



Nicolas de Grigny

Livre d'orgue

John Grew

Orgue Wolff
Redpath Hall
Montréal

ACD2 2169/70

2 CD

ATMA Classique

Nicolas de Grigny

Livre d'orgue L'intégrale

CD 1 :: MESSE 62:03

I. KYRIE 13:57

- 1 :: 1^{er} Kyrie en taille à 5 1:41
- 2 :: Fugue à 5, qui renferme le chant du Kyrie 3:11
- 3 :: Cromorne en taille à 2 parties 3:02
- 4 :: Trio en dialogue 3:09
- 5 :: Dialogues sur les Grands Jeux 2:54

II. GLORIA 24:13

- 6 :: Et in terra pax, à 5 1:39
- 7 :: Fugue 1:10
- 8 :: Duo 2:21
- 9 :: Récit de tierce en taille 4:47
- 10 :: Basse de Trompette ou de Cromorne 2:44
- 11 :: Dialogue 2:09
- 12 :: Fugue à 5 3:18
- 13 :: Trio 2:56
- 14 :: Dialogue 3:09

III. OFFERTOIRE

- 15 :: Offertoire sur les Grand Jeux 7:05

IV. SANCTUS 7:11

- 16 :: Premier Sanctus en taille à 5 0:46
- 17 :: Fugue 1:27
- 18 :: Récit de tierce pour le Benedictus 2:39
- 19 :: Dialogue de Flûtes pour l'Élévation 2:19

V. AGNUS DEI 9:37

- 20 :: Premier Agnus 1:16
- 21 :: Dialogue 3:21
- 22 :: Dialogue à 2 Tailles de Cromorne et
2 dessus de Cornet pour la Communion 3:52
- 23 :: Plein Jeu 1:08

CD 2 :: CINQ HYMNES 49:26

VENI CREATOR SPIRITUS 13:50

- 1 :: Veni Creator Spiritus en taille à 5 2:30
- 2 :: Fugue à 5 2:21
- 3 :: Duo 3:08
- 4 :: Récit de Cromorne 2:29
- 5 :: Dialogues sur les Grands Jeux 3:22

PANGE LINGUA 8:33

- 6 :: Pange lingua en taille à 4 2:45
- 7 :: Fugue à 5 3:15
- 8 :: Récit du chant de l'Hymne précédent 2:33

VERBUM SUPERNUM 8:10

- 9 :: Verbum supernum 1:23
- 10 :: Fugue à 5 1:52
- 11 :: Récit en Dialogue 2:52
- 12 :: Récit de Basse de Trompette ou
de Cromorne 2:03

AVE MARIS STELLA 8:52

- 13 :: Ave maris stella 1:14
- 14 :: Fugue à 4 2:29
- 15 :: Duo 1:56
- 16 :: Dialogue sur les Grands Jeux 3:13

A SOLIS ORTUS 9:35

- 17 :: A Solis ortus 1:27
- 18 :: Fugue à 5 2:52
- 19 :: Trio 2:35
- 20 :: Point d'Orgue sur les Grands Jeux 2:41

John Grew

Orgue Wolff :: Redpath Hall
Montréal

∴ Réflexions d'un interprète

La musique d'orgue de Nicolas de Grigny constitue un sommet dans la musique pour clavier de la fin du XVII^e siècle. Je me souviens très bien de mes premières rencontres avec ce répertoire. Avant tout, je crois que ce sont la sensualité de sa beauté hiératique et sa nature profondément française qui m'ont séduit. Cette musique suscite en moi le même sentiment d'émerveillement que les tableaux de Georges de La Tour. Par la suite, les premiers enregistrements de Melville Smith et Marie-Claire Alain nous ont permis de découvrir les orgues historiques de Marmoutier et de Sarlat. Avec la musique de Bach, cette musique représente un idéal, ce que Glenn Gould appelait le « mariage parfait de l'extase et de la raison ».

Le texte musical du présent enregistrement est fondé sur la première édition de 1699. Les conventions de l'époque, telles que nous les avons comprises grâce aux recherches des musicologues, ont été prises en considération, notamment en ce qui concerne la pratique de la *musica ficta* et des altérations rétroactives. Pour ce qui est des nombreux passages problématiques, je tiens à remercier Kenneth Gilbert qui a bien voulu me faire bénéficier de sa lecture du texte telle qu'elle apparaîtra dans la nouvelle édition qu'il s'apprête à publier.

La préparation de cet enregistrement a ramené en moi le vif souvenir de nos délibérations en vue de l'installation de l'orgue classique français à la salle Redpath il y a une vingtaine d'années. Parmi nos exigences, il fallait que l'on puisse jouer de Grigny sur cet orgue, sans « accent étranger ». La planification d'un instrument comme celui-ci avec le facteur Hellmuth Wolff constitue une expérience unique dans ma vie, et plus encore, le fait d'avoir fréquenté l'orgue depuis son installation en 1981. Un bel instrument demeure le meilleur professeur.

Les sonorités parlent d'elles-mêmes dans l'enregistrement et je crois que l'auditeur conviendra que l'accent français y est vraiment authentique. Toutefois, il y a une dimension dont seul l'interprète est conscient, en l'occurrence la traction suspendue très efficace de l'instrument qui est aussi sensible qu'un clavecin bien réglé. Ce mécanisme répond aux nuances du toucher de façon telle qu'on se sent parfaitement maître de l'ornementation complexe inhérente au style. En effet, la meilleure manière d'acquiescer de l'aisance dans ce style et d'en saisir le sens profond est encore de jouer les œuvres des clavecinistes français.

