



Photo: Michel Phanauf



Charles-Marie
Widor

SYMPHONIES
no.5 & no.9

JOHN GREW

Orgue Casavant • Église Saint-Nom-de-Jésus • Montréal

ACD2 2370

ATMA *Classique*

In
memoriam
Maitland Farmer
(1904-1995)

Cet enregistrement est dédié à la mémoire de Maitland Farmer qui fut mon premier professeur d'orgue à la Cathédrale All Saints de Halifax, en Nouvelle-Écosse. Il était un ardent défenseur du répertoire français d'orgue symphonique et j'ai toujours gardé un vif souvenir de ses exécutions des symphonies de Widor.

Maitland Farmer, anciennement élève de Goss Custard et de George Cunningham, rapporta au Canada l'essence de la tradition anglaise. Il travailla comme organiste et chef de chœur à l'église anglicane St. Paul de Toronto pendant 12 ans et à la Cathédrale All Saints de Halifax pendant 25 ans. Reconnu comme l'un des plus grands virtuoses de son instrument au Canada, il donna, en 1934, un concert mémorable à la demande de Lord Bessborough, Gouverneur général de l'époque. En plus de nombreux concerts diffusés par la CBC Radio, Maitland Farmer donna des concerts pendant une semaine au pavillon canadien d'Expo 67. Son héritage comme professeur est également d'une grande richesse et nombre de ses étudiants occupent aujourd'hui des postes importants partout au Canada.

This recording is dedicated to the memory of Maitland Farmer, who was my first organ teacher at the Cathedral Church of All Saints in Halifax, Nova Scotia. Farmer was a leading proponent of the French symphonic organ repertoire and his performances of the Widor symphonies are still vivid in my memory.

Maitland Farmer was a pupil of Goss Custard and George Cunningham and he brought the best of the English tradition to Canada. He served as organist and choir-master at St. Paul's Anglican Church, Toronto, for twelve years and at the Cathedral Church of All Saints in Halifax for twenty-five years. Known as one of Canada's leading organ recitalists, he gave a command performance for the Governor General, Lord Bessborough, in 1934. In addition to many broadcasts on CBC Radio, Maitland Farmer performed daily for a week at the Canadian Pavilion at Expo '67. His legacy as a teacher was equally rich and his former students hold important positions across Canada.

JOHN GREW

Charles-Marie
Widor
(1844-1937)

Symphonie n° 5 en fa mineur, op. 42 n° 1 [39:49]

- 1 • Allegro vivace [11:35]
- 2 • Allegro cantabile [7:42]
- 3 • Andantino quasi allegretto [8:24]
- 4 • Adagio [5:55]
- 5 • Toccata (Allegro) [6:13]

Symphonie n° 9 en do mineur, op. 70, « Gothique » [32:04]

- 6 • Moderato [8:22]
- 7 • Andante sostenuto [5:12]
- 8 • Allegro [4:54]
- 9 • Moderato – Allegro – Moderato – Andante – Allegro [13:36]

JOHN GREW
ORGUE • ORGAN

Charles-Marie
Widor
(1844-1937)

«**M**a vocation ? C'est bien simple. Je suis né dans un tuyau d'orgue. » Le point de vue autobiographique de Charles-Marie Widor, peu importe la boutade, est difficilement réfutable; fils de deux générations de facteurs d'orgue, il avait acquis une réputation internationale en tant qu'organiste attitré de l'église Saint-Sulpice de Paris, poste qu'il occupa pendant plus de 60 ans, de 1870 à 1933. Ses dix *Symphonies pour orgue*, publiées de 1876 à 1900, contribuèrent à la renaissance de la musique d'orgue française jusqu'à son plein épanouissement. Lorsque, suite au décès de César Franck, il fut engagé comme professeur d'orgue au Conservatoire de Paris en 1890, il forma une nouvelle génération de maîtres organistes, dont Louis Vierne et Marcel Dupré.

