

Programme

— 2^e série —

Avec le soutien de la
Ville de Chêne-Bougeries



Chêne Bougeries

Avec le soutien de la

 **Loterie Romande**

C'est avec beaucoup d'enthousiasme que la Ville de Chêne-Bougeries a décidé de soutenir l'immense projet de l'organiste Vincent Thévenaz de faire jouer l'intégrale des œuvres pour orgue de Jean-Sébastien Bach, 30 ans après l'inauguration de l'orgue du temple de Chêne-Bougeries...

Le temple de Chêne-Bougeries, à l'architecture ovale originale (Calandrini), fut construit peu après la mort de Bach. Il a été tout nouvellement et magnifiquement restauré et abrite un orgue, de belle qualité. Nous sommes particulièrement heureux qu'un tel patrimoine soit mis en valeur lors de ces deux séries de concerts.

La Ville de Chêne-Bougeries soutient par ailleurs l'Orchestre Buissonnier, dirigé par Vincent Thévenaz, qui se produira lors de deux des quatorze concerts proposés pour cette Intégrale.

Un immense merci à Vincent Thévenaz pour avoir eu l'audace et le courage de mettre sur pied cette merveilleuse – mais très lourde – entreprise.

Nous lui adressons, ainsi qu'à tous les artistes qu'il s'est associés, nos chaleureux vœux de succès.

Béatrice Grandjean-Kyburz
*Conseillère administrative de Chêne-Bougeries,
déléguée à la culture*

L'intégrale des œuvres pour orgue de Bach est une entreprise grandiose. Elle exige un engagement important en personnes, en temps, en infrastructure.

La paroisse protestante de Chêne est heureuse de mettre à disposition de ce projet son temple rénové. Elle espère que cet espace reformé se prêtera particulièrement bien à ces œuvres réformées. Une organisation de ce genre s'inscrit en tout cas parfaitement dans le souci d'ouverture aux autres de l'Église protestante de Genève. Mis en œuvre par notre organiste favori, nous sommes persuadés que ces concerts sauront enthousiasmer les Chênois et tous les fans de Bach. Nous souhaitons plein succès à l'équipe particulièrement motivée de Vincent Thévenaz, qui a piloté cet audacieux programme.

Les membres de notre communauté se réjouissent d'assister à cette œuvre immense et si importante pour nos communautés chrétiennes.

La Paroisse protestante de Chêne

L'être humain moderne raffole d'intégrales : grâce aux nouveaux médias, à la banalisation des supports techniques, chacun peut garder chez soi, à portée de main, tout Bach, tout Mozart, un mètre de Proust, deux de Hugo... Le mythe de Faust, affamé d'une connaissance universelle, s'est donc approché d'une réalité, d'une accessibilité accrue au savoir.

La première édition complète des partitions pour orgue de Bach s'étale de 1844 à 1852 (avec un supplément en 1904) – c'est l'édition de Griepenkerl et Roitzsch éditée chez Peters, encore et toujours l'une des plus courantes de nos jours. Quant à la Bach-Ausgabe, l'édition des œuvres complètes de Bach par la Bach-Gesellschaft, elle s'attaque à l'orgue en 1867 pour s'achever en 1893. Au vingtième siècle, on donna l'œuvre d'orgue en concerts : Marcel Dupré, célèbre virtuose et pédagogue français, la joua de mémoire en dix concerts en 1920. Marie-Claire Alain, son élève, l'enregistra quant à elle entre 1959 et 1967, suivie par bien d'autres.

Si la connaissance fait tant de progrès et qu'une intégrale Bach est devenue presque banale de nos jours, pourquoi continuer ? Quelles raisons poussent à se mesurer à ce défi, alors que tant d'autres œuvres restent encore à découvrir ?

L'œuvre de Bach est avant tout un repère symbolique dans l'histoire de la musique. Son intérêt ne diminue donc pas avec le temps, mais sa perception évolue autant qu'évoluent nos connaissances de ce monde. De même, l'attrait de l'ascension de l'Everest demeure entier, même après la première réussite de 1953. Il est vrai, le repère perd un peu de son caractère universel pour devenir un exploit individuel. Mais l'importance du totem n'en reste pas moins universelle.

On peut alors constater un déplacement du centre d'intérêt de la démarche : d'abord concentré sur l'aboutissement, sur l'unique réussite, il se place dans un second temps sur la manière, sur le chemin qui y mène. Et c'est dans ce renouvellement, nouveau symbole de l'écoulement du temps, des mœurs, du rapport aux symboles, à l'histoire, dans cette évolution de la vision du monde que réside tout l'intérêt : comment faire aujourd'hui une intégrale Bach ?

