





A black and white portrait of a young man with dark hair, wearing a light-colored button-down shirt with the top buttons unbuttoned. He is looking slightly upwards and to the right. The background is plain white. On the left side of the image, there is a vertical black bar with a white, stepped, comb-like pattern.

benjamin**righetti**
triosonaten

Johann Sebastian Bach.



johannsebastianbach

I. Triosonate in Es dur, BWV 525

1 ♯	3'02
2 Adagio	7'44
3 Allegro	3'35

II. Triosonate in c moll, BWV 526

4 Vivace	3'35
5 Largo	3'28
6 Allegro	4'03

III. Triosonate in d moll, BWV 527

7 Andante	5'00
8 Adagio e dolce	3'53
9 Vivace	3'57

IV. Triosonate in e moll, BWV 528

10 Adagio - Vivace	3'05
11 Andante	5'25
12 Un poco allegro	2'31

V. Triosonate in C dur, BWV 529

13 Allegro	5'01
14 Largo	5'13
15 Allegro	3'46

VI. Triosonate in G dur, BWV 530

16 Vivace	4'08
17 Lente	7'45
18 Allegro	3'22

> minutage total : 79'15

3 instruments
ORGELBAU FELSBERG
R. Freytag • J.-M. Tricoteaux

Saint-Paul, Lausanne (1986)
Triosonaten I & II

La Chiésaz, Saint-Légier (1997)
Triosonaten III & IV

Temple, Boudry (1994)
Triosonaten V & VI



Ce qu'il reste à chercher derrière les notes...

« *Die 6 Clavirtrio, die unter ihren Numern zusammengehören, sind von den besten Arbeiten des seeligen lieben Vaters. Sie klingen noch jetzt sehr gut, u. machen mir viel Vergnügen, ohngeacht sie über 50 Jahre alt sind. Es sind einige Adagii darin, die man heut zu Tage nicht sangbarer setzen kann.* »¹

(Les six trios pour claviers, qui sont regroupés par leur numérotation, sont parmi les meilleurs travaux de feu mon cher père. Ils sonnent encore aujourd'hui très bien, et me procurent beaucoup de plaisir, bien qu'ils aient plus de cinquante ans. Il y a là quelques adagios que l'on ne saurait composer aujourd'hui de manière plus chantante.)

« [...] *außer andern Trios für die Orgel sind besonders 6 dergleichen für zwey Manuale und das Pedal bekannt, welche so galant gesetzt sind, daß sie jetzt noch sehr gut klingen, und nie veraltern, sondern alle Moderevoluzionen in der Musik überlen werden.* »²

([...] outre d'autres trios pour orgue, il y en a six pour deux claviers et pédalier qui sont connus, qui sont composés de manière si galante qu'ils sonnent encore aujourd'hui très bien, qu'ils ne vieilliront pas, mais survivront au contraire à toutes les révolutions de la mode dans la musique.)

¹ Extrait d'une lettre de Carl Philipp Emanuel Bach à Johann Nikolaus Forkel, Hamburg, 7.10.1774

² Extrait de « Vergleich zwischen Händel und Bach », Berlin, 27.02.1788

A la lecture de ces deux éloges offerts en guise d'ouverture, une idée commune se dégage : Johann Sebastian Bach était moderne, savait utiliser le style galant alors tout nouveau, dans une écriture si parfaite qu'elle ne souffre pas du temps qui passe. Voici un visage du « Cantor de Leipzig » assez peu répandu ! Pas pour la perfection de son travail, qu'un grand nombre de musiciens et connaisseurs reconnaît sans réserve, mais l'image d'un J. S. Bach écrivant une musique *up to date*, et de surcroît pour l'orgue, peut surprendre. Il est vrai que les six sonates en trio font presque figure d'exception dans sa production organistique, essentiellement composée pour la liturgie luthérienne, dans un style souvent bien plus sévère, parfois en vrai décalage avec le goût de son temps. Et pourtant, ici, tous les ingrédients du style galant sont réunis : la souplesse et le chant des lignes mélodiques, la pureté et apparente simplicité de l'harmonie à trois voix, sans oublier la forme en trois mouvements. À ce propos, il est intéressant de noter que seule cette série de sonates est écrite systématiquement suivant ce plan « vif – lent – vif » alors fraîchement importé d'Italie. À l'intérieur de sa production instrumentale J. S. Bach l'utilise aussi pour ses concertos, mais en revanche pour ses autres sonates, comme par exemple les six sonates pour violon et clavecin obligé (également écrites à trois voix), il lui préfère la structure baroque habituelle, en quatre mouvements.

L'association de ce style galant affirmé aux titres de chacune des pièces de l'autographe, « *Sonata à 2 Clav. e ped. di J. S. Bach* », a même fait dire à certains musicologues que ce *corpus* n'était

peut-être pas destiné à l'orgue, mais plutôt au clavecin ou clavicorde. Dans l'Allemagne du 18^{ème} siècle, il était en effet possible de voir installé sous ces instruments-ci un pédalier, pour permettre aux organistes le travail du jeu de leurs pieds sans le secours d'un ou plusieurs souffleurs, alors nécessaires pour faire sonner l'orgue. Mais concernant le choix de l'instrument pour ces sonates, les particularités et atouts de chacun d'eux doivent être rappelées : pour l'orgue, variété de timbres, lisibilité de la polyphonie et puissance permettant une exécution pour un public nombreux ; pour le clavecin, précision des attaques (bien utile à l'apprentissage), beauté et grande quantité d'instruments à deux claviers alors disponibles. Quant au clavicorde, s'il rend possible des expressions et des nuances inégalées au clavier, conduisant à plus de rigueur et de créativité dans le travail, son volume sonore très doux limite son emploi à l'usage « privé » ; d'autre part son fonctionnement interdit la construction d'instrument à deux claviers, obligeant donc le musicien à superposer aussi deux instruments manuels pour pouvoir jouer ces pièces. La complémentarité de ces trois solutions est donc claire, de même que prévaut l'idée que les diverses occasions de jouer cette musique dictaient d'elles-mêmes le choix de l'instrument, plutôt que celle d'un choix idéal prédéfini : le clavecin ou le clavicorde pour le travail personnel et l'exécution à la maison, l'orgue pour l'exécution publique. Si l'on voulait classer la production musicale de J. S. Bach en deux catégories, on pourrait mettre d'un côté la musique « utilitaire » ou « professionnelle », telle que les concertos écrits à Coethen ou les cantates et passions à

