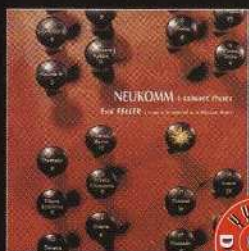


EGALEMENT DISPONIBLE :



ARN68586



ARN68553



ARN68503



ARN68642



ARN68514

[www.erikfeller.com](http://www.erikfeller.com)



ARN68673

© & © ARION 2006 — Tous droits de reproduction réservés pour tous pays. Reproduction interdite.  
ARN 68725 - Copyright reserved in all countries.



Jean-Adam  
**GUILAIN**

# Magnificat

4 Suites, 1706

Erik  
**FELLER**, orgue

## Jean-Adam Guilain

### 4 suites pour le Magnificat\* (1706)

#### 1 - 7 Suite du Premier ton

- |   |      |
|---|------|
| 1. Plein jeu  | 1'56 |
| 2. Trio<br>(GO : Vh.8' - Pos : F.4' ; Tier. - Pos/GO - Réc : Htb.8')    | 1'26 |
| 3. Duo<br>(GO : Co.V - Pos : Cro.8')                                    | 1'08 |
| 4. Basse de trompette<br>(GO : 1 <sup>er</sup> Tp. - Pos : B.8' ; F.4') | 1'55 |
| 5. Récit<br>(GO : B.8' - Pos : B.8' ; Naz., tremblant)                  | 1'55 |
| 6. Dialogue<br>(Grand Jeu - Introduction avec Bourdon 16' au GO)        | 1'53 |
| 7. Petit Plein jeu<br>(Pos : B.8' ; M.4' ; D.2' ; Four. ; Cymb.)        | 1'05 |

#### 8 - 14 Suite du Deuxième ton

- |  |      |
|--|------|
| 8. Prélude   | 2'04 |
| 9. Tierce en taille<br>(GO : B.16' ; M.8' ; Fl. alle. 8' (dessus)<br>Pos : B.8' ; F.4' ; D.2' ; Naz. ; Tier. - Péd : M.8') | 2'50 |
| 10. Duo<br>(GO : B.16' ; Cl.4' - Pos : Cro.8')   | 1'27 |
| 11. Basse de trompette<br>(GO : 2 <sup>ème</sup> Tp. - Pos : B.8')   | 1'27 |
| 12. Trio de Flûtes<br>(GO : B.8', Fl. alle. 8' (dessus) ;<br>Pos/GO - Pos : B.8', tremblant)                               | 2'09 |
| 13. Dialogue<br>(Grand Jeu - le final avec Bourdon 16' au GO)  | 2'47 |
| 14. Petit Plein jeu<br>(Pos : B.8' ; M.4' ; D.2' ; Cymb.)  | 0'59 |

#### 15 - 21 Suite du Troisième ton

- |  |      |
|--|------|
| 15. Plein jeu  | 2'13 |
| 16. Quatuor (4 mains)<br>(GO : B.16' ; M.8' ; Pr.4' - Pos : Cro.8' - Réc : Co.V) | 2'00 |



- |  |      |
|--|------|
| 17. Voix Humaine<br>(GO : Vh.8' - Pos : B.8' ; F.4', tremblant)                        | 3'14 |
| 18. Basse de trompette<br>(GO : 1 <sup>er</sup> Tp. - Pos : B.8' ; Pr.4' - Réc : Co.V) | 1'48 |
| 19. Duo<br>(GO : B.8' ; Cl.4' - Pos : F.4'<br>Pos/GO - Réc : Htb.8', tremblant)        | 2'01 |
| 20. Grand jeu<br>(Grand Jeu)   | 1'57 |
| 21. Petit Plein jeu<br>(Pos : B.8' ; M.4' ; D.2' ; Four. ; Cymb.)                      | 0'52 |

#### 22 - 28 Suite du Quatrième ton

- |  |      |
|--|------|
| 22. Plein jeu  | 1'49 |
| 23. Cromorne en taille<br>(GO : B.16' ; M.8' ; B.8' ; Fl. alle. 8' (dessus)<br>Pos : Cro.8' - Péd : M. 8')                             | 2'58 |
| 24. Duo<br>(GO : B.16' ; M.8' ; Pr.4' ; D.2' ; Naz. ; Tier.<br>Pos : B.8' ; M.4' ; D.2' ; Naz. ; Tier. ; Lar.)                         | 1'56 |
| 25. Basse de trompette<br>(GO : 1 <sup>er</sup> Tp. - Pos : B.8' ; F.4' ; Naz.)<br>Notée « basse de cromorne » dans l'édition Noetzel. | 1'51 |
| 26. Trio<br>(GO : B.16' ; Vh.8' - Pos : B.8' ; F.4' - Réc : Htb.8')  | 1'53 |
| 27. Dialogue<br>(Grand jeu)  | 3'05 |
| 28. Petit Plein jeu<br>(Pos : B.8' ; M.4' ; D.2' ; Four. ; Cymb.)  | 1'25 |