En effet, beaucoup d'organistes l'ont faite, beaucoup sont capables de la faire – même si l'ampleur de la tâche demeure gigantesque ! De même, le public l'a probablement déjà entendue, en concert ou en disques, la possède dans sa discothèque, plus ou moins

recouverte de poussière... Bien des gens ne s'en soucient à vrai dire guère, en connaissant l'existence sans y voir beaucoup d'intérêt. On peut d'ailleurs le comprendre : écouter près de vingt heures de musique d'orgue, dont environ deux tiers de chorals, est-ce vraiment très stimulant ?

Eh bien oui ! Cette musique demeure magnifique, magique, exceptionnelle, hors du temps. Ces chorals ont encore bien des choses à nous dire aujourd'hui. Mais c'est le contexte qui change et qu'il faut adapter : un contexte éclairant, inspirant, une mise en situation qui actualise la musique, qui la rend proche de nous, qui nous amène aussi vers son langage particulier.

Le choix de cette intégrale chênnoise est donc bien de placer l'œuvre de Bach dans notre monde et de chercher l'actualité de son message. En confrontant des univers – l'orchestre, les chœurs, la liturgie, la poésie, la danse, le théâtre, etc. – en éclairant le sens intemporel des pièces, et en s'inscrivant ainsi dans l'histoire locale et peut-être, modestement, dans l'histoire de l'interprétation et de la musique...

VTh

Johann Sebastian Bach reste une figure majeure de l'histoire de la musique. Plusieurs villes et étapes se succèdent au cours de sa carrière : après des années d'étude entre Eisenach, Ohrdruf, Lüneburg, il obtiendra son premier poste important comme organiste à Arnstadt (1703-1707), puis à Mühlhausen (1707-1708). Weimar restera une étape capitale où il restera de 1708 à 1717, durant laquelle il composera la majeure partie de ses œuvres pour orgue. Il deviendra ensuite maître de chapelle à Cöthen (1717-1723), ville calviniste où l'orgue n'aura droit de cité qu'en dehors des offices religieux ! Cela nous vaudra de belles pièces instrumentales destinées au concert. Enfin, son dernier emploi sera le plus célèbre : Cantor à St-Thomas de Leipzig dès 1723. Bach affina, révisera, réunira, apportant à ses œuvres une perfection intemporelle.

Vivant à une époque où les voyages se démocratisent et où l'Europe voit une circulation des idées, des informations et des personnes sans précédent, il illustre plus qu'aucun autre ce que les Français ont appelé les « Goûts Réunis ». Formé à la tradition musicale de l'Allemagne du Centre (la famille Bach est établie en Thuringe depuis le XVe siècle et compte d'innombrables musiciens), il découvrira dans sa famille la musique de ses ancêtres, ainsi que de compositeurs réputés à l'époque, tels que Froberger, Pachelbel ou Kerll. A Lüneburg, il rencontre Böhm qui l'initie à la musique du nord de l'Allemagne. Tout près de là se trouve la cour francophile de Celle et il peut y copier les œuvres de Grigny, D'Anglebert, Dieupart. En 1705, il demande un congé de quatre semaines de son poste d'Arnstadt pour se rendre chez Buxtehude à Lübeck – il voyage à pied – où il restera finalement trois mois et recevra une des influences les plus décisives de son existence auprès d'un des compositeurs les plus importants du XVIIe siècle allemand. A Weimar, son cousin Johann Gottfried Walther lui fera découvrir la musique italienne : Frescobaldi, Corelli, Marcello, Albinoni, Vivaldi, qu'il copiera et transcrira avec bonheur.

Il pratiquera avec brio le chant, le violon, l'alto, sans parler de ses capacités hors du commun sur tous les instruments à clavier, orgue, clavecin ou clavicorde. Expert réputé en matière de facture d'orgue, il sera demandé dans toute l'Allemagne centrale pour superviser la construction de nouveaux instruments. Sachant élargir ses horizons, il saisira l'occasion de visites de virtuoses pour écrire pour leur instrument, et restera - sans voyager très loin - à l'écoute des nouveautés musicales. Esprit de son siècle par son savoir encyclopédique, il n'en garde pas moins un sens de la tradition et un art hérité des Anciens, ce qui lui vaudra de passer pour ringard à la fin de sa vie. Néanmoins, il ne sombrera jamais vraiment dans l'oubli, sa musique étant régulièrement ressuscitée comme modèle de rigueur et de connaissance.

