





BENJAMIN
RIGHETTI
CHORALS
FRANCK
&
BRAHMS

1	César Franck · 1er Choral en Mi Majeur	16'08
2	Johannes Brahms · «Mein Jesu, der du mich» Op. 122 Nr. 1	4'36
3	Johannes Brahms · «Herzliebster Jesu» Op. 122 Nr. 2	3'12
4	Johannes Brahms · «Es ist ein Ros' entsprungen» Op. 122 Nr. 8	2'48
5	Johannes Brahms · «O wie selig seid ihr doch, ihr Frommen» Op. 122 Nr. 6	1'53
6	César Franck · 2e Choral en si mineur	13'31
7	Johannes Brahms · «Herzlich tut mich erfreuen» Op. 122 Nr. 4	2'43
8	Johannes Brahms · «O Gott, du frommer Gott» Op. 122 Nr. 7	4'38
9	Johannes Brahms · «Schmücke dich, o Liebe Seele» Op. 122 Nr. 5	2'31
10	Johannes Brahms · «Herzlich tut mich verlangen» Op. 122 Nr. 9	2'06
11	Johannes Brahms · «Herzlich tut mich verlangen» Op. 122 Nr. 10	3'41
12	César Franck · 3e Choral en la mineur	13'48
13	Johannes Brahms · «O Welt, ich muss dich lassen» Op. 122 Nr. 3	2'51
14	Johannes Brahms · «O Welt, ich muss dich lassen» Op. 122 Nr. 11	3'00

> minutage total : 77'28

BENJAMIN RIGHETTI

ET LES CHORALS DE FRANCK & BRAHMS

« Il y a la prière de tous les grands artistes, de tous les géants, qui ont suscité la beauté et qui n'ont pu créer qu'en se dépassant, en se perdant de vue. [...] Nous regarder, c'est nous perdre. Regarder Dieu, c'est déjà entrer dans la Lumière. »

Ces quelques mots, tirés d'une réflexion du théologien Maurice Zundel sur la prière, parlent peut-être mieux que tout autre des oeuvres choisies pour cet enregistrement... Les Trois Chorals de César Franck et les Onze Préludes de Choral de Johannes Brahms, ultimes compositions de chacun des auteurs, monuments du répertoire organistique, ont déjà été joués et enregistrés tant de fois, ont déjà fait l'objet de tant d'analyses, qu'on peut s'interroger quant au sens de remettre ces pages à nouveau sur le métier. Bien entendu, pour continuer à exister, à vivre, toute musique doit être jouée, encore et toujours. Et face à un répertoire aussi gigantesque que celui de l'orgue, si le devoir de révéler au public des perles oubliées est fondamental, celui de faire renaître régulièrement les grands chefs-d'oeuvre reconnus offre déjà plus de travail qu'une vie d'interprète peut en fournir. Entre ces deux responsabilités, renouvellement et continuité, cet enregistrement propose certes des pages bien connues, mais sous un éclairage probablement inédit : à notre connaissance, ces chorals de C. Franck et J. Brahms ne s'étaient en effet jamais retrouvés côte à côte, entrelacés sur un même disque.

Pourtant, et même si bien des aspects les opposent, les points communs entre ces deux oeuvres ne manquent pas. Bien qu'il désigne des réalités fort différentes, le titre

semblable de « choral » est le lien le plus apparent. Pour J. Brahms, son choix ne pose pas de question : le prélude de choral est une pièce habituelle et fonctionnelle de la liturgie luthérienne germanique, qui introduit le chant de l'assemblée. L'hommage aux générations précédentes est évident, avec J. S. Bach et ses chorals pour orgue en premier plan. Sous la plume de l'un des plus grands maîtres du Lied, le choix d'écrire des pièces instrumentales à partir de ces chorals, et non des oeuvres vocales, de ne garder donc que la ligne mélodique et d'abandonner le texte, n'est évidemment pas anodin. Cette focalisation sur la musique pure n'est pas sans rappeler F. Mendelssohn qui, avant lui, choisissait déjà d'ôter les mots de ses « Lieder ohne Worte », romances sans paroles, pour s'affranchir de cette limitation, pour tenter d'exprimer ce que les mots justement empêchent de dire.

Chez C. Franck, l'usage du terme « choral » pose plus de questions, étant tout à fait inhabituel pour ce type de grande pièce symphonique. Les travaux musicologiques spécifiques ne manquent pas, et sans avoir la prétention de traiter ce point en profondeur, il est tout de même utile de rappeler que si aujourd'hui on utilise le nom « choral » presque exclusivement pour les chorals luthériens, au 19^e siècle on l'utilisait plus généralement aussi pour désigner tout ce que l'adjectif « choral » d'aujourd'hui englobe encore, à savoir la musique vocale d'ensemble. Et en effet, dans chacun des Trois Chorals, l'un des thèmes est écrit comme un choral, comme le chant d'un choeur. Et outre ces thèmes « chorals », il est indéniable que ces pièces sont aussi, dans leur globalité,

traversées par l'idée du chant, de la ligne, du souffle... L'orgue y apparaît comme un chœur céleste, permettant la transcendance des possibles d'un chœur terrestre, extraordinaire vision que ce dernier élan créatif de C. Franck nous offre, encore dans ce monde, mais déjà les yeux dans les yeux avec l'au-delà.