Leipzig, directement sollicitée par ses fonctions professionnelles et destinée à l'exécution publique immédiate, et de l'autre la musique « pédagogique » ou « spéculative », telle que la *Clavier-Übung*, le Clavier bien tempéré ou l'Art de la fugue, terrain de liberté pour ce génie probablement un peu à l'étroit dans le cadre strict de ses fonctions. La dimension pédagogique de ces six sonates est évidente, Johann Nikolaus Forkel précise même dans sa biographie de 1802 qu'elles étaient destinées à la formation organistique de Wilhelm Friedemann, qu'il connut personnellement. Renvoyant ces pièces dans notre seconde catégorie, elle donne par là même une vraie légitimité aux interprétations sur les instruments domestiques. Mais les concerts d'orgue de J. S. Bach, comme ceux attestés à Dresde en l'église Sainte-Sophie dès 1725, où Wilhelm Friedemann sera précisément organiste quelques années plus tard, puis à la Frauenkirche dès 1736, confirment l'existence d'occasions au cours desquelles des sonates en trio, celles-ci ou leurs semblables directement improvisées, ont bien pu être jouées publiquement sur l'instrument roi !

Enfin, pour conclure et confirmer cette question du choix de l'orgue, il faut encore rappeler que l'indication de l'instrument pour lequel une pièce est écrite, au début d'une partition, ne constituait pas une règle générale au début du 18^{ème} siècle. Pour l'orgue justement, en cas d'annotation, il était d'usage de préciser plutôt le type de registration : par exemple « Organo pleno » pour le plein-jeu, ou justement « à 2 Clav. e ped. » lors de l'utilisation obligée de trois plans sonores. Cette

dernière indication, outre dans ces six sonates, se retrouve par exemple pour plusieurs préludes de chorals de J. S. Bach, dont l'attribution à l'orgue ne laisse alors aucun doute !

Le recours à l'orgue pour cet enregistrement étant décidé, s'est ensuite posée la question de la manière de l'utiliser, de le faire sonner. Particulièrement pour la registration des pièces, en l'absence d'indication plus précise de l'auteur que « à 2 Clav. e ped. », les diverses options sont très nombreuses, et du plus discret *Gedackt* à la brillante *Mixtur*, c'est une énorme palette de possibilités qui est offerte à celui qui aborde ces pages. En préambule à ce sujet, voici tout d'abord ce que l'on peut dire le plus objectivement possible du trio à l'orgue. D'une part, il s'agit de l'écriture minimale, en-dessous de laquelle toutes les parties de l'instrument baroque germanique ne peuvent être utilisées : avec moins de trois voix, l'utilisation simultanée de la main droite, de la main gauche et de la pédale n'est plus possible. D'autre part, l'orgue ne connaît paradoxalement pas d'écriture musicale plus riche : trois plans sonores indépendants, comme trois solistes dialoguant librement, et tout accompagnement rendu superflu justement par la présence additionnée des trois voix. Quel merveilleux équilibre ! Et tout comme pour la question du style galant évoquée plus haut et la parenté de forme entre ces sonates en trois mouvements et les concertos, revient ici l'aspect concertant de cette écriture. Difficile en effet de l'évoquer sans parler de solistes... et qui dit « soliste », pense assurément « concerto » !

Alors, vient une question : ne faudrait-il pas voir et entendre ces six sonates comme les concertos que

J. S. Bach n'a jamais écrits pour l'orgue ? Il est en effet assez surprenant que d'une part il ait écrit des concertos pour le clavecin ou le violon, des instruments dont il devait certes fort bien jouer, mais que d'autre part il n'ait jamais réalisé leurs homologues pour l'orgue, son véritable instrument, celui sur lequel sa suprématie en tant qu'interprète par rapport à quiconque fut défendue encore longtemps après sa mort, tant par ses fils que par de nombreux élèves et admirateurs. Bien entendu, les six années de résidence de J. S. Bach auprès du prince Léopold à Coethen, qui virent justement la composition de ses concertos, correspondent aussi à un éloignement momentané de l'orgue. Et par la suite, à Leipzig, il écrira bien l'une ou l'autre *sinfonia* avec orgue concertant à l'intérieur de ses cantates, cadre offert à ce type d'écriture par sa fonction de Cantor. Donc, une absence de concertos avec orchestre dans l'œuvre d'orgue de J. S. Bach, simplement par manque d'occasion ? Peut-être en partie, mais tout de même, l'occasion aurait bien pu être provoquée l'une ou l'autre fois, s'il l'avait vraiment souhaitée ! Par exemple, on peut se rappeler qu'en 1717, le Maître de concerts français Volumier n'eut aucun problème à le faire venir de Weimar à Dresde pour qu'il se mesure en public avec un autre Français, Louis Marchand, alors en exil de France ; et ce dans l'espoir, peu avouable mais plausible, de discréditer et faire repartir ce compatriote rival et gênant. Ce service ayant été rendu par J. S. Bach avec le plus grand éclat, il peut alors sembler probable qu'en échange, s'il avait instamment souhaité réunir quelques musiciens pour dialoguer avec l'orgue dans le cadre d'un concert expressément prévu, la chose eût été facilement organisable pour

Volumier à Dresde, et un « renvoi d'ascenseur », bien qu'anachronique, eut alors assurément été de bonne guerre !

Un début de réponse à cette énigme se trouve peut-être du côté d'une autre série d'œuvres, de la période de Weimar justement : les cinq concertos transcrits pour orgue seul. Le fait que le jeune J. S. Bach se soit plu à réécrire pour l'orgue ces œuvres d'auteurs utilisant un style italianisant ou étant italiens eux-mêmes, dont Antonio Vivaldi, n'est probablement pas anodin. Ces transcriptions illustrent à merveille sa conception de l'orgue : un outil permettant de tenir simultanément les rôles de soliste et d'ensemble, pouvant se montrer tour à tour virtuose ou massif, capable de ciseler les plus fines guirlandes d'ornementation ou d'imposer force et grandeur par-dessus tout. Il y fait la démonstration d'un instrument unique et multiple à la fois, qui tel un orchestre se suffit à lui-même, une vraie alternative d'un ensemble de tuyaux à l'ensemble des cordes. Vues au travers de ces concertos, les six sonates en trio pour orgue apparaissent alors comme la suite logique d'une réflexion sur la forme musicale concertante la plus adaptée à cet instrument orchestre. Toujours seul, il fait cette fois-ci se rejoindre et s'assembler *solo* et *tutti* du concerto, dans cette écriture du trio qui marie minimum et maximum de l'orgue, abandonnant le dialogue binaire au profit du chant simultanément de trois voix.