#### Pour rappel :

Plein Jeu	Grand Jeu
GO : B.16' ; M.8' ; B.8' ; Pr.4' ; D.2' ; Four. ; Cymb.	GO : M.8' ; Pr.4' ; 1 <sup>er</sup> et 2 <sup>e</sup> Tp. ; Cl.4' ; Co.V
Pos : B.8' ; M.4' ; D.2' ; Four. ; Cymb.	Pos : Cro.8'
Pos/GO	Réc : Co.V
	Péd : M.8' ; Tp.8' ; Cl.4'
	Pos/GO

\*D'après les éditions Noetzel N3660

Mes remerciements vont à Monsieur Roland Pousse, Président de l'Association des Amis de l'Orgue de Cintegabelle, ainsi qu'à tous les membres du Bureau, pour leur autorisation et leur accueil chaleureux. Un merci tout particulier à Monsieur Jean-Claude Rouard pour m'avoir assisté dans l'enregistrement des Pleins Jeux. Et toute ma reconnaissance à Laurent Anen pour avoir accepté un quatre mains... ainsi que l'accord soigné de l'instrument et son aide à la préparation de l'enregistrement.

Merci à Paul Tremsal, (PDG) KS Service, pour son soutien à cette production et son amitié.  
[www.groupeks.com](http://www.groupeks.com)



**Je dédie cet enregistrement aux trois Présidents successifs, Marie-Josèphe Larenaudie, Nicole Huc-Dumac et Roland Pousse qui ont su faire partager leur amour et leur passion pour cet exceptionnel instrument de Cintegabelle.**

**Erik Feller**

## Les Amis de l'Orgue de Cintegabelle

Un patrimoine vivant est un patrimoine qui sert ! Les Amis de l'Orgue de Cintegabelle l'ont compris depuis sa restauration en 1989. Tour à tour, les présidentes Marie-Josèphe LARENAUDIE et Nicole HUC-DUMAS auxquelles j'ai succédé en janvier 2005 ont su qualifier au mieux ce magnifique instrument historique, véritable don du ciel patrimonial pour notre territoire rural.

Aussi, afin de repenser le rapport entre la création artistique et l'esthétique d'un patrimoine classé, cet accès à la culture se doit de passer par l'excellence de la programmation et, autant que faire se peut, le soutien à la création d'organistes talentueux de haut niveau. Erik FELLER faisait partie des musiciens pressentis pour parfaire cette ambition culturelle et artistique. Son enregistrement, effectué cet hiver 2005/2006, correspond à l'ouverture d'une voie nouvelle et régulière, celle d'adjoindre la création artistique aux actions de sensibilisation et de diffusion culturelle portées par les bénévoles de l'association. L'enregistrement d'Erik FELLER s'intègre dans les défis que nous voulons relever ces prochaines saisons : présenter des grandes pages de la musique de répertoire adaptées à l'instrument cintegabellois ; associer l'irrigation du territoire régional, l'éducation du public, le travail en milieu scolaire et l'enseignement spécialisé ; enfin, valoriser nos belles orgues sur un plan régional, national et international.

Pour permettre à l'espace rural de rester un espace de vie, l'approche patrimoniale des biens et de la culture est la seule à même de fonder une politique de développement et d'aménagement. La culture demeure à nos yeux un facteur d'enrichissement personnel, d'éducation et de réflexion.

Dans cet esprit, les Amis de l'Orgue souhaitent faciliter la transmission de ces biens de génération en génération, d'un groupe à l'autre, en permettant ce genre d'initiative. Beau succès pour l'œuvre discographique d'Erik FELLER et de Jean-Adam GUILAIN. Attendons désormais les suites !

Roland POUSSE  
Président  
Avril 2006  
Amis de l'Orgue de Cintegabelle  
Siège Social: Mairie de Cintegabelle  
31550 CINTEGABELLE  
<http://orguecintegabelle.free.fr/>



## GUILAIN - L'ŒUVRE POUR ORGUE

Qui donc était Guilain ? Son existence est entourée d'un épais mystère, et même son identité. On sait qu'au tout début du XVIII<sup>e</sup> siècle se trouve à Paris un nommé Guilain, organiste et maître de clavecin. Quand est-il né, quel est son nom véritable, d'où vient-il ? Nul ne peut répondre. Guilain est à l'époque synonyme de Guillaume. Or, on a découvert l'existence à Paris, à cette époque, d'un musicien allemand nommé Johann Adam Wilhelm Freinsberg – un nom imprononçable pour un Français. Autant le nommer par son prénom de Wilhelm, c'est-à-dire Guillaume, ou Guilain.

Tout permet de penser aujourd'hui que Freinsberg et Guilain ne sont qu'un seul et même homme. Il serait donc l'un des nombreux artistes venus des terres germaniques vers la France, attirés par la brillante vie de Paris et les fastes de Versailles, de même que de nombreux Français ont voyagé de par l'Europe, certains s'établissant même à Dresde ou à Munich.

