



L'orgue de Dunand de la basilique Saint-Victor à Marseille (Photo Jean Robert)

© ARION PARIS 1973/1980/1996 — Tous droits réservés pour tous pays. Reproduction interdite.  
© ARION PARIS 1973/1980/1996 — Copyright reserved for all the world.

**S**'il fallait définir en un mot la position de André Jolivet dans la musique de son temps et de son pays, je dirais volontiers qu'il est notre Béla Bartók. De même que Béla Bartók, il use tantôt du langage atonal et tantôt du langage modal. Mais chez l'un comme chez l'autre c'est l'esprit modal qui l'emporte. Tous deux ont, sur le plan mélodique, le souffle large, tous deux possèdent, au plus haut degré, le sens de la continuité sonore. Et si l'articulation est, chez Béla Bartók, des plus nettes, le même phénomène se retrouve chez André Jolivet dont le discours est étayé par de clairs appuis harmoniques. Autre point commun : le dédain du pittoresque, le goût de la musique pure, mais, en même temps, le sens du concret, le refus du formalisme. Ajoutons à cela une violence qui est d'essence spirituelle. Hançtés par la recherche d'horizons nouveaux, André Jolivet et Béla Bartók ont ressenti, comme en contrepartie de leur audace naturelle, la nécessité de conserver un contact avec le quotidien, un contact avec la terre, un contact avec l'humanité. Ils n'écrivaient pas pour quelques-uns, mais pour tous les hommes. Ce contact, Béla Bartók l'a trouvé dans l'utilisation et la re-création des mélodies du folklore. Pour sa part, Jolivet a voulu que sa musique effectue un retour aux sources, rejoigne un passé très reculé, retrouve sa justification, comme aux premiers âges de l'humanité, dans l'incantation, dans la magie.

« Pour une communion sereine de l'être avec le monde » : tel est le titre de la quatrième des *Incantations pour flûte* de André Jolivet. Ce pourrait être le titre de ce disque. *Hymne à l'Univers* et *Mandala* se répondent, formant un vaste diptyque. La musique y atteint des dimensions cosmiques. *Hymne à Saint-André* et *Arioso Barocco*, de plus modeste envergure, nous rappellent que la musique de André Jolivet n'était pas que violence, incandescence, mais qu'elle était aussi accessible à la tendresse, au sourire, à la grâce.

Dans son livre *Avec André Jolivet*<sup>(1)</sup>, Hilda Jolivet nous apprend en quelles circonstances fut composé, en 1947, l'*Hymne à Saint-André* pour soprano et orgue : « L'Hymne a été écrit pour une Saint André collective qui réunissait chaque année beaucoup de André et Andrée musiciens, chez notre amie mélomane, Madame Knecht. » Le texte latin avait été fourni par Monseigneur Chevrot. En voici la traduction :

« O Dieu qui avez honoré ceux qui vous aiment, Vous leur avez donné une grande puissance.

Seigneur, Vous avez sondé mon cœur et Vous me connaissez. Vous m'avez vu dans mon repos et dans mon réveil.

Vous les établissez princes sur toute la terre. Ils se souviendront de Vous, Seigneur.

Pour remplacer vos pères, dès fils vous sont donnés. C'est pour cela que les

peuples publieront vos louanges.

*Alleluia, Alleluia. Le Seigneur a aimé André comme un parfum d'agréable odeur. Alleluia.* »

Sabine de Butler en donna la première audition le 28 novembre 1948, à la Chambre des Dominicains à Paris. L'*Hymne à Saint-André* s'apparente à la *Messe pour le Jour de la Paix* de 1940 et aux *Poèmes intimes* de 1944. Une simple ligne, où alternent croches et triolets, est soutenue par les accords de l'orgue. Et c'est la voix seule qui conclut, par une vocalise, *a plaisir*, sur le dernier « Alleluia ».