Pour conclure et tenter de comprendre la raison profonde de cette évolution du concerto à la sonate en trio pour l'orgue, outre la formidable adéquation du trio avec l'instrument déjà exposée, une dimension symbolique des nombres, qui était

si chère à J. S. Bach, peut encore être supposée : si dans les concertos, le dialogue de deux entités illustre la dualité humaine des cours et salons princiers à Coethen ou des habitués du café de Gottfried Zimmermann à Leipzig, il semblerait alors évident que ce soit au travers de « Sonate à 2 Clav. e ped. » que leurs pendants dédiés à l'orgue, instrument d'église à la seule gloire de Dieu, illustrent la trinité divine et son mystère impénétrable d'unité multiple. C'est en tout cas cette conviction personnelle qui a guidé bien des choix au cours de cet enregistrement. En faisant la part belle à une utilisation généreuse de toutes les couleurs de l'orgue baroque allemand, sans exclure *a priori* aucun registre, en cherchant à faire danser et chanter aussi bien la *Posaune* que la *Rohrflöte*, la *Vox humana* que le *Scharff*, voici une tentative de faire sonner cette musique galante sublime comme de vrais *Concerti à 3 voci per l'organo solo*, loin du minimalisme ou de l'intellectualisme que l'économie de moyens et la perfection d'écriture de J. S. Bach ont bien souvent incité les musiciens à souligner.

Benjamin Righetti

P.-S. : à l'origine de ces réflexions sur la question « Concerto ou Sonate ? », le souvenir d'un exposé du tant regretté Jean Boyer durant un stage d'orgue à Saessolsheim il y a une bonne dizaine d'années, défendant cette thèse avec beaucoup de conviction, et concluant sur la phrase suivante : « Et n'oubliez pas, c'est en cherchant la musique qui est derrière ces notes que ces pages deviennent faciles à jouer... ou presque ! »

Les orgues Felsberg de cet enregistrement

Après ces quelques idées sur le contenu musical de ce disque, que toute personne intéressée pourra compléter par la très abondante littérature disponible au sujet de cet auteur, quelques mots au sujet des orgues utilisés. Choisir l'instrument qui allait défendre un tel projet fut l'une des tâches les plus délicates, et des plus passionnantes ! Pour ce genre de sélection, de nombreux critères peuvent entrer en ligne de compte. Dans le cas présent, l'objectif était de trouver un instrument d'esthétique baroque germanique de « première classe » en tous points de vue, contenant d'une part suffisamment de registres pour avoir des timbres variés et adaptés aux affects de chacun des dix-huit mouvements de ces sonates, et pourvu d'autre part d'une mécanique des plus précises, permettant clarté et pertinence dans l'articulation du discours sonore. Une sorte de quadrature du cercle que bien peu d'instruments prétendent résoudre ! Car, plus on agrandit l'instrument pour y ajouter des jeux, plus on allonge la mécanique, ce qui la rend de facto moins précise et réactive.

En choisissant d'utiliser trois instruments et non un seul, en dehors d'aspects symboliques évidents, l'idée était de trouver une solution discographique à ces exigences contraires. Faut-il le rappeler ? La grande différence entre l'enregistrement et le concert, mis à part l'aspect unique et éphémère de ce dernier, est bien d'amener l'instrument vers l'auditeur, et non l'inverse. Alors, dans ce cas, pourquoi pas trois ? Ainsi, en mettant côte à côte les instruments de la Manufacture Felsberg

de Saint-Paul, La Chîésaz et Boudry, apparaît à l'écoute une sorte de très grand instrument idéal, précis, vivant et rempli d'innombrables couleurs. De plus, la réunion de ces instruments, tous trois conçus et harmonisés par Jean-Marie Tricoteaux, permet de montrer, s'il en était encore besoin, la cohérence, la richesse et la beauté, osons le mot, du travail de ce grand maître de la facture d'orgue contemporaine.

Enfin, je ne pourrais conclure cette présentation sans préciser que les divers orgues de la Manufacture Felsberg présents en Suisse romande ont fait partie des instruments importants au contact desquels ma formation d'organiste s'est réalisée. Et peut-être que dans le cas de l'orgue plus encore que d'autres instruments, le corps professoral d'un étudiant est en réalité autant composé de musiciens, indispensables « passeurs de connaissances », que d'instruments, témoins d'une réalité sonore qu'ils sont seuls à pouvoir offrir. En retournant à ces instruments-ci pour cet enregistrement, j'espère donc pouvoir partager avec le plus grand nombre d'auditeurs le plaisir, teinté de reconnaissance, toujours intact de les jouer, et de les entendre sonner !

Benjamin Righetti

Orgue du temple Saint-Paul

Lausanne (Vaud - Suisse)

Esthétique « Arp Schnitger »

Hauptwerk

Quintadena 16'
Principal 8'
Rohrflöte 8'
Octave 4'
Spitzflöte 4'
Quinta 2 2/3'
Superoctave 2'
Sesquialtera II
Mixtur VI
Trompette 8'

Rückpositiv

Copel 8'
Quintadena 8'
Principal 4'
Hohlflöte 4'
Waldflöte 2'
Sifflöte 1 1/3'
Scharff IV
Trichterregal 8'
Dulzian 16'

Pedalwerk

Principal 16'
Octave 8'
Octave 4'
Mixtur V
Posaune 16'
Trompette 8'
Cornet 2'

Tremulant

Tempérament Tricoteaux
au 1/6e de comma





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, avec les plus hautes distinctions, des diplômes d'enseignement et de concert 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 aussi le piano et le clavicorde, avec ou sans chauxures si un pédalier y est ajouté, tel que le faisaient les organistes aux 18e ou 19e siècles. S'interrogeant sur l'avenir du monde musical, il prend part à la création d'oeuvres contemporaines, comme en témoigne par exemple son enregistrement de « Pierres de lumière » de Jacques Charpentier (2006, DBA Prod.) aux grandes-orgues de la Cathédrale de Chartres.

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.