Quoique la vie de Widor (1844-1937) fût centrée sur l'orgue, son insatiable imagination musicale trouva son inspiration dans plusieurs autres sources. Il composa des œuvres pour l'Opéra de Paris, un nombre appréciable de symphonies et, quant à ses mélodies, elles rivalisaient avec celles de Gabriel Fauré dans cette serre chaude qu'était le monde très sélect des salons parisiens au début des années 1890. Toute sa vie, il entretint des relations avec des musiciens et des figures artistiques de premier plan comme Gounod, Saint-Saëns et Massenet, ou encore l'écrivain Guy de Maupassant. Il admirait la musique de Richard Wagner et, comme plusieurs musiciens français de cette période, fit le pèlerinage à Bayreuth en 1876 pour assister à une présentation de L'anneau du Nibelung. En 1878, il fut invité à écouter Liszt travailler son piano pendant cinq jours consécutifs; cet événement a entraîné des répercussions profondes sur son esthétique musicale. Ses pairs tenaient sa vaste culture en haute estime et,

dans son enseignement, il multipliait les analogies avec d'autres formes d'art. « Tout ce qui appartient au domaine intellectuel est intimement lié par des liens évidents », aurait-il confié à Vierne, un de ses élèves. « La musique a des rapports précis avec la peinture, la sculpture, l'architecture, le dessin, la littérature, et même avec les sciences exactes; tournez-vous du côté des mathématiques, de la géométrie et de l'algèbre même; n'oubliez pas non plus l'acoustique; lisez, lisez beaucoup et n'oubliez rien de ce que vous lisez; votre mémoire est un outil de premier ordre, qu'elle soit donc votre bibliothèque. » Cette attitude universalisante face à son art devait finalement mener en 1914 à sa nomination – une première pour un musicien – au titre de *Secrétaire perpétuel de l'Académie des Beaux-Arts*.

L'ascension de Widor jusqu'à une place importante dans la vie musicale française ne résultait non seulement de sa maîtrise technique de l'orgue, mais aussi de son étroite collaboration aux améliorations mécaniques introduites dans la facture d'orgue française par Aristide Cavallé-Coll (1811-1899). Les deux s'étaient rencontrés au début des années 1860 et, étant donné l'épanouissement du talent et de la réputation de Widor, Cavallé-Coll vit en lui le virtuose idéal pour faire la démonstration de ses nouveaux instruments. Les orgues de Cavallé-Coll étaient à des années-lumière d'un grand nombre d'instruments de l'époque que l'on retrouvait dans les églises partout au pays, car souvent, ces instruments étaient négligés et en mauvais état. Son utilisation de la « machine Barker » facilita l'utilisation du clavier et en augmenta la fiabilité, alors que le développement qu'il fit de la *swell box* (boîte expressive) dota l'instrument d'une capacité d'expression romantique grâce à des effets de crescendos et de decrescendos. Plus encore, l'accroissement de la palette de couleurs et leur formidable richesse de timbres firent de ses instruments de véritables rivaux de l'orchestre symphonique du XIX^e siècle. Cavallé-Coll prit également part à de nombreux projets de restauration, mais l'orgue de Saint-Sulpice sur lequel Widor jouait chaque semaine, avec ses cinq claviers, sa centaine de jeux et ses six mille tuyaux, représente le sommet, l'achèvement de ses nouvelles conceptions.

Dans la préface de ses *Symphonies pour orgue*, Widor considérait toutefois que les œuvres pour orgue et celles pour orchestre symphonique ne pouvaient être aisément comparées. Pour lui, la musique orchestrale (ou encore les compositions pour cordes, vents, piano ou voix) était dominée par l'idée d'accent, qu'il considérait comme entièrement étranger aux propriétés musicales de l'orgue : « L'orgue est le seul instrument qui puisse indéfiniment déployer le même volume sonore [...] les surprises et les accents ne lui sont pas naturels; on les lui prête, mais ce sont des accents d'adoption. [...] On n'écrira jamais indifféremment pour l'orchestre ou pour l'orgue, mais on devra désormais apporter le même souci des combinaisons de timbres dans les deux cas. » Cette combinaison de timbres tout en subtilité, présentée dans une œuvre en plusieurs mouvements rigoureusement construits, encouragea Widor à nommer ces œuvres « symphonies ». C'était alors un concept tourné vers l'avenir. Hormis la *Grande pièce symphonique*, opus 17, de César Franck, composée en 1873, aucune autre œuvre d'orgue française digne de ce nom n'avait réussi à s'inscrire dans la tradition de la musique de concert symphonique. Les symphonies pour orgue de Widor, et plus particulièrement l'opus 42 qui paie un si important tribut à cette tradition, marquent en cela une étape importante vers la sécularisation du répertoire d'orgue français.