On mentionne toujours l'influence de de Grigny sur le jeune Bach. L'anecdote de la copie de Bach est bien connue, mais il faut préciser que celui-ci n'en était qu'à l'apprentissage de son art à cette époque. Je l'imagine facilement en train de consulter sa copie, plus tard dans sa vie, au moment où il était si profondément absorbé dans la révision de ses œuvres et la consolidation de son style. Les magnifiques préludes chorals en taille existeraient-ils si Bach n'avait pas connu le maître français ? Sans doute, la préoccupation qu'il avait de Grigny pour le contrepoint à cinq voix trouvait toute sa résonance chez Bach. De fait, l'art du contrepoint de de Grigny est tout aussi exceptionnel dans la musique française pour clavier que celui de Bach dans la musique allemande.

Enfin, à l'écoute du sublime Dialogue à cinq voix pour la Communion à la fin de la Messe, l'esprit trouve sérénité, produit de cette mystérieuse alchimie « de l'extase et de la raison ».

John Grew

∴ Nicolas de Grigny

Il est tout à fait à propos que John Grew choisisse d'enregistrer les œuvres de Nicolas de Grigny sur le premier orgue au Canada entièrement conçu dans l'esprit des orgues français des XVII^e et XVIII^e siècles, l'orgue Hellmuth Wolff (1981) de la Salle Redpath de l'Université McGill. En effet, de Grigny, comme les autres compositeurs français de son époque, s'emploie à mettre en valeur les diverses couleurs de l'orgue ; les registrations qui conviennent sont souvent indiquées dans le titre même des pièces : Récit de Tierce ou Basse de Trompette ou de Cromorne. Pour certains genres, Plein Jeu, Grand Jeu, Duo, Trio, les « meslanges des jeux » sont connus de tous ; d'ailleurs, plusieurs compositeurs en donnent la « recette » dans la préface de leurs livres d'orgue. Les instructions de Nicolas Lebègue, le maître de de Grigny, donnent en outre des indications sur l'allure et le caractère des différents genres de pièces.

On ne connaît pas la composition exacte de l'orgue de de Grigny à la cathédrale de Reims. Néanmoins, un mémoire de 1696 nous apprend que l'orgue avait trois claviers manuels : Grand Orgue, Positif, Cornet d'Écho, et un pédalier à ravalement. On y ajoutera un Cornet de Récit, comme organiste récemment nommé ou plutôt selon l'avis de son maître Lebègue ? Avant de procéder aux réglages d'usage, on doit toutefois nettoyer les montres et « ôter toute la poussière mesme du buffet du dit Orgue » que l'on peut encore admirer aujourd'hui.

Tout en respectant les contraintes imposées par la liturgie à laquelle la musique d'orgue française des XVII^e et XVIII^e siècles était destinée, et même s'il emprunte les mêmes formes que ses devanciers, de Grigny fait preuve d'une souplesse, d'un souffle et d'une imagination dans le développement de ces formes qui dépassent de loin l'inspiration de ses confrères. On peut se demander à quels sommets il serait parvenu s'il n'était pas disparu si jeune, à l'âge de 31 ans.

Né en 1672 à Reims dans une famille d'organistes et de musiciens, de Grigny se trouve à Paris vers l'âge de 25 ans. Dans la capitale, il étudie avec Nicolas Lebègue, originaire de Laon, ville située à une cinquantaine de kilomètres de Reims. Lebègue est l'un des quatre organistes du roi Louis XIV, claveciniste, professeur renommé et compositeur innovateur, très demandé comme expert des orgues. Si de Grigny dépasse son maître en inspiration, c'est bien de lui qu'il tient les bases solides de son métier.

D'abord organiste vers 1693 à Saint-Denis près de Paris, lieu de sépulture des rois de France, de Grigny revient deux ans plus tard dans sa ville natale comme titulaire de l'orgue de la cathédrale du sacre des rois. En 1702, son maître Lebègue décède à l'âge de 71 ans ; l'année suivante, de Grigny meurt à son tour, faisant veuve sa femme qui lui donna sept enfants.

En 1699, de Grigny publie son *Premier Livre d'orgue contenant une messe et les hymnes des principales festes de l'année* ; avait-il l'intention d'en composer un second ? Jean Sébastien Bach avait assez d'estime pour l'œuvre pour en faire une copie de sa main, dont on possède toujours le manuscrit. Et en dépit de la courte carrière de son compositeur, le Livre d'orgue de de Grigny était suffisamment en demande pour qu'on en fasse une seconde édition huit ans après sa mort.

Les versets d'orgue composés pour les principales sections de la Messe, *Kyrie, Gloria, Sanctus, Agnus Dei*, ainsi que pour les hymnes devaient *alterner* avec les versets confiés aux chœurs soutenus par le serpent. Le Cérémonial des Evêques (1662) recommande que le verset d'orgue traduise le sentiment exprimé par les paroles qu'il remplace ; toutefois, cette prescription n'est

pas toujours suivie dans la réalisation. Plus stricte est l'exigence de percevoir clairement la mélodie du plain-chant dans le premier verset de chaque section de la messe ; elle se fait entendre à la Trompette de Pédale, ou encore à la voix de ténor. De Grigny se conforme à ce précepte, ainsi que dans le premier verset de ses cinq hymnes. Bien que ce ne soit pas imposé, il se sert souvent du matériau thématique du plain-chant dans les autres versets. Le plain-chant qui sert de base à sa Messe est celui de la Messe IV ou *Cunctipotens genitor Deus*, le même que chez les autres compositeurs qui ont écrit des Messes pour les fêtes doubles : Nivers en 1667, Lebègue v. 1678, Couperin 1690 et G. Corrette 1703. Les hymnes pour orgue de de Grigny s'inspirent des chants traditionnels de l'année liturgique.

