

K617

LISZT

SONATE POUR ORGUE
MISSA CHORALIS



BENJAMIN RIGHETTI
ACADÉMIE VOCALE DE
SUISSE ROMANDE







FRANZ LISZT

GRANDE SONATE POUR LE PIANOFORTE
(transcrite pour l'orgue par Benjamin Righetti)

MISSA CHORALIS POUR CHOEUR ET ORGUE

BENJAMIN RIGHETTI, ORGUE
ACADÉMIE VOCALE DE SUISSE ROMANDE
Renaud Bouvier et Dominique Tille, direction artistique

1 - SONATE POUR ORGUE 33'06

MISSA CHORALIS

2 - *Kyrie* 05'39

3 - *Gloria* 04'16

4 - *Credo* 06'39

5 - *Sanctus* 01'47

6 - *Benedictus* 04'53

7 - *Agnus Dei* 05'40

> minutage total : 62'10



Pour le présent enregistrement,

l'Académie vocale de Suisse romande

est composée de

Sopranos :

- **Léonie Berge**
- **Nathalie Bolo**
- **Isaline Dupraz**
- **Marie-Hélène Essade**
- **Séverine Jéquier**

Altos :

- **Anne-France Halter**
- **Arielle Pestalozzi**
- **Aline Stalder**
- **Sandrine Wyss**

Ténors :

- **Raphaël Favre**
- **Christopher Reeves**
- **Reto Steffen**
- **Raphaël Wittmer**

Basses :

- **Josquin Gest**
- **Etienne Hersperger**
- **Olivier Guérinel**
- **Eckart Winter**

Direction artistique: **Renaud Bouvier** (à la baguette) & **Dominique Tille** (en régie)



Ce qu'il reste à chercher derrière les notes, encore et toujours...

Par Benjamin Righetti

Alors qu'en cette année 2011 chacun mesure à sa manière l'impact de Franz Liszt sur les 200 ans qui se sont écoulés depuis sa naissance, deux phrases bien célèbres pourraient résumer les pensées qui ont guidé mon propre cheminement à ce sujet. Tout d'abord Richard Wagner, disant de Liszt: « Jamais il ne peut se borner à reproduire. Tout en lui tend à la création pure, absolue. » Et ensuite Liszt lui-même, synthétisant peut-être encore plus cette même idée en disant simplement: « Pour moi tout est avenir. » En abordant le répertoire lisztien et à la lumière de ces citations, il est intéressant de se poser ce qui est probablement l'interrogation fondamentale de tout interprète: quelle réalité sonore se cache derrière ces pages écrites, transmises du passé? En effet, il faut se rappeler que d'une époque à l'autre, d'une personnalité à l'autre, les clés de lecture varient beaucoup pour passer de la partition à la musique. Depuis les pratiques musicales improvisées - que seules la lecture et l'assimilation de méthodes historiques et une connaissance approfondie de l'époque permettent d'entrevoir - jusqu'aux systèmes chargés de signes les plus précis qu'il suffit apparemment d'exécuter, à chaque fois les mêmes questions se posent, avec leur lot de fausses certitudes et de belles incertitudes!

Dans le cas précis de Liszt, ainsi que pour la majorité de ses contemporains, l'idée musicale est forcément accompagnée de sa réalisation concrète. Ceci est la

conséquence directe d'une période d'invention de nouvelles techniques instrumentales complexes, et de la nécessité de les décrire précisément pour les transmettre, quitte à accumuler signes et symboles. Par exemple, ce qui un siècle auparavant n'était encore qu'un simple chiffre appelant un accord, sera ici peut-être traduit par une bonne vingtaine de notes dessinant une figure d'arpège, montant ou descendant d'un seul élan ou en plusieurs étapes, accompagnées d'une nuance stable ou évolutive, d'une articulation... Et si cette réalisation s'avère extrêmement minutieuse chez Liszt - comme par exemple justement dans le manuscrit de la Sonate - c'est assurément par besoin de transmettre distinctement à ses interprètes non pas un fourmillement de détails, mais bien une réalité sonore vivante, et de dépasser ainsi le carcan même de l'écriture. Lorsque l'interprète s'y attelle, l'étude approfondie et méticuleuse de ce texte musical n'est donc qu'un premier pas qu'il serait malheureux d'arrêter au stade de l'exercice de reproduction appliqué et servile, mais qui nécessite plutôt d'être mené toujours plus loin, jusqu'à la compréhension et l'assimilation la plus profonde des idées musicales sous-jacentes, dans un processus allant du détail au général, dans l'espoir de retrouver peut-être au bout du compte cette « création pure, absolue » dont parlait Wagner.

Et alors, de nouvelles questions apparaissent,

comme par exemple celle du choix de l'instrument. Car, contrairement à un visage abouti, homogénéisé et idéalisé du piano que le vingtième siècle nous a légué - résumé peut-être par cette magistrale réalisation qu'est le « Steinway D » et allant parfois jusqu'à éclipser tous les autres - il faut rappeler que c'est plutôt un pianoforte « en devenir » qu'a connu Liszt; un instrument d'avenir sans cesse en mouvement, modifié, repensé, étendu, perfectionné. Et, conséquence de cette créativité d'alors, c'est toute une collection d'instruments fort différents qui était proposée, dans laquelle chacun pouvait trouver son compte. Les couples « Liszt & Erard » ou « Chopin & Pleyel » bien connus illustrent par exemple fort bien ces affinités diverses. Mais pour cet enregistrement, plutôt que de choisir un instrument historique ou une copie permettant de retrouver les couleurs sonores de l'époque appréciées de l'auteur - démarche qui avait guidé mon choix d'instruments pour l'enregistrement précédent des six Sonates en trio de Bach - c'est un chemin autre que j'ai choisi, empruntant certains aspects de celui bien connu de l'interprétation sur le piano moderne, mais aboutissant à un résultat différent: l'orgue Goll de l'église française de Berne !

En effet aujourd'hui, à mes yeux et selon ma sensibilité, quoi de mieux que cet instrument-ci pour recréer la *Grande Sonate pour le pianoforte*, pour reprendre ici son titre autographe? Quoi de plus approprié pour ce monument colossal, cette montagne insaisissable, cathédrale dantesque au milieu d'une production musicale immense? Une oeuvre isolée certes, mais probablement la plus citée pour illustrer le titan que fut Franz Liszt,

ce virtuose qui pouvait reproduire d'un flot de notes aussi bien les teintes pastel de l'aurore que celles sanguines des orages, qui tirait à lui seul d'un seul instrument les timbres de tout l'orchestre, dans cette volonté de passer au-dessus de toute perception instrumentale connue, de se transcender lui-même à la recherche d'un au-delà des limites de notre condition humaine.

