



la dolce volta



PLACES CD
TRACKS



Jean-Sébastien BACH

1685 – 1750

Olivier Latry

Grandes orgues Cavaillé-Coll de Notre-Dame de Paris
Cavaillé-Coll organ of Notre-Dame de Paris
Große Cavaillé-Coll-Orgel von Notre-Dame de Paris

1	Ricercare a 6 BWV 1079	9'36
2	Fugue en Sol mineur / <i>in G minor</i> / g-Moll BWV 578	4'44
3	Toccata et fugue en Ré mineur / <i>in D minor</i> / d-Moll BWV 565	10'07
4	Choral Erbarm' dich mein, o Herre Gott BWV 721	6'31
5	Fantaisie en Sol mineur / <i>in G minor</i> / g-Moll BWV 542	7'16
6	Fugue en Sol mineur / <i>in G minor</i> / g-Moll BWV 542	6'40
7	In dir ist Freude BWV 617	3'23
8	Choral Herzlich tut mich verlangen BWV 727	4'08
9	Pièce d'orgue BWV 572	10'19
10	Passacaille et fugue en Ut mineur / <i>in C minor</i> / c-Moll BWV 582	14'44

TT: 77'37

Pour son premier disque à La Dolce Volta, Olivier Latry a choisi un programme consacré à la musique de Jean-Sébastien Bach. Cet enregistrement réalisé sur les grandes orgues Cavaillé-Coll de Notre-Dame de Paris dont il est le titulaire, suscite un certain nombre d'interrogations passionnantes. L'interprète nous propose quelques pistes de réflexion.

Le titre de votre album, « Bach to the Future » apparaît, pour le moins, provocateur. Comment avez-vous imaginé ce disque ?

Ma démarche met en lumière plusieurs paradoxes : le fait d'interpréter ces œuvres clé du protestantisme dans l'un des lieux les plus emblématiques du catholicisme, tout d'abord, mais aussi de les restituer sur un instrument pour le moins éloigné de la facture baroque et classique. Tout cela pose en effet question.

Toutefois, la plus importante interrogation demeure, à mes yeux, celle de l'authenticité en musique. Je vous avoue que ce concept me paraît bien souvent un leurre. Comparons cela à une figure géométrique. Une interprétation qui se voudrait « authentique » impliquerait que l'on dispose à chaque angle d'un triangle équilatéral, l'un de ces paramètres : le compositeur, la musique et l'instrument. En modifiant l'un de ceux-ci – dans le cas présent, l'interprète et l'orgue –, on déplace forcément le centre de gravité. Jouer Bach dans ce contexte implique, donc, de trouver un nouvel équilibre afin de préserver l'esprit et la lettre de la musique. L'un ne va pas sans l'autre.

En quoi l'œuvre de Bach se prête-t-il, comme nul autre, à ce questionnement ?

L'œuvre de Bach a ceci de particulier que sa nature est d'ordre transcendantal, au point qu'il s'adapte – jusque dans certaines limites – aux instruments les plus divers. Je veux dire qu'il se situe « hors-temps » et j'oserais même affirmer qu'il n'est pas de ce monde... Cette idée de renaissance permanente s'impose à l'interprète, qui adapte son jeu à l'acoustique – à Notre-Dame, le temps de réverbération est de 7 secondes –, et à l'instrument dont il dispose. Il est évident que certaines pièces de Bach dont la polyphonie est particulièrement développée sont moins adaptées au lieu et à l'instrument. Contrairement à ce que l'on pense, l'organiste est avant tout un musicien chambriste. En effet, chaque orgue, à l'instar d'un partenaire de musique de chambre qui serait muet, nous impose un étrange dialogue : « avec moi, telle chose est possible, telle autre ne l'est pas... Essaie, trouve autre chose. ». La première règle à connaître pour jouer de l'orgue est d'être à l'écoute de l'instrument, qu'il s'agisse de ce Cavaillé-Coll ou de tout autre instrument comme, dans le cas de Bach en Allemagne du Nord, en Saxe, en Hollande...

Vous évoquiez, pour Notre-Dame, le choix de pièces moins polyphoniques que d'autres...

J'ai entrepris une sélection de pièces de dimension massive, ce qui ne signifie pas que certaines d'entre elles soient moins polyphoniques à l'instar du *Ricercare a 6* extrait de *L'Offrande musicale BWV 1079*. Il est nécessaire de préserver une grande clarté de la polyphonie en isolant, par exemple, une ou plusieurs voix sur des claviers différents.

Il en va de même de la *Passacaille et fugue en ut mineur BWV 582*, l'une des plus géniales partitions de Bach. La *Passacaille* qui est, à l'origine une danse, se compose de vingt variations ou, plus exactement de métamorphoses successives issues du thème initial. L'analyse musicologique de l'œuvre révèle la complexité de la symbolique des chiffres, si essentielle chez Bach. Marie-Claire Alain avait trouvé des relations entre des chorals de l'*Orgelbüchlein* – recueil de 45 chorals pour orgue, la « Bible », en quelque sorte du compositeur –, et la construction de la *Passacaille*. En effet, le compositeur illustre, en musique, la vie du Christ, empruntant, dans cette pièce, à divers chorals. La composition est un véritable jeu de l'esprit, offrant un univers à part entière, naissant, vivant, mourant, renaissant, etc., à l'instar d'œuvres postérieures comme les *Variations Goldberg*.

La partition d'inspiration française – Bach a gardé le titre tel quel, *Pièce d'orgue* –, offre des indications qui nous font sourire : « très vite », « gravement », et « lentement ». Nul doute que le morceau rende hommage au style d'un Couperin ou d'un Grigny, par exemple, et fonctionne parfaitement sur un grand Plein-Jeu classique français.

Je joue également l'un des chorals de l'*Orgelbüchlein*, *In dir ist Freude* BWV 615. Comme dans chacun de ses chorals, Bach utilise certaines notes du texte pour illustrer un mot ou traduire une idée en musique. Il est curieux qu'ici, par exemple, on n'entende pas une seule fois la mélodie du choral en entier. Mais la lecture du texte nous l'explique grâce à la phrase : « Tu brises nos liens ». Il y a quelque chose de stupéfiant entre cette musique et sa représentation destinée au croyant du XVIII^e siècle, qu'il soit savant ou analphabète. Cela importe peu, car tout un chacun est à même de comprendre la narration musicale au même titre qu'une cathédrale nous offre un catéchisme visuel par la présence des statues des saints qui ornent les piliers. Bach, lui, nous offre un catéchisme sonore...

Parlez-nous également du choix du choral *Erbarm' dich mein, o Herre Gott BWV 721*...

Bach aurait emprunté l'air à une cantate d'un élève de Buxtehude. Ce choral est aussi un hommage personnel à l'histoire de la cathédrale. Il était en effet, très apprécié de l'un des chapelains, le père Jacques Leclercq ¹. C'est en pensant à lui et à ce qu'il nous a apporté que je le joue.

Avez-vous été inspiré par des arrangements ou transcriptions de certaines pièces de Bach pour votre propre interprétation ?

Je me suis intéressé aux transcriptions pour orchestre de Leopold Stokowski² parce que ce chef d'orchestre possédait une imagination extraordinaire. Cela a été le cas pour la *Toccata et fugue en ré mineur BWV 565* – que j'enregistre ici pour la première fois ! –, qui s'est « nourrie » des idées musicales du chef anglais ainsi que pour la *Petite Fugue en sol mineur BWV 578*. Ses réalisations sont très inspirantes car elles obligent à s'extraire de l'interprétation littérale du texte original et à utiliser tout le potentiel organique de l'instrument.

J'ai également abordé la *Fantaisie et fugue en sol mineur BWV 542* à partir de l'arrangement pour piano de Franz Liszt³. Entre parenthèses, je ne suis pas certain que la *Fugue* ait été composée, à l'origine, à la suite de la *Fantaisie* ; il est fort probable que les deux pièces aient été réunies ultérieurement, simplement pour leur même tonalité, en sol mineur. Liszt a été un compositeur majeur du XIX^e siècle, un visionnaire prodigieux qui saisissait immédiatement le potentiel expressif et dramatique de chaque pièce. Dans le cas de ses transcriptions, il savait utiliser au maximum les ressources du piano moderne.

Revenant à l'orgue, devais-je me priver de la boîte expressive ou de mélanges de jeux spécifiques telles que la Flûte harmonique, sous prétexte qu'ils n'existaient pas du temps de Bach ? Il suffit de penser à la registration que ce même Liszt a imaginée, en collaboration avec Töpfer ⁴, pour la *Passacaille* ! Autre exemple : dans le choral *In dir ist Freude BWV 615*, l'un des thèmes joué à la pédale évoque presque des sonneries de cloches. J'utilise donc le jeu de cloches de l'orgue de Notre-Dame...