Composé en 1961, l'*Hymne à l'Univers* a été créé par Jean-Jacques Grunenwald, dans le cadre des concerts des « Amis de l'orgue » à l'Église Saint-Pierre de Montrouge, le 12 mars 1963. En tête de la partition, André Jolivet a reproduit une phrase de Pierre Teilhard de Chardin : « Rien n'est précieux que ce qui est toi dans les autres, et les autres en toi ». Ainsi, tout en plaçant l'*Hymne à l'Univers* sous le patronage de Teilhard de Chardin, le compositeur entendait-il rappeler combien lui tenait à cœur le problème de la communication, communication non seulement entre les hommes, mais aussi entre les hommes et l'Univers... En 1965, André Jolivet écrira sur des textes de Teilhard de Chardin, la cantate *Le Coeur de la Matière* dont la dernière partie, qui est un hymne grandiose à la

matière, « Sève de nos âmes, Main de Dieu, Chair du Christ », s'achève sur une vision extatique : « Qu'il est beau l'esprit s'élevant tout paré des richesses de la terre ». L'*Hymne à l'Univers* et le *Cœur de la Matière*, ces deux œuvres où se rencontrent la pensée du musicien et celle du philosophe sont l'une et l'autre dans l'itinéraire de André Jolivet, un aboutissement, un sommet. Mais, dès le début, dès *Maná* (1935) et les *Incantations* (1936), le musicien spiritualiste André Jolivet n'en est pas moins enraciné dans la terre, et profondément. Avec son intuition de poète, Jean-Joël Barbier a très bien su le dire à propos du *Concerto pour flûte* : « Alors que Messiaen est un musicien de l'air et de l'arc-en-ciel, pour Jolivet le jour se lève dans la terre. La terre est son élément. Sa musique travaille avec la matière la plus dense, en cela hautement spirituelle car c'est à travers la matière que souffle l'esprit. »

Écrivant pour l'orgue, André Jolivet n'a pas recherché les effets spécifiques auxquels sont parfois tentés de recourir ceux qui pratiquent l'instrument, effets qui limitent la portée de son message. Dans l'*Hymne à l'Univers*, on retrouve tout Jolivet, celui des *Incantations* avec ses longues monodies qu'enrichit une harmonie sous-jacente et une articulation rythmique très élaborée, celui des *Danses rituelles*, avec leur ivresse dionysiaque. Hors de tout schéma conventionnel,

l'œuvre avance d'un mouvement irrésistible jusqu'à sa conclusion, éclatante et grandiose. Une telle page enrichit singulièrement le répertoire de l'orgue.

L'*Arioso barocco* pour trompette et orgue a été composé en 1968, à la demande de Maurice André et de Hedwig Bilgrand qui l'enregistraient avant même d'en donner la première audition publique, qui eut lieu à Munich en 1972. Le titre pourrait laisser entendre qu'il s'agit d'une œuvre écrite dans l'esprit d'un pastiche. Il n'en est rien. S'il est de caractère « baroque », cet Adagio n'emprunte qu'au lyrisme de Jolivet sa liberté mélodique, sa richesse ornementale, sa fantaisie.

Commandé par la fondation « Schnitgerprijs Zwolle », écrit en 1969 et créé, à quelques jours de distance, en juin de la même année, par l'organiste hollandais Charles Wolf à Zwolle et par Jean Guillou au Festival de Bordeaux, *Mandala* n'inclut, malgré son titre, aucun élément exotique. On y retrouve, avec la même liberté et la même logique, avec une plus grande concision peut-être, en sept mouvements enchaînés, ce que l'on pouvait admirer dans l'*Hymne à l'Univers* : une force qui va, qui résoud ses contradictions et conduit à la paix, à la lumière. André Jolivet a écrit, pour *Mandala*, un texte de présentation qui

nous éclaire sur le sens de cette œuvre : « *Un Mandala est un schéma linéaire agrémenté de couleurs symboliques reproduisant l'univers conçu par la cosmogonie indienne. L'exécution de ces schémas équivaut à créer un microcosme et à en maîtriser les éléments. Guide imaginaire et provisoire de la méditation, un Mandala manifeste dans ses combinaisons variées de cercles et de carrés l'univers spirituel et matériel ainsi que la dynamique des relations qui les unissent, au triple plan cosmique, anthropologique et divin. Le Mandala, par la magie de ses symboles, est à la fois l'image et le moteur de l'ascension spirituelle, qui procède par une intériorisation de plus en plus poussée de la vie et par une concentration progressive du multiple sur l'un : le moi réintégré dans le tout, le tout réintégré dans le moi (cf : Dictionnaire des symboles).* Un des schémas cosmologiques reproduits dans des Mandala est le Jambu qui, d'après la cosmogonie de l'Inde, est une masse circulaire séparée par autant de mers. Au centre de cette « île » (Jabudripa) s'élève le Mériu, montagne inaccessible autour de laquelle tournent les constellations et qui contient le paradis d'Indra.