Un autre point qui relie ces deux oeuvres est leur époque de composition, tant relativement à la vie de leurs auteurs que dans l'absolu. Pièces majeures de la dernière décennie du 19^e siècle, elles peuvent symboliser l'aboutissement d'une longue évolution dans l'histoire de la musique, dans un contexte musical où peu à peu le système tonal est poussé dans ses derniers retranchements. Il faut bien noter que les moyens choisis par C. Franck et J. Brahms ne sont ici ni révolutionnaires ni avant-gardistes, du moins comme on a entendu ces qualificatifs depuis un siècle. Dans les deux cas, on pourrait même parler de regard vers le passé. Chez C. Franck, le style reste globalement semblable à celui de ses précédentes pièces d'orgue, mais l'évocation d'une forme ancienne comme la passacaille dans le deuxième Choral ou l'usage d'un mode ancien comme les harmonies phrygiennes du troisième Choral tracent discrètement, mais de manière très convaincante, un chemin que beaucoup décrieront pourtant quelques années plus tard.

Chez J. Brahms le propos est encore bien plus clair, et selon le principe absurde d'opposition de la composition et de l'écriture que l'intelligentsia musicale du 20^e siècle a institué comme dogme, on peut parier qu'avec leur écriture archaïque, des pièces comme « Schmücke dich, o liebe Seele » ou le dernier « O Welt, ich muss dich lassen » n'auraient pas leur place dans la catégorie noble évoquant la création et le génie, mais seraient plutôt reléguées dans celle évoquant bassement la

copie laborieuse de l'étudiant. Et cette idée arrogante qu'arrivé au terme de sa formation, un musicien acquiert subitement un statut spécifique, qu'il n'écrit plus mais qu'il compose, que ses pièces ne sont plus des exercices mais des oeuvres, qu'il ne copie plus mais qu'il crée, qu'il n'est plus homme mais qu'il devient dieu, ces Préludes de Choral viennent en démontrer tout le ridicule. Dans une grande leçon d'humilité, J. Brahms nous rappelle que l'apprentissage n'est jamais fini, que fondamentalement écrire et composer sont des synonymes. Il met le doigt là où est l'essentiel, abandonne toute volonté de mise en avant de sa personne pour s'effacer derrière le miracle de la musique qui nous est donnée, dans un travail à la recherche d'une expression musicale pure et directe, dans une action plus proche du noble artisanat que d'un vain activisme artistique ostentatoire. « Nous regarder, c'est nous perdre. Regarder Dieu, c'est déjà entrer dans la Lumière. » Chacun comprendra alors assurément le choix de cette phrase, quelles que soient ses convictions !

Et une fois encore, on ne peut s'empêcher de penser à J. S. Bach et à sa dernière oeuvre : *l'Art de la Fugue*. Mais, outre les démarches similaires, outre la contradiction d'une écriture en porte-à-faux avec son temps mais produite justement par des constructeurs influents du style de leur époque, ce qui distingue l'oeuvre de J. Brahms est son assignation à un instrument précis. Alors que *l'Art de la Fugue* est immatériel au point d'abandonner toute indication liée à l'interprétation instrumentale de l'oeuvre, les Préludes de Choral de J. Brahms sont clairement destinés à l'orgue, tout comme les Trois Chorals de C. Franck. Malgré sa profondeur, son intériorité, malgré tant d'éléments qui nous dépassent, la musique choisie pour ce disque est donc bel et bien pensée pour être jouée, pour être interprétée, pour être incarnée. Cette action de concrétisation est évidemment

une lourde responsabilité, et nécessite de surcroît des choix, liés à un autre point commun avec l'*Art de la Fugue* : un peu d'inachevé...

Non qu'ici toutes les notes n'aient été écrites, qu'une pièce s'interrompe avant sa double barre, mais pour les Préludes de Choral de J. Brahms, c'est l'ordre précis des différentes pièces qui pose question. L'un des autographes de Brahms reprend les numéros 2 à 7 dans un ordre différent que celui du manuscrit qui a servi pour réaliser le catalogue, et laisse penser que leur organisation en cycle n'était pas définitive, qu'une sélection était peut-être en cours, ou que d'autres chorals étaient encore envisagés. Face à ces questions sans réponse, c'est dans un ordre inédit qu'ils sont proposés ici, assemblés librement en trois groupes, permettant un vrai dialogue avec les pages de Franck. Quant aux Trois Chorals, justement, que leur auteur n'aura pas pu aller jouer lui-même à « son » orgue de Sainte-Clotilde¹, on peut s'étonner du caractère quelque peu schématique de certaines registrations proposées. Ces options, très classiques et bien rodées, auraient-elles été ponctuellement affinées, après des essais à l'orgue ? Les modifications que l'on trouve déjà entre les différents manuscrits, ainsi que la gestation des précédentes oeuvres de C. Franck permettent de le supposer. Un travail d'adaptation, de choix des registrations, étant de toute manière nécessaire pour l'interprétation sur tout nouvel instrument, c'est dans une recherche de fidélité sincère, mais passant par des libertés ponctuelles, qu'il a été effectué pour ce disque.

¹ En effet, si le Premier Choral fut achevé au tout début du mois de mai 1890, ce n'est qu'au mois de septembre suivant que Franck achèvera la composition de ce cycle. Mais sa mort, survenue le 8 novembre suivant ne lui permettra pas de juger *de auditu* de son œuvre non plus, d'ailleurs que de son édition parue en 1891.