Bien entendu, mon propos n'est pas d'opposer diverses options, ou d'être à la recherche de la Vérité, mais plutôt de venir compléter encore un éventail déjà considérable de visions de cette oeuvre, de cet auteur. C'est le Liszt curieux et engagé qui me fascine et qui a orienté mon choix, celui qui a poussé ses contemporains à la recherche, à l'invention. Celui qui n'excluait aucune voie *a priori*, explorant par exemple tout à la fois celle du travail pianistique des nuances sur le seul clavier du pianoforte, par l'action de touchers toujours plus variés, mais aussi celle du développement et de l'invention de nouveaux instruments permettant par eux-mêmes de varier timbres et couleurs, comme en témoigne par exemple le « monstre » à trois claviers et pédaliers de près de seize registres divers qu'il s'était fait construire chez lui, à Weimar. Et ce qu'offre l'orgue Goll de l'église française de Berne - sans prétendre atteindre un horizon vers lequel chacun se dirige - est peut-être aujourd'hui l'instrument idéal allant dans le sens de cette deuxième voie: celle d'une sorte d'orchestre virtuel pouvant être à la fois dirigé dans son ensemble et joué dans le détail de chaque son, ceci ne faisant plus qu'un, par un seul musicien.

D'autre part, il est intéressant de noter encore que l'orgue est un instrument qui, contrairement à la plupart, connaît une dissociation possible de l'évolution de ses moyens de jeu (type de transmission entre les claviers et les tuyaux ou maniement des registres par exemple) de celle de son matériel sonore à proprement parler (la tuyauterie, la soufflerie, et bien entendu l'acoustique qui l'accueille). Contrairement au piano par exemple, qui a vu l'évolution de son ambitus ou de sa mécanique entraîner un inévitable changement de timbre et d'équilibres entre les différents registres sur l'instrument moderne que nous connaissons, un orgue comme celui de l'église française de Berne propose aujourd'hui tout à la fois une transmission mécanique vive, légère et précise, héritée du savoir-faire du 18^{ème} siècle, 66 registres de couleurs et styles variés mais faisant largement référence aux sonorités d'instruments historiques du 19^{ème} siècle, et un maniement de ces registres assisté par un ordinateur tout à fait actuel, permettant à l'interprète d'utiliser seul l'instrument à cent pour-cent, d'appeler et d'utiliser sans l'aide d'un « tireur de jeux » n'importe quel timbre de l'orgue, à tout moment.

Ni approche purement historique, ni vision vraiment traditionnelle selon les classifications que ces dernières décennies ont établies, j'ai donc tenté par ce travail de me situer ailleurs, dans une voie autre qui voudrait réunir des éléments trop souvent placés en contradiction. Une voie qui s'intéresse tant aux moyens d'aujourd'hui, dans le travail de la virtuosité par exemple, qu'à une recherche historique, principalement pour le son obtenu par cette nouvelle alchimie. Et fondamentalement, cette approche pleine de

contrastes est aussi celle de tout ce disque, où Sonate et Messe sont mises côte à côte pour dresser le portrait d'un homme tout en dualité. De la vie mondaine des « VIP » des grandes capitales européennes du milieu du 19^{ème} siècle à celle monacale, intérieure et intemporelle, vécue par exemple lors de sa résidence romaine sur le Monte Mario qui vit la composition de la *Missa Choralis*, il est parfois difficile d'imaginer qu'il s'agit toujours là du même homme, de la même vie!

Puisse donc cet enregistrement apporter à sa manière un nouvel éclairage sur Franz Liszt, ce musicien fabuleux aux mille facettes; que d'un contraste à l'autre, un dégradé riche de teintes et de sentiments innombrables puisse s'y déployer, dans l'espoir que chacun y entende peut-être quelques fragments de sa propre musique intérieure...

***Missa Choralis* : musique d'avenir**

Par Renaud Bouvier

Dans l'importante production de musique sacrée de Liszt, la *Missa Choralis* se tient au premier plan: l'abbé Liszt avait affiché son ambition de renouveler la musique de l'Eglise en ressourçant l'esthétique romantique à la polyphonie de la Renaissance. Composée en 1865, éditée en 1869, la *Missa Choralis* représente donc l'une des premières manifestations du cécilianisme: retour à Palestrina, simplicité des moyens et de l'expression. Le terme

choralis lui-même renvoie directement au plainchant (appelé *musica choralis*, par opposition à la *musica figuralis*, musique mesurée), que Liszt cite, brièvement à vrai dire, au début du Kyrie et du Credo.

Pourtant, le pape Pie IX, un temps dédicataire de l'œuvre dans l'idée de Liszt qui écrivit cette messe pour le jubilé de la fondation du Saint-Siège, ne l'entendra jamais en raison de l'opposition du Vatican et les cécilianistes retireront la *Missa Choralis* de leur « catalogue » en 1890.

C'est que, justement, cette messe déborde d'emblée ce cadre. La polyphonie modale prend très vite des accents chromatiques et des couleurs romantiques, l'orchestre jaillit sous l'écriture vocale. L'expression dramatique (Agnus Dei) qui répond à l'extase mystique (Benedictus) est bien éloignée de la juste mesure voulue par la réforme cécilienne.

Si Liszt n'a pas entretenu les rapports qu'il aurait souhaités avec l'Eglise, l'intérêt pour nous de la *Missa Choralis* réside précisément dans les contradictions personnelles du compositeur, abbé et virtuose. Son écriture est ambivalente : à la fois archaisante et audacieuse, austère et séduisante, intérieure et militante, prenant cependant bien soin de prendre le contre-pied de la musique grandiloquente et théâtrale des œuvres religieuses du temps. En ce sens, la *Missa Choralis* est bien un manifeste pour une voie nouvelle.

Le rôle de l'orgue n'est pas clair. L'instrument n'est que discrètement utilisé, le plus souvent en doublure ou en soutien des voix. Ce rôle réduit provient sans doute du fait qu'à cette époque, en Italie, les orgues étaient encore dans leur grande majorité accordées selon le tempérament mésotonique, rendant impossible son usage dans

les mouvements chromatiques. Mais en publiant en Allemagne sa *Missa Choralis*, Liszt disposait d'un usage potentiellement plus étendu de l'orgue, pouvant aller jusqu'à l'accompagnement total *colla parte*, sécurité bienvenue dans une œuvre des plus délicates. C'est une option souvent prise au concert. Nous avons opté pour le respect strict du texte : l'orgue ne joue que la partie éditée. Mais nous avons voulu donner libre cours aux possibilités expressives de l'instrument, cherchant, plutôt que la discrétion, la richesse de l'effet orchestral dans les registrations (*Crucifixus*).

De même, les passages *sol*i suggérés par la partition ont permis un travail de registration vocale. Nous avons choisi de varier les intervenants dans les différents quatuors. Nous avons aussi considéré qu'un petit effectif choral permettait au mieux de rendre le caractère intime et chambriste de la *Missa*.

Le manuscrit de Liszt se borne à indiquer un minimum de texte, généralement au début des mouvements et à une seule des voix, laissant l'évidence s'imposer pour la réalisation du tout. Quelques incohérences subsistent, vraisemblablement corrigées sur le manuscrit, perdu, qui fut utilisé pour l'édition allemande. Nous adoptons la prononciation italienne du latin tel que Liszt pouvait l'entendre à Rome.