Pour transposer la notion de *Mandala* sur le plan sonore, je me suis adressé à l'instrument qui m'a paru être le seul adéquat par ses possibilités de variété, de richesse, de puissance et son souffle inépuisable :

l'orgue. La forme de l'œuvre se réfère au schéma Jambu. Après une brève méditation ouvrante sont exposées sept séquences représentant les continents. Elles sont de complexité croissante tandis que les sept séquences figurant les mers (qui s'intercalent entre les continents) laissent décroître leur agitation initiale. Cette imbrication d'allures aboutit logiquement à la sérénité hiératique du Mériu. »

JEAN ROY

Jolivet a appartenu au groupe « Jeune France », qui, fondé en 1936 par Yves Baudrier, réunit aussi les noms de Olivier Messiaen et Daniel Lesur. Ce mouvement était plus spiritualiste que musical et se posait en réaction contre l'intellectualisme et l'abstraction. « *Toutes ces recherches*, écrit Jolivet dans la revue « Contrepoint » en 1946, pour produire des résultats valables ne doivent cesser de s'appuyer sur le sentiment de l'humain. Trop facilement, elles inclinerait à la virtuosité, ou tout au moins à une complexité qui éloignerait la musique de son principe fondamental : le chant des hommes. »

Le manifeste du groupe se prononçait en faveur de la sincérité artistique : « La jeune France se propose la diffusion d'œuvres jeunes, libres, aussi éloignées d'un poncif révolutionnaire que d'un poncif académique. » Chacun des membres

du groupe a évolué dans une direction différente. L'orientation initiale de Jolivet était « d'essayer de rendre à la musique son caractère originel antique, lorsqu'elle était l'expression magique et incantatoire des groupements humains. » Il s'est, d'entrée de jeu, forgé un langage tout à fait personnel « non conformiste jusqu'à la sauvagerie », dit Fred Goldbeck. Mais l'intransigeance et l'ésotérisme de ses premières œuvres laissent place à un langage plus immédiatement accessible. « Je crois, dit un jour le compositeur, que la vraie musique est celle que chacun peut fredonner ou jouer en croyant qu'il l'a faite lui-même... ou l'écouter en y retrouvant ses propres sentiments d'homme. » Il ne faudrait pas en conclure que Jolivet a évolué vers une conception purement hédoniste de l'art : l'esthétique est au contraire pour lui une philosophie morale et un humanisme. Antoine Goléa explique ainsi l'aspect plus directement sensible de ce qu'on pourrait appeler « les œuvres de la deuxième manière » : « à la fin de juin 1940, le soldat Jolivet a bien oublié ses hardies de naguère... le drame des semaines angoissantes qu'il vient de vivre continue de résonner en lui. Quinze jours plus tôt, il a failli laisser sa vie au pont de Gien, sur la Loire... Et maintenant un chant se lève en lui, immense, simple, pathétique, un chant de grâce et d'espoir malgré tout devant la vie retrouvée. »

Le *Nocturne* pour violoncelle et piano est postérieur aux *Trois complaintes du Soldat*, mais témoigne de la même volonté de communication : écrit en août 1943, il fut joué deux mois plus tard lors d'un concert sur invitations du *Triptyque*<sup>(2)</sup> par Jean Brizard à qui il est dédié : « Le succès le plus affirmé de la soirée alla à un simple Nocturne pour violoncelle et piano ! D'un beau souffle soutenu, c'est une page à bientôt réentendre », écrit José Bruyr. L'élan profondément lyrique et sincère de ce Nocturne moderne et romantique ne pouvait laisser le public indifférent.

La forme de cette œuvre est très personnelle : l'introduction forme les deux volets extrêmes d'un triptyque dont la partie centrale est consacrée à l'exposition, au développement et à la reprise d'un nouveau thème. Le langage frappe par la richesse des accords et une souplesse rythmique, liée uniquement à des variations de tempo.