Ne pas utiliser ces couleurs serait aussi absurde qu'un pianiste qui supprimerait l'emploi de la pédale dans la musique de Bach au prétexte vain d'imiter le toucher et le son du clavecin. Jouer Bach au piano moderne est déjà, en soi, une transcription. Il en va de même sur le Cavaillé-Coll de Notre-Dame, qui fut inauguré en 1868.

En somme, chaque pièce que vous interprétez est passée par le prisme du temps et de ses interprètes successifs...

C'est si vrai que, pour ce disque, j'ai réappris certaines pièces que je joue, pourtant, depuis trente ans. Mais, vous avez raison, je ne peux oublier tous les organistes qui ont nourri l'œuvre de Bach. Aussi bien mon professeur Gaston Litaize, que les témoignages dont nous disposons avant et après lui, de Louis Vierne, Marcel Dupré, Pierre Cochereau, Marie-Claire Alain, Michel Chapuis, André Isoir, pour les Français. Il faudrait aussi citer, en Allemagne, Karl Straube ou Helmut Walcha ; mais cette liste ne peut malheureusement être exhaustive. Cela étant, je ne pose nullement un regard passéiste et stérile sur les interprétations historiques. A quoi cela servirait-il de plagier ce que mes prédécesseurs ont accompli ? L'interprétation évolue en permanence, de même que notre perception sonore et esthétique diffère de celle des artistes du passé. Une fois encore, nous ne pouvons être « qu'historiquement informés » selon la formule anglaise (« *historically informed performance* »).

Pourquoi, en ce cas, suis-je ému quand j'entends Louis Vierne jouer, à Notre-Dame, en 1929, *Herzlich tut mich verlangen* BWV 727 ? Cela sonne magnifiquement bien ! J'éprouve le même sentiment à l'écoute de la version de la Pièce d'orgue BWV 572 que grava Marcel Dupré, à l'église Saint-Sulpice de Paris. J'y trouve une source d'inspiration même si ma conception des œuvres est différente.

Enfin, vous jouez – à tous les sens du terme – avec une conception qui vous est propre de l'authenticité...

Tout interprète joue avec les instruments de son temps et celui dont je dispose, ici, à Notre-Dame, est exceptionnel. Il ne peut et ne doit lutter contre le passé, mais au contraire l'assimiler pour mieux s'en inspirer puis trouver son chemin personnel. Ce n'est pas d'authenticité dont il faudrait parler, mais plus sobrement, de sincérité.

1. Le Père Jacques Leclercq est l'auteur de deux ouvrages : *Le Jour de l'Homme* (éditions du Seuil, 1998) et *Debout sur le soleil* (éditions du Seuil, 1980). Le compositeur Jean-Louis Florentz reprit le titre de ce dernier pour l'une de ses pièces pour orgue op.8.
2. Leopold Stokowski (1882-1977) débuta une carrière d'organiste et de chef de chœur. Il réalisa nombre de transcriptions pour orchestre, notamment d'œuvres de Bach. Entre 1934 et 1972, il enregistra à plusieurs reprises la *Toccata et fugue en ré mineur BWV 565*.
3. La grandiose *Fantaisie et fugue en sol mineur BWV 542* a suscité divers arrangements. Au piano, tout d'abord, par Franz Liszt, mais aussi Cyprien Katsaris ainsi qu'à l'orchestre dans les versions de Leopold Stokowski ou de Dimitri Mitropoulos.
4. Organiste, compositeur et facteur d'orgues, Johann Gottlob Töpfer (1791-1870) influença profondément la conception des instruments et fut proche de Liszt à Weimar.



Olivier Latry

Reconnu comme l'un des plus éminents ambassadeurs de l'orgue au monde, Olivier Latry s'est produit dans les salles les plus prestigieuses, a été l'invité d'orchestres majeurs dirigés par des chefs renommés et créé un nombre impressionnant d'œuvres nouvelles.

Nommé organiste titulaire des Grandes Orgues de Notre-Dame à seulement vingt-trois ans, et organiste émérite de l'Orchestre Symphonique de Montréal depuis 2012, Olivier Latry est avant tout un musicien complet, brillant et audacieux, explorant tous les champs possibles de son instrument, et doué d'un exceptionnel talent d'improvisateur.

En mai 2016, il prend une part active à l'inauguration de l'orgue de Radio France et inaugure l'orgue Rieger de la Philharmonie de Paris en 2017. Il est organiste en résidence à la Philharmonie de Dresde pour les saisons 2017-19.

Ancien étudiant de Gaston Litaize, il lui succède au conservatoire de Saint-Maur avant d'être nommé professeur au CNSM de Paris. Olivier Latry a reçu de très nombreux prix et distinctions dont le Prix de la Fondation Cino et Simone Del Duca (Institut de France-Académie des Beaux-Arts) en 2000. Il est docteur Honoris Causa de la North and Midlands School of Music au Royaume-Uni et de l'Université McGill de Montréal depuis 2010.

For his first CD on La Dolce Volta, Olivier Latry has chosen a programme of music by Johann Sebastian Bach. This recording, made on the Cavaillé-Coll organ of Notre-Dame de Paris, of which he is titular organist, raises a number of fascinating questions. Here he gives us some ideas to ponder.

The title of your album, 'Bach to the Future', appears, to say the least, provocative. How did you conceive this recording?

My approach highlights several paradoxes: the notion of performing these key works of Protestantism in one of the most emblematic centres of Catholicism, first of all, but also of playing them on an instrument that is, to say the least, far removed from the Baroque and Classical style of organ building. It's quite true, all of this raises questions.

However, the most important question remains, in my opinion, that of authenticity in music. I must confess that this concept often seems to me to be a decoy. Let's compare it to a geometrical figure. An interpretation that presented itself as 'authentic' would imply that, at each corner of an equilateral triangle, we have one of these parameters: the composer, the music and the instrument. By modifying one of these – in this case, the performer and the organ – we necessarily shift the centre of gravity. Playing Bach in this context therefore implies finding a new balance in order to preserve the spirit and the letter of the music. One cannot be divorced from the other.

In what respect would you say that Bach's output lends itself, like no other, to this sort of questioning?

The particularity of Bach's output is that its nature is transcendental, to such an extent that it is suited – within certain limits – to the most varied instruments. I mean that it is 'timeless' and I would even go so far as to say that it is not of this world . . . This idea of permanent rebirth is an imperative for performers, who must adjust their playing to the acoustics – at Notre-Dame, the reverberation time is seven seconds – and the instrument at their disposal. It's obvious that some Bach pieces whose polyphony is particularly elaborate are less suited to this acoustic and this instrument. Contrary to popular belief, the organist is above all a chamber musician. Indeed, each organ, like a mute chamber music partner, obliges us to take part in a curious dialogue: 'With me, such and such a thing is possible, such and such a thing is not . . . Come on, try, find something else.' The first rule to know when playing the organ is that you must listen to the instrument, whether it's this Cavaillé-Coll or any other instrument – in the case of Bach, it might be from north Germany, Saxony or Holland.

For Notre-Dame, you've said that you chose pieces that are less polyphonic than some of the others . . .

I made a selection of pieces on a massive scale, which doesn't mean that some of them are any less polyphonic – just look at, say, the Ricercare a 6 from *The Musical Offering* BWV 1079. There one needs to preserve a high degree of clarity in the polyphony by isolating, for instance, one or more voices on different manuals.

The same is true of the Passacaglia and Fugue in C minor BWV 582, one of Bach's most inspired works. The Passacaglia, a type of movement that originated as a dance, consists of twenty variations or, more precisely, successive metamorphoses derived from the initial theme. Musicological analysis of the work reveals the complexity of its number symbolism, so essential a feature of Bach. Marie-Claire Alain found relationships between chorales from the *Orgelbüchlein* – a collection of forty-five organ chorales, the composer's 'Bible', so to speak – and the structure of this passacaglia. For here Bach depicts the life of Christ in music, borrowing, in this piece, from various chorales. This composition is a genuine jeu d'esprit, presenting a universe all its own that is born, lives, dies, is reborn in a recurring cycle, just like later works such as the Goldberg Variations.

The *Pièce d'orgue*, whose very title shows its French inspiration, features markings that raise a smile with French performers: 'très vite', 'gravement', and 'lentement'. It's undoubtedly a homage to the style of composers like Couperin and Grigny, and it works perfectly on a French classical Grand Plein-Jeu.