Le choral et ses métamorphoses

- Pastorella BWV 590
[Pastorella] – [Allemande] – [Air] – [Fuga, gigue]
 - Choral *Vom Himmel hoch da komm ich her* avec le public
 - *Vom Himmel hoch da komm ich her* Fughetta manualiter BWV 701
 - *Vom Himmel hoch da komm ich her* BWV 738
 - Einige canonische Veränderungen über das Weynacht Lied *Vom Himmel hoch da komm ich her*
 - Variatio 1° : Cantus firmus im Pedal [in Canone all'Ottava]
 - Variatio 2° : Cantus firmus im Pedal [in Canone alla Quinta]
 - Variatio 3° : Cantus firmus im Sopran [in Canone alla Settima] – Cantabile
 - Variatio 4° : Cantus firmus im Pedal [per Augmentationem in Canone all'Ottava]
 - Variatio 5° : L'altra Sorte del' Canone all rovescio
1) alla Sesta, 2) alla Terza, 3) alla Seconda è 4) alla Nona
 - Choral *O Gott, du frommer Gott* avec le public
 - Partite diverse sopra *O Gott, du frommer Gott* BWV 767 (9 variations)
- **entracte** —
- Toccata et fugue en fa majeur BWV 540
 - Choral *Sey gegrüßet, Jesu gütig* avec le public
 - Partite diverse sopra *Sey gegrüßet, Jesu gütig* BWV 768 (11 variations)

Chorale de la paroisse protestante de Chêne

Suzanne Golaz-Oppliger

direction

Mélodies obsédantes...

Le choral fait partie intégrante de la culture de tout homme au XVIII^e siècle. La forte présence de la religion dans la vie quotidienne et l'usage fort du choral comme véhicule de la foi à l'église comme à la maison favorisent une culture musicale qui nous paraît aujourd'hui enviable.

Rappelons-nous la naissance du choral : lors de la Réforme, Luther affirme l'importance de la participation de l'assemblée par le chant lors des célébrations dominicales. Il forgera donc – en partie en écrivant et composant lui-même – un répertoire de chorals à partir du chant grégorien de l'église catholique et des mélodies populaires bien connues de tous.

Dans la pratique, ces chants d'assemblée seront précédés de préludes joués à l'orgue pour donner le ton et le rythme, ainsi que rappeler la mélodie aux fidèles. Ces pièces représentent une très importante proportion de l'œuvre d'orgue de Bach, de même que de celle de tous ses contemporains. A côté de cet usage et pour diffuser et valoriser cet héritage, les organistes se plairont à écrire d'innombrables variations ou partitas qui font valoir leur savoir faire de virtuose autant que de compositeur et jouent avec la mélodie bien connue pour l'agrémenter d'ornements et de sonorités rivalisant d'originalité.

Cet art de la variation, la *partita*, naît d'influences diverses : d'un côté, les basses obstinées d'origine italienne (Romanesca, Follia, Passacaille, Chaconne) ; de l'autre côté, l'héritage de Sweelinck, condamné par la réforme calviniste à ne jouer qu'en dehors des cultes, et qui développera un important répertoire – de concert ! – autour des chorals luthériens et des psaumes genevois. Son enseignement se transmet en Allemagne par ses élèves Samuel Scheidt, Jacob Praetorius et Heinrich Scheidemann, figures fondatrices de la musique d'orgue allemande. Et Scheidemann aura pour élève et successeur à l'orgue de S^{te}-Catherine de Hambourg Johann Adam Reinken devant qui Bach jouera, et pour la succession duquel il se présentera... hélas en vain !

Les variations canoniques sont la dernière œuvre pour orgue entreprise par Bach, terminées en 1747 et publiées comme « dossier d'admission » à la société pour les sciences musicales de son élève Lorenz Mizler, une société cherchant à étudier les liens entre mathématique et musique. Bach attendra d'ailleurs 9 ans après la création de cette société afin d'en être le 14^e membre, le chiffre 14 étant le résultat de l'addition des lettres de son nom, B=2, A=1, C=3, H=8. C'est dire l'importance du nombre dans la construction de cette œuvre, dire aussi l'intérêt pour la complexité qui la sous-tend : le canon est produit à différents intervalles de distance (octave, quinte, sixte, etc.), mais aussi à différentes vitesses (augmentation) et même dans des directions différentes dans la dernière variation, où la même musique se joue simultanément en avant et en arrière. Et Bach fait de ces prouesses un écrin pour la mélodie du choral, une musique qui s'écoute même sans saisir toutes ces finesses d'écriture.