Et enfin, pour mettre côte à côte ces deux oeuvres sur un seul enregistrement, fallait-il encore disposer d'un instrument à la hauteur, capable de se plier aux exigences divergentes des esthétiques romantiques françaises et germaniques ! Le grand orgue de Saint-François à Lausanne est évidemment un acteur central dans ce disque, et il est probable que sans avoir eu à le jouer régulièrement, l'idée de ce projet d'assemblage n'aurait pas dépassé le stade d'esquisse. Il s'agit d'un très grand instrument de 75 registres muni d'une traction mécanique directe pour les cinq claviers et le pédalier, de sommiers à gravures et à coulisses, d'une assistance « leviers Kuhn » pour les dix accouplements des claviers, construit et modifié successivement par Scherrer (1777), Walker (1867/1880), et Kuhn (1936/1995). La culture germanique des facteurs d'orgues qui y ont travaillé est donc indéniable. Mais oeuvrant à Lausanne, ville francophone des bords du Léman artistiquement tournée vers son grand voisin la France, ils ont tour à tour cherché à produire un instrument « à la française ». Au fur et à mesure des modifications, et jusqu'à la dernière démonstration magistrale de maîtrise de la maison Kuhn en 1995, cette tension entre ces deux esthétiques a abouti à une miraculeuse réalisation, à la fois d'une unité et d'une cohérence totale, mais aussi d'un métissage riche, tout à fait représentatif de ce que pourrait être une identité helvétique.

Pour rester dans le domaine de la spécificité suisse, il n'y aurait pas d'intérêt d'enregistrer un pareil instrument sans ingénieur du son à la hauteur. Car face à une telle « machine à sons », capable de dynamiques comparables à celles d'un grand orchestre symphonique, couvrant des plages de fréquences plus étendues que celles perceptibles par l'oreille humaine, et s'exprimant dans une acoustique à la fois terrible et magnifique, seule une petite poignée de personnes était envisageable pour relever le défi.

Et plusieurs d'entre elles, bien que travaillant le plus souvent à l'étranger, se trouvent justement dans notre région ! Les textes de présentation d'un disque omettent aujourd'hui souvent d'aborder ce sujet, ne s'abaissant pas à nommer de « simples techniciens », qu'il s'agisse en l'occurrence d'un Claude Cellier et de ses produits informatiques *Merging Technologies*, ou surtout de Jean-Claude Gaberel, avec ses compétences hors catégorie de prise de son, montage et mastering. Et pourtant, sans ces artistes – leur recherche d'absolu nous démontre là aussi que réalisation technique et démarche artistique se rejoignent – ce disque n'aurait simplement pas existé.

Arrivé au terme de ce texte, prêt à laisser place à la musique, c'est sur la dimension humaine et collective du travail de musicien que j'aimerais conclure. Un travail fait

de collaborations et donc de dépendances, où humilité et grandeur doivent se rencontrer en chacun. « Ô monde, je dois te laisser » diront les derniers échos du programme. Assurément, pour pouvoir le laisser dans une beauté aussi troublante, avec autant de passion et de sérénité tout à la fois, il aura fallu que César Franck et Johannes Brahms l'aient beaucoup. Que le partage de leurs pages nous le rappelle, nous aide à suivre leur exemple, nous aide à tourner notre regard.

Lausanne, juin 2013
Benjamin Righetti

Benjamin Righetti remercie chaleureusement...

- ... Alain Pacquier et toute l'équipe du Couvent St-Ulrich pour la confiance.
- ... Louis-François Widmer et la manufacture d'orgue Kuhn pour le dévouement.
- ... May-Lucie Meyer et Élie Jolliet pour les pages et registres que nul n'entendra.
 - ... Jean-Claude Gaberel pour la magie de ce que l'on entendra.
 - ... Tassilo Jüdt pour la matérialisation si juste d'une réalité sonore.
- ... Didier Coenca et l'association des Concerts de Saint-François pour le quotidien.
- ... Les autorités communales de la ville de Lausanne, en dévoué serviteur.

Benjamin Righetti : www.415.ch

Grand orgue Kuhn de l'église Saint-François de Lausanne

(1995, V/75)

I. Positif de dos

Bourdon 8'
Prestant 4'
Nazard 2 2/3'
Flûte 2'
Tierce 1 3/5'
Larigot 1 1/3'
Plein Jeu 3 r. 1'
Cromorne 8'
Tremblant
Fourniture 1 1/3' (4-5r.)
Cymbale 2/3' (3-4r.)
Cornet 8' (5r.)
Bombarde 16'
Trompette 8'

II. Grand orgue

Dessus de Flûte 32'
Principal 16'
Bourdon 16'
Montre 8'
Bourdon 8'
Gambe 8'
Gros Nazard 5 1/3'
Prestant 4'
Grosse Tierce 3 1/5'
Quinte 2 2/3'
Doublette 2'
Fourniture 4 r. 2 2/3'
Cymbale 3 r. 1 1/3'

III. Solo

Principal 8'
Bourdon 8'
Salicional 8'
Prestant 4'
Flûte 4'
Doublette 2'
Cornet 3 r. 2 2/3'
Sordun 16'
Clarinette 8'
Tremblant

IV. Récit expressif

Bourdon 16'
Montre 2 r. 8'
Flûte d'orchestre 8'
Cor de nuit 8'
Viole de gambe 8'
Voix céleste 8'
Prestant 4'
Flûte harmonique 4'
Nazard 2 2/3'
Flûte 2'
Tierce 1 3/5'
Septième 1 1/7'
Piccolo 1'
Fourniture 5-6 r. 2'
Cornet 5 r. 8'
Basson 16'
Trompette 8'
Hautbois 8'
Clairon 4'
Tremblant