Mais du séjour parisien de Guilain, on ne sait rien non plus. En 1702, le *Mercure galant* publie un air de Guilain, *C'est toy, divin Bacchus*. En 1706, c'est un grand recueil qui voit le jour, un livre de *Pièces d'orgue pour le Magnificat sur les huit tons différents de l'Eglise* que le compositeur dédie à Louis Marchand. Marchand fut apparemment le maître de Guilain, et même son ami. Rien n'interdit d'ailleurs d'imaginer que Guilain ait parlé de la vie musicale en Allemagne à Marchand, et que c'est à son instigation que le Français soit allé jouer outre-Rhin et tenter sa chance à Dresde, quelques années plus tard. Toujours est-il que Guilain récidive l'année suivante (1707) avec une *Messe* à cinq voix, aujourd'hui perdue. Et puis, plus rien. A-t-il composé, voire publié un second Livre pour orgue ? C'est bien possible, puisque le titre du Livre publié annonce des pièces sur les huit tons de l'Eglise, et qu'il n'en compte que quatre. Mais on n'en a aucune trace, ce qui est d'autant plus étonnant que le Livre publié a joui d'une réelle notoriété, puisqu'on en connaît plusieurs copies manuscrites – en Allemagne, précisément. On ne sait pas plus ce qu'est devenu Guilain. Sans doute est-il resté à Paris, puisqu'en 1739 est publié sous son nom un livre de *Pièces de clavecin d'un goût nouveau*, dont les 24 petites pages sont d'ailleurs bien loin de valoir celles du Livre d'orgue. Actif à Paris entre 1702 et 1739, donc, Guilain intervient après la génération des Lebègue, Nivers et Grigny ; cadet de François Couperin et de Louis Marchand, il est le contemporain de Dandrieu et de Du Mage.

La pauvreté des informations historiques ne doit cependant pas masquer la réelle valeur de notre musicien. Le Livre d'orgue est sans doute le fruit d'un homme jeune, découvrant avec enthousiasme la musique française et le formidable talent de Louis Marchand, en même temps qu'il s'imprègne de l'art italien si apprécié à Paris. Cet Allemand francisé et épris d'art ultramontain devient l'un des meilleurs représentants du style français de la musique d'orgue au XVIII<sup>e</sup> siècle. Sans doute peut-on y voir un produit de cette « Réunion des goûts » à laquelle, Couperin en tête, travaillaient alors les artistes parisiens. La musique de Guilain est assurément marquée d'une solidité du contrepoint qui pourrait être l'héritage d'une formation germanique ; mais son harmonie parfois audacieuse paraît issue de l'art de Corelli, quand

l'élégance, l'invention, la vigueur et la concision relèvent bien entendu de la manière française.

On ne saurait mieux caractériser son art que ne l'a fait le grand musicologue André Pirro, en 1926, dans son mémorable article *L'Art des Organistes* [1]. • Comme Du Mage, Guilain se réclame de Marchand. Dans toute son œuvre, il fait voir qu'il ne s'est pas contenté de prendre Marchand pour modèle. Certes, on reconnaîtra, dans la disposition de son *Dialogue* du deuxième ton, dans l'élégante mélodie de ses duos, dans certaines tournures tendres sans affectation ce qu'il doit à Marchand ; mais, en beaucoup de passages, c'est surtout dans la musique nouvelle des Italiens qu'il paraît chercher des exemples. Il s'attache au sujet qu'il traite avec une fidélité significative, répète sans se lasser des motifs au rythme fortement accentué, aime à prolonger le débat entre les accords qui précèdent la cadence, connaît tout le charme de l'insistance. C'est d'Italie que tout cela lui vient : il n'aurait jamais écrit le *Grand-Jeu* du troisième ton avec autant de verve et d'un seul jet, s'il n'avait pas goûté la musique d'ensemble italienne, et il n'aurait pas donné un tel entrain à sa Basse de cromorne du quatrième ton, s'il n'avait prêté l'oreille qu'aux leçons des anciens maîtres de Paris. Il était d'ailleurs assez habile de métier pour pouvoir, sans s'égarer, sortir du chemin battu : un quatuor chantant, parfaitement suivi, et où les phrases ont de l'ampleur, en est le témoignage. •

Le Livre d'orgue annonce des pièces pour le *Magnificat*. Celles-ci sont regroupées en Suites, dans les quatre premiers tons ecclésiastiques, sans que l'on sache si les quatre autres ont jamais existé. Chaque Suite compte sept pièces, commençant par un *Plein-Jeu* et s'achevant par un *Petit Plein-Jeu*. Entre les deux, cinq autres pièces, de caractère moins grandiose, mais non moins éloquent, commentent les versets du *Magnificat*. En effet, dès 1626, Titelouze avait publié des *Magnificat* pour orgue, suivi par bien d'autres Français, dont Lebègue. Ces pièces étaient destinées à faire dialoguer, à l'office de Vêpres, les chantres et l'orgue dans les onze versets du cantique marial. Les versets destinés à l'orgue, qui commence, sont en principe au nombre de six, pour alterner avec les cinq autres versets, chantés. Mais il n'est pas rare de voir les compositeurs en ajouter un septième, voire un huitième. Guilain opte pour sept.