L'œuvre commence dans un mouvement « molto moderato » où le thème du violoncelle, d'un lyrisme contenu, se déploie sur de larges accords réguliers du piano. Un contrechant rythmique pointé précède l'entrée du deuxième thème « poco appassionato » du violoncelle. Le développement représente le sommet de l'œuvre avec sa rythmique agitée et l'intensité de son romantisme. Une cadence de violoncelle amène une brève reprise.

L'épisode initial revient, « mais plus intérieur » au terme de cet itinéraire spirituel et conduit progressivement au silence.

Laissons à André Jolivet le mot de la fin : « Les caractéristiques sonores du violoncelle, si elles sont riches en émotion et en générosité, sont limitées et particulières : le violoncelle est un ténor exigeant qui ne demande qu'à chanter mais qu'on ne peut accimuler qu'en satisfaisant son appétit de lyrisme et en domestiquant l'ardeur de ses partenaires dont il supporte souvent mal la concurrence. Dans ce Nocturne, je me suis plié aux impératifs du violoncelle en lui offrant un chant qui se développe sans relâche pendant près de dix minutes et qui met en valeur à la fois l'instrument dans tous ses registres et l'instrumentiste, tant pour ses qualités d'articulation et de précision de la main gauche que pour ses possibilités de puissance et de souplesse de l'archet. »

MONIQUE ESCUDIER

<sup>(1)</sup> Édit. Flammarion, 1978

<sup>(2)</sup> Association, fondée en 1933 par Pierre-Octave Ferroud, dont le but est d'encourager le développement de la musique de chambre

If, in a word, I had to define André Jolivet's position in the music of his time and his country, I would readily say that he is the French Béla Bartók. Just like Béla Bartók, he made use, in turn, of tonal and atonal language. But with both composers it is the modal spirit that prevails. Both were inspired melodists, both had a very great sense of musical continuity. And if the phrasing is extremely clear in Bartók, the same may be said of André Jolivet, whose discourse is backed up by clear harmony. Other things they have in common are scorn for the picturesque, a taste for pure music, but, at the same time, a sense of the concrete, a refusal of formalism. Let us add to that a violence that is spiritual in essence. Haunted by their search for new horizons, André Jolivet and Béla Bartók, as if to make up for their natural audacity, felt a need to keep in contact with everyday life, in contact with the earth, in contact with humanity. They did not write for a very few, but for all men. Béla Bartók found that contact in the use and re-creation of folk tunes. As for André Jolivet, he wanted his music to be a return to basics, to a very remote past; he wanted it to find its justification, as in the early ages of humanity, in incantation and magic.

« Pour une communion sereine de l'être avec le monde » ('For a serene communion between man and the world') is the title of the fourth of André Jolivet's *Incantations*

pour flûte. It could have been the title of this record, which brings together works for voice and organ, trumpet and organ, and for solo organ. *Hymne à l'Univers* and *Mandala* answer each other, forming, as it were, a vast 'diptych'. The music here attains cosmic dimensions. The two other pieces, the *Hymne à Saint-André* and *Arioso barocco* are on a more modest scale and remind us that André Jolivet's music was not just violence and incandescence, but that it was also open to tenderness, cheer and grace.

In her book entitled *Avec André Jolivet*<sup>(1)</sup>, Hilda Jolivet tells us of the circumstances in which the *Hymne à Saint-André* (Hymn to St Andrew), for soprano and organ, was composed, in 1947: 'Hymne was written for a collective celebration of St Andrew's Day which each year brought together a great many musicians by the name of André and Andréa, at the home of our music-loving friend Madame Knecht'. The Latin text had been provided by Monseigneur Chevrot. Here is the translation:

« O God who hast honoured those who love Thee, Thou hast given them great might.

Lord, Thou hast seen into my heart and Thou knowest me. Thou hast seen me in my repose and in my wakening.

Thou dost establish them as princes over all the earth. They shall remember Thee, O Lord.

To replace your fathers, sons are given unto you Which is why the people shall

*publish Thy praise abroad.*

*Alleluia, Alleluia. The Lord hath loved Andrew as a pleasant-smelling perfume. Alleluia.*»

Sabine de Butler gave the first performance of the work on 28 November 1948, at the Dominican Chapel in Paris. The *Hymne à Saint-André* may be compared to the *Messe pour le jour de la paix* of 1940 and the *Poèmes intimes* of 1944. A flowing vocal line, with an alternation of quavers and triplets, is supported by chords played on the organ. And the voice concludes alone, with a vocalise, *a placere*, on the last *Alleluia*.