De Grigny emprunte les mêmes formes que les autres compositeurs de l'époque, en leur conférant une complexité d'écriture et un souffle dans le développement que l'on ne trouve pas au même degré chez les autres. Les Pleins-Jeux qui ouvrent les sections de la Messe ou des hymnes sont pour la plupart à cinq voix. Presque toutes les fugues, mouvement qui suit généralement le Plein-Jeu d'ouverture, sont aussi à cinq voix ; ici de Grigny innove, avec deux voix sur le Cornet, deux au Cromorne et la cinquième à la Pédale. Ces fugues puisent largement dans les motifs issus du plain-chant. C'est dans ces fugues à cinq voix que l'on peut admirer l'incroyable maîtrise du contrepunt qui a tant inspiré Bach.

Les Dialogues de de Grigny, exécutés sur le Grand-Jeu d'anches, brillants et mordants, si typiques de la couleur de l'orgue français de cette époque, se présentent parfois sous la forme d'une ouverture à la française en trois sections, forme consacrée par Lully. Le Dialogue sur les Grands-Jeux clôt souvent les sections de la Messe ou les hymnes. Chez de Grigny, le dialogue a lieu non seulement entre le Grand-Orgue et le Positif, mais aussi entre les voix de dessus et de basse et parfois avec le Cornet, auquel répond le clavier d'Écho, faisant alors appel aux quatre claviers manuels. Libéré des contraintes de l'alternance, l'organiste a le loisir de jouer plus longtemps à l'Offertoire de la Messe, pour lequel de Grigny a composé l'une des pièces les plus brillantes du répertoire.

Comme les autres compositeurs français pour orgue, de Grigny compose d'expressifs récits inspirés de la musique vocale qui font chanter les voix les plus mélodieuses de l'orgue : Récit de Tierce du *Benedictus* de la Messe ou Récit de Cromorne du *Veni Creator*. L'un des moments les plus somptueux se trouve dans le Dialogue prévu pour la Communion : de Grigny enrichit les voix de récit en confiant deux voix au dessus de Cornet et deux voix en taille au Cromorne. Le maître de de Grigny, Nicolas Lebègue, avait créé un nouveau genre, le récit en *taille*, dans la partie médiane du clavier. « Cette manière de verset est mon avis », écrit-il sans fausse modestie, « la plus belle et la plus considérable de l'orgue ». De Grigny en livre deux exemples sublimes avec le Récit du chant du *Pange lingua*, véritable choral orné, et le célèbre Récit de Tierce en taille du *Gloria* de la Messe, avec des sauts mélodiques d'une grande expressivité et ses roulades qui parcourent librement tout le centre du clavier.

André Pirro, qui a préfacé en 1904 la première édition des œuvres de de Grigny depuis la parution de la deuxième édition de son Livre d'orgue en 1711, écrit : « Nous ne voyons point d'organiste français du même temps atteindre à une telle profondeur et conserver tant de charme. »

Élisabeth Gallat-Morin

:: John Grew

« ...cela prend un artiste de la qualité exceptionnelle de M. Grew pour remettre en valeur la grandeur, la diversité et l'éloquence de Couperin... il se délecte de cette musique grave et audacieusement interrogatrice. »
— *Daily Telegraph, Londres*

John Grew est une personnalité marquante du milieu de l'orgue au Canada. Il occupe le poste d'organiste de l'Université, tout en dirigeant les études d'orgue de la Faculté de musique de l'Université McGill. Il est également directeur artistique de l'Académie estivale d'orgue de McGill. La carrière d'enseignement de John Grew s'échelonne sur vingt-cinq ans à l'Université McGill où il a pris le relais de la classe d'orgue de Kenneth Meek et de la classe de clavecin de Kenneth Gilbert. Il a également fondé le programme de musique ancienne de l'Université McGill, le plus important de ce genre au Canada. John Grew a été au premier plan de la renaissance de l'orgue à traction mécanique en Amérique du Nord. Parmi ses réalisations à l'Université McGill, on compte sa collaboration, avec Hellmuth Wolff, à la planification de l'installation de l'orgue classique français à la Salle Redpath, une des salles de concert les plus importantes de Montréal. John Grew a occupé le poste de Doyen de la Faculté de Musique de l'Université McGill de 1991 à 1996.

John Grew a eu comme professeurs Maitland Farmer, Marilyn Mason, Kenneth Gilbert, Marie-Claire Alain et Luigi Ferdinando Tagliavini. En 1970, il a reçu à l'unanimité la Première médaille du Concours international d'orgue de Genève. Il a à son actif de nombreux enregistrements radiophoniques diffusés sur les ondes de CBC et de Radio-Canada, ainsi que de la RTBF (Belgique), de Radio France et de la radio allemande. John Grew s'est produit comme soliste avec des orchestres de chambre renommés comme Tafelmusik et l'Alberta Baroque Ensemble, de même qu'avec l'Orchestre symphonique de Montréal. Il a été invité à faire partie du jury dans des concours internationaux et a donné des récitals en Europe et en Amérique du Nord. John Grew a enregistré des œuvres de Dietrich Buxtehude, de Jean-Sébastien Bach et de Bengt Hambraeus pour McGill Records. Il a également réalisé un enregistrement sous étiquette Fonovox à l'orgue von Beckerath de l'Église Unie Queen Mary Road.