La *Symphonie pour orgue n°5 en fa mineur*, opus 42, exemplifie cette tendance. La première parisienne eut lieu en 1879 sur le nouvel orgue du Palais du Trocadéro, palais qui avait été construit l'année précédente pour l'exposition universelle. Le palais, démoli en 1930, contenait une immense salle de concert et les performances qu'y donna Widor contribuèrent beaucoup au développement de l'intérêt du grand public pour la musique d'orgue. L'œuvre est en cinq mouvements qui, en dépit de leur profonde diversité stylistique, sont liés les uns aux autres par de subtils liens « motiviques » et la prédilection du compositeur pour les textures mélodieuses. On retrouve dans le premier mouvement de grandes réminiscences des premiers chefs-d'œuvre de Schumann. Le thème d'ouverture, par son profil rythmique et son caractère général, offre une étrange ressemblance avec la « Davidsbündler March » qui conclut le *Carnaval*, opus 9, alors que la variété de traitements qu'il subit tout au long

du mouvement, ombres combinées de Florestan et d'Eusèbe, évoque les *Études Symphoniques*, opus 13. L'*allegro cantabile* qui suit commence par un bref passage en récitatif; il conduit à une séduisante mélodie en *fa* mineur qui flotte au-dessus d'un accompagnement syncopé d'accords arpégés. Une section contrastée en *ré* bémol illumine une courte mélodie récurrente dont l'inspiration rythmique dérive du thème d'ouverture. Cette mélodie pentatonique est juxtaposée à des passages aux inflexions chromatiques qui finissent par revenir en *fa* mineur avant le retour final du sensuel thème principal. Le troisième mouvement s'ouvre sur un gracieux motif au pédalier qui déploie des sauts d'octave dans un cycle de tierces descendantes. Il est interrompu par un majestueux choral dont l'écriture serrée des voix et la dense texture homophonique créent un contraste remarquable

par rapport au passage précédent. Ces contrastes imprègnent le mouvement d'une certaine tension dramatique et atteignent leur climax au moment où l'*ostinato* du clavier à pédales et le thème du choral au clavier fusionnent en un crescendo aux proportions véritablement symphoniques. Le bref *adagio* en *do* majeur qui suit, petit bijou contrapuntique, met parfaitement en valeur le mouvement conclusif, la fameuse *Toccata*, souvent interprétée seule comme pièce virtuose de concert. Les exigences techniques de ce mouvement et la nature obsessionnelle de l'écriture – descendant tardif du classique *moto perpetuo* – inscrivent ce remarquable finale dans la tradition de la *Toccata*, opus 7 de Schumann et de certaines études de Chopin et de Liszt.

La neuvième symphonie pour orgue de Widor, intitulée *Symphonie gothique*, opus 70, explore une esthétique plus mystique et la stratégie de composition employée par le compositeur évoque les liens de l'instrument avec l'expression du sacré. L'œuvre est dédiée à Saint-Ouen, archevêque de Rouen au VII^e siècle. La monumentale église abbatiale de cette ville – palimpseste des styles gothiques ancien et du XIX^e siècle – porte le nom du saint et possède un orgue Cavallé-Coll datant de 1890, orgue que Widor admirait tout particulièrement. Le compositeur affirma que les deux premiers mouvements de sa *Symphonie gothique* avaient été respectivement inspirés par l'extérieur et l'intérieur de l'église.