Composed in 1961, the *Hymne à l'Univers* was first performed by Jean-Jacques Grunenwald within the context of the concerts organised by the 'Friends of the Organ' at the church of St Pierre in Montrouge, on 12 March 1963. At the head of the score André Jolivet reproduced a sentence by Pierre Teilhard de Chardin: 'Rien n'est précieux que ce qui est toi dans les autres, et les autres en toi' (Nothing is precious other than what is you in others, and others in you). Thus, whilst placing the *Hymne à l'Univers* under the patronage of Teilhard de Chardin, the composer meant to remind us of how much the problem of communication was close to his heart: communication not only between men, but also between men and the universe. In 1965, André Jolivet again used texts by

Teilhard de Chardin for the cantata *Le Cœur de la matière*, the last part of which is a grandiose hymn to matter, 'Sève de nos âmes, Main de Dieu, Chair du Christ' (Vitality of our souls, Hand of God, Flesh of Christ), ending with an ecstatic vision: 'Qu'il est beau l'esprit s'élevant tout paré des richesses de la terre' (How beautiful is the spirit as it rises adorned with the riches of the earth). The *Hymne à l'Univers* and *Le Cœur de la matière*, two works in which the thought of the musician and that of the philosopher are at one, are both a culmination, a pinnacle in André Jolivet's path. But from the very start, from *Mana* (1935) and the *Incantations* (1936), the spiritualistic musician André Jolivet was none the less rooted in the earth, and profoundly so. With his poetic insight, Joël Barbier, speaking of the Flute Concerto, put this very well: 'While Messiaen is a musician of the air and the rainbow, for Jolivet day breaks in the earth. The earth is his element. His music works with the densest matter, which is therein highly spiritual, for it is through matter that the spirit is stirred'.

In writing for the organ, André Jolivet did not seek the specific effects to which those who play the instrument are sometimes tempted to resort, effects which limit the scope of its message. In the *Hymne à l'Univers* we find the whole of Jolivet: the Jolivet of the *Incantations* with its long monodies enriched by subjacent harmony and very elaborate phrasing; the Jolivet of the

*Dances rituelles*, with their dionysiac intoxication. It does not fit in with any conventional schemes, but it advances irresistibly towards its conclusion, dazzling and grandiose. Such a work is an extraordinary enrichment for the organ repertory.

The *Arioso barocco* for trumpet and organ was composed in 1968, at the request of Maurice André and Hedwig Bilgrand, who recorded it even before the first public performance, given in Munich in 1972. From the title, we could imagine that the work was written in the spirit of a pastiche. But that is not so. If it is 'baroque' in character, this *Adagio* only borrows from Jolivet's lyricism its melodic freedom, its wealth of ornamentation, and its imaginativeness.

Commissioned by the Schnitgerprijs Zwolle Foundation, written in 1969 and performed, within the space of a few days, in June of the same year, by the Dutch organist Charles Wolf in Zwolle and by Jean Guillou at the Bordeaux Festival, *Mandala*, despite its title, includes no exotic elements. In the seven movements which follow on from each other, we find once again, and with the same freedom, the same logic, but perhaps with greater concision, an element we can admire in the *Hymne à l'Univers* — a force which advances, which resolves its contradictions and leads to peace and light.

André Jolivet wrote an introduction for *Mandala* which throws some light on the meaning of the work: «A *Mandala* is a linear diagram embellished with symbolical colours representing the universe as it is conceived by the Indian cosmogony. The accomplishment of these diagrams amounts to creating a microcosm and mastering its elements. A *Mandala* is an imaginary and temporary instrument of meditation; it indicates, in its various combinations of circles and squares, the spiritual and material world and also the dynamics of the relationships that unite them, on the triple plane, cosmic, anthropological and divine. The *Mandala*, by the magic of its symbols, is both the image and the prime mover of the spiritual ascent, which proceeds by a more and more advanced interiorisation of life and by a progressive concentration of the many on the one: the self again becoming part of the whole, the whole again becoming part of the self (cf. Dictionary of symbols). One of the cosmological diagrams reproduced in *Mandalas* is *Jambu* which, according the Indian cosmogony, is a circular mass separated by as many seas. In the centre of that 'island' (*Jabudipa*) stands *Meru*, an inaccessible mountain around which the constellations revolve and which contains the paradise of *Indra*.