❖ Les Grandes Orgues de la Salle Redpath de l'Université McGill Quelques propos du facteur

Construite il y a maintenant plus de cent ans, la salle Redpath était alors la salle de lecture de la bibliothèque de l'Université ; la tribune était réservée à la lecture de livres rares. Personne n'aurait alors soupçonné que cette tribune logerait un jour un orgue, et encore moins un orgue français. Curieusement, jusqu'à la construction de cet orgue, Montréal, la « deuxième ville française au monde » ne pouvait s'enorgueillir de posséder un orgue classique français, toute trace d'instruments datant du régime français ayant disparu du Québec. De plus, malgré le fait que Montréal, avec ses organistes et les facteurs dans les environs, ait joué un rôle de pionnier dans la réforme de l'orgue en Amérique, jusqu'alors aucun orgue de type rigoureusement historique n'avait été construit pour cette ville. L'orgue de la salle Redpath comblait donc une réelle lacune.

L'orgue devait d'abord servir à la Faculté de musique de l'Université pour l'interprétation de la majeure partie du répertoire de la musique d'orgue classique française, mais il importait que son seul instrument d'envergure puisse aussi se prêter à d'autres musiques, sans pour autant compromettre son caractère français. Pour les étudiants, un orgue bien typé, où tout se tient, le son, le toucher et même l'esthétique du buffet, constitue une partie importante de l'enseignement et procure une expérience que les étudiants n'auraient pas en travaillant sur un orgue quelconque « à tout faire ».

Enfin, il est bien connu que la musique d'orgue française dépend d'un son spécifiquement français, bien plus que la musique de J. S. Bach ne dépend du son d'un orgue de sa Thuringe natale. La musique française – et pas seulement la musique d'orgue – souffrirait autant sans ses timbres que la cuisine française souffrirait sans ses épices. Heureusement pour nous, comme les menus pour les organistes, c'est-à-dire les registrations, ont été rédigés depuis très longtemps, la façon de préparer les plats a été spécifiée minutieusement par un moine du XVIII^e siècle, Dom Bédos de Celles, dans son livre *L'Art du facteur d'orgues*. Dom Bédos y décrit en détail la pratique et les méthodes de la facture d'orgue de son temps. On y trouve des dessins qui montrent comment ranger les différentes largeurs de clous qu'on pose sur les cylindres des orgues de Barbarie, mais aussi les formes exactes des rigoles et des languettes des trompettes, avec les diamètres des pavillons et tous les détails de la construction. Nous avons suivi la plupart de ses conseils pour la fabrication de la tuyauterie, surtout celle des jeux d'anches.

Dom Bédos ne dit presque rien sur l'harmonie ; comme d'habitude dans ce domaine, on doit se fier à son intuition. En ce qui concerne les compositions des mixtures, nous les avons modifiées par crainte d'un Plein-Jeu trop fort et trop grave : les mixtures peuvent être jouées sans cymbales superposées et celle du Grand-Orgue peut se jouer avec ou sans le rang grave appartenant au Plein-Jeu de seize pieds. (Cela pourrait gêner dans une fugue de Bach si une reprise de la fourniture tombait dans le milieu du thème. Dans la musique française, une fugue est d'habitude jouée sur un ou plusieurs jeux d'anches ; quiconque connaît le phénomène acoustique d'une cathédrale française comprend qu'un jeu d'anche peut percer facilement le brouillard sonore, alors que le Plein-Jeu l'épaissirait davantage...). L'harmonie à pied fermé (le volume est alors contrôlé par l'ouverture du pied du tuyau), permet une certaine retenue. Ainsi, les montres (les jeux de façade) peuvent servir de jeu d'accompagnement et les mixtures ne froissent pas les oreilles indûment. L'orgue de McGill est effectivement assez doux, jusqu'à l'entrée des jeux d'anche. C'est là que les Trompettes sonnent avec éclat, que le Cromorne chante de façon bucolique et que le Hautbois Paille joyeusement.

De pair avec les timbres français, il faut mentionner les caractéristiques du vent qui contribuent à rendre cette musique plus vivante. On obtient un fléchissement du vent par différents moyens. Le type de soufflet qu'on utilise et les dimensions des porte-vents influent sur la vivacité du vent. Dans le cas présent, nous n'avons utilisé qu'un seul soufflet à plis parallèles, faute de place pour un soufflet cunéiforme. Les sections des porte-vents sont calculées selon les formules données par Dom Bédos. Pour la musique française, c'est le *Grand-Jeu* qui requiert le plus grand volume de vent. Nous avons jugé utile d'ajouter une section dans le porte-vent principal, section qu'on peut ouvrir si une plus grande demande de vent est exigée, pour jouer Bach par exemple. Le vent est vivace, sans excès ; il invite l'interprète à écouter son jeu, à réagir et... à mieux jouer !

Comme les fluctuations du vent, le tempérament inégal est aussi un moyen d'expression : il donne aux tonalités des couleurs distinctes. Nous avons choisi un tempérament français décrit au milieu du XVIII^e siècle par l'encyclopédiste D'Alembert, qui ne contient qu'une tierce pure, do-mi. C'est la première fois que nous utilisons un tempérament historique, quoique nous n'utilisons depuis longtemps que des tempéraments inégaux pour nos orgues. Il est intéressant de noter que, dans la même année 1981, trois autres instruments ont été construits avec des tempéraments mésotoniques par nos collègues américains Brombaugh, Fisk et Bedient aux collègues d'Oberlin, de Wellesley et d'Augustana.

