pour l'église Sainte-Clotilde à Paris. Il est probable que le facteur d'orgues est intervenu personnellement pour s'assurer que Franck soit nommé titulaire. Mais au moment de ce compte-rendu, Franck n'avait pas encore réussi à gagner le soutien absolu de Cavaillé-Coll ; les deux ont juste commencé leur collaboration mutuelle, collaboration qui renouvellera l'art de l'orgue en France.

A première vue, il pourrait paraître curieux que ce compte-rendu d'Henri Blanchard traite séparément l'habileté de Franck comme compositeur et comme improvisateur ; aujourd'hui, nous ne songerions pas à associer les mots « sévère » et « brillant ». Mais pour Franck, sa nature introspective et analytique l'incitait à équilibrer son expression personnelle avec une conception conforme aux règles de l'art ; pour lui, ces deux termes n'étaient pas du tout contradictoires. En effet, ce compte-rendu résume l'essence même de sa réussite comme interprète et compositeur. Tandis que le mot « sévère » pourrait paraître de nos jours péjoratif, c'était alors un compliment venant de quelqu'un qui, comme Cavaillé-Coll, possédait un idéal artistique aussi élevé. La plupart des concerts d'orgue à cette époque comportait des oeuvres qui imitaient des scènes de tempêtes ou des puces dansantes (pour ne nommer que deux exemples du virtuose parisien Louis-James-Alfred Lefébure-Wély). Il convient de noter que Henri Blanchard avait loué la rigueur des compositions de Franck, avant d'avoir parlé de ses brillantes improvisations. Pour Franck, en effet, les deux disciplines ne se distinguaient pas facilement. Ses propres élèves ont été émerveillés par sa capacité à produire spontanément une musique raffinée et sophistiquée. Comme l'évoquait son élève Louis Vierne, César Franck introduisait les astuces de composition compliquées avec une « aisance déconcertante ». La classe d'orgue de Franck au Conservatoire de Paris, où il enseigna à partir de 1872, a rarement été consacrée à l'interprétation, mais plutôt à l'improvisation. La science du détail et du raffinement exigée par Franck de ses élèves a été extraordinaire ; et ses classes ont été également fréquentées par des élèves de composition. Pour Franck, sa façon de créer la musique a été complètement différente de sa façon de la noter. Une fois écrite, les pièces séparées pouvaient être soumises à de nombreuses révisions par le compositeur et ouvertes à une analyse approfondie par d'autres personnes. Pourtant aucune des meilleures compositions pour orgue de Franck ne donne une fausse impression des origines spontanées, provenant d'un esprit extrêmement inventif et discipliné.

Franck a composé sa première collection de musique d'orgue importante après sa nomination comme titulaire à Sainte-Clotilde : les Six Pièces furent achevées en 1864. Elles figurent toutes sur ce CD, avec le Choral en si mineur. Il est certain que son bel orgue Cavaillé-Coll lui servait d'inspiration. Pourtant la variété de formes et la richesse de langage harmonique manifestées dans ces six oeuvres démontrent que le compositeur a été influencé par d'autres compositeurs et par d'autres courants. A ce moment-là, Franck avait écrit seulement une poignée d'oeuvres d'orchestre relativement mineures. Ses grandes oeuvres symphoniques, telle la Symphonie en ré mineur, ne verront pas le jour avant deux décennies. Pourtant,

la portée orchestrale de son écriture est apparente, non seulement dans la monumentale Grande Pièce symphonique, mais aussi dans l'intimité et le lyrisme de sa Prière, avec ses lignes mélodiques élancées. De même, son flux et reflux dynamiques et son usage des jeux solos évoquent certainement l'orchestre. Franz Liszt, dont la propre musique a inspiré Franck, a loué les Six Pièces, les classant au même niveau des oeuvres de Bach. Il est implicite qu'une telle proclamation est bien plus qu'un témoignage amical et partisan. Liszt reconnaissait sûrement non seulement la qualité de cette musique, aussi bien que utilisation du style symphonique de l'orgue Cavaillé-Coll. Les propres compositions d'orgue de Liszt sont aussi colorées, mais destinées en fin de compte au style pianistique, sans perdre le moindre effet. Seule une des Six Pièces fut transcrite par Franck (le Prélude, Fugue et Variation en si mineur fut transcrit pour violon, harmonium et piano ; sa version pour piano et harmonium date d'environ 1865). Les autres pièces ne pouvaient pas être transcrites sans perdre beaucoup de leur identité. Si Liszt a été un pianiste à l'orgue, Franck a pris sa place à l'orgue comme un symphoniste en herbe (avec, bien entendu, une technique pianistique).