*In order to transpose the notion of the *Mandala* into sound, I turned to the instru-*

ment which seemed to me to be the only one that was suitable, because of its potential in terms of variety, wealth, power and its inexhaustible breath: the organ. The form of the work refers to the Jambu diagram. After a short opening meditation, seven sequences are set out, representing the continents. They are of increasing complexity, while the seven sequences representing the seas (which fit in between the continents) allow their initial agitation to subside. This interweaving of different speeds logically results in the hieratic serenity of Meru.'

JEAN ROY

Jolivet belonged to the Jeune France group, founded in 1936 by Yves Baudrier, which also brought together the names of Olivier Messiaen and Daniel Lesur. This movement was more spiritualist than musical and was created as a reaction against intellectualism and abstraction. «In order to produce worthwhile results», wrote Jolivet in the revue *Counterpoint*, 1946, «all this research must be constantly based on a feeling for the human. All too easily, it could tend towards technical brilliance, or at least a complexity that would take music away from its fundamental principle: the singing of human beings.»

The group's manifesto came down in favour of artistic sincerity: 'It is the Jeune France's intention to circulate works that are

young and free and as far removed from revolutionary clichés as from academic ones.' Each of the group's members developed in a different direction. Jolivet's initial orientation was 'to try and give music back the character it had in antique times, when it was the magical, incantatory expression of human groups.' From the start, he created a very personal language for himself, which was 'non-conformist to the point of savagery,' as Fred Goldbeck put it. But the intransigence and esotericism of his early works gave way to a language that was more readily accessible. «I think», said the composer one day, «that real music is music that everyone can hum or play as if he had made it himself... or listen to whilst recognizing his own feelings as a man.» We must not draw the conclusion that Jolivet moved towards a purely hedonistic conception of art; on the contrary, aesthetics were for him a moral philosophy and a form of humanism. Antoine Goléa explains the more directly tangible aspect of what we might call 'the works in the second style' as follows: 'At the end of June 1940, Jolivet the soldier had indeed forgotten his former boldness (...), the drama of the weeks of anguish he had recently been through continued to echo within him. A fortnight earlier, he had almost lost his life at Gien bridge, on the Loire (...). And now a song welled up inside him, immense, simple, pathetic — despite everything, a song of grace and hope at his return to life.'

10

The *Nocturne* pour violoncelle et piano was written after the *Trois complaintes du Soldat* but shows the same desire for communication. Composed in August 1943, it was performed two months later at a private concert organised through the *Triptyque*<sup>①</sup> by Jean Brizard, to whom the work is dedicated. 'The most outstanding success of the evening was the simple Nocturne for cello and piano!' wrote José Bruyr, 'It is a fine, constantly inspired work, the sort of piece one would like to hear again soon.' The profound lyricism and sincerity of this modern, romantic *Nocturne* could hardly have left the audience indifferent.

The form of the work is very personal: the introduction forms the two outer sections of a three-part work, the central section of which is devoted to the exposition, development and recapitulation of a new subject. The language is striking in its wealth of chords and fluidity of rhythm, linked only to variations of tempo.

The work begins with a 'molto moderato' in which the cello theme, with its restrained lyricism, opens out over generous, regular chords from the piano. A counter-melody in dotted rhythms precedes the entrance of the cello's second theme, 'poco appassionato'. The development is the culmination of the work with its agitated rhythms and intense romanticism. A cadence for the cello leads to a short reprise. The initial episode returns, but in a more 'interiorised'

form, at the end of this spiritual journey, and gradually leads to silence.

Let us leave the last words to André Jolivet:

«The sounds a cello produces, though rich in emotion and generosity, are limited and special: the cello is like a demanding tenor who asks only to sing, but who can only be 'acclimatised' if we satisfy his appetite for lyricism and harness the ardour of his partners, for he often finds it difficult to stand rivalry. In this Nocturne, I have submitted to the cello's demands by giving him a melody which develops relentlessly for almost ten minutes, and which highlights the instrument in all its registers and also the instrumentalist, both in the qualities of articulation and precision of his left hand and in his capacities for power and flexibility with the bow.»