I also play one of the chorales from the *Orgelbüchlein*, *In dir ist Freude* BWV 615. As in all his chorales, Bach uses certain notes in the musical text to illustrate a word or translate an idea into musical terms. It's curious here, for example, that the chorale melody is not heard complete even once. But the text of the hymn explains it to us when we read the phrase 'You break our bonds' (*Du . . . redest von Banden*). There is something amazing in the symbolism of this music intended for the eighteenth-century believer, whether learned or illiterate; it doesn't matter which, because everyone is able to understand the musical narrative in the same way that a cathedral offers us a visual catechism through the presence of the statues of the saints that decorate the pillars. Bach, for his part, offers us a catechism in sound . . .

**Can you say something about why you chose the chorale
Erbarm' dich mein, o Herre Gott BWV 721?**

Bach is supposed to have borrowed the tune from a cantata by a student of Buxtehude. This chorale is also a personal tribute on my part to the history of the cathedral. It was very much admired by one of the chaplains, Father Jacques Leclercq.¹ When I play it I'm thinking of him and all that he gave us.

Were you stimulated by arrangements or transcriptions of certain Bach pieces for your own interpretation?

I examined Leopold Stokowski's orchestral transcriptions, because he had such an extraordinary imagination.² I did so for the Toccata and Fugue in D minor BWV 565 (which I am recording here for the first time!), which was 'nourished' by the musical ideas of the English conductor, as was the 'Little' Fugue in G minor BWV 578. His transcriptions are very inspiring because they force us to get away from the literal interpretation of the original text and use the full organic potential of the instrument.

I also tackled the Fantasia and Fugue in G minor BWV 542 by way of Franz Liszt's piano arrangement.³ Incidentally, I'm not sure that the Fugue was originally composed to follow the Fantasia; it's very likely that the two pieces were put together later, simply because they shared the same key of G minor. Liszt was a major composer of the nineteenth century, a prodigious visionary who immediately grasped the expressive and dramatic potential of each piece. In his transcriptions he knew how to make the most of the resources of the modern piano.

So, to get back to the organ, did I have to deny myself the Swell box, or specific mixtures of stops such as the Flûte harmonique, on the pretext that they did not exist in Bach's time? Just think of the registration that Liszt thought up, in collaboration with Töpfer,⁴ for the Passacaglia! Another example: in the chorale *In dir ist Freude* BWV 615, one of the themes played with the pedal almost evokes peals of bells. So I use the Chimes (*Jeu de cloches*) of the organ of Notre-Dame . . .

Not to use these colours would be as absurd as a pianist banning the use of the pedal in Bach's music on the futile pretext of imitating the touch and sound of the harpsichord. To play Bach on the modern piano is already, in itself, a transcription. The same is true of the Cavaillé-Coll of Notre-Dame, which was inaugurated in 1868.

In short, each piece you perform has passed through the prism of time and its successive performers ...

Yes, and that is so true that, for this recording, I actually relearned some pieces, even though I've been playing them for thirty years. But you're right, I cannot forget all the organists who nurtured Bach's output. Both my own teacher, Gaston Litaize, and the documents we have from before and after him from organists like Louis Vierne, Marcel Dupré, Pierre Cochereau, Marie-Claire Alain, Michel Chapuis and André Isoir, to speak only of French musicians. In Germany, I'd have to mention Karl Straube and Helmut Walcha; but unfortunately I can't give an exhaustive list here. However, I don't view historical performances in a backward-looking and sterile way. What would be the point of plagiarising what my predecessors achieved? The art of interpretation is constantly evolving, just as our sonic and aesthetic perception differs from that of artists of the past. Once again, we can only be 'historically informed', in the sense of the English formula 'historically informed performance'.

Why, in that case, am I moved when I hear Louis Vierne play *Herzlich tut mich verlangen* BWV 727 at Notre-Dame in 1929? It sounds quite magnificent! I have the same feeling when I listen to the version of the *Pièce d'orgue* BWV 572 that Marcel Dupré recorded at Saint-Sulpice in Paris. I find a source of inspiration in these interpretations, even if my conception of the works is different.

Finally, you play – in every sense of the word – with your own conception of authenticity ...

Every performer plays with the instruments of his or her time, and the instrument I have here at Notre-Dame is an outstanding one. One cannot and must not fight against the past, but on the contrary assimilate it, the better to derive inspiration from it and then find one's personal path. We shouldn't really be talking about authenticity at all, but, more soberly, about sincerity.

1. Father Jacques Leclercq is the author of two books, *Le Jour de l'Homme* (Paris: Le Seuil, 1998) and *Debout sur le soleil* (Paris: Le Seuil, 1980). The composer Jean-Louis Florentz borrowed the title of the latter for one of his organ pieces op.8.
2. Leopold Stokowski (1882-1977) began his career as an organist and choirmaster. He made a number of orchestral transcriptions, including works by Bach. Between 1934 and 1972, he recorded the Toccata and Fugue in D minor BWV 565 several times.
3. The grandiose Fantasia and Fugue in G minor BWV 542 has prompted a number of arrangements. There are versions for piano by Franz Liszt (the earliest) but also Cyprien Katsaris, and orchestral transcriptions by Leopold Stokowski and Dimitri Mitropoulos.
4. The organist, composer and organ builder Johann Gottlob Töpfer (1791-1870) had a profound influence on the design of the organ and was a close associate of Liszt in Weimar.



Olivier Latry

Olivier Latry is acknowledged as one of the world's most eminent exponents of the organ. He has performed in the most prestigious concert halls, has appeared as a guest of major orchestras under the direction of renowned conductors, and has premiered an impressive number of new works.

Appointed titular organist of the Great Organ of Notre-Dame Cathedral in Paris when he was just twenty-three, and emeritus organist of the Orchestre Symphonique de Montréal in 2012, Olivier Latry is above all a brilliant and audacious all-round musician, exploring every possible aspect of his instrument, and endowed with an exceptional talent as an improviser.

He took an active part in the inauguration of the organ of the Maison de Radio France in May 2016 and inaugurated the Rieger organ of the Philharmonie de Paris in 2017. He is organist in residence at the Dresden Philharmonie for the 2017-19 seasons.

A former student of Gaston Litaize, he succeeded his teacher at the Saint-Maur Conservatoire before being appointed professor at the Conservatoire National Supérieur de Musique de Paris. Olivier Latry has received numerous prizes and distinctions, including the Prize of the Fondation Cino and Simone Del Duca (Institut de France - Académie des Beaux-Arts) in 2000. He was awarded honorary doctorates by the North and Midlands School of Music in the United Kingdom and McGill University in Montreal in 2010.

ヨハン・セバスティアン バッハ

1685 – 1750

オリヴィエ・ラトリー

パリ・ノートルダム大聖堂／カヴァイエ＝コル製大オルガン

1	6声のリチェルカーレ BWV 1079 (《音楽の捧げもの》)	9'36
2	小フーガト短調 BWV 578	4'44
3	トッカータとフーガ ニ短調 BWV 565	10'07
4	主なる神よ、われを憐れみたまえ BWV 721	6'31
5	幻想曲ト短調 BWV 542	7'16
6	フーガト短調 BWV 542	6'40
7	汝のうちに喜びあり BWV 617	3'23
8	わが心の切なる願い BWV 727	4'08
9	幻想曲“Pièce d'orgue (オルガン曲)”ト長調 BWV 572	10'19
10	パッサカリアとフーガ ハ短調 BWV 582	14'44

TT : 77'37

本盤のタイトル『バッハ・トゥ・ザ・フューチャー』は、いくばくか挑発的な印象を与えます。まずはアルバム全体のコンセプトについてお聞かせください。

私のねらいは、幾つかのパラドックスに光を当てることにあります。ノートルダム大聖堂はカトリック信仰の最たる象徴の一つであり、この場所でプロテスタント信仰を礎とする傑作を演奏するということが、すでに大きな矛盾を生んでいます。さらに、バロック・古典派時代に製作されたオルガンとは時代も機能も異にする楽器を用いて、バッハの作品に息を吹き込むことにも、矛盾があります。実際この二点は、深く掘り下げるべき問題でしょう。