Ainsi donc, le grave et noble *Grand-Jeu* initial déclame-t-il le *Magnificat anima mea Dominum* (« Mon âme glorifie le Seigneur »). Puis, quel que soit son traitement (trio, tierce en taille, quatuor ou cromorne en taille), la deuxième pièce s'applique au verset 3, *Quia respexit humilitatem* (« Parce qu'il a jeté les yeux sur la condition de son humble servante »). La troisième pièce traite le verset 5, *Et misericordia* (« Et sa miséricorde s'étend d'âge en âge »), dans un duo ou un dialogue. A la quatrième pièce (verset 7), *Deposuit potentes*, conviennent parfaitement les basses de trompette et la basse de cromorne pour traduire « Il a renversé les puissants de leur trône ». La cinquième commente le *Suscepit Israël* (« Il a secouru Israël, son serviteur », verset 9), pour le quel la liturgie demande gravité et douceur, ce à quoi répondent le récit, les trios et le duo. Quant à la sixième pièce, c'est la doxologie finale, c'est-à-dire le *Gloria* (dernier verset, 11), que traduit un grandiose *Dialogue* ou un *Grand-Jeu*, après quoi le *Petit-Jeu* de conclusion correspond à l'*Amen*.

A la fois humble serviteur de la liturgie et digne représentant de l'art musical en ce qu'il a alors de plus élevé, Guilain s'inscrit dans le droit fil de la tradition française qu'il a adoptée et dont il s'illustre comme l'un des plus nobles représentants.

Gilles Cantagrel

[1] *Encyclopédie de la Musique*, sous la direction d'Albert Lavignac, Delagrave, Paris, 1926. 2<sup>e</sup> partie, tome II, pp. 1346-1347.



Manuscrit J-A Guilain - Basse de Trompette (Suite II)



### Notes de l'interprète

Du mot *Suite*. Comme le rappelle très justement Brigitte François-Sappey dans son article du *Guide de la Musique d'Orgue* [1] : « Avant le livre de Guilain, on ne compte en France que deux ensembles publiés de *Magnificat* : ceux de Titelouze en 1626 et de Lebègue en 1678. Pour la première fois à l'orgue, chaque ensemble de Guilain reçoit l'appellation de *Suite*. La connotation attachée à ce terme n'échappe pas aux amateurs du temps, et l'Eglise s'alarme de ce glissement insidieux qu'elle tente d'endiguer en réitérant en 1703 le *Caeremoniale parisiense* de 1662. Mais le tournant est irrémédiablement amorcé de la sécularisation de la musique pour orgue. » C'est donc dans ce même esprit que j'ai choisi de proposer ici une version strictement concertante de cette oeuvre, favorisant par le rapprochement soudain des différentes pièces, une perception plus directe de l'enchaînement des diverses danses.

En ce qui concerne les *Plein-Jeux* (ouvertures d'une grande dramaturgie), volontairement dépouillés dans l'écriture selon l'usage de l'époque pour laisser libre place à l'ornementation, j'ai souhaité les traiter librement comme de véritables improvisations, dans l'esprit du prélude introductif des livres de clavecin [2] en me servant de tous les artifices possibles en terme d'ornements, traits, fusées, notes de passage ou retards. Ce caractère individuel, réapproprié de l'oeuvre, selon le tempérament de chaque organiste, me semble répondre à l'attente voulue par le compositeur lui-même et très couramment pratiqué alors par les organistes qui étaient de grands clavecinistes.

Pour le *Quatuor* (Suite du Troisième ton), j'ai réfléchi à une proposition purement analytique, plus que technique, où l'organiste serait obligé par différentes péripiéties agogiques, à devoir scrupuleusement tout jouer seul. C'est-à-dire, avec trois plans sonores (deux mains, plus le pédalier), jouer pour quatre (basse, ténor, alto, soprano). Ici, la solution de quatre mains à deux exécutants m'a permis, me semble-t-il encore, de libérer physiquement la danse se trouvant à l'intérieur même de ce mouvement.

J'ai choisi de transformer la *Basse de cromorne* de la Suite du Quatrième ton, en basse de trompette, musicalement plus adaptée, à mon avis, à la rapidité des traits, et surtout à la logique des sauts de registres atypiques des basses de trompette. J'y ai volontairement allégé les ornements.

E. F.

[1] *Guide de la musique d'orgue*, sous la direction de Gilles Cantagrel, collection « Les Indispensables de la Musique », Fayard, Paris, 1991.

[2] On peut d'ailleurs noter que le *Plein-Jeu* qui introduit la Suite du Second ton est intitulé *Prélude*.