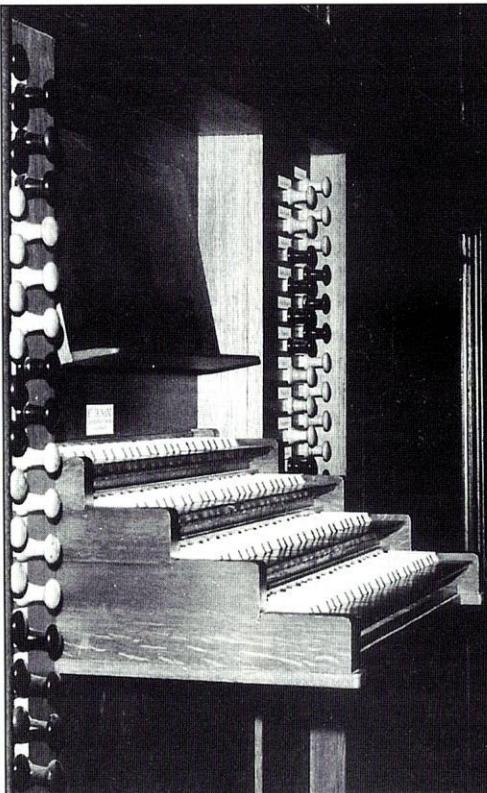
MONIQUE ESCUDIER

<sup>①</sup> Éditions Flammarion, 1978

<sup>②</sup> Association founded in 1933 by Pierre-Octave Ferroud with the aim of encouraging the development of chamber music

11

## L'ORGUE DE LA BASILIQUE SAINT-VICTOR À MARSEILLE



La console (Photo X)

12

L'orgue actuel trouve son origine, ne serait-ce que pour son emplacement au fond de l'église, avec le facteur alsacien Augustin Zeiger, en 1839. Celui-ci construit, sur un support en maçonnerie néo-gothique et dans un buffet de même style, un instrument de 30 jeux répartis sur trois claviers manuels (positif, grand-orgue et écho) et un pédalier de 18 notes.

Défiguré à la fin du 19<sup>e</sup> siècle par le marseillais François Mader qui supprime le positif de dos et installe une console séparée, l'instrument réduit à deux claviers manuels est recomposé en 1965. Une reconstruction complète sera bientôt envisagée. Le nouvel instrument, dont la réalisation est confiée à la manufacture de Jean Dunand, de Villeurbanne, est inauguré en septembre-octobre 1974.

Cet orgue de « synthèse » est basé sur un instrument classique français pour trois claviers (positif, grand-orgue, chamade), d'esprit méridional. Le troisième clavier et la pédale ont un style discrètement germanisant, avec ici une bombarde douce et des mixtures, là une sesquialtera et un sifflet. On retrouve au grand orgue une grande partie de la tuyauterie originale de Zeiger, en particulier dans les principaux, la fourniture,

les flûtes, le cornet et le clairon. Ce clavier est caractérisé par un plein jeu de 16' très noble, et par son grand jeu de tierce. Au positif, on trouve un plein jeu polyphonique et incisif ; les anches y sont brillantes, comme au grand orgue ou à la chamade, dont l'éclat particulier permet de faire ressortir un *cantus firmus*, ou de couronner brillamment un tutti.

L'harmonisation, confiée à Christian Marcel assisté par Olaf Dalsback, se distingue par la rondeur des principaux et la vigueur des anches. Si les classiques français sont à leur place, si Bach peut sonner de façon séduisante, de vastes possibilités sont offertes pour la littérature germanique romantique, ou pour la musique contemporaine, comme en témoigne le disque de Daniel Roth.

Le buffet, dont la décoration néo-gothique avait été mutilée au cours des années, a été redessiné par le genevois Didier Godel. Outre le soubassement, on retrouve au grand orgue la disposition initiale des tourelles et plates-faces de Zeiger.