Domicilié en Pays de Vaud, Benjamin Righetti est actuellement l'organiste titulaire de l'Eglise française de Berne et le responsable de l'orgue du Kultur-Casino de la ville fédérale helvétique. Passionné tant par la photographie que la bonne cuisine ou les sports alpins, il a du reste débuté sa carrière pédagogique comme moniteur de ski et télémark à Villars-sur-Ollon, quelques années avant d'enseigner l'orgue à Lausanne (Institut de Ribapierre), Berne (Haute Ecole des Arts de Berne) et Saessolsheim (stage d'été).

Orgue de La Chiésaz

Saint-Légier (Vaud - Suisse)

Esthétique d'Allemagne du Nord

Hauptwerk

Principal 8'
Rohrflöte 8'
Octav 4'
Spitzflöte 4'
Octav 2'
Mixtur V
Regal 8'

Rückpositiv

Gedackt 8'
Principal 4'
Blockflöte 4'
Nasat 2 2/3'
Flöte 2'
Sesquialtera II
Scharff IV
Dulcian 8'

Pedal

Subbass 16'
Octavbass 8'
Fagott 16'
Trompete 8'

Zimbelstern, Tremblant
Tempérament Schlick







Orgue du temple de Boudry (Neuchâtel - Suisse)

Copie de l'orgue Silbermann de Grosshartmansdorf

Hauptwerk

Principal 8'
Rohrflöte 8'
Octava 4'
Spitzflöte 4'
Quinta 2 2/3'
Octava 2'
Mixtur IV
Cornett III
Vox humana 8'

Oberwerk

Gedackt 8'
Quintadena 8'
Rohrflöte 4'
Nasat 2 2/3'
Ocatava 2'
Quinta 1 1/3'
Tertia 1 3/5'
Sifflet 1'
Zimbel II

Pedal

Subbass 16'
Octavbass 8'
Posaune 16'
Trommete 8'

Tremblant
Tempérament F. H. Gress





What you still have to look for behind the notes . . .

*'Die 6 Clavirtrio, die unter ihren Numern zusammengehören, sind von den besten Arbeiten des seeligen lieben Vaters. Sie klingen noch jetzt sehr gut, u. machen mir viel Vergnügen, ohngeacht sie über 50 Jahre alt sind. Es sind einige Adagii darin, die man heut zu Tage nicht singbarer setzen kann.'*¹

(The six Clavier Trios, which are grouped by number, are among the best works of my dear departed father. They still sound very well today and give me much pleasure, although they are more than fifty years old. They contain some adagios that could not be composed in a more singable way nowadays.)

*'[...] außer andern Trios für die Orgel sind besonders 6 dergleichen für zwey Manuale und das Pedal bekannt, welche so galant gesetzt sind, daß sie jetzt noch sehr gut klingen, und nie veralten, sondern alle Moderevolutionen in der Musik überlen werden.'*²

(. . . in addition to other trios for organ, six for two manuals and pedal in particular are known, which are composed in so *galant* a style that they still sound very well today, and never grow old, but on the contrary will outlive all revolutions of fashion in music.)

Reading these two eulogies with which we have chosen to begin, one realises what they have in common: the idea that Johann Sebastian Bach was a modern who knew how to handle the style *galant*, then quite new, with such stylistic perfection that the works in question do not suffer the ravages of time. Here is a little-observed aspect of the 'Kantor of Leipzig'! Not of course as regards the perfection of his workmanship, which most musicians and connoisseurs acknowledge unreservedly; it is the image of Bach writing 'up-to-date' music, especially for the organ, that may be found surprising. It is true that the six trio sonatas stand out as an almost unique exception in his output for the organ, essentially composed for the Lutheran liturgy in a style that is frequently much more severe and sometimes positively out of step with the tastes of his time. Here, though, all the ingredients of the style *galant* are present: the flexibility and singing character of the melodic lines, the purity and apparent simplicity of the three-part harmony, not forgetting the three-movement form. In the latter respect, it is interesting to note that this is his only set of sonatas to be cast systematically in the 'fast-slow-fast' scheme then newly imported from Italy. Elsewhere in his instrumental output, Bach uses it for his concertos; but in his other sonatas, such as the six sonatas for violin and obbligato harpsichord (also in three parts), he prefers the customary Baroque structure in four movements. The combination of this assertive style *galant* with the titles assigned to each of the pieces in the

1 From a letter from Carl Philipp Emanuel Bach to Johann Nikolaus Forkel, Hamburg, 7.10.1774

2 From 'Vergleich zwischen Händel und Bach' (Comparison between Handel and Bach), Berlin, 27.02.1788

autograph, 'Sonata à 2 Clav. e ped. di J. S. Bach', has even led some musicologists to claim that this corpus was perhaps intended not for the organ but for the harpsichord or the clavichord. It is true that in eighteenth-century Germany it was possible to install a pedalboard under the latter instruments to allow organists to practise their footwork without the aid of one or more blowers, whose presence was then required to produce sound from the organ. But when choosing the instrument for these sonatas, we should consider the specificities and advantages of each of them: for the organ, variety of timbre, transparency of polyphony, and a degree of power that makes it possible to perform before a large audience; for the harpsichord, precision of attack (very useful when learning repertoire), and the beauty and large number of two-manual instruments available at the time. Although the clavichord offers an unmatched range of keyboard expression and nuances, thus stimulating greater artistic rigour and creativity, its very low volume level limits it to 'private' use; moreover, its action excludes the construction of a two-manual instrument, thus obliging the musician to superimpose two separate instruments in order to play these pieces. The complementarity of these three solutions is thus clear, as is the generally accepted idea that it was the various occasions on which this music might be played that dictated the choice of instrument, rather than an ideal predefined selection: the harpsichord or the clavichord for personal practice and home performance, the organ for public performance.

If we wished to divide Bach's output into two

categories, we could place on one side the 'utilitarian' or 'professional' music such as the concertos written at Cöthen or the cantatas and Passions for Leipzig, stemming directly from his professional functions and intended for immediate public performance, and on the other the 'pedagogical' or 'speculative' music like the *Clavier-Übung*, *The Well-Tempered Clavier*, and *The Art of Fugue*, an area of freedom for this genius who doubtless felt somewhat restricted by the narrow framework of his functions. The pedagogical dimension of these six sonatas is obvious; Johann Nikolaus Forkel even states in his biography of 1802 that they were designed to train Wilhelm Friedemann, whom Forkel knew personally, as an organist. Hence this places these pieces in our second category, giving undoubted legitimacy to performances on domestic instruments. But Bach's organ recitals, like those attested in Dresden, in 1725 at the Sophienkirche (where Wilhelm Friedemann was to be appointed organist some years later) then in 1736 at the Frauenkirche, confirm the existence of occasions on which trio sonatas, those recorded here or improvised works resembling them, could well have been played in public on the 'king of instruments'.