Orgue attribué à Mouchereau (1742) de Cintegabelle (France)  
Restauration Boisseau-Cattiaux (1989)

POSITIF : 53, NOTES (sans Ut# 1)

Bourdon	8'
Montre	4'
Flûte	4'
Nazard	2 2/3'
Doublette	2'
Tierce	1 3/5'
Larigot	1 1/3'
Fourniture	III
Cymbale	II
Cromorne	8'

GRAND ORGUE : 53, NOTES (sans Ut # 1)

Bourdon	16'
Montre	8'
Bourdon	8'
Flûte allemande	8' (dessus à partir de Sol 2)
Prestant	4'
Nazard	2 2/3'
Quarte de Nazard	2'
Doublette	2'
Tierce	1 3/5'
Fourniture	IV
Cymbale	IV
Grand Cornet	V
1 <sup>re</sup> Trompette	8'
2 <sup>e</sup> Trompette	8'
Clairon	4'
Voix humaine	8'

RÉCIT : 37, NOTES

Cornet	V
Trompette	8'
Hautbois	8'

PÉDALE : 30, NOTES (La 0 sur 1<sup>re</sup> Ut dièse)

Flûte	8'
Flûte	4'
Trompette	8'
Clairon	4'

Accouplement à tiroir Pos/GO

Tremblant fort

Tremblant doux

LE GRAND ORGUE HISTORIQUE DE CINTEGABELLE

**Au cœur de la cité**

Dominant la cité, l'église paroissiale de Cintegabelle dresse ses imposantes parois de briques. Agrandie aux XIV<sup>e</sup> et XV<sup>e</sup> siècles à la faveur du développement de la cité lié à la culture du pastel, l'ancienne église est caractéristique du style gothique méridional.

En entrant, le visiteur découvre une vaste nef, puis se retournant, est saisi d'étonnement et d'émerveillement. Son regard, ébloui par les dorures, est capté par l'ensemble monumental et la somptueuse décoration du buffet de l'orgue.

**L'éblouissant buffet Régence et Louis XV**

Par ses dimensions, son unité et sa composition, c'est l'un des plus beaux et des plus élégants du XVIII<sup>e</sup> siècle, un chef-d'œuvre classé en 1906.

Il ruisselle de l'éclat des ors des sculptures et des moulures.

Soutenu par deux atlantes aux bras robustes, le positif dresse ses cinq tourelles surmontées d'angelots musiciens. On reconnaît triangle, flûte, serpent, basson.

Le grand corps présente sept tourelles. Celles de droite et de gauche, en retrait par rapport aux cinq autres, sont soutenues par de gracieuses cariatides. Les panneaux du soubassement sont décorés de trophées musicaux, les plates faces ornées de claires-voies délicatement sculptées et surmontées de consoles renversées. Les tourelles aux corniches fortement moulurées sont couronnées d'anges sonnant de la trompette pour les plus grandes et de corbeilles de fleurs ou de pots à feu pour les plus petites.

**La féerie des sons**

Pour le visiteur, après l'éclat des ors, viennent les somptueuses sonorités des 34 jeux, lorsque des doigts habiles d'organiste les font parler.

Ici, la nef large et spacieuse, l'acoustique de qualité sans trop de réverbération semble être le berceau de mise en valeur de l'orgue.

Le tempérament est légèrement inégal : c'est celui de Marbourg\_1756 \_ pratiquement contemporain de l'orgue d'origine.



L'instrument est accordé à 396 Hz sur le **la3**, avec 4 tierces pures : ut-mi, ré-fa#, fa-la, sol-si ; les quintes entre fa et sol b (fa#), à peine plus grandes que pures ont la répartition la plus égale possible.

### De l'abbaye de Boulbonne à l'église de Cintegabelle

L'abbaye de Boulbonne, créée en 1129, primitivement édifiée à Mazères, détruite par les protestants en 1567, fut reconstruite à partir de 1652 au confluent de l'Ariège et de l'Hers, à deux kilomètres de Cintegabelle. Les moines commandèrent un somptueux instrument pour leur vaste chapelle.

L'orgue est vraisemblablement en place pour la consécration de l'église de l'abbaye par l'évêque de Mirepoix en 1742. Il a été découvert en effet sur une traverse l'inscription : « *Louis 1741* » lors de la restauration de 1989.

Pendant la Révolution, l'abbaye est vendue comme bien national.

Après une tentative infructueuse en 1791, la vente aux enchères de l'orgue se déroule en 1798.

L'acheteur est le citoyen Jacques Fageadet, boulanger de Cintegabelle, comme prête-nom de six ou sept propriétaires effectifs.

Le remontage en sa place actuelle, commencé en 1806, dura 13 ans. L'instrument parla de nouveau sous les doigts de l'ancien organiste de Boulbonne, après 28 ans de silence.

### Les métamorphoses jusqu'à sa composition actuelle

· A partir de 1850 commencèrent des travaux modifiant profondément sa conception d'origine

(ouvriers de Daublaine, facteur Magen d'Agen) jusqu'à la restauration de 1923/28.