En effet, le premier mouvement en *do* mineur, avec ses arabesques d'un chromatisme complexe qui languissent et qui, ultimement, s'évaporent dans la pureté d'un accord de *do* majeur suspendu, peut être imaginé comme une grande façade gothique : la myriade de détails de la structure conduit l'œil et l'esprit continuellement vers le haut, culminant dans la contemplation du Céleste. *L'andante sostenuto* adopte un ton plus tranquille qui sied à l'équilibre et à la grâce de l'intérieur d'une église gothique. Les troisième et quatrième mouvements sont dominés par le plain-chant *Puer natus est nobis*, extrait de l'Introït de la messe de Noël. En France, la fin du XIX^e siècle était alors témoin d'un important retour du plain-chant et l'intérêt que Widor y portait trouve son expression dans ces deux mouvements. L'énergique *allegro* présente le chant dans une texture fuguée, alors que le finale déploie une vaste et éclectique série de variations qui culmine dans une *tocatta* de facture extrêmement libre. Cette dernière section, quoique d'une époustouflante virtuosité, ne perd jamais sa profonde inspiration spirituelle.

À ce stade de sa vie, Widor affirma que la musique d'orgue avait pris une signification spéciale pour lui ; elle représentait « la rencontre avec l'esprit éternel et impérissable, [...] extirpé de sa nature et de sa place dès qu'il devient l'expression d'un monde subjectif. » Tel est le paradoxe de l'évolution de Widor : un homme qui, grâce à des œuvres comme la *Cinquième symphonie*, fut largement responsable de l'apparition de l'orgue dans la salle de concert ; néanmoins, il voulut au tournant du siècle réaffirmer sa mission sacrée. Les défis présentés par ce retournement idéologique et la capacité de Widor d'y répondre en musique sont des témoignages supplémentaires, comme si cela était nécessaire, des dons musicaux hors du commun et des multiples facettes de la personnalité artistique du compositeur.

CHRISTOPHER MOORE

TRADUCTION : GUY MARCHAND

Charles-Marie
Widor
(1844-1937)

“My vocation? It's very simple. I was born in an organ pipe.” Charles-Marie Widor's autobiographical assessment, no matter how tongue-in-cheek, is hard to argue with: he was the son of two generations of organ builders and gained international renown as the principal organist for the Parisian parish church of Saint-Sulpice, a position he held from 1870 until 1933. His ten organ symphonies (published between 1876 and 1900) brought the renaissance in French organ music to full flower, and, when appointed Professor of Organ at the Paris Conservatory in 1890 to fill the void left after César Franck's death, he taught a new generation of master organists that included Louis Vierne and Marcel Dupré.

Although Widor's life (1844-1937) centred on the organ, his keen musical imagination was also fed by a variety of other sources. He wrote works for the Paris Opéra, composed a number of symphonies, and his *mélodies* rivalled those of Gabriel Fauré in the hothouse world of exclusive Parisian salons in the early 1890s. Throughout his life he was in regular contact with leading musicians and artistic figures such as Gounod, Saint-Saëns, and Massenet, as well as the writer Guy de Maupassant. He admired Wagner's music, and like many French musicians from this period, made the pilgrimage to Bayreuth in 1876 to hear *Der Ring des Nibelungen*. He was invited to listen to Liszt practice the piano for five consecutive days in 1878, an event that he later revealed had a profound impact on his own musical aesthetics. His peers held his vast culture in high esteem, and in his teaching

he regularly employed analogies to other art forms. As he reportedly told his student Vierne: “All that relates to the intellectual domain is intimately bound together by obvious connections: music has a definite rapport with painting, sculpture, architecture, drawing, literature, and even with science: look at mathematics, geometry and even algebra, look at acoustics; read, read hard and remember; your memory is a tool of the first order, let it be your library.” This all-encompassing attitude to his art eventually led to his election – unique for a musician – as *Secrétaire perpétuel de l’Académie des Beaux-Arts* in 1914.

Widor’s ascension to prominence in French musical life stemmed not only from his technical mastery of the organ, but also from his intimate association with the mechanical improvements introduced by Aristide Cavaillé-Coll (1811-1899) to French organ building. The two men met in the early 1860s, and as Widor’s talent and reputation grew, Cavaillé-Coll saw in him the ideal performer for his new instruments. Cavaillé-Coll’s organs were light-years ahead of many of the instruments – often suffering from neglect and disrepair – found in the churches throughout the country. His use of the “Barker machine” produced a smoother and more reliable keyboard action, while his development of the “swell box” introduced the capacity for Romantic expression through effective crescendos and decrescendos. Furthermore, the increased colouristic possibilities of his instruments allied with their formidable richness of tone made them true rivals to the 19th-century symphony orchestra. Cavaillé-Coll was involved in many restoration projects, but the Saint-Sulpice organ upon which Widor performed weekly, with its five manuals, one hundred stops, and six thousand pipes, represents the summit of his achievement.