V. Grand chœur

Flûte majeure 8'
Grand Cornet 5 r. 8'
Bombarde 16'
Trompette 8'
Buccina 8'
Cor anglais 8'
Clairon 4'
Voix humaine 8'
Tremblant

Pédale

Soubasse 32'
Principal 16'
Flûte 16'
Soubasse 16'
Prestant 8'
Grosse Flûte 8'
Bourdon 8'
Tierce 6 2/5'
Grand Cornet 2 r. 5 1/3'
Prestant 4'
Flûte 4'
Septième 2 2/7'
Mixture 4 r. 2 2/3'
Bombarde 32'
Bombarde 16'
Douçaine 16'
Trompette

75 jeux, 101 rangs, 5346 tuyaux

Claviers de 61 touches (C-c4), pédalier de 32 touches (C-g1)

10 accouplements : I-II, III-II, IV-II, V-II, I-III, IV-III, V-III, V-IV, IV

octave grave, V-II octave grave

5 tirasses : I-P II-P III-P IV-P V-P

Tirage des jeux électrique, 256 combinaisons électroniques

BENJAMIN RIGHETTI

AND THE CHORALES OF FRANCK AND BRAHMS

'There is the prayer of all great artists, of all giants, who have given rise to beauty and who have been able to create only by going beyond themselves, by losing sight of themselves. . . . To look at ourselves is to lose ourselves. To look at God is already to enter into the Light.'

These words, taken from a reflection on prayer by the theologian Maurice Zundel, perhaps speak better than any others of the works chosen for this recording. The *Trois Chorals* of César Franck and the Eleven Chorale Preludes of Johannes Brahms, the final works of their respective composers, monuments of the organ repertory, have already been played and recorded so often, have been the subject of so many analyses, that one may wonder what is the point of going back over them once more. Of course, to continue to exist, to live, all music must be performed, again and again. And when one is confronted with a repertory as gigantic as that of the organ, if the duty to reveal the forgotten pearls to the public is a fundamental one, that of regularly reviving the great acknowledged masterpieces already offers more work than one artist's life can cope with. Between these two responsibilities, renewal and continuity, this recording admittedly offers well-known pieces, but in what is probably a new light: as far as we are aware, these chorales by Franck and Brahms have never appeared side by side, interleaved on a single disc.

Yet, even if they are opposites in many respects, similarities between these two works are not lacking. Although it designates very different realities, the shared

title of 'chorale' is the most obvious link. In the case of Brahms, his choice of title does not raise any question marks: the chorale prelude is a common and functional part of the German Lutheran liturgy, which introduced congregational singing. The tribute to previous generations is obvious, with J. S. Bach and his organ chorales in the foreground. From the pen of one of the greatest masters of the lied, the decision to write instrumental and not vocal works based on these chorales, that is, to retain only the melodic line and renounce the text, is clearly no trivial matter. This focus on pure music is reminiscent of Mendelssohn, who, before Brahms, already chose to remove the textual element from his *Lieder ohne Worte* (quite literally, songs without words) in order to overcome this limitation, in an attempt to express the very things that words prevent one from saying.

In César Franck, the use of the term '*choral*' raises more questions, being extremely unusual for this type of large symphonic piece. There is no want of musicological research specifically devoted to this very point, and without claiming to address the issue in depth, we still find it useful to remind readers that while nowadays the noun 'chorale' is used almost exclusively for Lutheran hymns, in the nineteenth century it was also employed more generally to refer to everything that the adjective 'choral' encompasses today, namely vocal music for ensemble. And indeed, in each of the *Trois Chorals*, one of the themes is written as a chorale, as if sung by a choir. And in addition to these 'chorale' themes, it is undeniable that these pieces are also, in their entirety, permeated by the

idea of vocal melody, line, breath . . . The organ appears here like a heavenly choir, enabling the transcendence of the possibilities of an earthly choir. It is an extraordinary vision that this final creative impulse of Franck offers us, still in this world, but already looking squarely in the face of the beyond.

Another point that connects these two works is their period of composition, both in relation to their composers' lives and in absolute terms. As major pieces of the last decade of the nineteenth century, they may be taken to symbolise the culmination of a long evolution in the history of music, in a musical context where the tonal system was gradually stretched to its very limits. It must be noted that the stylistic resources chosen by Franck and Brahms here are neither revolutionary nor avant-garde, at least as we have understood these qualifiers for a century now. In both cases, one might even speak of harking back to the past. In Franck, the overall style is similar to his previous organ pieces, but the evocation of so venerable a form as the passacaglia in the second *Choral*, and the use of an ancient mode as in the Phrygian harmonies of the third, quietly, but most convincingly, trace out a path that many commentators were nonetheless to decry a few years later.