Benjamin Righetti

Né dans la toute relative douceur de février 1982 en Suisse, Benjamin Righetti a étudié le piano et l'orgue en se dirigeant vers le Sud, suivant l'itinéraire Neuchâtel – Lausanne – Genève – Toulouse. Jean-François Antonioli, Yves Rechsteiner, François Delor, Jan Willem Jansen, Michel Bouvard et Philippe Lefebvre sont les principaux professeurs qui l'ont mené vers l'obtention des plus hautes distinctions académiques pour ces deux instruments.

De 20 à 25 ans, il aligne des prix dans six concours internationaux d'orgue, un par année: Concours Suisse de l'orgue (2002), Bruges (2003), Tokyo-Musashino (2004), Freiberg (2005), Chartres (2006) et Paris (2007)! Outre ces lauriers glanés parmi l'élite mondiale, il a aussi été soutenu dans son pays d'origine par la fondation Irène Dénéreaz, le Pourcent culturel Migros, et a reçu le « Mérite Boyard » de la commune d'Ollon (VD).

Fervent défenseur d'une approche respectueuse des répertoires anciens, passionné par l'évolution des instruments à claviers, il pratique en outre le clavicorde et le pianoforte, tel que le faisaient les organistes aux 18^e ou 19^e siècles. S'interrogeant sur l'avenir du monde musical, il prend part à la création d'oeuvres contemporaines, comme en témoignent par exemple son enregistrement de « Pierres de lumière » de Jacques Charpentier (2006, DBA Prod.) aux grandes-orgues de la Cathédrale de Chartres. Plus récemment, son enregistrement des six Sonates en trio de Johann Sebastian Bach (2010, K617) sur des orgues de la manufacture Felsberg a

Académie vocale de Suisse romande

direction artistique : Renaud Bouvier
& Dominique Tille

été salué par la critique, tant pour sa richesse de couleurs sonores que pour sa finesse et son éclat.

Comme interprète, il a déjà été invité à de nombreuses tribunes prestigieuses, célébrant par exemple son vingt-cinquième anniversaire en concert à Notre-Dame de Paris, étant choisi pour clôturer la « Bachfest 2007 » aux claviers du merveilleux orgue Silbermann de la Cathédrale de Freiberg, ou encore en accompagnant la 3ème Symphonie de Saint-Saëns à guichet fermé au Concertgebouw d'Amsterdam en 2009, juste avant de s'envoler outre-Atlantique pour se produire sur les orgues historiques de Walker et Schywen du Costa Rica.

Fraîchement domicilié en vieille ville de Berne, Benjamin Righetti y assume les tâches d'organiste titulaire de l'Eglise française, de responsable de l'orgue du Kultur-Casino, et d'enseignant dans le cadre de la Haute école des arts de Berne. En été, on peut aussi bénéficier de ses conseils pédagogiques durant l'académie de Saessolsheim (Alsace), tandis qu'en hiver, dans le cas où l'agenda de ses concerts ne mentionne rien, c'est plutôt sur un sommet enneigé que l'on a une chance de le retrouver !

L'Académie vocale de Suisse romande (AVSR) accueille des choristes professionnels ou en formation provenant de toute la Romandie et s'est constituée en août 2009 autour de Dominique Tille et Renaud Bouvier, ses directeurs artistiques. Elle se donne pour mission première d'interpréter la musique chorale des XIXe, XXe et XXIe siècles.

Académie, elle a pour vocation de former ses choristes aux différentes approches vocales et esthétiques que le répertoire pour chœur de chambre exige, tout en se proposant d'être un outil de la recherche en composition et musicologie.

Pensée comme un orchestre de voix, l'AVSR, avec son effectif de base de 32 choristes, permet l'interprétation de pièces jusqu'à 16 voix effectives. Les choristes sont donc choisis en fonction de la nature de leur voix et assument une fonction bien précise dans l'équilibre et la fusion des registres du chœur. Cette recherche particulière d'alchimie de voix permet d'obtenir une palette de couleurs vocales grâce aux caractères des timbres individuels. C'est ici le premier enregistrement de l'ensemble.

Orgue de l'église française de Berne

1828, Franz Joseph Remigius Bossart / 1991, Orgelbau Goll AG (Luzern)

Grand orgue :

- Bourdon 16'
- Montre 8'
- Flûte 8'
- Bourdon 8'
- Gros Nasard 5 1/3'
- Prestant 4'
- Flûte 4'
- Grosse Tierce 3 1/5'
- Doublette 2'
- Fourniture 1 1/3' (4-5r.)
- Cymbale 2/3' (3-4r.)
- Cornet 8' (5r.)
- Bombarde 16'
- Trompette 8'

Positif :

- Principal 8'
- Suavial 8'
- Flûte à fuseau 8'
- Salicional 8'
- Prestant 4'
- Flûte à cheminée 4'
- Nasard 2 2/3'
- Doublette 2'
- Quarte de Nasard 2'
- Tierce 1 3/5'
- Larigot 1 1/3'
- Petite Doublette 1'
- Fourniture 1 1/3' (4-5r.)
- Cromorne 8'
- Trompette 8'
- Clairon 4'
- Tremblant

Récit expressif :

- Quintaton 16'
- Diapason 8'
- Flûte harmonique 8'
- Bourdon 8'
- Gambe 8'
- Voix céleste 8'
- Prestant 4'
- Flûte octaviante 4'
- Nasard 2 2/3'
- Octavin 2'
- Tierce 1 3/5'
- Plein jeu 2' (5r.)
- Basson 16'
- Hautbois 8'
- Trompette harmonique 8'
- Clairon 4'

Echo expressif :

- Bourdon 8'
- Flûte conique 4'
- Cor de chamois 2'
- Tierce 1 3/5'
- Petit Quinte 1 1/3'
- Sifflet 1'
- Voix humaine 8'
- Tremblant

Pédale :

- Flûte 32'
- Principal 16'
- Soubasse 16'
- Principal 8'
- Flûte 8'
- Octave 4'
- Flûte 4'
- Fourniture 2 2/3' (4-5r.)
- Contre-Bombarde 32'
- Bombarde 16'
- Trompette 8'
- Clairon 4'
- Régale 4'



What you need to look for behind the notes, as ever . . .

By Benjamin Righetti

In 2011, as each of us measures in his or her way the impact of Franz Liszt on the two hundred years which have gone by since his birth, two famous phrases could well encapsulate the philosophy that has guided my own approach to this subject. The first comes from Richard Wagner, who said of Liszt: 'He can never restrict himself to mere reproduction. Everything in him tends towards pure, absolute creation.' The second is from Liszt himself, who put the same idea perhaps even more succinctly by observing simply: 'For me, everything is future.' When tackling Liszt's output in the light of these quotations, it is interesting to ask oneself what is probably the fundamental question all interpreters must face: what is the sonic reality that lies behind these written pages handed down to us from the past? For one must remember that from one period to another, one personality to another, the interpretative keys for transforming a score into music vary considerably. From improvisatory musical practices – which may be glimpsed only through investigation and assimilation of historical performing treatises and an in-depth knowledge of the period – to systems of notation loaded with the most precise signs that apparently require mere execution, the same questions invariably arise, with their share of mistaken certainties and blatant uncertainties!