L'orgue français est un type d'orgue bien établi et beaucoup plus systématisé qu'il ne l'était dans d'autres pays de l'Europe. Le tracé rationnel de la mécanique, qu'on répétait en France d'un instrument à l'autre, favorisait son perfectionnement ; mais sans doute doit-on les excellentes mécaniques des orgues françaises aux exigences des organistes, qui voulaient pouvoir exécuter les ornements tout aussi facilement à l'orgue qu'au clavecin. Il était donc de toute première importance de suivre les meilleurs exemples pour que la mécanique soit des plus élégantes. Le tracé proposé par Dom Bédos réduit la course de la mécanique à la moitié de la course au clavier, ce qui pourrait produire un toucher trop mou. Nous avons préféré les proportions de la mécanique de l'orgue Clicquot à Souvigny (une des meilleures que je connaisse) où les claviers sont accrochés aux deux cinquièmes du nez des touches. La mécanique fait donc trois cinquièmes de la course de la touche.

L'esthétique du buffet constitue un chapitre bien différent. L'architecture des buffets français était devenue assez décadente à la fin du XVIII^e siècle. Dom Bédos mentionne et illustre même le cas de l'église Saint-Sulpice de Paris, où l'un des dessins proposés par l'architecte montre le buffet sans tuyaux de façade. Ces orgues monumentales de la fin du siècle ne pouvaient donc pas nous servir de modèle pour le buffet de la salle Redpath ; il fallait recourir à des exemples plus appropriés. Nous avons trouvé des éléments dans deux orgues parisiennes : le dessin de l'ancien orgue de Saint-Germain-des-Prés montre une façon raffinée de briser la monotonie des plates-faces (les petits tuyaux groupés entre les tourelles) par des petites tourelles rondes (nous les avons faites en tiers-point), et celui de Saint-Etienne-du-Mont, qui est tout simplement le plus élégant des buffets français de tous les temps. Nous avons repris la silhouette du Positif de Saint-Etienne pour l'orgue de McGill, mais son aspect est rendu assez différent par le groupement des plates-faces en tierces nécessité par les écussons, qui représentent les armoiries de l'Université et du bienfaiteur de l'orgue. Certains abus caractéristiques des orgues baroques tardives que nous voulions

éviter sont la longueur excessive des tuyaux de façade et l'abondance de gros tuyaux en façade. (Dom Bédos mentionne qu'on peut mettre sans vergogne des Grosses Tierces et des Grosses Quintes en façade. J'imagine mal comment ces tuyaux, donnant des harmoniques qui doivent sonner très doux, se mélangeraient avec ceux de l'intérieur!) Quoi qu'il en soit, nous voulions aussi donner droit de parole aux petits tuyaux et éviter des tuyaux trop longs pour laisser un peu de surface pour les claires-voies, donnant ainsi une chance au sculpteur de s'exprimer.

Au cours des années, l'orgue de l'Université McGill s'est fait beaucoup d'amis parmi les connaisseurs comme parmi les amateurs. Nous en sommes fiers. En outre, nous constatons, avec un malin plaisir, qu'il est apprécié même par des gens qui ne sont pas forcément acquis à la cause de l'authenticité dans la musique. Nous l'avons entendu sonner sous les doigts des musiciens les plus divers et dans les répertoires les plus variés et nous en avons tiré la plus grande satisfaction.

HellmuthWolf

Composition sonore

Les Grandes Orgues de l'Université McGill, Wolff et Associés, 1981, op. 24
Tempérament selon D'Alembert, a=415 Hz

Grand-Orgue (2^e clavier C-g^{'''})

Bourdon	16'
Montre	8'
Bourdon	8'
Prestant	4'
Grosse Tierce	3 1/5'
Nazard	2 2/3'
Doublette	2'
Tierce	1 3/5'
Fourniture	IV
Cymbale	III
Cornet	V
Trompette	8'
Clairon	4'
Voix humaine	8'

Positif (1^{er} clavier c-g^{'''})

Dessus de flûte	8'
Bourdon	8'
Prestant	4'
Nazard	2 2/3'
Quarte de Nazard	2'
Tierce	1 3/5'
Larigot	1 1/3'
Fourniture	III
Cymbale	II
Cromorne	8'

Récit (3^e clavier f-d^{'''})

Bourdon	8'
Prestant	4'
Cornet	III
Hautbois	8'

Pédale (C-f, anches AA-f')

Bourdon	16'
Flûte	8'
Gros Nazard	5 1/3'
Flûte	4'
Grosse Tierce	3 1/5'
Flûte	2'
Bombarde	16'
Trompette	8'
Clairon	4'

Accouplements et Accessoires

Positif sur Grand-Orgue
Tirasse Grand-Orgue
Tirasse Positif
Tremblant fort
Tremblant doux
Rossignol



:: A Performer Reflects

The organ music of Nicolas de Grigny stands at the summit of late 17th-century keyboard music, and I well remember my first encounters with this repertoire. More than anything I believe it was the voluptuousness of its hieratic beauty, and its very Frenchness, which appealed to my emotions. For me this music elicits the same feelings of wonderment as the paintings of Georges de La Tour. Then there were the early recordings of Melville Smith and Marie-Claire Alain which allowed us to travel to the historic organs of Marmoutier and Sarlat. Along with Bach, this music represents an ideal characterized by what Glenn Gould has called “a true amalgam of ecstasy and reason.”

The musical text for the present recording is based on the first edition of 1699. The conventions of the period, as we have come to understand them through the efforts of performance practice scholars, have been taken into account, especially as regards matters such as *ficta* and retroactive accidentals. For the numerous problematic passages, I am grateful to Kenneth Gilbert, who has generously shared the readings from his forthcoming new edition.