In Brahms the intention is clearer still. Following the ridiculous principle of the opposition between composition and writing (*écriture*) that the musical intelligentsia of the twentieth century established as dogma, it is a safe bet that, with their archaic compositional style, such pieces as *Schmücke dich, o liebe Seele* and the concluding *O Welt, ich muss dich lassen* would have no place in the noble category that evokes notions of creativity and genius, but

would, rather, be relegated to that lowly category which suggests the laborious student exercise. Brahms's Chorale Preludes demonstrate the absurdity of the arrogant notion that, having reached the end of their training, musicians suddenly acquire a specific status, that they no longer 'write' but 'compose', that their pieces are no longer 'exercises' but 'works', that they no longer 'copy' but 'create', that they are no longer human but divine. In a salutary lesson in humility, Brahms reminds us that the learning process is never finished, that, fundamentally, 'writing' and 'composing' are synonyms. He pinpoints what is essential, renounces any wish to promote his own personality, in order to disappear behind the miracle of music that is given to us, in a job of work that seeks pure and direct musical expression, an act closer to noble craftsmanship than to vain, ostentatious artistic over-activity. 'To look at ourselves is to lose ourselves. To look at God is already to enter into the Light.' Everyone can certainly understand the choice of these words, regardless of their beliefs!

And once again, one cannot help thinking of J. S. Bach and his final work, *The Art of Fugue*. But, beyond the similar approaches, beyond the contradiction of an idiom at odds with its times yet produced by creators influential in their respective eras, what distinguishes the Brahms work is its assignment to a specific instrument. Whereas *The Art of Fugue* is so immaterial as to abandon all indication of instrumental performance of the work, the Chorale Preludes of Brahms are clearly intended for the organ, like Franck's *Trois Chorals*. Despite its profundity, its interiority, despite so many elements that lie beyond our ken, the music selected for this disc was genuinely conceived to be played, to be interpreted, to be

embodied. The act of giving it concrete form is obviously a heavy responsibility, and moreover necessitates choices connected to another feature shared with *The Art of Fugue*: a degree of incompleteness . . .

It is not that, in this case, all the notes were not written, that a piece is interrupted before its double bar; but for the Chorale Preludes of Brahms it is the precise order of the different pieces that is in question. One of his autographs places numbers 2-7 in a different order from the manuscript that was used as the basis for the catalogue of his works, and suggests that their organisation in a cycle was not final, that a selection may perhaps have been in progress, or other chorales were still planned. In view of these unanswered questions, they are presented here in a new order, freely assembled in three groups, allowing a genuine dialogue with the Franck pieces. As for the *Trois Chorals*, which their composer did not have an opportunity to play himself on 'his' organ at Sainte-Clotilde,¹ one may be surprised by the somewhat schematic nature of some of the suggested registrations. Might these very traditional, tried and trusted options have been revised after Franck had tested them out on the organ? The changes that are already to be found from one manuscript to another, and the gestation of Franck's earlier works, allow us to conjecture as much. Since a process of adaptation, of choice of registrations, is any case required for performance on any new instrument, it has been carried out for the present recording in a sincere search for fidelity, but nonetheless

¹ Although the *Premier Choral* was completed in early May 1890, it was only in the following September that Franck finished composition of the cycle. But his death on 8 November meant he did not have the chance to judge the work *de auditu*, nor indeed to supervise its publication in 1891.

taking occasional liberties.

Finally, to set these two works side by side on a single disc, it was necessary to have an instrument that was up to the task, capable of meeting the differing requirements of the French and German Romantic aesthetics! The great organ of the church of Saint-François in Lausanne is obviously a central protagonist in this recording, and it is likely that, had I not played it regularly, the idea of this coupling would not have gone beyond the drawing-board stage. It is a large seventy-five-stop instrument, with direct mechanical action for the five manuals and the pedalboard, tone-channel and slider chests, and the assistance of 'Kuhn levers' for the ten keyboard couplers. The organ was built and modified successively by Scherrer (1777), Walker (1867/1880), and Kuhn (1936/1995). The German culture of the organ builders who made it is undeniable. But, working as they were in Lausanne, a French city on the banks of Lake Geneva that looks towards its great neighbour France in artistic matters, each of them in turn sought to produce an instrument 'à la française'. Through the successive modifications, up to and including the final masterly demonstration of skill by Kuhn in 1995, the tension between these two aesthetics has led to a miraculous achievement, at once totally unified and coherent, yet also a rich blend of cultures, entirely representative of what might be seen as a Swiss identity.

To stay in the field of this Swiss specificity, there would be no point in recording such an instrument without a sound engineer equal to the task. For, in the face of such a 'sound machine', capable of dynamics comparable to those of a large symphony orchestra, covering frequency

ranges more extended than those perceived by the human ear, and speaking in an acoustic at once terrible and beautiful, only a small handful of people could be considered to meet the challenge. And many of them, although usually working abroad, happen to be right in our region! The booklet notes on today's discs often fail to address this issue, not lowering themselves to name 'mere technicians', even in the case of specialists such as Claude Cellier and his IT products 'Merging Technologies', or above all Jean-Claude Gaberel, with his peerless skills in sound recording, editing, and mastering. Yet without these artists – their quest for the absolute shows us that, here too, technical realisation and artistic approach meet – this disc quite simply would not have existed.

As I reach the end of this note, on the point of making way for the music, I would like to conclude on the human and collective dimension of the work of the musician. A task consisting in collaborations and thus dependencies, where humility and greatness must meet in each of us. 'O world, I must leave thee', say the final echoes of the programme. Assuredly, to be able to leave the world amid such disturbing beauty, with such passion and serenity, César Franck and Brahms must have loved it very much. May our shared experience of their pieces remind us of that, help us to follow their example, help us to turn our gaze.