In the specific case of Liszt, as with most of his contemporaries, the musical idea is necessarily accompanied by its concrete realisation. This is the direct consequence of an age that invented

complex new instrumental techniques, and of the need to describe these precisely in order to transmit them to players, even if it meant accumulating signs and symbols. For example, something that, a century before, was no more than a simple figuring calling for the playing of a chord, might well be conveyed, in Liszt's day, by around twenty notes tracing out an arpeggio figure, rising or descending in a single movement or in several stages, accompanied by stable or changing dynamic marks, indications of articulation, and so forth. And if Liszt notes this in extremely painstaking fashion – as is notably the case in the manuscript of the Sonata which concerns us here – it is assuredly because of his need to pass on distinctly to his interpreters, not a teeming mass of details, but a living sonic reality, and thereby to break out of the straitjacket of writing. Hence thorough and meticulous study of this musical text, when the performer buckles down to it, is no more than a first step; it would be regrettable to stop there, at the stage of an assiduous and servile exercise of reproduction. Rather, one needs to advance until one has understood and assimilated the underlying musical ideas at the deepest level, a process that moves from detail to the broad picture in the hope of getting back, in the end, to that 'pure, absolute creation' of which Wagner speaks.

And then new questions crop up, such as the choice of instrument. For, contrary to the finished, homogenised and idealised image of the piano we

have inherited from the twentieth century (perhaps best summed up by the magisterial achievement of the 'Steinway D'), which sometimes goes so far as to eclipse all others, we should recall that Liszt was familiar with a permanently evolving pianoforte, an instrument of the future constantly in movement, modified, rethought, expanded, perfected. And the creativity so prevalent at the time meant that a whole range of very varied instruments was on offer, allowing individual performers to choose whatever suited them best. The well-known couples 'Liszt/Érard' and 'Chopin/Pleyel' provide an excellent illustration of such affinities. But for this recording, rather than select a historical instrument or copy enabling me to rediscover the period timbres appreciated by the composer – the approach that guided the choice of instruments for my earlier CD of the six Trio Sonatas of Bach – I decided to pursue a divergent path, borrowing certain aspects from the familiar performance tradition of the modern piano, but which led me to a quite different destination: the Goll organ of the French Church of Berne!

For today, in my view and for my sensibility, what could be better than this instrument to recreate the *Grande Sonate pour le pianoforte*, as it is entitled in the autograph? What could be more appropriate for this colossal monument, this enigmatic peak, this Dantean cathedral in the midst of an immense musical output? An isolated work, to be sure, but probably the one most often mentioned to exemplify the Titanic stature of Franz Liszt, that virtuoso who could reproduce from a deluge of notes both the pastel shades of dawn and the blood-red colours of the storm,

who drew from a single instrument the timbres of the entire orchestra, in his desire to rise above all known instrumental perception, to transcend himself in a quest for that which lies beyond the limits of our human condition.

Of course, my aim is not to set different options against one another, or to set myself up as a Seeker of Truth, but rather to complement the already considerable range of conceptions of the work and its composer. It is the inquisitive and committed side of Liszt that fascinates me and has guided my choice: the Liszt who stimulated his contemporaries to research and invention. The Liszt who ruled out no path *a priori*, exploring for example both the possibilities of nuances on the single keyboard of the pianoforte, through the use of an ever-increasing range of touch, and those of the invention and development of new instruments intrinsically capable of varying timbres and tone-colours, such as the 'monster' with three keyboards and pedal-boards offering some sixteen different stops which he had built in his house at Weimar. And the Goll organ of the French Church of Berne – without claiming to have reached a horizon towards which we all aspire – is perhaps today's ideal instrument for the latter option: a sort of virtual orchestra which can be played, both as an integral whole and in the detail of each sound, by a single musician.

Furthermore, it is interesting to note that with the organ, unlike most other instruments, one may distinguish between the development of its playing techniques (the type of transmission between the manuals and the pipes, or the

deployment of the stops, for example) and that of its sound materials proper (the pipework, the wind supply, and of course the acoustic in which it is housed). Unlike the pianoforte, the development of whose compass and action has inevitably resulted in a modification of timbre and balance between the different registers on the instrument we know today, an organ like that of the French Church of Berne offers today the combination of a lively, light and precise tracker action, inherited from the expertise of the eighteenth century, with sixty-six stops of varied colours and styles (though their main point of reference is the sonority of nineteenth-century historical instruments), and a manipulation of those stops assisted by a thoroughly up-to-date computer which permits the performer to play the instrument entirely alone, to call forth any of the organ's timbres at any moment without the aid of a stop-puller.

Hence I propose neither a purely 'historical' approach nor a genuinely 'traditional' one, according to the categorisations established over the last few decades. I have tried, in my work on this project, to place myself elsewhere, on a different path which seeks to unite elements too often set in opposition. A path that shows an interest both in the resources of today, in virtuoso performance for example, and in historical research, principally for the sake of the sound obtained by this new alchemy. And at bottom this approach rich in contrasts is also that of the disc as a whole, with Sonata and Mass placed side by side in order to sketch the portrait of a man of fundamental duality. From his fashionable 'VIP'

lifestyle in the great European capitals of the mid-nineteenth century to the monastic, inward, timeless existence of the Roman residence on Monte Mario where he composed the *Missa choralis*, it is sometimes difficult to imagine that we are still dealing with the same man, the same life!

Our hope, then, is that this recording will in its way shed new light on Franz Liszt, the fabulous multifaceted musician; that, from one contrast to another, it will present a rich gradation of colours and sentiments, so that each of us may perhaps hear in it some part of our own inner music . . .

The Missa choralis: **music of the future**

by Renaud Bouvier

The *Missa choralis* stands at the forefront of Liszt's substantial output of sacred compositions. The Abbé Liszt had shown his ambition of renewing church music by refreshing the Romantic aesthetic with the polyphony of the Renaissance. Composed in 1865 and published in 1869, the *Missa choralis* thus represents one of the first manifestations of the Cecilian movement: a return to Palestrina, to simplicity of resources and expression. The very term *choralis* refers directly to plainchant (known as *musica choralis* as opposed to *musica figuralis*, the name given to measured music), which Liszt quotes, albeit briefly, at the opening of the Kyrie and Credo.

However, although Liszt at one time intended to dedicate the work, written for the eighteenth centenary of the foundation of the Holy See, to Pope Pius IX, the latter was never to hear it on account of opposition from the Vatican, and the Cecilianists were to withdraw the *Missa choralis* from their 'catalogue' in 1890. The reason is, of course, that the mass at once breaks free from this framework. The modal polyphony very quickly takes on chromatic tinges and Romantic colours, and the orchestra seems to burst forth from under the vocal writing. The dramatic expression of the Agnus Dei and its counterpart in the mystical ecstasy of the Benedictus are far removed from the happy medium which was the aim of the Cecilian reform.