しかしながら、私にとってもっとも重要なのは、音楽におけるオーセンティシティ(真正性)の問題です。実のところ私にはしばしば、この概念が“誘惑の罠”にすぎないもののように感じられるのです。この問題を図形にたとえてみましょう。オーセンティック(実物に忠実)であることを望む演奏は、いわば正三角形のそれぞれの角に、作曲家・作品・楽器の三つのパラメーターを、対等に配置しようとするようなものです。それらの一つ——今回は楽器です——を変更する場合に、私たちは三角形の重心を動かすことを余儀なくされます。従って、このような文脈の中でバッハの作品を演奏することは、三角形の新たなバランスを見出しながら、作品の精神も内容も保つことを意味しうるのです。両者を切り離すことはできません。

何よりもバッハの作品が、そのような問題意識の追求に適しているのはなぜでしょうか？

バッハの音楽の特質は、その超越性です。だからこそ、ある程度まで、どんな楽器にも適応します。彼の音楽は時代を超越したところに在り、あえて言うならこの世界のものでさえないのです。時空を超えて永続的に再生されうるという作品の特質は、演奏場所の音響——ノートルダム大聖堂の残響は7秒です——と楽器に奏法を順応させているオルガニストにとって必要不可欠です。それでも当然ながら、バッハの作品の中でひととき多声的な書法なのは、教会でのオルガン演奏にはあまり向いていません。意外に思われるかもしれませんが、オルガニストは何よりもまず、室内楽奏者です。つまり一つ一つのオルガンは、まるで物言わぬ室内楽の共演者のように、オルガニストと不思議な対話を繰り広げます。“この楽器では、これはできるよ、でもそれはできない……違う方法を探したらどうだい？”と……。オルガン演奏の第一のルールは、目の前にある楽器の主張に耳を傾けることです。それは今回の録音で用いたカヴァイエ=コルの楽器を弾く場合でも、バッハの時代により近い北ドイツやザクセンやオランダの楽器を弾く場合でも全く同じです。

さきほど、ノートルダム大聖堂には多声的すぎる作品はあまり向かないとおっしゃいましたが……

アルバムでは、かなり幅広い選曲を心がけました。そのため《音楽の捧げもの》の〈6声のリチェルカーレ BWV1079〉のように、ずいぶんと多声的な作品も含まれています。もちろん演奏の際には、一つあるいは複数の声部を異なる鍵盤を活用して独立させ、ポリフォニーの明瞭さを保つ必要があります。

バッハの傑作の一つである《パッサカリアとフーガ ハ短調 BWV582》も多声的です。“パッサカリア”は舞踏に由来します。曲は主題と20の変奏から構成されており、より厳密に言えば、冒頭の主題を切れ目なく変容させていく手法が取られています。音楽分析によって、この作品には、バッハが重んじた“数による象徴表現”が複雑に盛り込まれていることが分かっています。またマリー＝クレール・アランは、45曲のコラール前奏曲から成る《オルガン小曲集》——いわばバッハが書き上げた“聖書”——のコラールとBWV582の構造のあいだに、関連性があると指摘しています。事実、バッハはこの曲にさまざまなコラールを引用し、キリストの生涯を音楽で物語っています。《ゴルトベルク変奏曲》のような後の作品と同じく、この作品もまた、誕生し・生き・死に・復活する一つの完結した世界の循環を示しているのです。

フランス趣味の作品——バッハ自身が“Pièce d’orgue (オルガン曲)”とのフランス語タイトルを添えた《幻想曲 ト長調 BWV572》——に記されているフランス語の演奏指示“très vite (とても速く)”“grave (重々しく)”“lentement (緩やかに)”は、私たちフランス人を喜ばせてくれます。この作品は間違いなく、クーランやグリニーの作曲様式に捧げられたオマージュであり、フランス的な迫力ある“プラン・ジュ” (オルガンのストップ配合の一つ)が見事に合います。

《オルガン小曲集》から〈汝のうちに喜びあり BWV615〉も収録しました。バッハの全てのコーラル作品がそうであるように、彼はコーラルの詞と結びついた音型を用いて、ある言葉を指し示したり、ある意味を音に翻訳したりしています。さらに興味深いことに、この曲では、コーラルの旋律が初めから終わりまで途切れなく奏でられることが一度もありません。しかし詞のフレーズが、その理由を探る鍵をにぎっています：“われらの縛りを断つ”。この音楽が18世紀の信者たちに向けて暗示した表現内容には、ただただ驚かされます。その際、彼らの学識の有無は大した問題ではありませんでした。なぜなら、音楽が物語るものを理解する力は誰にでも具わっているからです。大聖堂が、柱に飾られた聖人たちの彫像によって視覚的にキリスト教の教理を説明しているのと全く同じように、バッハは音によってキリストの教えを私たちに伝えています。

バッハの音楽を編曲あるいは改作した作品が、あなた自身の演奏に靈感を与えた例はありますか？

指揮者レオポルド・ストコフスキー（原注2）によるバッハ作品の管弦楽用編曲に興味をもちました。ストコフスキーが並外れたイマジネーションの持ち主であったことは、彼の音楽的なアイデアが光る《トッカータとフーガ ニ短調 BWV565》——今回、私はこの曲を初録音しました！——や《小フーガ ト短調 BWV578》などの編曲からも明らかです。ストコフスキーの編曲は私に多くの示唆を与えてくれます。なぜなら彼が手がけたオーケストラ版は、原曲の譜を字義通り演奏することから脱して、各楽器に固有の潜在能力を存分に生かすことを目指しているからです。

《幻想曲とフーガ ト短調 BWV542》にアプローチする際には、フランツ・リスト（原注3）のピアノ用編曲を参照しました。ちなみに私自身は、この“フーガ”が“幻想曲”の後に作曲されたという考えには懐疑的です。単に同じ調性（ト短調）であることから、2つの曲が後々になって合体した可能性が高いと思います。リストが19世紀を代表する作曲家の一人であることは言うまでもありません。編曲にも長けていた彼は、原曲がもつ表現的・劇的な可能性を即座に見抜く非凡な洞察力に恵まれていました。そしてリストは編曲の段階で、モダン・ピアノの可能性を最大限に生かすことができました。

ノートルダム大聖堂のオルガンでバッハ作品を弾く私は、スウェルボックスの使用や“倍音フルート”のような特殊なストップの配合を控えるべきでしょうか？作曲当時にはそれらが存在していなかったという理由で……？しかし、リストが《パッサカリアとフーガ》をロマンティック・オルガンのために編曲した際に、オルガン製作家のヨハン・ゴットロープ・テプファー（原注4）と協力して考案したレジストレーション（ストップ配合法）を思い出せば、その答えはおのずと導き出されます。もう一つの例を挙げておきましょう。《汝のうちに喜びあり》でペダルに託されているテーマの一つは、鐘の音を想起させます。そのため私は、ノートルダム大聖堂のオルガンの鐘のストップを使用しました。

オルガン演奏で音色を締め出すことは、ピアニストがバッハ作品を演奏する場合に、チェンバロのタッチと音色を真似するために一切のペダルの使用を拒むのと同じ位にナンセンスです。バッハの音楽をモダン・ピアノで演奏する行為それ自体がすでに、ある種の編曲ですし、そうであれば1868年製のカヴァイエ＝コル・オルガンによる演奏も、条件は同じはずです。

要するに、現代のオルガニストたちが演奏する楽曲はいずれも、時代のプリズムと代々の演奏者たちのプリズムを湛えているということですね……

まったくその通りです。だからこそ私は、今回の録音のために、30歳の時から弾いている曲に再び腰を据えて向き合いました。そしてバッハの音楽に深みを与えてきたあらゆるオルガニストたちの存在を忘れることもできません。そこにはもちろん、私の師ガストン・リテーズを筆頭に、彼以前・以後の音楽史の証言者たち——フランスであればルイ・ヴィエルヌ、マルセル・デュプレ、ピエール・コシュロー、マリー＝クレール・アラン、ミシェル・シャピュイ、アンドレ・イゾワール——が含まれます。さらにドイツには、カール・シュトラウベやヘルムート・ヴァルヒャがいますね。名を挙げていけば、きりがありませんが……。とはいえ私は、歴史上の演奏家たちに、懐古趣味的で無益なまなざしを注ぐことはしません。先達たちが達成した偉業をただ模倣したところで、何の役に立つのでしょうか？演奏とは絶えず変化するものですし、現代を生きる私たちの響きや美の捉え方も、過去の演奏家たちのそれとは違います。はやりの英語の表現にならえば、私たちは結局のところ、“歴史的な情報を取り入れた演奏” (historically informed performance) をするのが関の山です。