The planning of this recording has proven to be a vivid reminder of our deliberations for the French classical organ in Redpath Hall some twenty years ago. One of our criteria was that it play de Grigny, and without a “foreign accent.” To have been able to plan such an instrument with the organ builder Hellmuth Wolff has been a unique experience in my life: and even more, to have been able to live with the organ since its completion in 1981. A great instrument is still the best teacher.

The sounds speak for themselves through the recording, and I think the listener will agree that the French accent is indeed *authentique*. However, there is an aspect that is only obvious to the player, and here I am speaking of the very successful suspended action which is as sensitive as a well-regulated harpsichord. This action responds to nuances of true player’s touch in such a way that one feels totally in command of the complex ornamentation inherent to the style. Indeed, fluency with this idiom, and finding its inner meaning, is still best gained by playing the music of the French *clavecinistes*.

One always speaks about the influence of de Grigny on the young Bach. The story of Bach’s copy is well known, but he was just learning his craft at the time. I can well imagine Bach returning to his copy when he was so absorbed with revision and consolidation during his later years. Would we have the wonderful *en taille* chorale preludes without his knowledge of the French master? Surely de Grigny’s preoccupation with 5-voice counterpoint finds a kindred spirit in Bach. In fact, the contrapuntal skill of de Grigny is every bit as tunique in French keyboard music as that of Bach in Germany.

Finally, as one listens to the sublime 5-voice Dialogue for the Communion at the end of the Mass, one’s spirit finds repose—that strange byproduct of the alchemy of “ecstasy and reason.”

John Grew

:: Nicolas de Grigny

It is most appropriate that John Grew should choose to record the works of Nicolas de Grigny on the first organ in Canada to be designed entirely along the lines of the French organs of the 17th and 18th centuries, the Hellmuth Wolff organ (1981) in McGill University’s Redpath Hall. De Grigny, like other French composers of his period, endeavors to display to the fullest the various sound colours of the organ. Indeed, the required registrations are often given in the very title of the pieces, such as *Récit de Tierce* or *Basse de Trompette* ou de *Cromorne*. For some genres, *Plein-Jeu*, *Grand-Jeu*, *Duo*, *Trio*, the registrations were well known to all. And several composers give the “recipe” in the preface to their organ books. Nicolas Lebègue, de Grigny’s master, in addition gives indications as to the tempo and character of the different types of pieces.

The exact composition of de Grigny’s organ at Reims Cathedral is not known. Nevertheless, a document dated 1696 reveals that the organ had three manuals, *Grand-Orgue*, *Positif*, and *Cornet d’Écho*, as well as a pedal-board “à ravallement.” A *Cornet de Récit* was to be added with a Trumpet stop and, on the *Positif*, the *Flageolet* was to be replaced by the *Larigot*. Was this requested by the newly appointed young organist or was it on the advice of his master Lebègue? Before carrying out the usual adjustments, however, it was necessary to clean the diapasons “and remove all the dust even from the organ case,” which we may admire to this day.

While observing the requirements of the liturgy for which French organ music of the 17th and 18th centuries was intended, and even though he adopts the same musical forms as his predecessors, de Grigny displays a degree of flexibility and inspiration that far exceeds that of his fellow composers. One may well wonder to what heights he would have risen had he not died at the early age of 31.

Born in 1672 in Reims into a family of organists and musicians, de Grigny went to Paris towards the age of 25. In the capital, he studied with Nicolas Lebègue who came from Laon, about fifty kilometers from Reims. Lebègue was one of King Louis XIV’s four organists, a harpsichordist, a renowned teacher and innovative composer, and much sought after as an organ expert. If de Grigny surpassed his master in inspiration, it was the latter who laid the solid foundations of de Grigny’s craftsmanship.

Around 1693, de Grigny was organist at Saint-Denis near Paris, the burial place of the French kings. Two years later, he returned to his native town as organist of the Cathedral where the French kings were crowned. In 1702, his master Lebègue died at the age of 71. De Grigny died the following year, survived by his widow who had given him seven children.

In 1699, de Grigny published his *Premier Livre d’orgue contenant une messe et les hymnes des principales festes de l’année*. Did he intend to compose a second? Johann Sebastian Bach held the work in such high esteem that he copied it out entirely, the manuscript of which has survived to this day. Despite the composer’s brief career, de Grigny’s organ book was sufficiently in demand to warrant a second edition eight years after his death.

The organ verses composed for the main sections of the Mass, *Kyrie*, *Gloria*, *Sanctus*, *Agnus Dei*, as well as for the hymns were intended to *alternate* with the verses performed by the singers, sustained by the serpent. The Bishops’ Ceremonial (1662) recommends that the organ verse render the sentiments conveyed by the words it replaces. This was not always carried out, however.

Enforced more strictly was the requirement that the plainchant melody be clearly heard in the first verse of each section of the Mass. It was played on the Pedal Trumpet, or sometimes in the tenor register. De Grigny observed this precept and applied it also to the first verse of his five hymns. Even though it was not compulsory, he often borrowed from the thematic material of the plainchant for the following verses. The plainchant on which his Mass is based is Mass IV or *Cunctipio tens genitor Deus*, the same as with the other composers who wrote Masses for double feasts: Nivers in 1667, Lebègue c. 1678, Couperin 1690 and G. Corrette 1703. De Grigny's organ hymns are based on the traditional chant of the liturgical year.

Although using the same forms as the other composers of the period, de Grigny's compositions are much more complex and developed. The *Pleins-Jeux* which opens the sections of the Mass and the hymns are mostly in five parts. Most of the fugues, the movement that generally follows the opening *Plein-Jeu*, are also in five parts and are largely built on the plainchant motifs. Here de Grigny innovates, with two parts in the *Cornet*, two on the *Cromorne* and the fifth on the pedal. It is in these five part fugues that we see the incredible mastery of counterpoint which was such an inspiration to Bach.