If Liszt did not enjoy the relationship with the Church he wished for, the interest of the *Missa choralis* for us resides precisely in the personal contradictions of its composer, both Abbé and virtuoso. Its style is ambivalent: at once archaising and audacious, austere and ingratiating, inward and militant, yet always consciously setting its face against the grandiloquent and theatrical style typical of the religious music of the time. In this sense, the *Missa choralis* is genuinely a manifesto for a new path.

The role of the organ is unclear. The instrument is used only discreetly, generally doubling or supporting the voices. This reduced role is probably to be explained by the fact that in Italy at this time the great majority of organs were still tuned in mean-tone temperament, thus making it impossible to employ them in chromatic movements. But in publishing his *Missa choralis* in Germany, Liszt had a potentially wider use of the

organ available to him, extending as far as *colla parte* accompaniment throughout, a welcome safety net in such a tricky work. This option is often taken in concert. We have chosen strictly to respect the text: the organ plays only the published part. But we wished to give free rein to the expressive possibilities of the instrument, aiming for richness of orchestral effect rather than discretion in the registrations ('Crucifixus'). In similar fashion, the *solli* passages suggested by the score enabled us to devise vocal registration. We decided to vary the vocal scoring in the various quartet sections. We also took the view that small choral forces could best render the intimate, chamber musical character of the *Missa*.

Liszt's manuscript indicates only a minimum of text underlay, generally at the start of the movements and in a single voice part, leaving the realisation of the rest to be deduced from this. A certain number of incoherencies still remain, probably corrected in the now lost manuscript which was used for the German edition. We adopt the Italian pronunciation of Latin, which is what Liszt would have heard in Rome.

Translation: Charles Johnston

Benjamin Righetti

Born in Switzerland in the highly relative warmth of the month of February 1982, Benjamin Righetti studied the piano and the organ in a southerly direction, following the itinerary Neuchâtel - Lausanne - Geneva - Toulouse. Jean-François Antonioli, Yves Rechsteiner, François Delor, Jan Willem Jansen, Michel Bouvard and Philippe Lefebvre are the principal teachers who guided him towards the award of teaching and concert diplomas with the highest distinctions in these two instruments.

Between the ages of twenty and twenty-five he won a succession of prizes in six international organ competitions, one per year: the Concours Suisse de l'Orgue (2002), Bruges (2003), Tokyo-Musashino (2004), Freiberg (2005), Chartres (2006), and Paris (2007). In addition to these laurels gained among the world elite of his profession, he was also supported in his native country by the Fondation Irène Dénéreaz and the Pourcent Culturel Migros, and received the 'Mérite Boyard' prize of the municipality of Ollon (canton of Vaud).

A fervent advocate of a respectful approach to early repertoires, fascinated by the development of keyboard instruments, he also plays the fortepiano and the clavichord, as organists did in the eighteenth and nineteenth centuries. His questioning attitude to the future of the musical world has led him to participate in the creation of contemporary works, for example his recording

of Jacques Charpentier's *Pierres de lumière* (DBA Productions, 2006) at the organ of Chartres Cathedral. More recently, his recording of the six Trio Sonatas of J. S. Bach on organs by the firm of Felsberg (K617, 2010) has been critically acclaimed for its richly colourful registration, its finesse and its sonic splendour.

He has already been invited to play many prestigious instruments, celebrating his twenty-fifth birthday in concert at Notre-Dame Cathedral in Paris, being selected to close the Bachfest 2007 on the wonderful Silbermann organ of Freiberg Cathedral, and accompanying Saint-Saëns's Third Symphony at a sell-out concert at the Amsterdam Concertgebouw in 2009 just before flying across the Atlantic to perform on the historic Walker and Schywen organs of Costa Rica.

Benjamin Righetti has recently moved to the old town in Berne, where he is resident organist of the French Church, is in charge of the organ of the city's Kultur-Casino, and holds a teaching post at the Hochschule der Künste Bern. In the summer he also dispenses pedagogical guidance at the Académie de Saessolsheim (Alsace), while in winter, if his concert schedule is empty for the moment, one is more likely to meet him on a snow-covered mountainside!

Académie vocale de Suisse romande

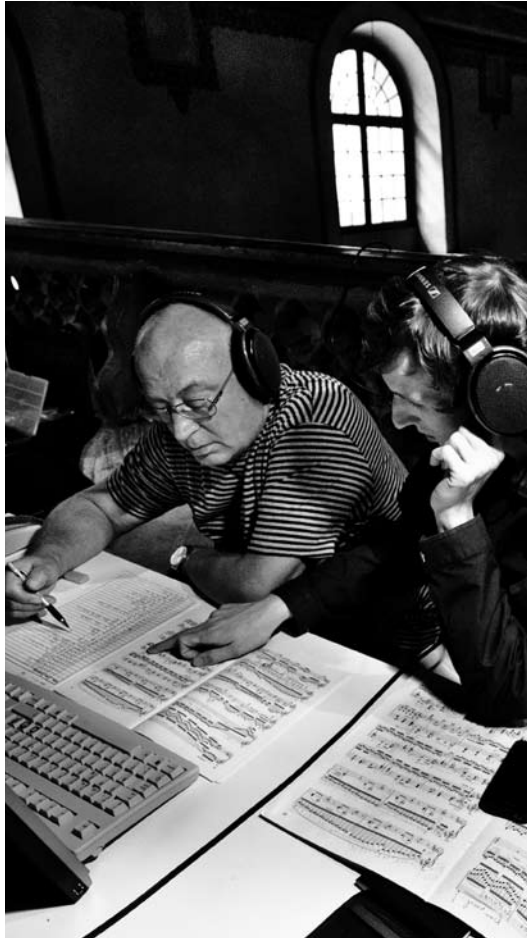
artistic direction: Renaud Bouvier
and Dominique Tille

The Académie Vocale de Suisse Romande (AVSR) consists of professional choral singers or voice students from throughout French-speaking Switzerland. It was formed in August 2009 by Dominique Tille and Renaud Bouvier, its artistic directors. It has chosen as its primary mission the interpretation of the choral music of the nineteenth, twentieth and twenty-first centuries.

The group functions as an academy, whose vocation is to train its singers in the different vocal and aesthetic approaches called for by the chamber choir repertory, while also proposing its services as a research tool in the fields of composition and musicology.

Conceived as an orchestra of voices, the AVSR, with its basic forces of thirty-two singers, can perform pieces in up to sixteen real parts. The members are therefore selected according to the nature of their voices and assume a precise function in the balancing and blending of the choir's registers. This special concern for vocal alchemy results in a palette of colours created by the character of the individual timbres. This is the ensemble's first recording.