Le caractère orchestral de la Grand Pièce symphonique est dû non seulement à sa longueur et à sa gamme de couleurs, mais à sa juxtaposition habile et à la transformation de plusieurs thèmes unis en un tout. Le premier thème, arqué et majestueux, est bientôt interrompu à la pédale par une mélodie jouée staccato, semblable à une marche. Cela cède la place à un andante ondulant avec un jeu solo qui imite une clarinette orchestrale. Ces thèmes rivalisent jusqu'au moment où le deuxième thème forme le sujet d'une fugue triomphale pour conclure.

En contraste, le thème unique de la Prière, une mélodie contemplative et profonde en ut-dièse mineur, subit une fluctuation d'émotions. Après une ouverture pieuse, la mélodie sonne avec nostalgie sur un jeu de non accompagné. A son apogée, elle paraît extatique au dessus d'un accompagnement animé et nerveux, pour conclure enfin avec un calme résignation. Le Final bruyant pourrait paraître peu profond. Il est certain que son association à des oeuvres sublimes comme la Grand Pièce symphonique et la Prière n'avait pas favorisé son appréciation, même par ceux qui adorent la musique de Franck. Néanmoins tous les organistes connaissent l'intérêt de terminer une messe avec une sortie enthousiaste. En plus, Franck aurait dû être fier de prouver sa maîtrise du pédalier, exploit rare parmi les organistes français de l'époque. Si la matière thématique du Final est sans doute banale, son style est impeccable. Bien que les organistes parisiens de l'époque aient cédé à montrer leur virtuosité d'une façon vide, il est tentant de voir ce Final comme un appel de Franck à élever le niveau du vocabulaire musical, si non le style de son temps.

Si Liszt avait pu reconnaître Bach et Franck comme les âmes soeurs dans les Six Pièces, ce n'est qu'en 1890 que Franck chercha à comparer son propre style avec celui du grand maître baroque. Depuis un certain temps, Franck avait voulu écrire un recueil de chorals redevables aux grands chorals d'orgue de Bach. Franck connaissait et jouait en concert un certain nombre de ses oeuvres d'orgue, mais nous ne savons pas de quelle façon il a compris leur nature. (Ce n'est qu'à partir de la publication en 1905 du livre *Bach le musicien poète* d'Albert Schweitzer que beaucoup d'organistes français ont appris que les mélodies sur lesquelles Bach basait ses chorals n'ont pas été composées par lui-même, mais provenaient plutôt de mélodies connues d'hymnes allemands, ainsi que leurs textes associés). Les Trois Chorals de Franck sont les oeuvres magnifiques, si personnelles, qui prouvent que Franck fut un maître mûr qui a compris la sonorité de l'orgue français romantique tardif. Par ses harmonies et sa forme, le deuxième de ces trois chorals, en si mineur, se distingue par la clarté de sa construction et le mysticisme de son langage. L'oeuvre commence avec un thème d'ostinato qui est répété et varié durant toute l'oeuvre. Cet ostinato est éventuellement interrompu par un choral sublime dans la tonalité parallèle de si majeur, joué sur la sonorité céleste du jeu des voix humaine. Ensuite, une cadence dans le style d'une toccata amène à une réintroduction du thème initial, traité cette fois-ci comme le sujet d'une fugue. L'oeuvre se termine avec une reprise du choral en si majeur. Il est peut-être difficile de percevoir Franck comme improvisateur dans une oeuvre de cette dimension. Néanmoins, les contours de cette oeuvre ne sont pas difficiles à suivre, même pour un auditeur amateur. La matière thématique est assez simple et compréhensible. (En effet, la basse ostinato est l'une des formes utilisées par tout élève d'improvisation.) La réapparition du choral en si majeur à la fin (juste après un apogée fracassant, que la plupart des compositeurs auraient gardé pour terminer l'oeuvre) semble être plus inévitable que novateur. C'est comme si Franck avait clarifié son arrière-plan afin de créer une palette sur laquelle il pouvait déployer un langage harmonique qui est plus intensément chromatique et profondément spirituel. Quelques mois après avoir terminé ses Trois Chorals, Franck est mort tragiquement de la pleurésie. Il nous a légué ce recueil, petit mais précieux. Ces oeuvres d'orgue sévères et brillantes qui continuent de nous étonner et de nous inspirer.