In conclusion, and to confirm the choice of the organ here, it must be remembered that it was not yet a general rule in the early eighteenth century to indicate at the head of a score the instrument for which the piece was written. In the case of the organ, when there was some annotation, it was customary instead to specify the type of registration: for instance 'Organo pleno' (full organ) or (as here) 'à 2 Clav. e ped. (for two

keyboards and pedal) when three distinct divisions are required. As well as in these six sonatas, the latter marking is found in several of Bach's chorale preludes, whose attribution to the organ leaves no room for doubt!

Once it had been decided to utilise the organ for this recording came the question of the way it should be used, the way it should sound. For the registration of the pieces especially, in the absence of more precise indications from the composer than 'à 2 Clav. e ped.', the various options are very numerous, and an enormous range of possibilities, from the most discreet *Gedackt* to the brilliant *Mixtur*, is available to anyone who tackles them. As a preliminary to further discussion, let us begin with what may be said in the most objective possible manner of the trio on the organ. On the one hand, it is the minimal texture, below which one cannot use all the components of the German Baroque instrument: with less than three voices, simultaneous utilisation of the right hand, the left hand and the pedal is no longer possible. On the other hand, paradoxically enough, the organ offers no richer texture in musical terms: three independent sonic perspectives, like three soloists engaging in free dialogue, and all accompaniment rendered superfluous by the combined presence of the three voices. What a marvellous balance! And as with the question of the *style galant* mentioned earlier and the formal kinship between these sonatas in three movements and the concerto, we now come back to the concertante aspect of this texture. For it is hard to speak of it other than in terms of soloists . . . And when one says 'soloist', one inevitable thinks 'concerto'.

So the question arises: should we not see and hear these six sonatas as the concertos that Bach never wrote for the organ? For it is rather surprising that he composed concertos for the harpsichord or the violin, instruments which to be sure he must have played very decently, yet never produced the equivalent for the organ, his true instrument, on which his supremacy over any other performer was still defended long after his death both by his son and by many pupils and admirers. Of course, the six years Bach spent in residence with Prince Leopold at Cöthen, which were precisely those in which he composed his concertos, also correspond to a momentary detachment from the organ. Later, in Leipzig, he did write the odd *sinfonia* with concertante organ as part of his cantatas, since his functions as Kantor offered scope for this type of writing. So is the absence of concertos with orchestra in Bach's oeuvre for organ due simply to lack of opportunity? Perhaps to some extent, but all the same, he might well have created that opportunity once or twice if he had really wanted to. For example, let us recall that in 1717 the French *Konzertmeister* Volumier had no difficulty in getting him to come from Weimar to Dresden to pit himself against another Frenchman, Louis Marchand, at that time exiled from his homeland, in a public competition; Volumier did so in the disreputable but entirely plausible hope of discrediting his cumbersome rival of a compatriot and sending him packing. Once Bach had rendered him this service in the most spectacular fashion, it might seem quite likely that if, in exchange, he had expressed the wish to assemble a few musicians to play with the organ in a specially organised concert, Volumier

could easily have arranged matters in Dresden; and it would only have been fair for him to return the favour.

Perhaps part of the key to this puzzle may be found in another set of works, which date from that same Weimar period: the five concertos transcribed for solo organ. The fact that the young Bach should have indulged in arranging for organ these works by composers writing in an Italianate style or who were themselves Italian, including Antonio Vivaldi, is probably not devoid of significance. These transcriptions are an ideal illustration of his conception of the organ: a tool enabling one to assume the roles of soloist and ensemble at the same time, which could be virtuosic or massive by turns, capable of elaborating the most delicate garlands of ornaments or of imposing its power and grandeur above all else. Here he displays an instrument that is at once single and multiple, which like an orchestra is sufficient unto itself, offering the ensemble of pipes as a genuine alternative to the ensemble of strings. Seen in the light of these concertos, the six trio sonatas for organ seem like the logical consequence of a meditation on the concerted form best suited to this instrument/orchestra. This time, still entirely alone, it combines and assembles the *solo* and *tutti* of the concerto in a trio texture which unites the minimum and maximum possibilities of the organ, abandoning binary dialogue for the simultaneous melody of three voices.

In conclusion, and in an attempt to understand the fundamental reason for this evolution from the concerto into the trio sonata for organ, we may surmise that, in addition to the formidable

suitability of the trio for the instrument, as discussed above, there is also the dimension of number symbolism that was so dear to Bach. If, in the concertos, the dialogue of two entities illustrates the human duality of the princely courts and salons in Cöthen or of the habitués of Gottfried Zimmermann's coffeehouse in Leipzig, then it would seem obvious that, by means of the 'Sonate à 2 Clav. e ped.', their counterparts for organ – the church instrument dedicated to the glory of God alone – depict the Holy Trinity and its unfathomable mystery of unity in multiplicity. In any case, that is the personal conviction which has guided many choices in the course of this recording. By favouring a generous deployment of all the colours of the German Baroque organ, without excluding any register *a priori*, by striving to make *Posaune* and *Rohrflöte*, *Vox humana* and *Scharff* dance and sing, it attempts to make this sublime *galant* music sound like genuine *Concerti à 3 voci per l'organo solo*, far from the minimalism or intellectualism that Bach's economy of resources and technical perfection have very often prompted musicians to emphasise.

Benjamin Righetti

PS: the origin of these thoughts on the question 'Concerto or Sonata?' may be traced back to the memory of a lecture by the much-missed Jean Boyer during an organ course at Saessolsheim more than ten years ago, in which he defended this thesis with great conviction, ending with the words: 'And don't forget, it's when you look for the music that lies behind the notes that these pieces become easy to play – or almost!'

The Felsberg organs used for this recording

After these notes on the musical content of this disc, which anyone interested can complement by consulting the abundant available literature on Bach, here are a few words about the organs utilised. Choosing the instrument to champion this project was one of the trickiest tasks, and one of the most exciting. Many criteria can come into play in this type of selection process. In the present case, the aim was to find an instrument in the German Baroque style that was first-rate from every point of view, equipped both with enough stops to provide varied timbres suited to the *affects* of each of the eighteen movements of these sonatas and with an extremely precise action ensuring clarity and pertinence in the articulation of the musical discourse. In short, an almost impossible equation which very few instruments can claim to resolve! For the more one enlarges the instrument to add stops, the more one lengthens the action, thus making it *de facto* less precise and reactive.