なぜ私は、1929年にルイ・ヴィエルヌがノートルダム大聖堂で録音した《われ心よりこがれ望む BWV727》の演奏に心打たれるのでしょうか？それは素晴らしい響きだからです！私は、マルセル・デュプレがパリのサン＝シュルピス教会で録音した《幻想曲 ト長調 BWV572》を聴く時にも、全く同種の感動をおぼえます。もちろん、これらの作品をめぐる私の解釈は二人とは異なります。それでも彼らの演奏からは、多くの靈感を授けられるというわけです。

結局のところあなたは、あなた自身の“真正性”の概念にもとづいて演奏をしているのですね……

演奏家はみな、同時代に存在する楽器を用いて演奏します。私が現在ノートルダム大聖堂であてがわれているオルガンは比類のない名器です。演奏家は、過去と闘うことはできませんし、闘うべきでもありません。むしろ過去をみずからに同化させ、過去からよりふんだんなインスピレーションを得ることで、各自が独自の道を見出さなければならないのです。ですから“真正”ではなく、より控えめに“誠実”という言葉を使うべきなのかもしれないですね。

[原注1] ジャック・ルクレール神父には『Le jour de l'Homme (人類の日)』(Seuil, 1998) と『Debout sur le soleil (太陽に立つ)』(Seuil, 1980)の二作の著書がある。現代作曲家ジャン＝ルイ・フロランツは後者にちなんで自作のオルガン曲(作品8)を命名した。

[原注2] レオポルド・ストコフスキー(1882-1977)は教会オルガニスト・指揮者としてそのキャリアをスタートさせた。主にバッハのオルガン曲を精力的に管弦楽用に編曲したことも知られる。彼は1934年から1972年にかけて、BWV565を幾度か録音した。

[原注3] 壮大な《幻想曲とフーガ短調 BWV542》は、これまで幾多の編曲作品を生んだ。ピアノ用としてはリストのほかシブリアン・カツァリスの編曲も優れている。ストコフスキーやディミトリ・ミトロプーロスは管弦楽用編曲を手がけた。

[原注4] オルガニスト・作曲家・オルガン製作家のヨハン・ゴットロープ・テプファー(1791-1870)はワイマール時代のリストと親しくし、彼の楽器観に深い影響を与えた。



オリヴィエ・ラトリー

世界屈指の卓越したオルガン奏者として定評のあるオリヴィエ・ラトリーは、各地の一流ホールで演奏を重ね、著名な指揮者ならびに主要オーケストラからソリストとして定期的に招かれている。並行して、数多くの現代作品の初演を任されてきた。

23歳の若さで、パリ・ノートルダム大聖堂付き大オルガンの正オルガニストに就任。また2012年から、モントリオール交響楽団の名誉オルガニストの地位にもある。あらゆる方面に秀でた万能な音楽家であり、華麗で大胆なアプローチをもいとわないラトリーは、みずからの楽器のあらゆる可能性を探求するとともに、即興の名手としての非凡な才能も惜しみなく披露している。

ラトリーは、2016年5月にラジオ・フランス・ホールに、2017年にフィラルモニー・ド・パリにそれぞれ新設されたオルガンの落成記念行事に精力的に関わった。さらに2017年から2019年までの任期で、ドレスデン・フィルハーモニーのオルガニスト・イン・レジデンスを務めている。

サン・モール・デ・フォセ音楽院でガストン・リテーズに師事したのち、パリ国立高等音楽院の教授に任命される。これまで、2000年に授与されたチーノ&シモーネ・デル・ドゥーカ財団賞(フランス学士院芸術アカデミー)を筆頭に、数々の賞や表彰に輝く。イギリスのノース&ミッドランズ音楽学校ならびにモントリオールのマギル大学(2010年)から名誉博士号を贈られている。

Seine erste Platte bei La Dolce Volta widmet Olivier Latry Johann Sebastian Bachs Musik. Sie wurde auf der großen Cavaillé-Coll-Orgel der Kathedrale Notre-Dame de Paris aufgezeichnet, deren Titularorganist er ist, und wirft gewisse spannende Fragen auf. Der Interpret schickt uns auf einige Denkpfade.

Der Titel Ihres Albums „Bach to the Future“ scheint gelinde gesagt provokativ. Wie kam Ihnen die Idee zu dieser Platte?

Meine Vorgehensweise rückt mehrere Paradoxe in den Fokus: zunächst das Spiel dieser Schlüsselwerke des Protestantismus an einem der symbolträchtigsten Orte des Katholizismus, aber auch deren Wiedergabe auf einem Instrument, das vom barocken und klassischen Bau weit entfernt ist. All dies wirft tatsächlich Fragen auf.

Der wichtigste Punkt bleibt meiner Meinung nach die Authentizität der Musik. Ich gebe zu, dass mir dieses Konzept oft wie eine Illusion erscheint. Vergleichen wir es mit einer geometrischen Figur. Eine sogenannte authentische Interpretation setzt voraus, dass man an jeder Spitze eines gleichseitigen Dreiecks über eine dieser Größen verfügt: Komponist, Musik und Instrument. Wird eine davon verändert – in diesem Fall der Interpret und die Orgel – verlagert man zwingend den Schwerpunkt. Wer Bach in diesem Zusammenhang spielt, muss ein neues Gleichgewicht finden, um den Sinn und den Wortlaut der Musik zu wahren. Das eine ist ohne das andere nicht möglich.

Inwiefern eignet sich Bachs Werk wie kein anderes für diese Fragestellung?

Bachs Werk ist insofern besonders, da es transzendental ist, so sehr, dass es sich bis an gewisse Grenzen an unterschiedlichste Instrumente anpasst. Ich meine, es ist zeitlos, und wage sogar zu behaupten, nicht von dieser Welt... Die Idee der permanenten Wiedergeburt drängt sich dem Interpreten auf, der sein Spiel an die Akustik – in Notre-Dame beträgt die Nachhallzeit sieben Sekunden – und an das Instrument anpasst. Natürlich eignen sich einige Stücke Bachs, die sich durch starke Polyfonie auszeichnen, weniger für den Ort und das Instrument. Im Gegensatz zur allgemeinen Annahme ist der Organist vor allem ein Kammermusiker. In der Tat erlegt uns jede Orgel, ebenso wie ein stummer Kammermusikpartner, einen kuriosen Dialog auf: „Mit mir ist dieses möglich und jenes unmöglich. Probiere herum, finde andere Lösungen.“ Als oberste Regel beim Orgelspiel muss man dem Instrument zuhören, sei es diese Cavaillé-Coll-Orgel oder jedes andere Instrument, wie in Bachs Fall in Norddeutschland, Sachsen, Holland...

Sie sagen, dass Notre-Dame Stücke mit weniger ausgeprägter Polyfonie verlangt?

Ich habe massive Stücke ausgewählt, was nicht heißt, dass einige davon weniger polyfon sind, wie das *Ricercar a 6 BWV 1079*, Auszug aus *Musikalisches Opfer*. Es gilt, eine deutliche Polyfonie zu wahren, indem beispielsweise eine oder mehrere Stimmen auf verschiedenen Manualen isoliert werden.

Dasselbe gilt für die *Passacaglia und Fuge c-Moll BWV 582*, eine der genialsten Partituren Bachs. Die *Passacaglia*, die ursprünglich ein Tanz ist, besteht aus zwanzig Variationen oder, genauer gesagt, aufeinanderfolgenden Metamorphosen eines anfänglichen Themas. Die musikwissenschaftliche Analyse des Werks deckt die komplexe Symbolik der Zahlen auf, die bei Bach so grundlegend ist. Marie-Claire Alain fand Verbindungen zwischen den Chorälen des *Orgelbüchleins* – eine Sammlung aus 45 choralgebundenen Orgelstücken und sozusagen die „Bibel“ des Komponisten – und dem Aufbau der *Passacaglia*. So illustriert der Komponist in diesem Stück musikalisch das Leben Jesus anhand verschiedener Choräle. Das Werk ist ein wahrhaftiges Gedankenspiel, das eine ganz eigene Welt offenlegt, welche entsteht, lebt, vergeht und wiedergeboren wird, ähnlich wie spätere Werke, zum Beispiel die *Goldberg-Variationen*.

Das *Pièce d'orgue* ist das einzige Werk Bachs mit französischem Titel und ebensolchen Satzbezeichnungen: „très vite“, „grave“ und „lent“. Zweifelsohne würdigt das Stück zum Beispiel Couperins oder Grignys Stil und funktioniert perfekt auf einem klassischen französischen Blockwerk.