Translation: Charles Johnston







Was sich immer noch hinter den Noten verbirgt, gestern wie heute...

von Benjamin Righetti

Während in diesem Jahr 2011 jeder auf seine Art die Wirkung von Franz Liszt auf die 200 Jahre seit dessen Geburt einzuschätzen sucht, können zwei berühmte Sätze meine eigenen Überlegungen zu diesem Thema zusammenfassen. Zunächst Richard Wagner über Liszt: „Er kann nirgends nur reproduktiv sein, es ist ihm keine andere Tätigkeit möglich als die rein produktive; alles drängt in ihm zur absoluten, reinen Produktion hin.“ Und dann Liszt selbst, der dieselbe Idee vielleicht noch stärker verdichtet, indem er einfach sagt: „Für mich ist alles Zukunft.“ Wer sich mit dem Lisztschen Repertoire beschäftigt, stellt sich im Lichte dieser beiden Zitate unweigerlich die Grundfrage eines jeden Interpreten: Welche Klangrealität versteckt sich hinter diesen mit Noten beschriebenen Seiten, die aus der Vergangenheit überliefert sind? Denn man muss sich daran erinnern, von einer Epoche zur anderen, von einer Persönlichkeit zur anderen, dass die Lesarten von der Partitur zur Musik wesentlich voneinander abweichen. Seit den improvisatorischen Interpretationsarten, denen man nur mithilfe der Lektüre und dem Erlernen von historischen Methoden und durch die vertiefte Kenntnis der Epoche auf die Spur kommt, bis zu den Systemen mit äusserst präzisen Zeichen, denen offenbar das folgsame Ausführen Genüge tut, jedes Mal stellen sich die gleichen Fragen, stets umgeben von falschen Gewissheiten und glänzenden Ungewissheiten!

Im Falle von Liszt, wie auch bei den meisten seiner Zeitgenossen, ist die musikalische Idee untrennbar mit ihrer konkreten Realisierung verbunden. Dies als direkte Folge einer Periode, in der neue und komplexe instrumentale Techniken erfunden worden sind, und der Notwendigkeit, sie mit Präzision niederzuschreiben, um sie zu vermitteln, auch wenn damit eine Anhäufung von Zeichen und Symbolen einherging. Was ein Jahrhundert zuvor eine simple Bezifferung zur Bezeichnung eines Akkords war, wird hier durch rund zwanzig Noten wiedergegeben, welche eine Arpeggio-Figur aufzeichnen, aufsteigend oder fallend in einer einzigen Bewegung oder in mehreren Etappen, begleitet von einer stabilen oder sich entwickelnden Nuance, einer Artikulation... Ist nun diese Niederschrift bei Liszt extrem minuziös, wie beispielsweise im Falle dieser Sonate, dann bestimmt aus dem Bedürfnis heraus, den Interpreten nicht so sehr ein Dickicht von Details, sondern vielmehr eine lebendige Klangrealität zu vermitteln und damit das enge Korsett der Partitur zu sprengen. Wenn der Interpret beginnt, sich damit zu beschäftigen, ist das vertiefte und präzise Studium dieses musikalischen Texts lediglich der erste Schritt eines Prozesses, der nicht mit dem fleissigen Einüben der braven Reproduktion aufhören darf. Nein, das Studium muss immer weiter gehen, bis zum Verständnis und der verinnerlichten Assimilation der tiefer liegenden musikalischen Ideen, in einem Voranschreiten,

das vom Detail zum Allgemeinen führt, in der Hoffnung, letztendlich diese „absolute, reine Produktion“ aufzuspüren, von der Wagner spricht.

In diesem Prozess tauchen neue Fragen auf, wie jene der Wahl des Instruments. Denn im Gegensatz zur vollendeten, homogenen und idealisierten Gestalt des Klaviers, welches das 20. Jahrhundert uns hinterlassen hat – wohl am besten versinnbildlicht in der magistralen Form des „Steinway D“ – und die manchmal alle anderen Varianten verdrängt hat, muss man daran erinnern, dass Liszt eher ein „im Werden begriffenes“ Pianoforte gekannt hat. Ein Instrument der Zukunft, das ständig im Fluss war, das unablässig modifiziert, neu konzipiert, ausgebaut und verbessert wurde. Als Folge dieser Kreativität stand damals eine ganze Reihe von äusserst unterschiedlichen Instrumenten zur Verfügung, aus denen sich jeder nach Belieben bedienen konnte. Die wohlbekanntesten Paare „Liszt & Erard“ oder „Chopin & Pleyel“ illustrieren diese diversen Affinitäten vorzüglich. Für die vorliegende Aufnahme habe ich allerdings kein historisches Instrument gewählt und keinen Nachbau, mit dem die vom Komponisten geschätzten Klangfarben jener Epoche wiedergegeben werden können. Für eine solche historisierende Option hatte ich mich entschieden bei meiner früheren Aufnahme der sechs Triosonaten von Bach. Diesmal habe ich einen anderen Weg eingeschlagen, der in gewisser Hinsicht der Interpretation auf einem modernen Flügel ähnelt, aber zu einem anderen Ergebnis führt: die Goll-Orgel der französischen Kirche in Bern!

In der Tat scheint mir aus meiner heutigen Sichtweise kein Instrument besser geeignet als dieses, um die „Grande Sonate pour le pianoforte“, wie ihr Originaltitel lautet, zum Erklingen zu bringen. Wie anders ihr gerecht werden, diesem kolossalen Monument, diesem unerreichbaren Gipfel, dieser dankesken Kathedrale, die aus einem reichen Musikschaffen herausragt? Ein isoliertes Werk gewiss, und doch das wohl meistzitierte, um den Titanen Franz Liszt zu charakterisieren, diesen Virtuosen, der mit einer Flut von Noten ebenso gut die Pastellfarben des anbrechenden Morgens zum Ausdruck zu bringen verstand wie die blutroten Töne des Gewitters, der ganz ohne Begleitung aus einem einzigen Instrument die Schattierungen des ganzen Orchesters herauszubringen vermochte, getrieben von der Absicht, über jegliche bekannte instrumentale Wahrnehmung hinwegzusteigen, sich selbst zu transzendieren auf der Suche nach einem Jenseits der Grenzen unserer menschlichen Existenz.

Selbstverständlich geht es mir nicht darum, verschiedene Optionen hier gegeneinander auszuspielen oder die absolute Wahrheit zu suchen, sondern eine bereits beeindruckende Vielzahl von Visionen dieses Werks und dieses Autors noch zu erweitern. Was mich fasziniert und meine Wahl geleitet hat, ist der neugierige und engagierte Liszt, jener, der seine Zeitgenossen zur Suche und zur Erfindung angestiftet hat. Der keinen Weg a priori ausgeschlossen hat, der beispielsweise die pianistische Arbeit der Nuancen am Pianoforte erprobt hat, mit immer neu variierten Anschlagsarten, der aber zugleich auch die Weiterentwicklung von bestehenden

und die Erfindung von neuen Instrumenten gefördert hat, mit denen Klangschantierungen und -farben modifiziert werden konnten. Davon zeugt das „Monster“ mit drei Manualen und Pedalklavaturen mit nahezu sechzehn Registern, das er für sich zuhause in Weimar hatte bauen lassen. Die Goll-Orgel in der französischen Kirche in Bern ist – ohne den Anspruch zu erheben, jenen Horizont zu erreichen, dem jeder entgegen geht – möglicherweise heute das ideale Instrument für das Beschreiten dieses zweiten Weges: eine Art virtuelles Orchester, das zugleich als Ganzes dirigiert wie auch im Detail jedes einzelnen Klangs gespielt werden kann und damit eine Einheit bildet, geschaffen von einem einzigen Musiker.