The idea of using three instruments instead of just one, in addition to its obvious symbolic dimensions, was to find a solution to these opposing demands that would be viable for home listening. There is no need to remind readers that the great difference between recordings and concerts, aside from the unique and ephemeral aspect of a concert performance, is the fact that a recording brings the instrument to the listener rather than the reverse. So, in that case, why should there not be three instruments? Hence the conjunction

of the organs of Saint-Paul, La Chiésaz and Boudry, all built by the firm of Felsberg, results in a very large ideal instrument, precise, lively, and teeming with colours. Moreover, the union of these instruments, all three of them designed and harmonised by Jean-Marie Tricoteaux, makes it possible to demonstrate, if proof were still needed, the coherence, richness and (dare I say it) beauty of the work of this great master of contemporary organ building.

Finally, I cannot conclude this presentation without mentioning that the various Felsberg organs located in the French-speaking regions of Switzerland were among the key instruments in my own training as an organist. And, perhaps still more in the case of the organ than of other instruments, the teachers from whom a student learns his or her trade are in fact composed equally of musicians, indispensable communicators of knowledge, and instruments, which bear witness to a sonic reality they alone can offer. In returning to these organs for this recording, I hope to be able to share with the largest number of listeners the pleasure mingled with gratitude which I invariably feel when I play and hear them.

Benjamin Righetti
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, with shoes or without if a pedalboard is added, as was the practice of organists 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.

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.

Resident in the Pays de Vaud, Benjamin Righetti is currently organist of the French Church in Berne and in charge of the organ of the city's Kultur-Casino. He takes a keen interest in photography, fine cuisine, and alpine sport, and indeed began his pedagogical career as a ski and telemark instructor at Villars-sur-Ollon some years before going on to teach the organ in Lausanne (Institut de Ribaupierre), Berne (Haute École des Arts de Berne), and Saessolsheim (summer courses).

Was hinter den Noten verborgen liegt...

„Die 6 Clavirtrio, die unter ihren Numern zusammengehören, sind von den besten Arbeiten des seeligen lieben Vaters. Sie klingen noch jetzt sehr gut, u. machen mir viel Vergnügen, ohngeacht sie über 50 Jahre alt sind. Es sind einige Adagii darin, die man heut zu Tage nicht sangbarer setzen kann.“¹

„[...] außer andern Trios für die Orgel sind besonders 6 dergleichen für zwey Manuale und das Pedal bekannt, welche so galant gesetzt sind, daß sie jetzt noch sehr gut klingen, und nie veralten, sondern alle Moderevolutionen in der Musik überleben werden.“²

Den beiden wohlwollenden Zitaten zufolge war Johann Sebastian Bach modern und wusste den damals neuen „style galant“ so perfekt zu gebrauchen, dass die Zeit seinen Werken nichts anhaben konnte. Da wird uns eine nicht allzu bekannte Seite des „Kantors von Leipzig“ enthüllt! Natürlich nicht in Bezug auf die Perfektion seiner Kompositionen, an der kein Musiker und Kenner zweifelt, doch kommt das Bild von J.S. Bach als Komponist, der sozusagen moderne Musik schreibt, dazu noch für Orgel, schon etwas überraschend. Die sechs Triosonaten sind tatsächlich eine Ausnahme in seinen Werken für Orgel, die im Wesentlichen für die lutherische Liturgie entstanden und in ihrem recht strengen

Stil zuweilen deutlich vom damals vorherrschenden Geschmack abwichen. Die Triosonaten haben alle Eigenschaften des „style galant“: wendige und sangbare Melodielinien, Klarheit und scheinbare Einfachheit der dreistimmigen Harmonien und natürlich die dreisätzig Struktur. Es ist übrigens Bachs einzige Sonatenreihe, die systematisch der damals frisch aus Italien importierten Struktur „schnell – langsam – schnell“ folgt. Er verwendet sie in seiner Instrumentalmusik zwar auch für die Concerti, aber für die anderen Sonaten, wie zum Beispiel die sechs Sonaten für Violine und obligates Cembalo (ebenfalls dreistimmig), wählt er die übliche Barockstruktur in vier Sätzen.

Die Verbindung des ausgeprägten galanten Stils mit dem Titel des Autographen, „Sonata à 2 Clav. e ped. di J. S. Bach“, bewog einige Musikwissenschaftler zur Annahme, dass sie vielleicht gar nicht für Orgel, sondern für Cembalo oder Clavichord komponiert wurden. In Deutschland war es nämlich im 18. Jahrhundert üblich, unter diesen beiden Instrumenten eine Pedaltastatur einzubauen, so dass ein Organist die Pedale üben konnten, ohne auf einen oder mehrere Helfer angewiesen zu sein, die bei der Orgel den Blasebalg bedienten. In Bezug auf die Instrumentenwahl für diese Sonaten, müssen wir uns kurz die Besonderheiten jedes Instruments in Erinnerung rufen: die Orgel ist gewissermaßen prädestiniert zur Polyphonie, verfügt über eine Vielzahl verschiedener Klangfarben und über eine Vollen, das eine Vorführung vor großem Publikum erlaubt; das Cembalo besticht durch

¹ Auszug aus einem Brief von Carl Philipp Emanuel Bach an Johann Nikolaus Forkel, Hamburg, 7.10.1774

² Auszug aus „Vergleich zwischen Händel und Bach“, Berlin, 27.02.1788

seine Anschlagspräzision (sehr nützlich in der Lernphase) und Klangschönheit; außerdem gab es zur damaligen Zeit eine große Anzahl zweimanualiger Instrumente. Das Clavichord schließlich erlaubt viel Ausdruck und subtile Nuancen im Anschlag, was vom Musiker mehr Disziplin und Kreativität verlangt, wird jedoch durch die bescheidene Klangkraft auf den „privaten“ Bereich beschränkt; andererseits erlaubt seine Mechanik keine zweimanualigen Instrumente und so muss der Musiker, um diese Stücke zu spielen, zwei Instrumente zur Hand haben. Die Komplementarität dieser drei Lösungen ist also klar, ebenso die Tatsache, dass der Anlass, an dem die Musik gespielt wurde, die Instrumentenwahl bestimmte und es somit nicht unbedingt eine unabhängige perfekte Wahl gibt: das Cembalo oder Clavichord zum Üben oder für Hauskonzerte, die Orgel für öffentliche Aufführungen.