Les deux brefs préludes sur le même choral *Vom Himmel hoch* sont intéressants à des titres divers, montrant deux manières bien distinctes de travailler une mélodie. Le premier est une fuguette à 4 sujets, suivant les phrases du choral, habilement superposés. On constate ainsi le potentiel combinatoire complexe de ce choral et on mesure mieux les raisons de son choix pour les variations canoniques. Quant à la seconde pièce, elle témoigne de la pratique ordinaire du chant d'assemblée à l'époque de Bach : il s'agit d'une harmonisation élaborée où chaque phrase est entrecoupée d'un interlude libre. On imagine aujourd'hui avec difficulté le signal permettant de démarrer le chant de la phrase suivante après ces fioritures apparemment dépourvues de logique. Quant à l'harmonisation elle-même, elle nous fait bien comprendre les reproches que Bach reçut de ses excentricités et des dissonances subites et non conventionnelles qu'il avait coutume d'introduire dans son accompagnement des chants.

La partita sur *Sey gegrübet* est la plus longue œuvre pour orgue de Bach. Encadrée par le choral, au début à 4 voix avec des mouvements à la noire, à la fin à 5 voix en figurations de croche, les variations croissent progressivement en complexité et en nombre de voix, du *bicinium* (choral orné au soprano sur une ligne de basse chantante) jusqu'à un complexe choral orné à 5 voix en passant par toutes les accélérations rythmiques (double croche, triple croche, rythmes ternaires) et l'entrée de la pédale à la 7^e variation.



Manufacture d'Orgues
St-Martin SA

Construction
 Entretien
 Restauration
 Accordage

Alain Aeschlimann
 Jacques-André Jeanneret

Grand-Rue 86, CH-2054 Saint-Martin
 Tél. +41 (0)32 853 31 21
orgues.st-martin@econophone.ch



Temple d'Yverdon-les-Bains - 43 jeux

Portrait de l'auteur en pleine maturité un diamant aux mille facettes

- Prélude et fugue en sol majeur BWV 541
- *Nun freut euch, lieben Christen gmein* choralis in tenore manualiter BWV 734
- *Kyrie, Gott Vater in Ewigkeit* alio modo manualiter BWV 672
- *Christe, aller Welt Trost* BWV 673
- *Kyrie, Gott heiliger Geist* BWV 674
- *Allein Gott in der Höh sei Ehr* à 3 Canto fermo in Alto BWV 675
- *Allein Gott in der Höh sei Ehr* Manualiter BWV 717
- Fughetta super *Allein Gott in der Höh sei Ehr* Manualiter BWV 677
- Fughetta super *Dies sind die heiligen zehen Gebot* manualiter BWV 679
- Fughetta super *Wir gläuben all an einem Gott* manualiter BWV 681
- *Vater Unser im Himmelreich* alio modo manualiter BWV 683
- *Christ, unser Herr, zum Jordan kam* alio modo manualiter BWV 685
- *Aus tiefer Not schrei ich zu dir* à 4 alio modo manualiter BWV 687
- Fantaisie et fugue en do mineur BWV 537

— **entracte** —

- Prélude et fugue en fa mineur BWV 534
- Fuga super *Jesus Christus, unser Heiland* à 4 manualiter BWV 689
- *Meine Seele erhebt den Herren*, Fugue sur le *Magnificat* pro organo pleno BWV 733
- Fantaisie en do mineur BWV 562
- Fugue en sol mineur BWV 578
- Fantasia super *Valet will ich dir geben* cum pedale obligato BWV 735
- *Valet will ich dir geben* choralis in pedale BWV 736
- Prélude et fugue en do majeur BWV 545

Souffle inspiré...

Les œuvres réunies dans ce programme couvrent une large période de temps, principalement écrites à Weimar et Leipzig, et manifestent la pleine originalité du compositeur par rapport à ses contemporains. Après la compilation des influences les plus diverses dans ses années de jeunesse, entendues lors du 4^e concert, voilà que son langage acquiert une maturité et une indépendance totales.

Pour articuler ce concert, ce sont les « petites versions » des chorals de la 3^e partie de la *Clavierübung*, un ensemble remarquablement homogène de fuguettes ciselées. Ces pièces – qui ne pouvaient, pour des raisons de durée, être incorporées au 12^e concert – complètent l'héritage de l'*Orgelbüchlein* dans leur brièveté et leur qualité. Publiée en 1739 – Bach a 54 ans – ces 11 pièces forment, avec les 10 grands chorals, la somme de 21 pièces, multiplication symbolique de 3 × 7, Trinité et Perfection.