· La première restauration fut réalisée par la manufacture Th. Puget de Toulouse sous la conduite d'Antonin Brsson, membre de la Société d'histoire et d'archéologie du Gers et de la Société Ariégeoise des Sciences, Lettres et Arts.

· Après toutes les transformations, l'orgue a retrouvé en 1989 sa constitution d'origine, à quelques différences près : nombre de touches : 53 ( sans do# 1) sur les 2 principaux claviers au lieu de 48 ; 30 touches au pédalier ( « à la française » ) au lieu de 18 ; mais aussi une différence de rôle du 3<sup>ème</sup> clavier et de quelques jeux ( « récit » à la place de « écho »).

Ce sont les facteurs d'orgue **Boisseau & Cattiaux** qui ont reconstruit l'instrument selon les plans d'origine, en liaison étroite avec le Ministère de la Culture ( DRAC Midi Pyrénées ).

Actuellement l'entretien de l'instrument est assuré par **Bertrand Cattiaux**.

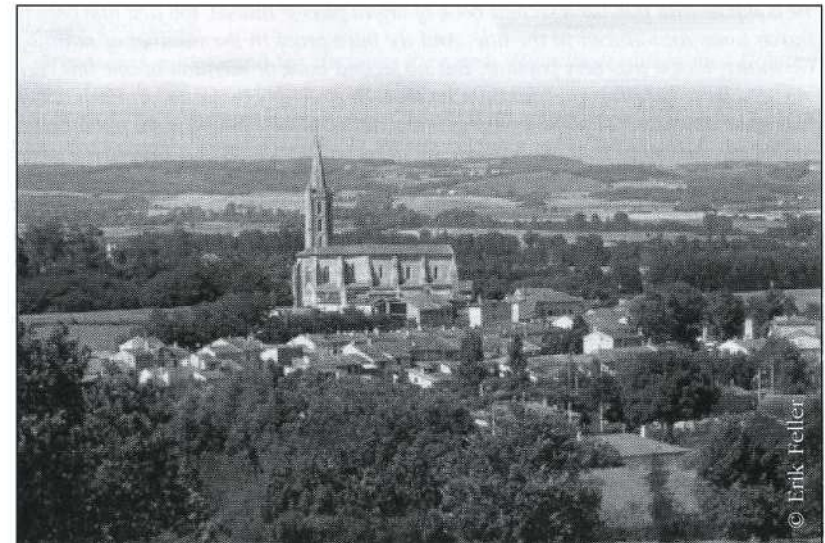
### Le mystère subsiste

Le buffet rappelle ceux d'Albi et de Narbonne construits par Christophe Mouchereel ; mêmes cariatides, mêmes panneaux sculptés de trophées musicaux, mêmes guirlandes et claires-voies.

Différents éléments, notamment les finitions et détails techniques de fabrication font penser à la facture de Christophe Mouchereel, de François Lépine et de Dom Bedos.

Les caractéristiques du matériel sonore de même que la facture du buffet plaident en faveur d'une attribution à Christophe Mouchereel, sans exclure, d'après les experts, le facteur Montbrun, auteur des orgues de Montréal, Sorrèze et Lombez.

Geneviève Vella,  
Jean-Claude Rouard,  
Le 13 Mai 2006



## GUILAIN - ORGAN WORKS

Who was Guilain? His life and even his identity are shrouded in mystery. We know that at the very beginning of the eighteenth century there was an 'organiste et maître de clavecín à Paris' by the name of Guilain. When was he born? Where did he come from? What was his real name? No one can answer. Guilain was a synonym of Guillaume. There was at that time in Paris a German musician called Johann Adam Wilhelm Freinsberg – a name unpronounceable for a Frenchman. So why not translate Wilhelm and call him Guillaume, or Guilain?

Everything indicates that Freinsberg and Guilain were the same person, no doubt one of the many German artists who came to France at that time attracted by the profusion of artistic activity in Paris and the splendour of Versailles. Likewise many Frenchmen travelled within Europe, and some even settled in Dresden or Munich.

But we know nothing about Guilain's stay in Paris either. In 1702 the *Mercure galant* published an air by Guilain, *C'est toy, divin Bacchus*. In 1706 a large volume of *Pièces d'orgue pour le Magnificat sur les huit tons différents de l'Eglise* appeared with a dedication to Louis Marchand. We may imagine that Marchand was Guilain's teacher and also a friend, and that it was Guilain's account of music in his native Germany that decided Marchand to undertake an extensive tour of that country a few years later and try his luck in Dresden. The following year (1707) Guilain's five-part *Messe 'In te cantatio'* (lost) was published. After that: nothing. Did he compose and publish a second book of organ pieces? Indeed, the first one presents only four of the eight church tones announced in the title. And we have proof in the number of manuscripts found, especially in Germany, that it was very popular. But no second book or mention of one has ever turned up. And we have no idea what happened to Guilain after that. He probably remained in Paris, where his *Pièces de clavecín d'un goût nouveau*, 24 short and much less distinguished pieces, were published in 1739. We know therefore that he was active in Paris between 1702 and 1739, which puts him in the generation after Lebègue, Nivers and Grigny; younger than François Couperin and Louis Marchand, he was contemporaneous with Dandrieu and Du Mage.