— Gregory Crowell

—Traduction : Carolyn Shuster Fournier

Gregory Crowell est Directeur de Publications de la Société de l'Orgue Historique aux Etats-Unis. Soutenu aux Etats-Unis, Madame Fournier demeure présentement et travaille à Paris, France.



At work during sessions. (photos: Edward J. Kelly)

**ROBERTA GARY** is Professor of Organ at the University of Cincinnati's College-Conservatory of Music, where she teaches organ, a graduate seminar in organ literature, and organ pedagogy. She is currently Head of the Division of Keyboard Studies. In addition to her teaching, she is very active internationally as a concert organist and workshop clinician. Her particular specialties have ranged from Liszt, Reubke, Franck, and Messiaen to Bach, Buxtehude, and the meantone repertoire. Most recently her interest has turned to physical movement and ease in playing. She and her husband, Thom Miles, are certified Andover Educators, and together they present workshops titled What Every Organist Needs to Know about the Body. Roberta and Thom reside in Cincinnati, Ohio.



**ROBERTA GARY** est professeur d'orgue au Collège-Conservatoire de Musique de l'Université de Cincinnati, où elle enseigne l'orgue, un séminaire de troisième cycle sur la littérature de l'orgue et la pédagogie de l'orgue. Elle est en charge du département des études de claviers. En plus de l'enseignement, elle est très active internationalement en tant qu'organiste de concert ainsi que pour diriger des ateliers. Ses spécialités vont de Liszt, Reubke, et Franck jusqu'au répertoire ancien, en passant par Messiaen, Bach et Buxtehude. Plus récemment, ses intérêts se sont portés sur les mouvements physiques et l'aisance dans le jeu. Elle et son mari, Thom Miles, sont des enseignants certifiés d'Andover, et présentent ensemble des ateliers intitulés: "Tout ce que les organistes doivent savoir au sujet du corps." Roberta et Thom demeurent à Cincinnati, Ohio.

## Église du Très-Saint-Nom-de-Jésus, Montréal, Québec

L'Orgue par Casavant Frères Lté, St-Hyacinthe, Québec

Built/constituit en 1915 • restauration/restauration 1985-1999 • Opus 600

### Gallery Organ / Orgue de tribune

#### Grand Orgue

- 16' Montre
- 16' Bourdon
- 8' Montre
- 8' Gambe
- 8' Salicional
- 8' Flûte harmonique
- 8' Bourdon
- 4' Prestant
- 4' Flûte douce
- 2' Doublette
- 2-2/3' Fourniture VI
- 1-1/3' Cymbale IV
- 8' Dessus de cornet V (middle C)
- 16' Bombarde
- 8' Trompette
- 4' Clairon

#### Positif

- 16' Quintaton
- 8' Montre
- 8' Bourdon
- 4' Prestant
- 4' Flûte douce
- 2-2/3' Nazard
- 2' Doublette
- 1-3/5' Tierce
- 1-1/3' Larigot
- 1' Plein jeu V
- 8' Cromorne
- Tremblant