Quelques chorals isolés, indépendants de tout recueil, permettent également de se faire une bonne idée de la variété et de l'ampleur de l'invention de Bach en la matière. On retrouve bon nombre de combinaisons présentes dans l'écriture des cantates : voix instrumentales serpentant autour d'un choral, posées sur une solide basse ; imitations, contrepoint savant, harmonies audacieuses nées de rencontres de voix ; et toujours cette imagination mélodique où le figuralisme symbolique et les dessins d'intervalles suggèrent une harmonie, la polyphonie à l'intérieur de la monodie, la multiplicité et la profondeur du message musical.

Enfin, pour structurer ce parcours, un choix de grands préludes et fugues : Sol Majeur, ce déferlement d'énergie que Bach devait apprécier pour en avoir laissé un autographe soigné ; do mineur (BWV 537), puissante construction de maturité, dans le même ton que la passacaille, au contenu tragique mais digne ; fa mineur, dont la tonalité, la concision et le thème de fugue accidenté nous mènent dans des contrées inhabituelles ; Do Majeur, œuvre commencée dans sa jeunesse et que Bach retravaillera à Weimar et à Leipzig ; et la Fantaisie en do mineur BWV 562, clairement inspirée des fugues à 5 de Grigny (dont Bach avait copié le livre d'orgue). Une fugue prévue pour compléter cette pièce est restée malheureusement inachevée. Et c'est la célèbre « petite » fugue en sol mineur, au charme irrésistible, qui servira de pendant lors de ce concert

Offrande musicale

- Prélude et fugue en do mineur BWV 546
- Sonate en trio en sol majeur BWV 1039
Adagio – Allegro ma non presto – Adagio e piano - Presto
- Sonate en trio en mi bémol majeur BWV 525
[Allegro] – Adagio – Allegro
- Ricercare a 3
- Sonate en trio en do majeur BWV 529
Allegro – Largo – Allegro

— **entracte** —

- Ricercare a 6 orgue et trio
- Sonate en trio en do mineur BWV 526
Vivace – Largo – Allegro
- Sonate en trio de l'Offrande Musicale BWV 1079
Largo – Allegro – Andante – Allegro

avec :

Marjorie Pfister	flûte
Wendy Ghysels	violon
Philippe Miqueu	basson

Musique généreuse...

Le trio à deux dessus est une disposition instrumentale qui trouvera son apogée à l'époque baroque. Le développement de la basse continue, l'émancipation des musiques instrumentales par rapport à la musique vocale, la pratique sociale de la musique de chambre favoriseront la naissance de ce genre et de ses spécificités. En revanche, dès l'époque classique, le trio se transformera, tandis que l'hégémonie du piano favorisera un nouveau type de musique de chambre.

Corelli produira une importante collection de sonates en trio, mais la liste des œuvres et des auteurs de cette catégorie est gigantesque. La désignation des deux instruments mélodiques n'est du reste pas définie, pas plus que les instruments de la basse. Dans les dessus, on peut imaginer par exemple autant la flûte à bec, le traverso, le hautbois ou le violon. Pour la basse, l'instrument de référence est bien sûr le clavecin, mais l'orgue peut s'y substituer, alors que luth, théorbe ou harpe peuvent s'y ajouter. De plus, un instrument mélodique est vivement souhaitable pour souligner la ligne de basse (jouée également par la main gauche du clavier) : violoncelle, viole de gambe, basson, voire contrebasse peuvent faire l'affaire. C'est dire la variété de possibilités pour l'exécution de telles sonates qui peuvent parfois prendre des proportions imposantes.

L'art virtuose de Bach, tant dans l'écriture que dans la pratique de l'orgue, suscitera la création de l'équivalent pour un seul instrument de cette musique de chambre. Les six sonates en trio ont été écrites vraisemblablement pour l'éducation technique et musicale de son fils Wilhelm Friedemann. Elles demeurent l'une des plus grandes réussites de tout le répertoire d'orgue, de même que l'un des sommets de difficulté instrumentale. La combinaison des trois voix (main droite, main gauche, pieds) et de leurs mélodies indépendantes dans le respect du phrasé et de l'articulation de chaque partie relève parfois de l'exploit acrobatique ! Mais la beauté, la fraîcheur et l'inventivité de ces sonates en font aussi des pièces appréciées du public.