Benjamin Righetti

Lausanne, June 2013

Translation: Charles Johnston

Benjamin Righetti expresses his warm thanks to:

- ... Alain Pacquier and the whole team at the Couvent St-Ulrich for their confidence
- ... Louis-François Widmer and the organ builders Kuhn for their devoted attention
- ... May-Lucie Meyer and Élie Jolliet for the pages and stops that no one hear
- ... Jean-Claude Gaberel for the magic of what we do hear
- ... Tassilo Jüdt for materialising a sonic reality in such precise fashion
- ... Didier Coenca and the Association des Concerts de Saint-François for their everyday support
- ... the municipal authorities of the City of Lausanne for their dedicated service

Benjamin Righetti : www.415.ch

BENJAMIN RIGHETTI

UND DIE CHORÄLE VON FRANCK & BRAHMS

«... das Gebet aller grossen Künstler, aller Giganten, welche Schönheit erweckten und nur erschaffen konnten, indem sie sich selbst übertrafen und sich aus den Augen verloren ...

Uns anzusehen bedeutet, uns zu verlieren. Gott anzusehen heißt, bereits ins Licht zu treten.»

Diese Worte, aus einer Reflexion des Theologen Maurice Zundel über das Gebet, sagen vielleicht mehr über die für diese Aufnahme ausgewählten Werke aus als alles andere ... Die *Drei Choräle* von César Franck und die *Elf Choralvorspiele* von Johannes Brahms, beides jeweils die letzten Werke der Komponisten, Monumente der Orgelliteratur, wurden bereits so oft gespielt und aufgenommen, wurden bereits so oft analysiert, dass man sich fragen kann, worin der Sinn besteht, sich diesen Werken noch einmal zu widmen. Um weiterzuexistieren, um weiterzuleben, muss jede Musik selbstverständlich immer wieder und wieder gespielt werden. Neben der wesentlichen Aufgabe eines Interpreten, dem Publikum vergessene Perlen zu enthüllen, ist es wichtig, die bekannten großen Werke kontinuierlich zum Leben zu erwecken; angesichts der gigantischen Ausmaße der Orgelliteratur ist dies allein schon mehr Arbeit, als ein Interpret im Laufe seines Lebens leisten kann. Als Kompromiss zwischen diesen beiden Verantwortungen für Erneuerung und Kontinuität enthält die vorliegende Aufnahme zwar bekannte Werke, diese stehen jedoch in einem ganz neuen, bisher unveröffentlichtem Licht: Soweit wir wissen, befanden sich die Choräle von Franck und Brahms noch nie

nebeneinander, verwoben auf ein und demselben Tonträger.

Auch wenn viele Aspekte dagegensprechen, gibt es dennoch Gemeinsamkeiten zwischen den beiden Werken. Obwohl sie sehr unterschiedliche Realitäten beschreiben, ist der gleiche Titel „Choral“ die offensichtlichste Verbindung. Bei Brahms ist die Wahl des Titels eindeutig: Das Choralvorspiel ist ein übliches und funktionales Stück der lutherischen Liturgie im deutschsprachigen Raum, das den Gemeindegang einleitet. Die Hommage an vorige Generationen ist unverkennbar, in erster Linie an J. S. Bach und seine Choräle für Orgel. Unter der Feder eines der größten Meister des Liedes ist es eine bedeutsame Entscheidung auf der Basis von Chorälen Vokalwerke statt Instrumentalstücke zu schreiben und damit nur die Melodielinie zu behalten und die Texte wegzulassen. Die Konzentration auf die pure Musik erinnert an Mendelssohn, der sich bereits vor Brahms mit seinen Liedern ohne Worte von der Einschränkung der Worte frei machte, um zu versuchen, das auszudrücken, was man mit Worten nicht sagen kann.

Bei Franck wirft die Verwendung des Begriffs „Choral“ schon mehr Fragen auf, da sie für solch ein großes symphonisches Werk völlig ungewöhnlich ist. Spezifische musikwissenschaftliche Arbeiten fehlen zu diesem Thema nicht. Ohne diesen Punkt vertiefen zu wollen, ist es dennoch hilfreich, sich zu verdeutlichen, dass man heute den Begriff „Choral“ fast ausschließlich für lutherische Choräle verwendet. Im 19. Jahrhundert wurde er jedoch allgemeiner, für alles, was Chormusik betraf und für

die gesamte Vokalmusik verwendet. Tatsächlich ist in jedem der *Drei Choräle* eines der Themen wie ein Chorgesang geschrieben. Neben den „Choral“-Themen kann man nicht leugnen, dass die Stücke auch in ihrer Gesamtheit von der Idee des Gesangs, der Linie, des Atems durchwoben sind ... Die Orgel erscheint als ein himmlischer Chor, der die begrenzten Möglichkeiten eines irdischen Chors transzendent übertrifft; welche einzigartige Vision, die uns hier durch den letzten kreativen Schwung von Franck dargeboten wird: noch auf dieser Welt, aber bereits Auge in Auge mit dem Jenseits.