Ich spiele ebenfalls einen der Choräle des *Orgelbüchleins*, *In dir ist Freude* BWV 615. Wie in jedem seiner Choräle verwendet Bach bestimmte Textangaben, um ein Wort zu illustrieren oder eine Idee musikalisch wiederzugeben. Hier ist zum Beispiel seltsam, dass man die Melodie des Chorals kein einziges Mal ganz hört. Doch die Erklärung findet sich im Text, laut dem Jesus Bande bricht. Erstaunlich an der Musik und der Darbietung für die Gläubigen des 18. Jahrhunderts, seien diese Gelehrte oder Analphabeten, ist, dass die Bildung keine Rolle spielt, denn jeder kann die musikalische Erzählung verstehen. Wo eine Kathedrale einen optischen Katechismus durch die Gegenwart von Heiligenstatuen bietet, legt uns Bach einen klanglichen Katechismus nahe.

Erzählen Sie von der Wahl des Chorals *Erbarm' dich mein, o Herre Gott BWV 721*.

Die Melodie soll Bach der Kantate eines Schülers von Buxtehude entnommen haben. Der Choral ist auch eine persönliche Würdigung der Geschichte der Kathedrale. In der Tat schätzte ihn einer der Kaplane, Pater Jacques Leclercq ¹, sehr. Beim Spielen denke ich an ihn und seinen Beitrag.

Haben Sie bei Ihrer Interpretation Bearbeitungen bestimmter Stücke von Bach inspiriert?

Leopold Stokowskis ² Orchester-Transkriptionen haben mich interessiert, da der Dirigent eine außerordentliche Fantasie besaß. Dies war der Fall bei der *Toccata und Fuge d-Moll BWV 565*, die ich hier zum ersten Mal aufgezeichnet habe! Die Transkription „nährt“ sich von den musikalischen Ideen des englischen Dirigenten, ebenso wie die *Fuge g-Moll BWV 578*. Seine Bearbeitungen inspirieren enorm, da sie einen zwingen, sich von der buchstäblichen Auslegung des Originaltexts zu lösen und das organische Potenzial des Instruments auszuschöpfen.

Die *Fantasie und Fuge g-Moll BWV 542* bin ich mit einer Klavierbearbeitung von Franz Liszt ³ angegangen. Nebenbei gesagt bin ich nicht sicher, ob die *Fuge* ursprünglich anschließend an die *Fantasie* komponiert wurde. Es kann gut sein, dass die beiden Stücke später vereint wurden, einfach aufgrund derselben Tonalität, g-Moll. Liszt war ein großer Komponist des 19. Jahrhunderts, ein genialer Visionär, der das expressive und dramatische Potenzial jedes Stücks sofort begriff. Bei seinen Bearbeitungen wusste er die Ressourcen des modernen Klaviers auszuschöpfen.

Hätte ich bei der Rückkehr zur Orgel auf dem Schwellkasten des Ausdrucks und der Mischungen besonderer Spiele wie das der *Flûte harmonique* verzichten sollen, nur weil es sie zu Bachs Zeiten nicht gab? Denken wir nur an die Registrierung, die Liszt selbst in Zusammenarbeit mit Töpfer ⁴ für die *Passacaglia* wählte! Ein weiteres Beispiel: Im Choral *In dir ist Freude* BWV 615 erinnert eines der mit Pedal gespielten Themen an Glockenklänge. So nutze ich das Glockenspiel der Orgel in Notre-Dame.

Diese Farben zu verschmähen wäre ebenso absurd wie ein Pianist, der das Pedal in Bachs Musik missachtet, unter dem Vorwand, dass man den Anschlag und den Klang des Cembalos ohnehin nicht nachahmen könne. Bach auf dem modernen Klavier zu spielen ist an sich schon eine Transkription. Dasselbe gilt für die Cavaillé-Coll-Orgel in Notre-Dame, die 1868 eingeweiht wurde.

Allgemein lässt sich also sagen, dass jedes von Ihnen interpretierte Stück durch das Prisma der Zeit und der anderen Interpreten geformt wurde.

Das stimmt so sehr, dass ich für diese Platte sogar einige Stücke, die ich schon seit 30 Jahren spiele, neu gelernt habe. Aber Sie haben recht, ich kann die Organisten, die Bachs Werk genährt haben, nicht vergessen. Dazu zählen sowohl mein Lehrer Gaston Litaize, als auch die vielen vor und nach ihm: Louis Vierne, Marcel Dupré, Pierre Cochereau, Marie-Claire Alain, Michel Chapuis, André Isoir, was die Franzosen angeht. Die Deutschen Karl Straube und Helmut Walcha sind nicht zu vergessen, wobei diese Liste niemals erschöpfend sein kann. Dennoch betrachte ich die historischen Interpretationen nie aus rückständiger oder steriler Perspektive. Was brächte es, die Errungenschaften meiner Vorgänger zu plagiierten? Die Interpretation entwickelt sich ständig weiter, ebenso wie sich unsere Wahrnehmung von Klang und Schönheit von jener vergangener Künstler unterscheidet. Um auf den englischen Ausdruck zu verweisen, können wir lediglich „historisch informiert“ sein (*historically informed performance*).

Warum berührt es mich dann, Louis Vierne 1929 *Herzlich tut mich verlangen* BWV 727 in Notre-Dame spielen zu hören? Es klingt wunderbar! Dasselbe verspüre ich, wenn ich die Version von *Pièce d'orgue* BWV 572 höre, die Marcel Dupré in der Kirche Saint-Sulpice in Paris aufzeichnete. Darin finde ich Inspiration, auch wenn ich eine andere Vorstellung der Werke habe.

Sie spielen – in jedem Sinne des Wortes – mit einer ganz eigenen Vorstellung von Authentizität.

Jeder Interpret spielt mit den Instrumenten seiner Zeit. Die Orgel, über die ich hier in Notre-Dame verfüge, ist außerordentlich. Niemand kann gegen die Vergangenheit angehen, sondern muss sich anpassen, um sich besser davon inspirieren zu lassen und dann seinen eigenen Weg zu finden. Es geht hier nicht um Authentizität, sondern schlichtweg um Ehrlichkeit.

1. Pater Jacques Leclercq ist Autor zweier Werke: *Le Jour de l'Homme* (éditions du Seuil, 1998) und *Debout sur le soleil* (éditions du Seuil, 1980). Der Komponist Jean-Louis Florentz griff letzteren Titel für eines seiner Orgelwerke op. 8 auf.
2. Leopold Stokowski (1882-1977) begann seine Karriere als Organist und Chorleiter. Er brachte viele Orchestertranskriptionen hervor, unter anderem von den Werken Bachs. Von 1934 bis 1972 nahm er mehrmals die *Toccata und Fuge d-Moll BWV 565* auf.
3. Die grandiose *Fantasie und Fuge g-Moll BWV 542* wurde mehrmals bearbeitet. Für Klavier zunächst von Franz Liszt, aber auch Cyprien Katsaris, sowie für Orchester in den Fassungen von Leopold Stokowski und Dimitri Mitropoulos.
4. Der Organist, Komponist und Orgelbauer Johann Gottlob Töpfer (1791-1870) übte starken Einfluss auf den Orgelbau aus und stand Liszt in Weimar nahe.



Olivier Latry

Als einer der renommiertesten Organisten der Welt ist Olivier Latry in den angesehensten Konzerthäusern aufgetreten, wurde von großen Orchestern unter der Leitung hochgeschätzter Dirigenten eingeladen und hat eine beeindruckende Anzahl an Werken uraufgeführt.

Schon im zarten Alter von 23 wurde Olivier Latry Titularorganist der Großen Orgel von Notre-Dame und ist seit 2012 emeritierter Organist des Orchestre symphonique de Montréal. Doch vor allem ist er ein vollendeter, brillanter und kühner Musiker, der sein Instrument bis ans Äußerste erkundet und über ein außerordentliches Improvisationstalent verfügt.

Im Mai 2016 nahm er aktiv an der Einweihung der Radio-France-Orgel teil und weihte 2017 die Rieger-Orgel der Pariser Philharmonie ein. In den Saisons 2017/19 ist er Palastorganist der Dresdner Philharmonie.

Als ehemaliger Schüler von Gaston Litaize absolvierte Olivier Latry sein Studium am Conservatoire de Saint-Maur und wurde anschließend am Conservatoire de Paris selbst Lehrer. Olivier Latry erhielt zahlreiche Preise und Auszeichnungen, darunter den Prix Cino Del Duca (Institut de France-Académie des Beaux-Arts) im Jahre 2000. Zudem ist er seit 2010 Ehrendoktor der britischen North and Midlands School of Music und der Montrealer McGill University.