Quant à la musique de chambre, elle comporte de nombreuses œuvres écrites dans la même disposition en trio : outre les deux sonates présentées dans ce concert, les sonates pour violon, flûte ou gambe avec clavier obligé comportent également trois parties : le soliste et chacune des mains du claviériste. Vous avez déjà pu entendre deux exemples de ce type lors du 2^e concert avec violon et du 7^e avec saxophone.

L'histoire de l'*Offrande Musicale* est assez connue : invité à Potsdam près de Berlin par le roi de Prusse Frédéric II, l'employeur de son fils Carl Philipp Emmanuel, Bach reçoit la demande d'improviser sur un thème joué à la flûte par le monarque – soufflé par Carl Philipp ? Il s'exécute brillamment, réalise une fugue à 3 voix, mais s'excuse de ne pouvoir aller jusqu'à 6 voix ! Rentré chez lui, il met sur le papier une fugue à 3 voix, une autre à 6 voix, ainsi qu'un lot de canons d'une incroyable complexité ; enfin, pour répondre à la pratique de flûtiste du roi, il compose une sonate en trio, le tout sur le même thème « du roi ».

Thema regium :



L'art de la virtuosité

- Prélude et fugue en mi mineur BWV 548
- *Herzlich tut mich verlangen* à 2 claviers et pédale BWV 727
- Concerto en do majeur BWV 594
d'après le concerto pour violon « *Grosso Mogul* » d'Antonio Vivaldi
[Allegro] – Recitativo, Adagio – Allegro
- Prélude et fugue en ré majeur BWV 532

— **entracte** —

- Sonate en trio en sol majeur BWV 530
Vivace – Lento – Allegro
- Fugue à la gigue BWV 577
- *Liebster Jesu, wir sind hier* à 2 claviers et pédale BWV 731
- Toccata, adagio et fugue en do majeur BWV 564

Technique musicale...

La virtuosité de Bach à l'orgue était réputée loin à la ronde. Les témoignages sont nombreux sur ses prestations publiques, en concert, à l'église ou lors de concours. Postulant comme organiste à S^{te}-Catherine de Hambourg, il improvisera sur un même thème deux heures durant devant un auditoire médusé – mais la place lui échappera, faute d'avoir accepté de payer pour l'obtenir !

Son œuvre constitue, aujourd'hui encore, le point central de l'éducation de tout organiste, et bien des pièces demeurent d'une difficulté redoutable. Les *Sonates en trio*, écrites probablement pour l'exercice de son fils, sont parmi les études techniques les plus difficiles à l'orgue. La retranscription des effets de virtuosité au violon chez Vivaldi stimule l'imagination instrumentale de Bach et l'amène à renouveler l'écriture pour l'instrument. Quant aux préludes ou toccatas, ils déploient toute la magnificence de l'orgue et les capacités de son interprète : traits de pédale seule, ampleur du nombre de voix, variété d'articulation, batteries de doubles croches.

Pourtant, c'est souvent la complexité d'écriture qui sollicite la virtuosité de l'organiste. En effet, pour interpréter une fugue et suivre, tout en jouant, le parcours de chaque voix, il doit faire appel à une concentration et une compréhension hors normes. Frescobaldi note avec malice à la fin d'une de ses toccatas : on n'arrive pas à la fin – de cette pièce – sans fatigue ! Bach, quant à lui, se contente de « Soli Deo Gloria »...

Matthias Freiburghaus  Rue de Chêne-Bougeries 32
 Facteur de piano 1224 Chêne-Bougeries
 Tél. 022 860 10 90

 www.pianosfm.ch 

Vente - Location - Accordage - Réparation


Soli Deo Gloria – 3^e partie de la Clavierübung

- Prélude en mi bémol majeur BWV 552/1
- Anonyme (Thuringe, autour de Bach) : Motet *Ich danke dem Herren von ganzem Herzen*
- *Kyrie, Gott Vater in Ewigkeit*, Canto fermo in Soprano à 2 Clav. et Ped. BWV 669
- *Kyrie* BWV 371 **ensemble vocal**
- *Christe, aller Welt Trost*, Canto fermo in Tenore a 2 Clav. et Pedal BWV 670
- *Christe* BWV 371 **ensemble vocal**
- *Kyrie, Gott heiliger Geist a 5*, Canto fermo in Basso cum organo pleno BWV 671
- *Kyrie* BWV 371 **ensemble vocal**

- *Allein Gott in der Höh sei Ehr* à 2 Clav. et Pedal BWV 676
- *Allein Gott in der Höh sei Ehr* BWV 112/5 **ensemble vocal**