Ein weiterer Punkt, der beide Werke verbindet, ist ihre Entstehungszeit, sowohl bezüglich des Zeitpunkts im Leben ihrer Komponisten als auch allgemein. Als große Werke des letzten Jahrzehnts des 19. Jahrhunderts symbolisieren sie das Ergebnis einer langen musikgeschichtlichen Entwicklung, bei der das tonale System nach und nach ausgereizt wurde. Man muss sehr wohl anmerken, dass die gewählten Mittel von Franck und Brahms weder revolutionär noch avantgardistisch sind, zumindest nicht in dem Sinne, wie die Begriffe seit einem Jahrhundert verstanden werden. In beiden Fällen könnte man sogar von Rückwärtsgewandtheit sprechen. Bei Franck bleibt der Stil im Großen und Ganzen dem seiner vorherigen Orgelwerke ähnlich. Lediglich das Heraufbeschwören einer alten Form wie der Passacaglia im zweiten Choral oder die Verwendung eines alten Modus' wie des phrygischen Modus' im dritten Choral zeichnen dezent aber überzeugend einen neuen Weg, den viele jedoch einige Jahre später verunglimpfen werden.

Bei Brahms ist die Absicht noch klarer. Gemäß dem

absurden Prinzip des Gegensatzes von Komponieren und Schreiben, den die musikalische Intelligenz des 20. Jahrhunderts als Dogma festgesetzt hat, kann man davon ausgehen, dass bei ihren archaischen Kompositionen, Stücke wie „Schmücke dich, o liebe Seele“ oder dem letzten „O Welt, ich muss dich lassen“ ihren Platz nicht in der Edelkategorie fänden, welche die Erschaffung und das Genie würdigt, sondern vielmehr in die Kategorie abgeschoben würden, die an niedere Kopierarbeiten von Schülern erinnert. Die Choralvorspiele führen uns die ganze Lächerlichkeit der arroganten Vorstellung vor Augen, dass ein Musiker mit dem Abschluss seiner Ausbildung plötzlich einen besonderen Status hat, dass er nicht mehr ein Stück schreibt, sondern komponiert, dass seine Stücke keine Übungen mehr, sondern Werke sind, dass er nicht mehr Mensch ist, sondern Gott wird. Mit einer Lektion in Bescheidenheit erinnert uns Brahms daran, dass man mit dem Lernen niemals fertig ist, dass ein Stück schreiben und komponieren grundsätzlich Synonyme sind. Er trifft das Wesentliche, verzichtet darauf mit seiner Persönlichkeit im Vordergrund zu stehen, um dem Wunder der uns gegebenen Musik den Vortritt zu lassen. Mit seiner Arbeit sucht er einen reinen und direkten musikalischen Ausdruck, sein Vorgehen ist dem edlen Handwerk viel näher als ein eitler, prahlerischer künstlerischer Aktivismus. „Uns anzusehen bedeutet, uns zu verlieren. Gott anzusehen heißt, bereits ins Licht zu treten.“ Nun wird sicherlich jeder die Wahl dieser Sätze verstehen, ganz egal wie seine Überzeugung ist!

Und wieder einmal kommt man nicht umhin an J. S. Bach und sein letztes Werk *Die Kunst der Fuge* zu denken. Aber trotz der ähnlichen Vorgehensweise, trotz der Diskrepanz zwischen seinem Kompositionsstil und seiner Zeit, obwohl

sein Stil gerade durch einflussreiche zeitgenössische Komponisten geprägt wurde, unterscheidet sich Brahms' Werk von dem von Bach durch seine Zuordnung zu einem bestimmten Instrument. Während *Die Kunst der Fuge* eine so hohe Abstraktionsstufe erreicht, dass jeglicher Hinweis bezüglich der instrumentalen Interpretation des Werkes fehlt, so sind die *Choralvorspiele* von Brahms ganz klar für die Orgel geschrieben, ebenso wie die *Drei Choräle* von Franck. Trotz ihrer Tiefe, ihrer Innerlichkeit, trotz der vielen Elemente, die unseren Horizont überschreiten, ist die für diesen Tonträger ausgewählte Musik tatsächlich dafür gedacht gespielt, interpretiert, wieder geboren zu werden. Diese veranschaulichende Vorgehensweise ist eine große Verantwortung und erfordert zusätzliche Entscheidungen, die auf einer weiteren Gemeinsamkeit mit der *Kunst der Fuge* beruhen: etwas Unfertiges ...

Damit ist nicht gemeint, dass hier nicht alle Noten geschrieben wurden oder dass ein Stück vor dem Schlussstrich abbricht, sondern dass bei den *Choralvorspielen* von Brahms die genaue Anordnung der verschiedenen Stücke Fragen aufwirft. In einem von Brahms' Autographen befinden sich die Nummern 2 bis 7 in einer anderen Reihenfolge als in dem Manuskript, das für die Erstellung des Kataloges verwendet wurde. Dies gibt zu denken; vielleicht war die zyklische Anordnung nicht festgelegt, vielleicht sollte noch eine Auswahl getroffen werden oder es waren noch weitere Choräle geplant. Angesichts dieser offenen Fragen sind die Choräle hier in einer bisher unveröffentlichten Reihenfolge vorgestellt und frei in drei Gruppen unterteilt. Auf diese Weise wird ein regelrechter Dialog mit den Werken von Franck möglich. Was die *Drei Choräle* betrifft, die ihr Urheber nicht mehr selbst auf „seiner“ Orgel in Sainte-

Clotilde¹ spielen konnte, kann man sich über den schematischen Charakter einiger Registriervorschläge wundern. Wären diese sehr klassischen und gut ausgearbeiteten Optionen nach den Proben an der Orgel punktuell verfeinert worden? Die Änderungen, die man schon in den verschiedenen Manuskripten vorfindet sowie der Entstehungsprozess von Francks vorigen Werken lassen dies vermuten. Anpassungen und Registerwahl sind auf jeden Fall notwendige Arbeiten, wenn das Stück mit einem neuen Instrument interpretiert wird. Für diesen Tonträger wurde dies mit dem Versuch der aufrichtigen Loyalität zum Werk und mit punktuellen Freiheiten ausgeführt.