LE GRAND ORGUE DE NOTRE-DAME DE PARIS

Frédéric Schambantz (1402) / Valéran de Héman (1608-1610) / François Thierry (1733) / François-Henri Clicquot (1788) / Aristide Cavaillé-Coll (1868) / Jean Hermann (1965) / Robert Boisseau (1975) / Jean-Loup Boisseau, Bertrand Cattiaux, Michel Giroud, Philippe Eméria, Synaptel (1992) / Bertrand Cattiaux, Pascal Quoirin, Eltec (2014)

1^{er} clavier Grand-Orgue 56 notes

Violonbasse 16
Bourdon 16
Montre 8
Viole de Gambe 8
Flûte Harmonique 8
Bourdon 8
Prestant 4
Octave 4
Doublette 2
Fourniture harmonique II-V rangs
Cymbale harmonique II-V rangs
Bombarde 16
Trompette 8
Clairon 4

Chamades Grand-orgue
Trompette 8
Clairon 4

Chamade Récit
Trompette 8

Cornet récit classique (au 3^{ème} do)

2^{ème} clavier Positif 56 notes

Montre 16
Bourdon 16
Salicional 8
Flûte Harmonique 8
Bourdon 8
Unda maris 8
Prestant 4
Flûte douce 4
Nazard 2 2/3
Doublette 2
Tierce 1 3/5
Fourniture V rangs
Cymbale V rangs
Clarinette 16
Cromorne 8
Clarinette aiguë 4

3^{ème} clavier Récit expressif 56 notes

Quintaton 16
Diapason 8
Viole de gambe 8
Voix céleste 8
Flûte traversière 8
Bourdon céleste 8
Octave 4
Flûte octavante 4
Quinte 2 2/3
Octavin 2
Bombarde 16
Trompette 8
Clairon 4
Basson-hautbois 8
Clarinette 8
Voix humaine 8
Trémolo

Récit classique
Fa 2 à sol 5
Cornet V
Hautbois 8

Chamades Récit
Trompette 8 Basse et Dessus
Clairon 4
Régale 8

Chamades Grand-orgue
Trompette 8 Basse et Dessus
Clairon

4^{ème} clavier Solo 56 notes

Bourdon 32
Principal 16
Principal 8
Flûte harmonique 8
Quinte 5 1/3
Prestant 4
Tierce 3 1/5
Nazard 2 2/3
Septième 2 2/7
Doublette 2
Cornet II à V rangs
Fourniture II rangs
Fourniture V rangs
Cymbale V rangs
Cromorne 8

Chamades Grand-orgue
Trompette 8
Clairon 4

Récit classique
Cornet
Hautbois

5^{ème} clavier Grand-chœur 56 notes

Principal 8
Bourdon 8 (a)
Prestant 4 (b)
Nazard 2 2/3 (c)
Doublette 2 (d)
Tierce 1 3/5 (e)
Larigot 1 1/3
Septième 1 1/7
Piccolo 1
Plein jeu III /V rangs
Tuba magna 16
Trompette 8
Clairon 4
Cornet (appel des jeux a,b,c,d,e)

Pédalier 32 notes (Sommier Cavaillé-Coll 30 notes)

Principal 32
Contrebasse 16
Soubasse 16
Quinte 10 2/3
Flûte 8
Violoncelle 8
Tierce 6 2/5
Quinte 5 1/3
Septième 4 4/7
Octave 4
Contre-Bombarde 32
Bombarde 16
Basson 16
Trompette 8
Basson 8
Clairon 4

Chamades G.O. 8 et 4
Chamades Récit 8 et 4

Résonnance (expressif) 56 notes

Bourdon 16
Principal 8
Bourdon 8
Prestant 4
Flûte 4
Neuvième 3 5/9
Tierce 3 1/5
Onzième 2 10/11
Nazard 2 2/3
Flûte 2
Tierce 1 3/5
Larigot 1 1/3
Flageolet 1
Fourniture III rangs
Cymbale III rangs
Basson 16
Basson 8
Voix humaine 8
Tremblant
Chimes

C'est en 1402 que Frédéric Schambantz installa un orgue sur la tribune de pierre prévue à cet effet, sous la rosace occidentale. L'instrument ne subit aucune modification pendant plus de deux siècles, jusqu'à ce que Valéran de Heman lui adjoignît un deuxième, puis un troisième plan sonore entre 1608 et 1610. Il demeura ensuite dans cet état jusqu'aux travaux effectués par François Thierry en 1733, qui porta l'instrument à 47 jeux sur cinq claviers. Il était alors considéré comme le meilleur du royaume.

La deuxième intervention du XVIII^e siècle fut celle de François-Henri Clicquot en 1788. La révolution eut peu d'incidences sur l'instrument ; il n'eut à souffrir que de quelques coups de hache qui détruisirent les fleurs de lys du buffet. Mais il échappa à l'arrêté de destruction qui envoyèrent maints chefs-d'œuvre à la chaudière...

Au XIX^e siècle, Aristide Cavaillé-Coll créa une palette sonore que nul n'avait alors tentée, et fit de l'orgue de Notre-Dame un cas unique dans la facture d'orgues : jeux harmoniques, mutations, familles complètes de jeux d'anches tels que Bassons ou Clarinettes... Son concepteur fut conscient d'avoir réalisé là son chef d'œuvre. L'inauguration eut lieu en 1868.

Le temps aidant, divers relevages s'avérèrent indispensables. Puis à partir de 1963, sous l'impulsion de Pierre Cochereau, les machines Barker de Cavaillé-Coll furent remplacées par une traction électrique, et une console neuve fut installée par Jean Hermann. La partie sonore s'orienta ensuite, avec les facteurs Robert et Jean-Loup Boisseau, vers une esthétique plus néo-classique, par l'ajout de plein-jeux de style classique et de chamades qui ornèrent le buffet de Thierry.

Mais la pollution et le nombre croissant de touristes visitant la Cathédrale eurent raison de l'état de l'instrument qui, à bout de souffle dès le début des années 1980, nécessita une restauration complète. Elle fut effectuée de 1990 à 1992 par les entreprises Boisseau-Cattiaux, Emeriau et Giroud, associées à la société Synaptel pour la transmission informatique.

Un relevage fut entrepris entre 2012 et 2014 par les entreprises Cattiaux et Quoirin. Une nouvelle console alliant l'amphithéâtre de la console de Cavaillé-Coll et le modèle américain de celle de Pierre Cochereau fut installée, dotée d'un système de transmission Eltec. A cette occasion, la petite pédale fut prolongée de deux octaves pour pouvoir être jouée aux claviers manuels, créant ainsi une nouvelle division « flottante », appellable indépendamment sur tous les claviers.

Aujourd'hui encore, les derniers travaux réalisés allient le mariage de la tradition séculaire et des technologies les plus avancées. L'orgue de Notre-Dame se trouve à la croisée du passé et de l'avenir pour faire résonner sous les voûtes ses multiples couleurs, à la grande joie des milliers d'auditeurs qui l'entendent tout au long de l'année.

Olivier Latry



It was in 1402 that Federicus Schambantz installed an organ in Notre-Dame, on a stone platform built for the purpose under the western rose window. The instrument remained unchanged for more than two centuries, until Valéran de Héman added a second and then a third department between 1608 and 1610. It remained in this state until the alterations carried out by François Thierry in 1733, which brought the instrument to forty-seven stops on five manuals. It was then considered the finest in the kingdom.

The second intervention in the eighteenth century was that of François-Henri Clicquot in 1788. The Revolution had little impact on the instrument; it suffered only a few axe-blows that destroyed the fleurs-de-lis on the case. But it escaped the demolition order that consigned many masterpieces to the stove . . .

In the nineteenth century, Aristide Cavaillé-Coll created a sound palette that no one had ever attempted before, and made the Notre-Dame organ a unique model of organ design, featuring mixture stops, mutation stops, and complete families of reed stops such as Bassoons and Clarinets. The builder was well aware that he had created his masterpiece here. The inauguration took place in 1868.

With the passage of time, a number of renovations proved indispensable. Then, from 1963, at the instigation of Pierre Cochereau, Cavaillé-Coll's Barker levers were replaced by electric action, and a new console was fitted by Jean Hermann. The pipework then shifted towards a more neoclassical aesthetic, with the builders Robert and Jean-Loup Boisseau, through the addition of *plein-jeux* in the classical style and *chamades* (horizontal pipes) that adorned Thierry's case.

But pollution and the increasing number of tourists visiting the Cathedral got the better of the instrument, which was on its last legs by the early 1980s and required a complete restoration. This was carried out from 1990 to 1992 by the firms of Boisseau-Cattiaux, Emeriau and Giroud, in association with Synaptel for the computer-assisted transmission.