Wenn man Bachs Werk in zwei Kategorien unterteilen wollte, gäbe es auf der einen Seite die „Gebrauchs-“ oder „Berufsmusik“, die aus seiner beruflichen Stellung heraus für einen bestimmten Anlass entstand – wie die in Köthen entstandenen Konzerte oder die Kantaten und Passionen in Leipzig – und auf der anderen Seite die „pädagogische“ oder „spekulative“ Musik, wie die *Clavier-Übung*, das Wohltemperierte Klavier oder die Kunst der Fuge, wo sein Genie, das im strengen Rahmen seiner beruflichen Funktion wohl etwas eingeeignet war, sich frei entfalten konnte. Die pädagogische Dimension dieser sechs Sonaten ist offensichtlich. Johann Nikolaus Forkel weist in seiner Biographie aus dem Jahr 1802 darauf hin, dass sie für die Orgelausbildung von

Wilhelm Friedemann, den er persönlich gekannt hatte, vorgesehen waren. Die Stücke gehören also zweifellos in unsere zweite Kategorie, was auf das Cembalo oder das Clavichord hindeutet. Doch Bachs Orgelkonzerte, wie sie ab 1725 in der Sophienkirche in Dresden, wo Wilhelm Friedemann einige Jahre später Organist wurde, und ab 1736 in der Frauenkirche erklangen, deuten darauf hin, dass diese oder ähnliche, direkt improvisierte Triosonaten ebenso gut in öffentlichen Konzerten auf dem Königsinstrument gespielt wurden! Und schließlich, um die Frage zur Instrumentenwahl abzuschließen, dürfen wir nicht vergessen, dass die Angabe auf der Partitur zum Instrument, auf welchem ein Stück zu spielen ist, zu Beginn des 18. Jahrhunderts noch nicht üblich war. Gerade im Fall der Orgel, stand eher etwas in Bezug auf die Registratur: zum Beispiel „Organo pleno“ für das Blockwerk oder eben „à 2 Clav. e ped.“, wenn drei Klängebenen vorgeschrieben waren. Diese letzte Angabe, außer in diesen sechs Sonaten, findet sich zum Beispiel in mehreren von Bachs Choralpräludien, die zweifellos für Orgel gedacht waren.

Nachdem wir uns für die Orgel entschieden hatten, stellte sich die Frage danach, wie sie klingen sollte. Besonders für eine Aufnahme eröffnet das Fehlen genauerer Angaben als „à 2 Clav e ped.“ dem Musiker eine Vielzahl von Möglichkeiten, vom bescheidenen *Gedackt* bis zur brillanten *Mixtur*. Ganz objektiv lässt sich zum Orgeltrio folgendes sagen: Einerseits handelt es sich um einen Minimalsatz, mit weniger als drei Stimmen ist der simultane Gebrauch der rechten Hand, der linken Hand und des Pedals nicht

mehr möglich. Andererseits gibt es für die Orgel paradoxerweise keinen reicheren musikalischen Satz: drei unabhängige Klangebene, wie drei frei dialogierende Solisten machen jede Begleitung überflüssig. Welch wunderbares Gleichgewicht! Und genauso wie die oben behandelte Frage des galanten Stils und der Formverwandtschaft dieser dreisätzigen Sonaten mit dem Concerto, kommen wir wieder auf den konzertanten Aspekt zurück. Es ist tatsächlich schwierig, nicht von Solisten zu sprechen... und wer von „Solisten“ spricht, denkt zwingend an „Concerto“!

Da stellt sich eine neue Frage: sollte man diese sechs Sonaten nicht als die Concerti für Orgel hören, die Bach nie schrieb? Es ist tatsächlich erstaunlich, dass er zwar Concerti für Cembalo oder Violine – Instrumente, die er freilich bestens beherrschte – aber nie ein Concerto für Orgel – „sein“ Instrument – komponierte; schließlich war er unbestrittener Meister auf der Orgel, jedem anderen Organisten weit überlegen, wie auch noch lange nach seinem Tod seine Nachkommen und zahlreiche Schüler und Bewunderer beteuerten. Während seiner sechsjährigen Dienstzeit beim Prinzen Leopold in Köthen war die Orgel etwas in den Hintergrund geraten. Später in Leipzig schrieb er die eine oder andere *Sinfonia* mit konzertanter Orgel im Rahmen seiner Kantaten, die er während seiner Tätigkeit als Kantor komponierte. Ließe sich also das Fehlen von Concerti für Orgel mit Orchester einfach dadurch erklären, dass Bach dazu die Gelegenheit gefehlt hatte? Vielleicht teilweise, doch hätte er es wirklich gewollt, hätte sich bestimmt eine Gelegenheit geboten! Wir wissen zum Beispiel, dass 1717 der französische

Konzertmeister Volumier Bach von Weimar nach Dresden kommen ließ, damit er sich auf der Orgel öffentlich mit dem Franzosen Louis Marchand messe; dies in der unschönen Absicht, den störenden Rivalen zu diskreditieren. Bach jedoch meisterte das Duell mit Bravour und man würde meinen, dass wenn er selber ein paar Musiker hätte zusammen bringen wollen, um im Rahmen eines dafür vorgesehenen Konzerts zusammen zu spielen, es für Bach ein Einfaches gewesen wäre eine „Retourkutsche“ zu organisieren, die zwar anachronistisch, jedoch sein gutes Recht gewesen wäre.