The lack of historical information about Guilain must not affect our appraisal of him as a composer; however. The *Pièces d'orgue pour le Magnificat* are no doubt the work of a young man, delighted at the discovery of French music and the skill of Louis Marchand, and keenly interested in the Italian music that was so very popular at that time in Paris. This German, influenced by France and inspired by Italian art, became one of the finest representatives of French style in eighteenth-century organ music. He may no doubt be seen as an advocate of 'les goûts réunis' that François Couperin and other composers in Paris were working on at that time. His music uses strong counterpoint possibly stemming from a German training, but Guilain's bold harmony is more typical of Corelli, and the elegance, inventiveness, rigour and concision of his works are very French.

The great musicologist André Pirro described Guilain's art in a memorable article entitled *L'Art des Organistes* (1), in which he mentions the influence of Louis Marchand, 'a debt that may be seen in his presentation of the Dialogue du deuxième ton, the graceful melodies of his Duos, and in the tenderness and lack of affectation of some of his turns of phrase', while recognising that the texture or thematic material found in many passages suggests Italian instrumental models such as the concerto (Grand jeu du troisième ton) or the trio sonata (Trio du quatrième ton), and that Guilain's skilful working out of motifs is also Italian. Spitta quotes the liveliness of the Basse de cromorne du quatrième ton as an example of the influence of Parisian organists, and points out that Guilain 'was also sufficiently skilled in his art to leave the beaten track without getting lost', as in the melodious Quatuor du troisième ton with its generous phrasing.

The title of the organ volume announces pieces for the Magnificat. These are arranged in suites corresponding to the first four tones (as we have already mentioned, it is not known whether the suites corresponding to the other four were ever written). Each suite is in seven movements, beginning with a prelude or *Plein-Jeu* and concluding with a *Petit Plein-Jeu*. The inner movements (less imposing but nevertheless eloquent) comment on the verses of the Magnificat that were sung in between. Titelouze, in 1626, had been the first to publish a Magnificat presenting cycles of verses, one for each of the eight tones. Many other Frenchmen, including Lebègue, followed his example. Such compositions, played at the office of Vespers, paraphrased the corresponding Magnificat chant, thus creating a dialogue between the voices and the organ in the eleven verses of the Marian hymn. Generally there are six verses for the organ (which plays the opening piece) and five for the voices, but occasionally a composer gave the organ an extra piece or two. Guilain opted for seven pieces.

Thus, the serious and noble Grand-Jeu declaims the words 'Magnificat anima mea Dominum' ('My soul doth magnify the Lord'). The second movement – Trio, Tierce en taille, Quatuor and Cromorne en taille – corresponds to verse 3, 'Quia respexit humilitatem' ('For he hath regarded the low estate of his handmaiden'). The third (Duo or Dialogue) translates verse 5, 'Et misericordia' ('And his mercy is on them that fear him, from generation to generation'). The three Basse de trompette movements and the Basse de cromorne convey perfectly the words 'Deposuit potentes' ('He hath put down the mighty from their seats', verse 7). The fifth piece comments on 'Suscepit Israel' ('He hath holpen his servant Israel', verse 9); here the liturgy requires the gravity and gentleness that are found in the Récit, Trios and Duo. The sixth and final piece, the doxology, i.e. the 'Gloria' ('Glory be to the Father, and to the Son and to the Holy Ghost', verse 11), is rendered by a grandiose Dialogue or Grand-Jeu, following which the concluding *Petit-Jeu* corresponds to the 'Amen'.

While serving the liturgy with humility, Guilain expressed the art of music at its most elevated. He adopted the French tradition and became one of its most noble representatives.

Gilles Cantagrel  
Translation: Mary Pardoe

(1) *Encyclopédie de la Musique*, ed. Albert Lavignac, Delagrave, Paris, 1926, Part 2, volume II, pp. 1346-1347.



### **Notes on the interpretation of Guilain's work**

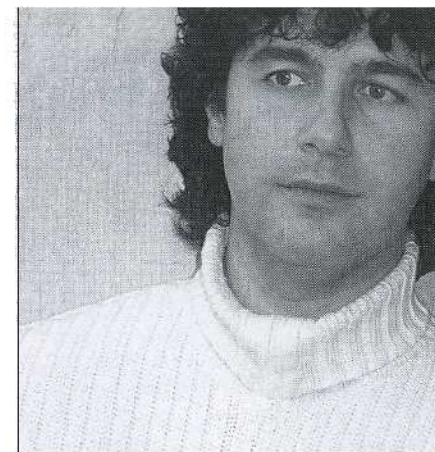
*On the use of the word suite, Brigitte François-Sappay reminds us that 'before Guilain's volume only two sets of pieces for the Magnificat had been published in France: those of Titelouze in 1626 and Lebègue in 1678. Guilain was the first to use the name Suite for each set of organ pieces. The connotation of the term was clear, and the Church, alarmed at such an insidious shift, attempted to curb such use by reiterating in 1703 the Caeremoniale parisiense of 1662. The secularisation of organ music was so well under way by then, however, that nothing could be done to prevent it.'<sup>(1)</sup> I decided to adopt the same spirit and propose a strictly concerted version of this work with the aim of bringing out the sequence of the various dances in each suite.*