- *Dies sind die heiligen zehen Gebot* à 2 Clav. et Ped, Canto fermo in Canone BWV 678
- *Wir gläuben all an einen Gott* in Organo pleno con Pedale BWV 680

- **entracte** —

- *Vater unser im Himmelreich* BWV 90/5 **ensemble vocal**
- *Vater Unser im Himmelreich* à 2 Clav. et Pedal e Canto fermo in Canone BWV 682
- *Christ, unser Herr, zum Jordan kam* à 2 Clav. e Canto fermo in Pedale BWV 684
- *Aus tiefer Not schrei ich zu dir a 6* in Organo pleno con Pedale doppio BWV 686
- *Jesus Christus, unser Heiland, der von uns den Zorn Gottes wandt* à 2 Clav. e Canto fermo in Pedale BWV 688
- Liebholdt (Thuringe, autour de Bach) : Motet *Ich verlaße mich auf Gott*
- Duetto I BWV 802
- Duetto II BWV 803

- Liebholdt (Thuringe, autour de Bach) : Motet *Befiehl dem Herren deine Wege*
- Duetto III BWV 804
- Duetto IV BWV 805

- *Motet Sei Lob und Preis mit Ehren* BWV Anh 160 n° 2
- Triple fugue en mi bémol majeur BWV 552/2

Aspiration transcendante...

La troisième partie de la *Clavierübung* est un sommet de l'œuvre de Bach. Dans les années 1730, Bach traverse une période de crise : difficultés continues avec sa hiérarchie – dues autant aux vexations qu'il subit qu'à son caractère bien trempé –, besoin de reconnaissance, essoufflement après plusieurs années passées à Leipzig à composer sans cesse des cantates et à se démener pour joindre les deux bouts.

Leipzig est alors reconnu loin à la ronde pour ses foires commerciales et la vivacité de sa vie culturelle. L'imprimerie y est florissante et constitue un bon moyen de diffusion et de prestige. C'est certainement ce qui poussera Bach à publier – à compte d'auteur! – quatre opus qu'il intitulera « *Clavierübung* », tant pour donner une légitimité à leur contenu théorique que pour stimuler la dimension pédagogique, important argument de vente. C'est ainsi que paraissent successivement les *Partitas* (1731), l'*Ouverture Française* et le *Concerto Italien* (1735), un recueil pour orgue (1739) et les fameuses *Variations Goldberg* (1741).

La 3^e place occupée par les pièces d'orgue n'est pas un hasard : la Trinité, si importante dans la foi luthérienne, en est l'élément inspirateur. 3 thèmes et 9 sections dans le prélude, 3 bémols à la clé dans la tonalité de Mi bémol majeur, triple fugue finale, 2 × 3 versions du Kyrie et 3 du Gloria (*Allein Gott*), soit 9 pièces pour l'ordinaire de la messe, ainsi que 12 pièces (2 versions de chaque choral) pour le « catéchisme » de Luther, contenant les Dix Commandements, le Credo, le Notre Père, le Baptême, la Pénitence et la Communion. Le nombre total de pièces est de 27, soit 3 × 3 × 3. Les exemples de présence trinitaire se cachent jusque dans les moindres détails et seraient fastidieux à énumérer exhaustivement. Mais il convient aussi de mentionner les quatre duetti, dont la signification a fait l'objet de différentes suppositions (quatre éléments, évangélistes, chiffre de la terre). Leur musique hallucinante, dans l'esprit des inventions à deux voix, instaure un dialogue entre ciel et terre, soprano et basse, avec des trouvailles mélodiques et harmoniques inouïes.

Le langage musical de ce recueil atteint des sommets dans le figuralisme et la rhétorique. L'écriture en canon du Notre Père et des dix commandements illustre le chemin du croyant qui suit le modèle divin. Les mouvements ondulants de doubles croches, figurant les flots du Jourdain dans le BWV 684, ou les sauts piquants de la colère de Dieu dans le BWV 686 s'opposent tous deux à un choral apaisant en valeurs longues, la solidité de la foi. Quant au grand *Aus tiefer Not*, il est écrit dans un contrepoint extrêmement dense – presque étouffant – à 6 voix avec double pédale – les deux pieds travaillent en même temps. Chaque voix répète la phrase du choral avant qu'il ne soit entendu en valeurs plus longues à la pédale.