Einen Hinweis zu dieser Frage findet sich vielleicht in einer anderen Werkreihe aus der Weimarer Zeit, den fünf für Orgel solo transkribierten Concerti. Die Tatsache, dass der junge Bach diese Werke im italienischen Stil anderer Komponisten, darunter Antonio Vivaldi, transkribierte, ist sehr aufschlussreich. Die Transkriptionen zeigen wunderbar seine Vorstellungen der Orgel: ein Instrument, das dem Musiker erlaubt, gleichzeitig die Rolle des Solisten und des Ensembles zu spielen, das sich je nach Bedarf virtuos oder pompös zeigen kann, das die feinsten Verzierungen ziselieren oder mit Größe und Kraft alles überstrahlen kann. Er präsentiert uns ein einzigartiges und vielseitiges Instrument, das wie ein Orchester sich selbst genügt, ein Pfeifenensemble als echte Alternative zum Streicherensemble. Aus der Perspektive dieser Concerti heraus, erscheinen die sechs Triosonaten für Orgel als logische Folge einer Reflexion über die für dieses Instrument am besten geeignete konzertante Musikform. Gewöhnlich ein Einzelgänger, tut sie sich hier mit dem *solo*

und *tutti* des Concertos zusammen, in einem Triosatz, der das Minimum und Maximum der Orgel verbindet und zugunsten eines simultanen dreistimmigen Gesangs auf den binären Dialog verzichtet.

Um den tieferen Grund dieser Entwicklung vom Concerto zur Triosonate für Orgel besser zu verstehen, außer der bereits erwähnten wunderbaren Eignung der Orgel für das Trio, möchte ich zum Schluss auf die für Bach so bedeutende Zahlensymbolik eingehen: wenn in den Concerti der Dialog zwischen zwei Einheiten für die menschliche Dualität der Höfe und Fürstensalons in Köthen oder die Besucher des Café Zimmermann in Leipzig steht, so scheint es naheliegend, dass die „Sonate à 2 Clav. e ped.“ für Orgel, dem Kircheninstrument zur Ehre Gottes, die göttliche Dreifaltigkeit und ihr undurchdringliches Mysterium illustriert. Jedenfalls fielen nicht wenige Entscheide im Verlauf der Aufnahmen aufgrund dieser persönlichen Überzeugung. Ich entschied mich für einen großzügigen Gebrauch aller Farben der deutschen Barockorgel und ließ sowohl die *Posaune* als auch die *Rohrflöte* tanzen, die *Vox humana* ebenso wie das *Scharff*. Es ging mir dabei vor allem darum, diese wunderbar galante Musik wie echte *Concerti à 3 voci per l'organo solo* klingen zu lassen, wobei ich mich bewusst vom Minimalismus oder Intellektualismus entferne, dem viele Interpreten aufgrund der Sparsamkeit der Mittel und Perfektion von Bachs Musik verfallen.

Benjamin Righetti

P. S.: Ausschlaggebend für diese Gedanken zur Frage „Concerto oder Sonate?“ war ein Vortrag des leider verstorbenen Jean Boyer während eines Orgelkurses in Saessolsheim vor mehr als zehn Jahren, der seine These mit viel Überzeugungskraft vertrat und mit folgenden Satz schloss: „Und vergessen Sie nicht, nur indem wir die Musik, die hinter den Noten verborgen liegt, suchen, wird diese Musik einfach zu spielen... jedenfalls beinahe!“



Die Felsberg Orgeln der vorliegenden Aufnahme

Nach den Gedanken zum musikalischen Inhalt, die der interessierte Leser dank der umfangreichen Literatur zum Thema selber ergänzen kann, möchte ich noch einige Worte zu den Orgeln hinzufügen. Das für dieses Projekt geeignete Instrument zu finden, war eine äußerst heikle und spannende Aufgabe! Für die Auswahl mussten zahlreiche Kriterien berücksichtigt werden. In unserem Fall ging es darum, ein auf der ganzen Linie erstklassiges Instrument mit deutscher Barockästhetik zu finden, das einerseits über eine genügend große Anzahl Register verfügt und damit eine entsprechende Klangfarbe für die *Affekte* jeden Satzes ermöglicht und andererseits eine äußerst präzise Mechanik besitzt, die eine möglichst klare Artikulation erlaubt. Eine Art Quadratur des Kreises, die nur wenigen Instrumenten gelingt, denn je mehr Register ein Instrument hat, desto weniger präzise reagiert die Mechanik.

Mit der Wahl von drei Instrumenten statt nur einem – nebst dem offensichtlich symbolischen Aspekt – versuchten wir, eine diskographische Lösung für diese gegensätzlichen Ansprüche zu finden. Der große Unterschied zwischen einer Aufnahme und einem Konzert, außer dem einmaligen und vergänglichen Aspekt des letzteren, liegt darin, das Instrument dem Hörer nahezubringen und nicht das Gegenteil. Warum nicht gleich drei Orgeln in unserem Fall? Im Nebeneinander der Orgeln der „Orgelbau Felsberg“ von Saint-Paul, La Chiésaz und Boudry erklingt dem Ohr ein großes Idealinstrument, präzise, lebendig

und unendlich farbenreich. Das Zusammenspiel dieser drei Instrumente, die alle von Jean-Marie Tricoteaux intoniert wurden, lassen die Kohärenz, den Reichtum und die Schönheit der Arbeit dieses großen Meisters des zeitgenössischen Orgelbaus erkennen.

Ich möchte diese Präsentation nicht abschließen, ohne darauf hinzuweisen, dass die verschiedenen Instrumente der „Orgelbau Felsberg“ in der Romandie zu den Orgeln gehören, die mich während meiner Ausbildung besonders geprägt haben. Mehr noch als bei anderen Instrumenten besteht der Lehrkörper eines Orgelstudenten nicht nur aus Musikern, den unerlässlichen Wissensvermittlern, sondern auch aus Instrumenten, Zeugen einer Klangrealität, die nur sie bieten können. Durch die Rückkehr auf diese geliebten Instrumente hoffe ich nun, mit der vorliegenden Aufnahme einer möglichst großen Anzahl Hörerinnen und Hörern meine Freude und Dankbarkeit mitzuteilen, sie zu spielen und erklingen zu lassen.

Benjamin Righetti

Übersetzung: Corinne Fonseca

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, mit oder ohne Schuhe, je nachdem ob eine Pedaltastatur hinzugefügt wird, 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.

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 von 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 lebt im Kanton Waadt und ist Organist der Französischen Kirche in Bern sowie Orgelverantwortlicher des Kultur-Casinos der Schweizerischen Bundesstadt. Neben Musik interessiert er sich für Fotografie, gutes Essen und Wintersport. Er begann seine Lehrtätigkeit als Skilehrer (Alpin und Telemark) in Villars-sur-Ollon, bevor er ein paar Jahre später Orgel unterrichtete, in Lausanne (Institut de Ribaupierre), in Bern (Musikhochschule) und in Saessolsheim (Sommerkurs).

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.

Philippe Leroy
Président du Conseil Général de Moselle