In his preface to the organ symphonies, Widor nonetheless argued that works for the organ and the symphony orchestra were not easily comparable. For Widor, orchestral music (or for that matter compositions for strings, winds, piano, or voice) was dominated by the idea of accent, which he saw as entirely foreign to the musical properties of the organ: “Alone among them, the organ can produce indefinitely the same volume of sound and thus [...] surprises and accents are not natural to it; they are brought to it, they are adopted accents [...]. One will never write in the same way for the

orchestra and the organ, but henceforth the same care will have to be taken in the combination of timbres in an organ composition as in the orchestral work.” It is this skilful and varied combination of timbres presented in a rigorously constructed multi-movement work that encouraged Widor to call these works “Symphonies.” It was a forward-looking concept. Apart from Franck’s *Grande pièce symphonique*, op. 17 of 1873, no other French organ work of distinction had placed itself within the tradition of symphonic concert music. Widor’s organ symphonies — in particular the op. 42 set which pays such an important tribute to that tradition — mark a significant step towards the secularization of the French organ repertory.

The *Organ Symphony No. 5 in F minor*, op. 42 No. 1 exemplifies this trend. It was given its Parisian premiere in 1879 on the new concert organ at the Trocadéro Palace, which had been built for the World’s Fair that had taken place a year earlier. The Palace, demolished in the 1930s, housed an enormous concert hall, and Widor’s performances there considerably increased the appreciation for organ works among the general public. The work is cast in five movements, yet despite their formidable stylistic diversity the symphony is unified as a result of the composer’s predilection for melodious textures, and through subtle motivic links between individual movements. The first movement is highly reminiscent of certain early piano masterpieces by Schumann. The opening theme’s rhythmic profile and general character bear an uncanny resemblance to the “Davidsbündler March” that concludes the *Carnaval*, op. 9, whereas the theme’s varied treatment throughout the movement, combining shades of Florestan and Eusebius, evokes the *Symphonic Etudes*, op. 13. The *allegro cantabile* that follows begins with a brief recitative passage that leads into an enchanting F minor melody that floats above a syncopated accompaniment of arpeggiated chords. A contrasting section in D-flat highlights a recurring tune that derives its rhythmic inspiration from the opening theme of the movement. Cast in the pentatonic mode, this short melody is juxtaposed with chromatically inflected passages that eventually settle back in F minor for a final reappearance of the sensuous main theme. The third movement opens with a graceful motive on the pedals that features octave leaps within a

cycle of falling thirds. It is interrupted by a dignified chorale, which, with its close-knit voice leading and thick homophonic texture, contrasts remarkably with the preceding passage. These conflicting gestures imbue the movement with a certain amount of drama, brought to a climax when the ostinato figure in the pedals and a related chorale theme in the manuals coalesce in a crescendo of truly symphonic proportions. The brief C major *adagio* that follows is a tiny contrapuntal jewel and acts as a perfect foil to the symphony's concluding movement, the famous *Toccata*, often performed on its own as a virtuosic showpiece. The movement's technical demands and the obsessive nature of the keyboard writing — a late descendant of the classical *moto perpetuo* — place this remarkable finale directly within the tradition of both Schumann's *Toccata*, op. 7 and certain piano etudes of Chopin and Liszt.

Widor's ninth organ symphony, entitled *Symphonie gothique*, op. 70, explores a more mystical aesthetic and the compositional strategy employed by the composer evokes the instrument's link to the expression of the sacred. The work is dedicated to the memory of St. Ouen, archbishop of Rouen during the 7th century. Rouen's monumental Abbey church - a palimpsest of early and 19th-century Gothic styles - bears the saint's name and houses a Cavaillé-Coll organ dating from 1890 that Widor particularly admired. The composer claimed that the first two movements of the Gothic Symphony were inspired by the church's interior and exterior architecture. Indeed, the first movement in C minor, with its intricate chromatic arabesques that yearn and ultimately evaporate into the still purity of a C major chord, could be imagined as a great Gothic façade: the myriad details of the structure lead the eye and the spirit continuously upward, culminating in the contemplation of the heavenly. The *andante sostenuto* adopts a more tranquil tone befitting the balance and grace of a Gothic interior. The third and fourth movements are dominated by the plainsong *Puer natus est nobis* from the Introit of the Christmas Mass. The late nineteenth century witnessed an important plainsong restoration in France and Widor's interest in it found expression in these two movements. The energetic *allegro* presents the chant in fugal texture, whereas the finale embarks upon a vast and eclectic set of variations that culminates in a freely composed toccata. This last section, although daz-