De Grigny's *Dialogues* should be played on the brilliant and incisive reeds off the *Grand-Jeu*, so typical of the French organ of that period. These *Dialogues* sometimes take the form of a French overture in three sections, a form much practiced by Lully. The *Dialogue sur les Grands-Jeux* is often the final movement of the Mass sections or of the hymns. With de Grigny, the dialogue takes place not only between the *Grand-Orgue* and the *Positif*, but also between the treble and bass parts, and sometimes with the *Cornet*, to which replies the *Écho*, thereby bringing into use the four manuals. Freed from the constraints of *alternatim*, the organist is at liberty to play longer at the Offertory of the Mass, for which de Grigny wrote one of the most brilliant pieces of the repertory.

Like the other French organ composers, de Grigny wrote expressive *Récits* inspired by vocal music which call for the most melodious sounds of the organ, for instance the *Récit de Tierce* of the *Benedictus* of the Mass or the *Récit de Cromorne* of the *Veni Creator*. One of the most sumptuous movements is the Dialogue intended for the Communion. Here de Grigny enriches the *récits* with two treble parts on the *Cornet* and two tenor parts on the *Cromorne*. De Grigny's master, Nicolas Lebègue, had created a new genre, the tenor *récit*—in the medium register of the keyboard. Without any show of false modesty, Lebègue writes: "This type of verse is in my opinion the most beautiful and the most notable of the organ." de Grigny produced two sublime examples of this genre: the *Récit du chant du Pange lingua*, an ornamented choral, and the famous *Récit de Tierce en taille* from the *Gloria* of the Mass, with its highly expressive melodic leaps and runs that freely sweep over the central part of the keyboard.

In 1904, André Pirro prefaced the first edition of de Grigny's works to appear since the second edition of his organ book in 1711. He writes: "We know of no other French organist of the same period who reached such profundity while maintaining such elegance."

Élisabeth Gallat-Morin

:: John Grew

"...it takes an artist of Mr. Grew's exceptional quality to stress the scale, variety and eloquence of Couperin ... he relishes the music's gravity and boldly-questioning manner."

— *Daily Telegraph, London*

John Grew is a leading figure among Canadian organists. He is University Organist at McGill University and chair of the organ area of the Faculty of Music. He is also artistic director of the McGill Summer Organ Academy. John Grew's teaching career has spanned twenty-five years at McGill University, 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. John Grew has been at the forefront of the mechanical-action organ revival in North America. Among his many accomplishments at McGill University was his collaboration with Hellmuth Wolff in the planning of the French classical organ at Redpath Hall, one of Montreal's most important concert venues. John Grew was Dean of the Faculty of Music at McGill University from 1991 to 1996.

John Grew's teachers have 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 made numerous broadcast recordings for both the English and French networks of the CBC, as well as RTBF (Belgium), Radio-France and German Radio. John Grew has appeared as soloist with such distinguished chamber orchestras as Tafelmusik and the Alberta Baroque Ensemble, and with the Montreal Symphony Orchestra. He has served on international competition juries, and has given recitals throughout Europe and North America. John Grew has recorded works by Dietrich Buxtehude, J. S. Bach and Bengt Hambraeus for McGill Records. He has also made a recording for the Fonovox label that features the von Beckerath organ at Queen Mary Road United Church.



:: The Organ of Redpath Hall, McGill University Some observations by the organ builder

It has now been more than a hundred years since Redpath Hall was built as the reading room of McGill University's library, its gallery reserved for those consulting the collection of rare books. No one back then would have suspected that one day this gallery would contain an organ, still less a French organ. Curiously enough, until the construction of this organ, Montreal, the second largest French city in the world, could not boast of a French baroque organ. In fact, no trace remains in Québec of any organ dating back to the French colonial period. Moreover, in spite of the fact that many of Montreal's organists, along with the organ builders of the region, were pioneers of the Organ Reform in North America, up until then no organ had been constructed in this city in any sort of rigorously historic style. Thus the organ of Redpath Hall filled a real void.

The organ was meant to serve the Faculty of Music for the Interpretation of the French baroque organ repertoire in its entirety. But it was also desirable that this instrument—the only organ of any size at McGill—be able to render other literature, so long as its French character was not compromised. For the students, an organ of clearly marked style, where everything is of a piece—the sound, the touch, and even the aesthetics of the case—all this constitutes an important part of their learning. This is an experience that the students could not easily get, studying on an indifferent *orgue à tout faire*.

Finally, it is well known that French organ music depends on specifically French sounds, much more than the music of Bach depends on the sound of the organs of his native Thuringia. French music—and not just organ music suffers as much without its characteristic timbres as French cuisine would suffer without its seasonings. Fortunately for us, just as the organists' menu (i.e., their registrations) were set out long ago, so the manner of preparing the dishes was minutely specified by an 18th century monk: Dom Bédos de Celles, in his book, *L'Art du facteur d'orgues*. Dom Bédos gives a detailed description of the methods and practices of organbuilding in his time. We find drawings which show how to pin the cylinders of barrel organs, but also the exact shapes and dimensions of the shallots and tongues of trumpet stops, along with the diameters of their resonators and all the details of their construction. We followed most of his counsels for making the pipes, especially those concerning the reeds.