FRANÇOIS SANTON  
organiste titulaire

13

## THE ORGAN OF ST VICTOR'S BASILICA, MARSEILLES

The origin of the present organ, if only for its location at the far end of the church, lies with the Alsatian organ builder Augustin Zeiger. In 1839, on a Neo-Gothic masonry support and in a case of the same style, the latter built an instrument with 30 stops spread over three manuals (choir organ, full organ and echo) and a pedal keyboard of 18 notes.

Disfigured in the 19th century by François Mader of Marseilles, who removed the choir organ and put in a separate console, the instrument, reduced to two manuals, was recomposed in 1965. A complete reconstruction was soon envisaged. Work on the new instrument, carried out by the organ-building firm Jean Dunand of Villeurbanne, was inaugurated in September-October 1974.

This organ is the result of a 'synthesis'. It is based on a classical French instrument, with three manuals that are Southern-French in spirit (choir organ, full organ and chamade). The third manual and the pedal organ have a discreetly Germanistic style, with soft bombarde and mutation stops here, sesquialtera and whistle flute there. In full organ we find much of Zeiger's original pipework, particularly in the diapa-

sons, furniture, flutestops, cornet and clarion. This manual is characterised by a very noble plein-jeu 16', and by its full organ on the tierce. On the choir organ, there is a polyphonic and incisive plein-jeu, the reedwork is splendid, as on full organ or chamade, whose exceptional brilliance makes it possible to highlight a cantus firmus, or crown a tutti in most dazzling fashion.

The harmonisation, undertaken by Christian Marcel, assisted by Olaf Dalsback, is characterised by the richness of the diapasons and the vigour of the reedwork. If the French classics are at home on this organ, if Bach can sound very attractive, vast possibilities are offered for the romantic German repertoire, or for contemporary music, as may be seen from this recording by Daniel Roth.

The Neo-Gothic decoration of the organ case had been damaged over the years. It was redesigned by Didier Godel of Geneva. Besides the base, the great organ has retained the original position of Zeiger's towers and flat.

FRANÇOIS SANTON  
organist of St Victor's basilica

Facteurs / Organ builders:  
A. Zeiger (1840), F. Mader (1880), A. Dunand (1965), J. Dunand (1974)

**Premier clavier : Positif de dos** / First manual: choir organ  
Montre 8', Bourdon 8', Prestant 4', Nasard 2 2/3', Doublette 2', Quarte 2', Tierce 1 3/5', Larigot 1 1/3', Plein Jeu 5r, Trompette 8', Cromorne 8'

**Second clavier : Grand orgue** / Second manual: Grand orgue  
Montre 16', Montre 8', Bourdon 8', Prestant 4', Flûte 4', Grosse Tierce 3 1/5', Nasard 2 2/3', Doublette 2', Tierce 1 3/5', Grosse fourniture 2r, Petite fourniture 3r, Cymbale 4r, Trompette 8', Clairon 4'

**Troisième clavier : Écho expressif** / Third manual: Expressive echo  
Quintaton 16', Principal 8', Bourdon en bois 8', Vocce umana 8' (au 2<sup>e</sup> ut / at 2nd C), Gemshorn 4', Flûte 2', Sifflet 1', Sesquialtera 2r, Cymbale 3r, Voix humaine 8', Hautbois 8', Chalumeau 4'

**Quatrième clavier : Chamade** / Fourth manual: Chamade  
Trompette 8' (basse et dessus), Clairon 4' (basse), Bombarde 16' (dessus) : coupure au 3<sup>e</sup> ré # / cut at 3rd D sharp, Cornet 5r (au 3<sup>e</sup> ut / at 3rd C)

**Pédale** / Pedal  
Flûte 16', Flûte 8', Principal 8', Quinte 5 1/3', Principal 4', Grosse mixture 2r, Petite mixture 4-5r, Bombarde 16', Trompette 8', Clairon 4'

**Combinaisons / Combinations**  
1/2, 3/2, 4/2, 4/3, 1/ped, 2/ped, 3/ped, 4/ped. • Étendue des claviers : ut 1 - sol 5 / Range of manuals: C1 - G5 • Étendue du pédalier : ut 1 - sol 3 / Range of pedal keyboard: C1 - G3 • Traction des notes par mécanique suspendue, traction des registres par moteurs électriques / Suspended tracker action for the notes, electric motor action for the knobs

Translation into English : MARY PARDOE