Um schließlich diese beiden Werke mit ein und derselben Aufnahme Seite an Seite zu stellen, wurde ein Instrument benötigt, das in der Lage ist, den auseinanderlaufenden Anforderungen der französischen und deutschen romantischen Ästhetik zu entsprechen. Die große Orgel von Saint-François in Lausanne spielt deshalb natürlich eine wesentliche Rolle auf diesem Tonträger. Ohne die Möglichkeit regelmäßig auf ihr zu spielen wäre die Idee zu diesem Zusammenstellungsprojekt, wahrscheinlich nicht umgesetzt worden. Es handelt sich um ein sehr großes Instrument mit 75 Registern, mit einer direkten mechanischen Traktur für die fünf Manuale und das Pedal, mit Schleifladen und einem „Kuhn-Hebel“ als Entlastungshilfe für die zehn Manualkoppeln. Die Orgel wurde nach und nach von Scherrer (1777), Walker (1867/1880) und Kuhn (1936/1995) gebaut und verändert. Die deutsche Orgelbaukultur hat daher ihre Spuren hinterlassen. Aber da die Orgelbauer in Lausanne, der französischsprachigen

¹ Der *Erste Choral* wurde zwar Anfang Mai 1890 vollendet, aber erst im folgenden September vollendete Franck die Komposition des gesamten Zyklus'. Da er bereits am 8. November starb, hatte er nicht mehr die Möglichkeit sein Werk nach Gehör zu beurteilen. Im Übrigen erschien die Ausgabe erst 1891, sodass er diese auch nicht mehr zu Gesicht bekam. (A. d. Hrsg.)

Stadt am Genfer See, arbeiteten, wandten sie sich künstlerisch an den großen Nachbarn Frankreich und haben nach und nach versucht, ein Instrument „à la française“ anzufertigen. Mit den Veränderungen, bis zur letzten meisterlichen Leistung der Firma Kuhn 1995, führte die Spannung zwischen diesen beiden Ästhetiken zu einer wunderbaren Umsetzung, die eine Einheit und vollkommene Kohärenz mit einer reichhaltigen Mischform verbindet, die sehr repräsentativ ist für das, was eine helvetische Identität sein könnte.

Um bei den Schweizer Eigenheiten zu bleiben: Es wäre nicht von Interesse gewesen, eine Aufnahme mit einem solchen Instrument vorzunehmen, ohne einen entsprechenden Toningenieur. Denn angesichts einer solchen „Tonmaschine“, welche Dynamiken erzeugen kann, die mit einem großen Symphonieorchester vergleichbar sind, Frequenzen abdeckt, die weiter reichen als vom menschlichen Ohr hörbar sind und sich mit einem furchterregend und zugleich wunderbaren Klang ausdrückt, kam nur eine Handvoll Personen für diese Herausforderung in Frage. Einige von ihnen, obwohl sie meistens im Ausland arbeiten, befinden sich genau in

unserer Region! In den Booklets wird die Auseinandersetzung mit diesem Thema heute oft ausgelassen, man lässt sich nicht dazu herab einen „einfachen Techniker“ zu erwähnen. In diesem Falle sind es Claude Cellier mit seinen IT-Produkten *Merging Technologies* und natürlich Jean-Claude Gaberel mit seiner konkurrenzlosen Kompetenz bei der Tonaufnahme, dem Abmischen und Mastering. Ohne diese Künstler würde es diesen Tonträger einfach nicht geben – ihre Suche nach Perfektion zeigt uns auch hier wieder einmal, dass technische Umsetzung und künstlerische Vorgehensweise sich vereinen.

Bereit der Musik nun den Platz zu überlassen, möchte ich den Text mit der menschlichen Seite und der gemeinsamen Arbeit als Musiker schließen. Es ist eine Zusammenarbeit, d.h. eine Arbeit mit Abhängigkeiten, wo sich Bescheidenheit und Größe in jedem treffen müssen. „O Welt, ich muss dich lassen“ heißt es im Nachklang des Programmes. Gewiss, um sie in einer so verwirrenden Schönheit zu verlassen mit so viel Leidenschaft und Gelassenheit zugleich, dafür mussten César Franck und Johannes Brahms sie sehr lieben. Möge das Verbreiten ihrer Werke uns daran erinnern, uns helfen ihrem Beispiel zu folgen und unseren Blick zu wenden.

Lausanne, Juni 2013
Benjamin Righetti

Benjamin Righetti bedankt sich herzlich bei ...

- ... Alain Pacquier und dem gesamten Team des Couvent St-Ulrich für ihr Vertrauen.
- ... Louis-François Widmer und Orgelbau Kuhn für ihren Einsatz.
- ... May-Lucie Meyer und Élie Jolliet für das unhörbare Seitenumblättern und Registrieren.
- ... Jean-Claude Gaberel für die hörbare Magie.
- ... Tassilo Jüdt für die genaue Umsetzung einer klanglichen Realität.
- ... Didier Coenca und der Association des Concerts de Saint-François für die alltägliche Unterstützung.
- ... den kommunalen Behörden der Stadt Lausanne für ihre treuen Dienste.

Benjamin Righetti : www.415.ch

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.