Andererseits weist die Orgel eine weitere interessante Charakteristik auf. Sie ist eines der wenigen Instrumente, die eine Trennung der Weiterentwicklung ihrer Spielmöglichkeiten (Art der Übertragung zwischen den Manualen und den Pfeifen oder das Ziehen der Register beispielsweise) von jener ihrer eigentlichen Klangkörper (das Pfeifenwerk, der Windladen und natürlich die Umgebungsakustik) erlauben. Im Gegensatz zum Pianoforte, bei dem Tonumfang und Mechanik sich weiterentwickelt haben, womit sich auch das Timbre und die Verhältnisse zwischen den verschiedenen Registern auf dem modernen Instrument zwangsläufig verändert haben, bietet eine Orgel wie jene in der französischen Kirche in Bern noch heute eine empfindliche, leichte und präzise mechanische Übertragung, ein Erbe des kundigen Handwerks aus dem 18. Jahrhundert, 66 Register mit vielfältigen Farben und Stilen, die sich jedoch weitgehend an den Klängen der historischen

Instrumente des 19. Jahrhunderts inspirieren, sowie ein sehr modernes von einem Computer unterstütztes Ziehen dieser Register, wodurch der Interpret die Möglichkeiten des Instruments ganz allein zu 100% nutzen kann. Dies bedeutet auch, dass er sämtliche Klangschantierungen der Orgel ohne jede Assistenz eines „Register-Ziehers“ ansteuern und einsetzen kann.

Weder rein historische Methode noch wirklich traditionelle Vision gemäss den Klassifizierungen, die in den letzten Jahrzehnten festgelegt wurden, haben meine Arbeit hier geleitet. Ich habe vielmehr versucht, einen anderen Weg zu gehen, um jene Elemente zu vereinen, die allzu oft als Gegensätze aufgefasst werden. Einen Weg, der sich ebenso für die heutigen Mittel interessiert, beispielsweise in der Gestaltung der Virtuosität, wie auch für einen historischen Ansatz, insbesondere bei der Ausformung des Klangs, der sich aus dieser neuen Alchimie ergibt. Überhaupt liegt diese kontrastreiche Herangehensweise der ganzen CD zugrunde, auf der Sonate und Messe nebeneinander stehen, gleichsam als Porträt dieses Mannes, die zwei ganz verschiedene Gesichter zeigt. Vom mondänen „VIP“-Leben in den grossen europäischen Kapitalen Mitte des 19. Jahrhunderts bis zu einer quasi mönchischen, introspektiven, zeitlosen Existenz, etwa in der Zeit seiner römischen Residenz am Monte Mario, während der die Komposition der Missa Choralis entstand. Es fällt manchmal schwer sich vorzustellen, dass es sich um ein und denselben Mann handelt, um ein einziges Leben!

Möge darum diese Aufnahme eine neue Facette

von Franz Liszt, diesem grossartigen, ungemein vielgestaltigen Musiker, zum Vorschein bringen. Möge inmitten dieser subtilen Kontraste eine Welt aus reichhaltigen Schattierungen und unzähligen Gefühlen sich auftun, auf dass jeder darin einige Fragmente seiner eigenen inneren Musik zu hören vermöge...

Missa Choralis: **Zukunftsmusik**

von Renaud Bouvier

Innerhalb der umfangreichen Produktion von sakraler Musik von Liszt nimmt die *Missa Choralis* eine herausragende Position ein. Der Abbé Liszt hatte bereits früher seine Absicht bekundet, die Kirchenmusik zu erneuern durch die Anreicherung der romantischen Ästhetik mit der Polyphonie der Renaissance. 1865 komponiert und 1869 herausgegeben stellt die *Missa Choralis* eine der ersten Erscheinungen des Cäcilianismus dar: Rückbesinnung auf Palestrina, Schlichtheit der Mittel und der Expression. Auch der Begriff *Choralis* verweist direkt auf den „Cantus planus“ (*musica choralis* genannt, im Gegensatz zur *musica figuralis*, Musik mit kenntlich gemachter Tondauer), den Liszt, zwar kurz nur, zitiert zu Beginn des Kyrie und des Credo.

Allerdings sollte Papst Pius IX., dem Liszt das Werk eine Weile zugehört hatte, denn er schrieb diese Messe für das Gründungsjubiläum des Heiligen Stuhls, es nie hören infolge der Opposition des Vatikans, und die Cäcilianisten werden die *Missa Choralis* 1890 denn auch aus ihrem „Katalog“ entfernen.

Das liegt daran, dass diese Messe den Rahmen eben von Beginn weg sprengte. Die modale Polyphonie nimmt sehr rasch chromatische Akzente und romantische Farben an, das Orchester dringt unter der vokalen Komposition kraftvoll hervor. Die dramatische Expression (Agnus Dei), die auf die mystische Ekstase (Benedictus) antwortet, ist weit entfernt vom richtigen Mass, welches die cäcilianische Reform vorschreibt.

Mag auch Liszt nicht die von ihm gewünschte gute Beziehung zur Kirche gehabt haben, so besteht das Interesse der *Missa Choralis* für uns just in den persönlichen Widersprüchen des Musikers, Abbé und Virtuosen. Seine Komposition ist ambivalent: archaisierend und kühn, karg und verführerisch, verinnerlicht und militant, und zugleich aufmerksam darauf achtend, der grossspurigen und theatralen Musik der damaligen religiösen Werke entgegenzuhalten. In diesem Sinne ist die *Missa Choralis* tatsächlich ein Manifest für eine neue Musikbewegung.

Die Rolle der Orgel ist nicht klar definiert. Das Instrument wird nur zurückhaltend eingesetzt, zumeist als Begleitung oder zur Unterstützung der Stimmen. Diese eingeschränkte Rolle ist zweifelsohne auf den Umstand zurückzuführen, dass in Italien die meisten Orgeln zu jener Zeit nach dem mesotonischen Temperament gestimmt waren, wodurch sie in den chromatischen Sätzen nicht verwendet werden konnten. Als Liszt jedoch die *Missa Choralis*, in Deutschland veröffentlichte, konnte er die Orgel weitergehend einsetzen, bis hin zu einer *colla parte* Begleitung, eine willkommene Sicherheit bei diesem ausnehmend komplexen Werk. Von dieser Möglichkeit wird bei Konzerten oft Gebrauch gemacht. Wir haben uns

für die strikte Einhaltung der Partitur entschieden: Die Orgel spielt nur die vom Komponisten niedergeschriebenen Partien. Allerdings wollten wir dem expressiven Spielraum des Instruments freien Lauf lassen. So suchten wir weniger die Diskretion, sondern vielmehr den Reichtum der orchestralen Wirkung in den Registrierungen (*Crucifixus*) zu unterstreichen.

Auch haben die in der Partitur skizzierten *sol*-Passagen eine Gestaltung der Vokal-Registrierung erlaubt. Wir haben entschieden, die Musiker im Wechsel in verschiedenen Quartetten auftreten zu lassen. Ausserdem waren wir der Meinung, dass ein aus wenigen Sängern bestehender Chor am besten geeignet ist, den intimen und kammermusikalischen Charakter der *Missa* zum Ausdruck zu bringen.