#### Récit (enclosed / expressif)

- 16' Bourdon
- 8' Principal
- 8' Bourdon
- 8' Flûte harmonique
- 8' Viole de gambe
- 8' Voix céleste (GG)
- 4' Prestant
- 4' Flûte octaviane
- 2-2/3' Nazard
- 2' Octavin
- 2-2/3' Cornet harmonique II
- 2' Plein jeu harmonique III-V
- 16' Basson
- 8' Trompette
- 8' Hautbois
- 8' Voix humaine
- 4' Clairon
- Tremblant
- Harpe

#### Bombarde (enclosed / expressif)

- 8' Flûte double
- 8' Dulciane
- 8' Unda Maris
- 8'-2' Flûte (from Cornet)
- 4' Flûte (from Cornet)
- 2-2/3' Nazard (from Cornet)
- 1-3/5' Tierce (from Cornet)
- 8' Cornet V
- 8' Cor anglais
- 16' Bombarde
- 8' Trompette
- 4' Clairon
- Tremblant
- Harpe

#### Pédale

- 32' Flûte (extension)
- 16' Flûte
- 16' Contrebasse
- 16' Soubasse
- 8' Flûte (extension)
- 8' Bourdon (extension)
- 8' Violoncelle (extension)
- 4' Octave
- 4' Flûte (extension)
- 32' Contre bombarde (ext.)
- 16' Bombarde
- 8' Trompette (extension)
- 4' Clairon (extension)

Orgue de chœur / Chancel Organ  
(expressif / enclosed)

Chœur

Écho

Pédale

16′ Bourdon	8′ Principal	16′ Bourdon
8′ Montre	8′ Bourdon	16′ Bourdon doux (Chœur)
8′ Bourdon	8′ Viole de gambe	8′ Bourdon (extension)
4′ Prestant	8′ Gambe céleste	
4′ Flûte conique	4′ Octave	
2′ Doublette	4′ Flûte	
1-1/3′ Fourniture II-IV	2′ Flautino	
8′ Trompette	2-2/3′ Cornet II	
Tremblant	8′ Hautbois	
	8′ Musette	
	Tremblant	

Recorded / enregistré: direct to 24-bit digital master, March 14 and 15, 2002.

Recording engineer / Ingénieur d'enregistrement: Edward J. Kelly, Mobile Master, Greenbelt, MD, USA

Editing & mastering / Montage et maîtriser: Robert Schuneman, Arsis Audio, Boston, MA, USA

Photos: Cover / couverture — David Ziser

Pages 2, 15 — Charles Perreault, Casavant Frères Lté.

Page 12 — Sandy Underwood • Page 11, 16 — Edward J. Kelly

ARSIS especially wishes to thank the following:

Mr. Thomas Miles, for copious help with registrations and page turning, • Mr. Régis Rousseau, titular organist of Très-Saint-Nom-de-Jésus Church for his kindness and gracious generosity in providing Ms. Gary with adequate practice time. • The clergy, staff and people of Très-Saint-Nom-de-Jésus for allowing us the use of the church to make this recording. • The management and staff of Casavant Frères Lté and especially Mr. Jacquelin Rochette, associate tonal director of the firm. • Carolyn Shuster Fournier for her help with this project.

ARSIS tient à remercier tout spécialement les personnes suivantes:

M. Thomas Miles, pour son énorme contribution aux registrations et l'assistance. • M. Régis Rousseau, organiste titulaire à l'église Très-Saint-Nom-de-Jésus pour sa gentillesse et sa générosité à fournir le temps de pratique nécessaire à Madame Gary. • Le clergé, le personnel et la communauté de la paroisse du Très-Saint-Nom-de-Jésus pour nous avoir autorisés à utiliser l'église pour réaliser cet enregistrement. • La direction et le personnel de Casavant Frères Lté, et plus particulièrement M. Jacquelin Rochette, directeur artistique de cette société. • Carolyn Shuster Fournier pour son aide dans ce projet.







Thom Miles, Roberta Gary during recording sessions.