zingly virtuosic, never loses sight of its profoundly spiritual inspiration.

At this time in his life Widor claimed that organ music had taken on a special meaning for him; it represented “the bringing together of the eternal, imperishable spirit, [. . .] it is estranged from its nature and its place as soon as it becomes the expression of the subjective world.” Such is the paradox of Widor's evolution: the man largely responsible for bringing the organ to the concert hall in works like the *Fifth Organ Symphony* was, by the turn of the century, looking to reaffirm its sacred mission. The challenges presented by this ideological shift, and Widor's capacity to answer them in music, is simply further testament to the composer's multifaceted artistic personality and extraordinary musical gifts.

CHRISTOPHER MOORE



**John
rew**
ORGUE
ORGAN

John Grew est organiste attiré à l'Université McGill ; il est également titulaire de la chaire d'orgue et de musique sacrée à l'École de musique Schulich et fondateur et directeur artistique de l'Académie estivale d'orgue. Successeur de Kenneth Meek et de Kenneth Gilbert, il est professeur à McGill depuis plus de trente ans et y a instauré le programme de musique ancienne le plus important au Canada. John Grew a été parmi les premiers défenseurs de l'orgue à traction mécanique en Amérique du Nord. Parmi ses accomplissements à McGill, notons sa collaboration avec le facteur Hellmuth Wolff dans la conception d'un orgue classique français pour la salle Redpath. De 1991 à 1996, John Grew fut doyen de la faculté de musique.

John Grew eut entre autres comme professeurs Maitland Farmer, Marilyn Mason, Kenneth Gilbert, Marie-Claire Alain et Luigi Ferdinando Tagliavini. En 1970, le jury du Concours international d'orgue de Genève lui décerna la Première Médaille à l'unanimité. Soliste avec le Tafelmusik de Toronto, l'Alberta Baroque Ensemble et avec l'Orchestre symphonique de Montréal, il fut aussi artiste invité au Collège royal canadien des organistes, à la Société historique de l'orgue, au Congrès international des organistes et à la Fédération francophone des amis de l'orgue, en France.

John Grew a reçu des doctorats honorifiques de l'Université de Mount Allison et du United Theological College. Il recevait en 2005 le Distinguished Teaching Award de l'Université McGill. Il est fréquemment invité à donner des classes de maître, récemment à l'American Guild of Organists (New York City Chapter), à l'Université du Kansas, au Boston Conservatory et au Conservatoire supérieur national de Barcelone. Il a fait partie de nombreux jurys de concours d'orgue, comme ceux de Calgary, Erfurt, Lausanne, Paris et Nuremberg. Il a enregistré des œuvres de Buxtehude, de Bach, de Daquin, de Hambraeus et l'intégrale des œuvres de Nicolas de Grigny.

John Grew is University Organist at McGill University, where he is also chair of the Organ and Church Music Area of the Schulich School of Music and the founding artistic director of the bi-annual McGill Summer Organ Academy. His teaching career has spanned more than thirty years at McGill, where he took over the organ class of Kenneth Meek, and the harpsichord class of Kenneth Gilbert. He also established the University's Early Music program, the largest of its kind in Canada. He has been at the forefront of the mechanical-action organ revival in North America, collaborating with Hellmuth Wolff in the planning of the French classical organ at Redpath Hall. John Grew was Dean of Music at McGill from 1991 to 1996.