Das Manuskript von Liszt beschränkt sich auf ein Minimum an Text, im Allgemeinen zu Beginn der Sätze und nur für eine Stimme. Damit lässt es Raum für das Offensichtliche bei der Realisierung des Ganzen. Gewisse Widersprüchlichkeiten bleiben bestehen, die wahrscheinlich auf dem verlorenen, für die deutsche Ausgabe verwendeten Manuskript korrigiert worden waren. Wir haben uns für die italienische Aussprache des Lateinischen entschieden, wie sie Liszt auch in Rom gehört haben mag.

Übersetzung: Reto Schlegel

Benjamin Righetti

Benjamin Righetti wurde 1982 in der Schweiz geboren. Sein Klavier- und Orgelstudium führte ihn von seiner Heimatstadt Neuenburg immer weiter südwärts: Lausanne – Genf – Toulouse. Jean-François Antonioli, Yves Rechsteiner, François Delor, Jan Willem Jansen, Michel Bouvard und Philippe Lefebvre führten ihn zum Lehr- und Konzertdiplom mit den höchsten Auszeichnungen auf beiden Instrumenten.

Im Alter von 20 bis 25 Jahren gewann er jedes Jahr einen Preis an sechs internationalen Orgelwettbewerben: Schweizer Orgelwettbewerb (2002), Brügge (2003), Tokyo-Musashino (2004), Freiberg (2005), Chartres (2006) und Paris (2007). Zusätzlich zu diesen renommierten Auszeichnungen wurde er in der Schweiz von der Irène Dénéreaz Stiftung unterstützt, dem Migros Kulturprozent und erhielt den „Mérite Boyard“ der Gemeinde Ollon (VD).

Benjamin Righetti liegt ein respektvoller Umgang mit der Alten Musik sehr am Herzen, und er interessiert sich ebenso für die Entwicklung der Tasteninstrumente. Er spielt zudem Klavier und Clavichord, so wie es die Organisten des 18. und 19. Jahrhunderts zu tun pflegten. Auch die Zukunft der Musikwelt ist ihm ein Anliegen, er spielt zahlreiche Uraufführungen und hat „Pierres de lumière“ von Jacques Charpentier (2006, DBA Prod.) an der Großorgel der Kathedrale von Chartres eingespielt. Vor kurzem wurde seine Aufnahme der sechs Triosonaten von Johann Sebastian Bach (2010,

K617) auf Felsberg-Orgelbau-Instrumenten von der Kritik gelobt, für Reichtum an Klangfarben, Feinheit sowie Ausstrahlung.

Als Interpret wurde er schon an zahlreiche berühmte Orgeln eingeladen und feierte zum Beispiel seinen fünfundzwanzigsten Geburtstag mit einem Konzert in der Kathedrale Notre-Dame in Paris, schloss das „Bachfest 2007“ an der wunderbaren Silbermann Orgel im Dom zu Freiberg und begleitete 2009 die 3. Sinfonie von Saint-Saëns im ausverkauften Concertgebouw in Amsterdam, um unmittelbar darauf in Costa Rica auf den historischen Orgeln von Walker und Schywen zu spielen.

Benjamin Righetti ist jüngst von Lausanne in die Berner Altstadt gezogen, wo er als Organist der Französischen Kirche, Inspektor der Kultur-Casino-Orgel sowie Dozent an der Hochschule der Künste tätig ist. Im Sommer trifft man ihn auch in der Rolle des Pädagogen an der Akademie in Saessolsheim (Elsass), doch im Winter, falls die Konzert-Agenda es erlaubt, findet man ihn am ehesten auf einem schneebedeckten Gipfel!

Académie vocale de Suisse romande

Künstlerische Leitung:
Dominique Tille & Renaud Bouvier

Die Académie vocale de Suisse romande (AVSR) empfängt professionelle oder sich in Ausbildung befindende Chorsängerinnen und Chorsänger aus

der ganzen Westschweiz. Sie wurde 2009 von einer Equipe um Dominique Tille und Renaud Bouvier gegründet, welche die künstlerische Leitung inne haben. Ihr Zweck besteht darin, Chormusik aus den Epochen vom 19. bis 21. Jahrhundert zu interpretieren.

Als Akademie beabsichtigt sie, ihre Chorsänger in den verschiedenen vokalen und ästhetischen Methoden auszubilden, welches das Repertoire für Kammerchor voraussetzt. Ausserdem soll sie als Forschungsinstrument für Komposition und Musikwissenschaft dienen.

Konzipiert wie ein Stimmenorchester bestehend aus 32 Chorsängern, kann die AVSR Werke mit bis zu 16 effektiven Stimmen interpretieren. Die Chorsänger werden somit aufgrund der Natur ihrer Stimme ausgewählt und übernehmen eine präzise definierte Rolle im Gefüge und im Verschmelzen der verschiedenen Register des Chors. Dank der subtilen, sorgfältig gestalteten Gesamtwirkung der individuellen Timbres wird eine reiche Palette von Klangfarben erschlossen. Die vorliegende Produktion ist die erste Tonaufnahme des Ensembles.

Übersetzung: Reto Schlegel

La Moselle et "Le Couvent" de Saint Ulrich

Qu'un Centre de ressources consacré aux musiques baroques de l'Amérique latine ait vu le jour en Moselle et rayonne au-delà des frontières et des océans, ne laisse point de surprendre. On peut y voir l'un des signes, nombreux, d'un engagement du Conseil Général aux côtés des initiatives les plus originales, pourvu qu'elles soient fécondes et porteuses d'ouverture vers de nouveaux horizons culturels.

Cette initiative innovante, que vient prolonger l'activité éditoriale discographique de K617, participe ainsi à une démarche plus large de développement culturel bénéficiant de l'attention permanente de notre Assemblée.

Il suffit ici de rappeler les actions menées pour la mise en valeur du patrimoine musical dans le département, l'accompagnement fidèle des amateurs regroupés en sociétés de musique, des ensembles instrumentaux professionnels ainsi que des festivals, sans omettre enfin les écoles de musique qui ont un rôle prépondérant dans la formation des jeunes musiciens.

Puisse "Le Couvent", Centre International des Chemins du Baroque de Saint Ulrich, poursuivre son développement dans un environnement aujourd'hui en pleine mutation et en plein épanouissement, avec le musée de Sarrebourg, le site archéologique de la villa gallo-romaine de Saint Ulrich, le Festival international de musique...

"Le Couvent", porté par une société d'économie mixte innovante née de l'initiative du Conseil Général de la Moselle et de la Ville de Sarrebourg, rassemblant désormais le Centre International des Chemins du Baroque et le label discographique K617, est aujourd'hui un véritable site culturel, riche de projets et promis au plus bel avenir.

Le Conseil Général de la Moselle est fier de son engagement aux côtés de ceux qui font et feront de ce lieu, un terrain de découvertes et de rencontres, un espace de développement artistique et culturel.