*The Plein-Jeu, a dramatic overture, was deliberately kept simple in order to allow room for ornamentation. I decided to treat these movements as free improvisations in the same spirit as the opening preludes of harpsichord suites<sup>(2)</sup>, using every possible ornamental device, runs and passage work, passing tones and suspensions. This is, I believe, in keeping with the composer's intentions: he meant the organist to give his own personal interpretation of his work; furthermore, organists at that time were generally also great harpsichordists.*

*For the Quatuor (in the Suite du troisième ton), I gave a great deal of thought to the idea of one organist assuming all four parts, i.e. using the two manuals and the pedalboard to play the bass, tenor, alto and soprano parts. In the end I found the solution (I believe) in the use of four bands (two performers) to bring out the dance melody in this movement.*

*I chose to change the Basse de cromorne (in the Suite du quatrième ton) into a Basse de trompette, which in my opinion is better suited to rapid playing and, especially, to unusual register changes. I have purposely reduced the ornamentation in this movement.*

*E.F.*



### **ERIK FELLER**

Né en France (Toulouse), Erik Feller commence ses études de piano et de solfège au Conservatoire de Toulouse et parallèlement l'Orgue avec Philippe Bachet de l'institut de Musique sacrée, puis avec Madame Darasse, alors titulaire des Grandes Orgues de la Cathédrale de Toulouse. Entré à l'Ecole César Franck (Paris), il poursuit sa formation auprès de Michel Bouvard, puis de L. Souberbielle. Au sein des conservatoires de Bordeaux et Orsay, il devient successivement l'élève de Francis Chapelet et André Isoir. Entre 1980 et 1983, J. Marichal le sollicite pour le remplacer à l'Orgue de Chœur de Notre-Dame de Paris. Il enregistre avec la Maîtrise de Notre-Dame son tout premier disque dans la cathédrale, et suit l'enseignement de Pierre Cochereau. Ouvert aux techniques de la musique contemporaine et de la musique de films, il participe à de nombreux festivals en France comme à l'étranger. Erik Feller est depuis 1999 professeur d'Orgue au Conservatoire Niedermeyer d'Issy-les-Moulineaux (E.N.M). Pour l'année J-S Bach (2000), il crée en première mondiale l'enregistrement et la transcription pour Orgue des six Partitas pour clavier (BWV 825 à 830). Egalement en première mondiale les Grandes Etudes pour orgue de S. Neukomm en 2002, tout premier enregistrement du nouvel orgue Grenzing de la Cathédrale de Madrid, puis en 2005, il enregistre les Variations Goldberg sur l'Orgue Historique G. Silbermann (1735) de la Petrikirche de Freiberg (Allemagne). Erik Feller poursuit une carrière de concertiste et discographique internationale saluée et récompensée par la critique française et étrangère.

[www.erikfeller.com](http://www.erikfeller.com)

<sup>(1)</sup> Article in Guide de la musique d'orgue, ed. Gilles Cantagrel, 'Les Indispensables de la Musique', Fayard, Paris, 1991.

<sup>(2)</sup> We note, moreover, that the Plein-Jeu at the beginning of the Suite du second ton is entitled Prélude.

## **ERIK FELLER**

*Born in France, Erik FELLER studied the piano and music theory at the Conservatoire of his native Toulouse, while also studying the organ with Philippe Bachet (Sacred Music Institute) and with Madame Darasse (titular organist of Toulouse Cathedral). He went on to study at the César Franck School in Paris, with M. Bouvard, then L. Souberbielle. At the Bordeaux and Orsay Conservatoires, he became the pupil of Francis Chapelet, then of André Isoir. In 1980 J. Marichal invited him to take his place at the choir organ of Notre Dame cathedral in Paris. He made his first recording with the choir of Notre Dame, in the cathedral. He also studied with Pierre Cochereau. Erik FELLER is open to the techniques of modern music and film scores, and he has taken part in many festivals. He has been teaching the organ at the Niedermeyer Conservatoire, Issy-les-Moulineaux (E. N. M.) since 1999. In the occasion of the year J-S Bach (2000), he records for the first time ever the six partitas for keyboard (BWV 825 to 830) and transcribes it for the organ, and the Great Studies of S. Neukomm in 2002. He records the Goldberg Variations (J. S. Bach) on the Historic Organ G. Silbermann (1735) from Petrikirche of Freiberg (Germany) in 2005. Erik Feller is pursuing his career as an international concert organist and list of recordings.*

*[www.erikfeller.com](http://www.erikfeller.com)*