John Grew's teachers included Maitland Farmer, Marilyn Mason, Kenneth Gilbert, Marie-Claire Alain, and Luigi Ferdinando Tagliavini. In 1970 he was unanimously awarded the First Medal at the Geneva International Organ Competition. He has appeared as soloist with Tafelmusik (Toronto), the Alberta Baroque Ensemble, and the Montreal Symphony Orchestra. He has been guest recitalist for the national conventions of the Royal Canadian College of Organists, The Organ Historical Society, The International Congress of Organists, and the Fédération francophone des amis de l'orgue (France).

John Grew holds honorary doctorates from Mount Allison University and the United Theological College, and in 2005 he was the recipient of a Distinguished Teaching Award from McGill University. He is frequently invited to give master classes, most recently for the American Guild of Organists (New York City Chapter), the University of Kansas, the Boston Conservatory and the National Superior Conservatory in Barcelona, and has served on international organ competition juries in Calgary, Erfurt, Lausanne, Paris and Nuremberg. He has recorded works by Buxtehude, Bach, Daquin, Hambraeus, and the complete works of Nicolas de Grigny.



L'orgue Casavant de l'église Saint-Nom-de-Jésus de Montréal

L'orgue de l'église Saint-Nom-de-Jésus de Montréal a été fabriqué par Casavant Frères, facteur d'orgues de Saint-Hyacinthe (Québec), Canada. L'harmonisation finale a été dirigée par Joseph-Claver Casavant et l'installation a été complétée à Pâques en 1915. L'instrument à traction électropneumatique comprend alors 90 jeux répartis sur quatre claviers et un pédalier et compte, comme dans les cathédrales de France, un important orgue de tribune de 69 jeux et un orgue de chœur de 21 jeux. Au moment de son installation, il était le plus grand orgue de Montréal.

Quant à sa sonorité, cet orgue est représentatif des grands instruments construits par la maison Casavant à cette époque. Principalement tributaire de l'esthétique symphonique française du XIX^e siècle, chère aux frères Casavant, il est également marqué par l'esthétique anglo-américaine, alors en vogue.

L'orgue de l'église Saint-Nom-de-Jésus a reçu plusieurs commentaires élogieux. Ainsi, le célèbre organiste Lynnwood Farnam, qui l'a joué quelques mois après son installation, soulignait que « l'équilibre et la finesse d'exécution sont manifestes à tous les niveaux ». En 1924, le très réputé facteur d'orgues anglais Henry Willis rend visite aux frères Casavant au cours d'un voyage aux États-Unis et au Canada. Il écrit : « C'est l'orgue de l'église Saint-Nom-de-Jésus de Montréal qui m'a donné le plus de plaisir. Je le considère comme le chef-d'œuvre absolu de Casavant Frères. »

Au début des années 1980, un comité est formé pour la reconstruction de l'orgue. Bien que l'intérêt historique et les qualités sonores de l'instrument soient demeurés au centre des préoccupations, les travaux confirmeront l'esthétique symphonique française de l'instrument, déjà évidente.

En 1985-1986, la maison Casavant entreprend la reconstruction complète de l'orgue. Les travaux sur la console d'origine et sur le grand orgue sont réalisés dans un premier temps. Quelque quinze années plus tard, le projet peut enfin être parachevé, y compris l'orgue de chœur. Un soin particulier a été apporté à la mise en harmonie, à l'équilibre des différents plans sonores et à l'égalisation des timbres. Ainsi, « l'équilibre et la finesse d'exécution » que mentionnait Lynnwood Farnam en 1915 sont toujours tangibles aujourd'hui dans cet instrument-phare du patrimoine « organistique » québécois.

SIMON COUTURE, DIRECTEUR DE PROJETS ET HISTORIEN, CASAVANT FRÈRES © 2006



The Casavant Organ at Montreal's Saint-Nom-de-Jésus Church

The organ at Montreal's Saint-Nom-de-Jésus church was built by Casavant Frères, organ builders based in Saint-Hyacinthe, Quebec, Canada. The voicing was completed by Joseph-Claver Casavant and the organ was installed at Easter, 1915. With 90 stops over four manuals and an electro-pneumatic action, the organ is divided in the French cathedral style into two parts: the gallery organ (69 stops) and the chancel organ (21 stops). At the time of its installation, this was the largest organ in Montreal.