A further renovation took place between 2012 and 2014 under the supervision of the firms of Cattiaux and Quoirin. A new console combining the console 'en amphithéâtre' of the Cavaillé-Coll and the American-style console of Pierre Cochereau was installed, equipped with an Eltec transmission system. On this occasion, the *Petite Pédale* was extended by two octaves to allow it to be played on the manual keyboards, thus creating a new 'floating' division, which can be engaged independently on all manuals.

Even today, the most recent adjustments to the organ represent a marriage of age-old tradition and the most advanced technologies. The organ of Notre-Dame is at the crossroads of the past and the future as its multiple timbres resound beneath the vaults, to the great joy of the thousands of listeners who hear it all year round.

Olivier Latry



1402年、オルガン製作家フレデリク・シャンバンツが、ノートルダム大聖堂の“西のバラ窓”の下部に位置する石造りの楽廊にオルガンを新設した。以来2世紀以上ものあいだ改修はなされず、17世紀に至る。1608年から1610年にかけて、ヴァレラン・ド・エマンが第2鍵盤・風箱、つづいて第3鍵盤・風箱を追加。後の1733年にフランソワ・ティエリーが改造を任されると、5つの鍵盤と47のストップを備えたオルガンに変身し、フランス王国の最上の楽器とみなされることになった。

18世紀の2度目の改修(1788年)を進めたのはフランソワ＝アンリ・クリコである。幸い、直後のフランス革命では、外箱のユリの紋章(フランス王家の象徴)が斧で破壊されただけの僅かな被害しか受けなかった。教会が権威の象徴であったことから、革命期のあいだ、名器とされるオルガンが次々に各地で破壊されたが、ノートルダム大聖堂のオルガンはこの破壊令も免れている。

19世紀には、オルガンの画期的な音色や響きを考案した希代の名工アリスティド・カヴァイエ＝コルに、ノートルダム大聖堂のオルガンの大改造が託された。彼はこの楽器に、種々の倍音ストップやミューテーション、リード・ストップ(バスーン、クラリネットほか)などを導入し、比類のないシンフォニック・オルガンへと生まれ変わらせた。じっさいカヴァイエ＝コルは、みずからの最高傑作を手がけたと自負していた。大改修を経て完成披露行事が行われたのは、1868年である。

種々の修復が重ねられた後の1963年に、再び改修が行われた。(ノートルダム大聖堂のオルガニストを務めた)ピエール・コシュローが中心となり、カヴァイエ＝コルが導入したバーカー・レバー・アクションがエレクトリック・アクションに交換されたのである。さらにジャン・エルマンによって、新たなコンソールが設置された。その後、ロベール&ジャン＝ルー・ボワソー親子が、古典主義様式のプラン・ジュと、ティエリー時代の外箱を彩る水平トランペット管を加えた。これは、当時のオルガン製作の主流だった新古典主義的な美意識に、楽器の音色や響きの方向性を近づけようとした結果である。

次第に楽器に汚れがたまり、また大聖堂を訪れる観光客の激増にともなって湿気や埃が楽器に負担をかけるようになると、早くも1980年代初頭には楽器のコンディションが著しく悪化し、全面的な改修が必要視されるようになった。こうして1990～1992年に実現した大改修を任されたのが、オルガン製造社のボワソー＝カティオー、エメリオ、ジルーの三社で、コンピューター機能の面でシナプテル社も助力した。

近年の2012・2014年には、カティオー社とクワラン社がノートルダム大聖堂のオルガンの改造を行っている。このとき、カヴァイエ＝コルの“半円型ひな段式”コンソールとコシュローのアメリカ式コンソールを繋ぐ新たなコンソール(エルテック社の制御機構付き)が設置された。また“小ペダルpetite pédale”が2オクターヴ拡張され、手鍵盤からの演奏が可能になり、これによって全鍵盤上から独立して作動させることができる“浮動の”ディヴィジョンが新たに生まれることになった。

今日もなお、昨今の修復作業が、ノートルダム大聖堂の大オルガンの数世紀来の伝統と最先端のテクノロジーを結びつけている。この楽器は、いわば過去と未来の交差点に立ちながら、大聖堂に多彩な音色を響かせ、日々これを聴きに訪れる多くのひとびとを魅了しているのである。

オリヴィエ・ラトリー



Im Jahre 1402 baute Federicus Schambantz eine Orgel auf der dafür vorgesehenen Steinempore unter der Westrosette. Das Instrument blieb über zwei Jahrhunderte lang unverändert, bis Valéran de Héman von 1608 bis 1610 ein zweites und drittes Teilwerk hinzufügte. Dann änderte sich sein Zustand erst wieder 1733, als François Thierry das Instrument auf 47 Register über fünf Manuale brachte. So galt es als das beste des Königreichs.

Den zweiten Eingriff im 18. Jahrhundert nahm François-Henri Clicquot 1788 vor. Das Instrument litt kaum unter der Revolution. Lediglich ein paar Axtschläge hatten die Lilien des Gehäuses zerstört. Doch es entkam dem Zerstörungserlass, durch den so viele Meisterwerke im Ofen landeten...

Im 19. Jahrhundert schuf Aristide Cavaillé-Coll eine Klangpalette, an die sich zuvor noch keiner gewagt hatte, und machte die Orgel von Notre-Dame zu einem einmaligen Exemplar im Orgelbau: überblasende Register, Aliquoten, komplette Zungenregisterfamilien wie Fagotte oder Klarinetten... Sein Erbauer war sich bewusst, dass ihm sein Meisterwerk gelungen war. Die Einweihung fand 1868 statt.

Mit der Zeit waren mehrere Instandsetzungen unabdinglich. Ab 1963, auf Pierre Cochereaus Anstoß hin, wurden Cavaillé-Colls Barkermaschinen durch eine elektrische Traktur ersetzt, und Jean Hermann baute einen neuen Spieltisch ein. Der Klang wandte sich später mit den Orgelbauern Robert und Jean-Loup Boisseau einer neoklassischeren Ästhetik zu, durch das Hinzufügen von *plein jeux* im klassischen Stil und Horizontalzungen, die Thierrys Gehäuse schmückten.

Jedoch schadeten die Verschmutzung und die steigende Touristenzahl in der Kathedrale dem Instrument, das ab Beginn der 80er Jahre eine vollständige Restaurierung benötigte. Diese erfolgte von 1990 bis 1992 von den Unternehmen Boisseau-Cattiaux, Emeriau und Giroud, gemeinsam mit der Firma Synaptel für die Computersteuerung.

Die Unternehmen Cattiaux und Quoirin führten 2012 und 2014 eine Instandsetzung durch. Ein neuer Spieltisch, der die Amphitheater-Anordnung des Cavaillé-Coll-Spieltischs und das amerikanische Pierre-Cochereau-Modell vereint, wurde eingebaut, ausgestattet mit einem Eltec-Übertragungssystem. Zu diesem Anlass wurde die Verschiebung um zwei Oktaven verlängert, sodass sie auf den Manualen gespielt werden kann, wodurch ein neues „schwebendes“ Werk entstand, das unabhängig auf allen Manualen anzusteuern ist.

Noch heute vereinen die letzten Eingriffe jahrhundertealte Tradition und fortgeschrittenste Technologien. Die Orgel von Notre-Dame steht an der Kreuzung von Vergangenheit und Zukunft und lässt ihre zahlreichen Farben zur großen Freude Tausender Zuhörer im Jahr unter dem Gewölbe erklingen.

Olivier Latry





© La Prima Volta 2019 & © La Dolce Volta 2019
Enregistrement : 6-8 janvier 2019, Cathédrale Notre-Dame de Paris
Direction de la Production : La Dolce Volta

Prise de son & Direction artistique : François Eckert
Montage : Marion Bénét
Grandes orgues Cavaillé-Coll préparés par Itaru Sekiguchi

Textes : Stéphane Friederich
Traduction et relecture : Charles Johnston (GB) - Kumiko Nishi (JP) – Carolin Krueger (D)

Couverture & illustrations : William Beaucardet
Photos orgue : Pascal Lemaître

La Dolce Volta remercie Monseigneur Patrick Chauvet, recteur-archiprêtre,
Laurent Prades, régisseur général, Lucas Rémond, régisseur,
André Finot, responsable de la communication, Shin-Young Lee, assistante à l'enregistrement.

© La Prima Volta pour l'ensemble des textes et des traductions
Réalisation graphique : Stéphane Gaudion

www.ladolcevolta.com

LDV69