Dom Bédos says almost nothing about voicing, so as usual in this part of our work, we must be guided by our intuition. As regards the makeup of the mixtures, we modified them somewhat for fear of ending up with a *Plenum* at once too low and too loud. The *Fournitures* can be played without the *Cymbales* superimposed, and the *Fourniture* of the *Grand-Orgue* can also be played without its lowest rank, which belongs to the 16' harmonic series. (It could disturb a Bach fugue if an obvious break in the mixture could be heard in the middle of the subject. In French music fugues are normally played on one or more reed stops. Whoever is familiar with the phenomenal acoustics of a French cathedral will understand that a reed can pierce through the sonorous fog, where the *Plenum* would only make it thicker ...) Closed-toe voicing (controlling the volume with the toe-hole of the pipe) permits a more restrained sound. Thus the *Montres* (the façade pipes) can serve as accompaniment stops and the mixtures do not grate upon the ear. The McGill organ is, in fact, fairly soft until the reeds make their appearance. Then the *Trompettes* blaze, the *Cromorne* sings its bucolic airs, and the *Hautbois* squeals merrily.

Along with the French timbres we must mention the character of the wind, which helps to make this music come alive. There are a number of ways to make the wind flexible. The type of bellows used and the dimensions of the wind trunk can lend vivacity to the wind. In the present case we used a single parallel-fold bellows, there being no room for wedge-bellows. The wind-trunk sections were calculated according to the formula given by Dom Bédos. In French music it is the *Grand-Jeu* which consumes the most wind. We thought it best to add another section to the principal wind trunk, which can be opened if a greater demand is made upon the wind, e.g., in the music of Bach. The wind is lively, though not excessively; it invites the musician to listen, to react, and . . . to play better!

Like the flexible wind, the unequal temperament is also an expressive resource in this organ. It lends to each key a distinctive colour. We chose a French temperament described in the middle of the 18th century by the encyclopedist, D'Alembert. It contains a single pure third (C-E). This was the first time that we used an historic temperament, though we had been using other systems of unequal temperament in our organs for many years. It is interesting to note that in the same year that the McGill organ was inaugurated, 1981, three of our American confreres built mean-tone organs for colleges: John Brombaugh at Oberlin, Charles Fisk at Wellesley, and Gene Bédient at Augustana.

The French organ is a well-defined instrument, whose style is much more systematic than those of the organs in other European countries. The rational layout of the mechanism, which in France was carried over from one instrument to the next, favoured its refinement. But doubtless we owe the excellent key-actions of French organs to the exigency of their organists, who wanted to be able to play ornaments just as well on the organ as they could on the harpsichord. If the action of this organ was to rank among the best, it would be absolutely necessary to model it on the best examples. The plan described by Dom Bédos reduces the travel of the action to half the fall of the key, which might produce too light an action. We preferred the ratio of the action in the Clicquot organ at Souvigny (one of the best I know of), where the trackers are attached at two-fifths of the distance from the nose of the key to its pivot. The travel of the action is thus three-fifths that of the key-fall.

The aesthetic of the case is yet another story. The architecture of French organ cases had fallen into decadence by the latter half of the 18th century. Dom Bédos remarks on it and even illustrates the point with a design that an architect had proposed for the organ of Saint-Sulpice, showing an organ case without façade pipes. The monumental organs from the end of the 18th century thus could not serve as our models for the organ case in Redpath Hall. We had to look for something more appropriate and we found the elements we were looking for in two organs in Paris. A drawing of the old organ of Saint-Germain-des-Prés showed a refined manner of breaking up the monotony of the *plates-faces* (the fields of smaller pipes between the towers) with small half-round towers, which we reinterpreted as points. The other organ that influenced us was that of Saint-Etienne-du-Mont, which is simply the most elegant French organ case of all time. We took the outline of the *Positif* of Saint-Etienne for the *Positif* of the McGill organ, but its appearance is fairly different, largely due to our grouping the pipes in the *plates-faces* by major thirds. This was made necessary by the shields surmounting these groups, displaying the arms of the university and

of the anonymous benefactor who funded the project. We were careful to avoid certain abuses characteristic of the facades of late baroque organs, such as the abundance of large pipes and of over-length pipes. (Dom Bédos mentions that one need have no scruple to put *Grosses Tierces* and *Grosses Quintes* in facade. I have a hard time imagining how these pipes, sounding very soft harmonies, would blend with sounds from inside the case!) Be that as it may, we also wanted to give the small pipes their chance to speak out and to avoid over-lengths to leave a bit of space for the pipe-shades, to give the wood-carver a chance to express himself.

Over the years the McGill organ has made many friends, among connoisseurs and amateurs alike, which is a great source of pride to us. We have noticed, with sly satisfaction, that this organ is liked even by certain people who are not exactly partisans of historical authenticity in music. We have heard it sound under the fingers of many different musicians in an enormous variety of repertoire, almost always with the greatest satisfaction.

Hellmuth Wolff

Réalisation / *Produced by*: Hank Knox

Ingénieur du son et montage / *Sound Engineer and Edited by*: Johanne Goyette

Enregistré les 30 et 31 août 1997 (*Messe*) et le 4 juillet 1996 (*Hymnes*)

Recorded on August 30 and 31, 1997 (Messe) and July 4, 1996 (Hymnes)

Salle Redpath, Université McGill, Montréal

Préparation de l'orgue / *Organ preparation*: James Louder

Assistant: Kevin Komisaruk

Responsables du livret / *Booklet Editors*: Robert Rowat, Michel Ferland

Graphisme / *Graphic design*: Diane Lagacé

Traduction / *Translation*: André Roy, Élisabeth Gallat-Morin

Couverture / *Cover Art*: George de La Tour, *La Madeleine à la Veilleuse*