In terms of sonority, this organ is typical of the large instruments built by Casavant Frères around this time. Indebted to the predominant aesthetic of the 19th-century French symphonic tradition, the organ also bears witness to the Anglo-American influences then in vogue.

After playing the organ at Montreal's Saint-Nom-de-Jésus church within months of its installation, the famous organist Lynwood Farnam praised the instrument, saying, "balance and finish were everywhere apparent." In 1924, the reputed English organ builder Henry Willis paid a visit to Casavant Frères, and wrote, "the organ which gave me the most pleasure, and which I consider the Casavant *chef-d'oeuvre*, is that in the Church of the Sacred Name of Jesus, Maisonneuve, Montreal."

In the early 1980s, a committee was formed to plan the restoration of the organ. Acknowledging the historic importance of the organ, the committee wanted the restored instrument to remain true to its French symphonic aesthetic.

In 1985-86, Casavant Frères began the complete reconstruction of the organ, an ambitious project that began with the original console and the *Grand Orgue*. Fifteen years later the work was completed on the remaining divisions of the main organ along with the chancel organ. Careful attention was paid to preserving the "balance and finish" that were so keenly appreciated in 1915 by Lynwood Farnam, and that distinguish this instrument, which remains to this day a pillar of Quebec's rich organ heritage.

SIMON COUTURE

PROJECT DIRECTOR AND HISTORIAN, CASAVANT FRÈRES

L'orgue Casavant de l'Église Saint-Nom-de-Jésus de Montréal

Casavant Frères, 1914, opus 600

Reconstruit en 1999 • *Reconstructed in 1999*

4 claviers, 90 jeux • 4 *manuals*, 90 *stops*

Traction électropneumatique • *Electro-pneumatic action*

ORGUE DE TRIBUNE

GALLERY ORGAN

Grand orgue

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

Récit

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

Positif

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

Bombarde

Flûte douce	8'
Dulciane	8'
Unda maris	8'
Flûte	4'
Nazard	2 2/3'
Tierce	1 3/5'
Cornet	V
Clarinette	8'
Cor anglais	8'
Bombarde	16'
Trompette	8'
Clairon	4'

Pédale

Flûte	32'
Flûte	16'
Contrebasse	16'
Soubasse	16'
Flûte	8'
Bourdon	8'
Violoncelle	8'
Octave	4'
Flûte	4'
Contre Bombarde	32'
Bombarde	16'
Basson	16'
Trompette	8'
Clairon	4'

ORGUE DE CHOEUR

CHANCEL ORGAN

Choeur

Bourdon	16'
Montre	8'
Bourdon	8'
Prestant	4'
Flûte conique	4'
Doublette	2'
Fourniture	1 1/3' II-IV
Trompette	8'
Trémolo	

Écho

Principal	8'
Bourdon	8'
Viole de gambe	8'
Gambe céleste	8'
Octave	4'
Flûte	4'
Flautino	2'
Cornet	2 2/3' II
Hautbois	8'
Musette	8'
Trémolo	

Pédale

Bourdon	16'
Bourdon doux	16'
Bourdon	8'

Nous reconnaissons l'appui financier du gouvernement du Canada par l'entremise du ministère du Patrimoine canadien (Fonds de la musique du Canada).

We acknowledge the financial support of the Government of Canada through the Department of Canadian Heritage (Canada Music Fund).

Réalisation / *Produced by*: Johanne Goyette

Enregistrement / *Recorded by*: Anne-Marie Sylvestre

Montage / *Edited by*: François Goupil

Enregistré à l'Église Saint-Nom-de-Jésus, Montréal (Québec), Canada,

Les 23, 24 et 25 avril 2006 / *April 23, 24, and 25, 2006*

Conseillers artistiques / *Artistic advisers*: Jonathan Oldengarm et / *and* Samuel Tak-Ho Tam

Préparation du livret / *Booklet prepared by*: Robert Rowat

Édition du livret / *Booklet edited by*: Sally Campbell

Accord de l'orgue / *Organ tuning*: Alain Goneau

Graphisme / *Graphic design*: Diane Lagacé



Couverture / *Cover*:
Eugène Delacroix,
Le Combat de Jacob avec l'ange,
détail, Église Saint-Sulpice, Paris.
Photo: Erich Lessing, Art Resource,
New York.