La 3^e partie de la *Clavierübung* n'est pas, comme on l'a si souvent dit, une « messe pour orgue » ou encore le « dogme en musique », tous titres inventés de manière posthume et qui ne correspondent pas à la réalité des services religieux luthériens. Du reste, les services ordinaires – du moins à Leipzig – alternaient le chant d'assemblée, les textes liturgiques et la « musique », à savoir une cantate, souvent en deux parties autour du sermon. On entendra à ce titre des motets de compositeurs thüringiens contemporains de Bach, illustrant ainsi la tradition de ce qui aurait pu se chanter dans ce cadre.

Ensemble Vocal Buissonnier

sopranos

Noémie Cosendai, Alexandra Hewson,
Sophie Vaudan, Florence Villesèche

ténors

Nimrod Ben-Zeev, Antso Ferré,
Julien Fiorina, Reto Steffen

altos

Maria-Irene Fantini, Josquin Gest,
Hélène Hinden, Émilie Marti

basses

Stéphane Forel, Geoffroy Perruchoud,
Cao-Thang Jeffrey Pham

Fruzsina Szuromi, direction

Donata Dörfel, pasteure

L'Art de la fugue

- Prélude et fugue en si mineur BWV 544
- *Die Kunst der Fuge* BWV 1080
 - Contrapunctus 1 **quatuor**
 - Contrapunctus 2 **orgue**
 - Contrapunctus 3 **quatuor**
 - Contrapunctus 4 **orgue**
 - Contrapunctus 5 **quatuor**
 - Contrapunctus 6 per diminutionem in Stylo Francese **orgue**
 - Contrapunctus 7 per Augmentationem et Diminutionem **quatuor**
 - Contrapunctus 12 Rectus **orgue** / Inversus **quatuor**
 - Contrapunctus 13 Rectus **quatuor** / Inversus **orgue**

— **entracte** —

- Contrapunctus 8 **orgue**
- Canon in Hypodiatessaron per Augmentationem in Contrario Motu **orgue**
- Canon alla Decima in Contrapunto alla Terza **violon et alto**
- Canon in Hypodiapason (Canon alla Ottava) **orgue**
- Canon alla Duodecima in Contrapunto alla Quinta **violon et violoncelle**
- Contrapunctus 9 alla Duodecima **orgue**
- Contrapunctus 10 alla Decima **quatuor**
- Contrapunctus 11 **orgue**
- Contrapunctus 14 **quatuor**

Quatuor Byron :

Wendy Ghysels	violon
François James	violon
Robin Lemmel	alto
Martin Reetz	violoncelle

Die Kunst der Fuge
table analytique

1) Grand sujet (Cpt. 1., 2., 9., 12)

2) Inverse du précédent (Cpt. 3., 4., 12 inversus)

3) Sujet orné (Cpt. 5., 6, 7 avec inversion, 10)

4) variante du grand sujet (Cpt. 14)

5) Nouveau sujet (Cpt. 8)

6) Inverse du précédent (Cpt. 11)

7) Variante du grand sujet (Cpt. 8, 11)

8) Inverse du précédent (Cpt. 11)

9) Nouveau sujet (Cpt. 9)

10) Nouveau sujet (Cpt. 10, à comparer avec variante n° 7-8)

11) Contre-sujet chromatique (Cpt. 8)

12) Inverse du précédent (Cpt. 11)

13) Variante ornée du grand sujet (Cpt. 13)

14) Nouveau sujet (Cpt. 14)

15) Sujet B.A.C.H. (Cpt. 14)

16) Variante de l'inverse du grand sujet (Canon in Hypodiapason)

17) Variante de l'inverse du grand sujet (Canon alla Decima)

18) Variante du grand sujet (Canon alla Duodecima)

19) Variante du grand sujet (Canon in Hypodiatessaron)

Abstraction incarnée...

L'*Art de la Fugue* n'a pas fini de faire couler de l'encre... Exempt de toute destination instrumentale, cette musique de l'esprit, véritable testament musical de Bach laissé inachevé au soir de sa vie, laisse songeur sur les dispositions surhumaines du cerveau et du cœur qui l'ont vu naître. Vraisemblablement prévu comme contribution à la société Mizler, comme les Variations Canoniques et l'Offrande Musicale, ce corpus rassemble également la somme d'expérience et d'influences si diverses que Bach a accumulé durant son existence dans le domaine du contrepoint et de la fugue en particulier.

Son histoire est chaotique, quasi légendaire : on a longtemps pensé que Bach aurait rendu l'âme sur cette œuvre, dictant encore à son élève et gendre Altnickol les dernières mesures sur son lit de mort. Mais force est de constater que les dernières mesures sont autographes et ne manifestent pas les signes de la cécité qui l'accabla durant sa dernière année de vie. Ces partitions manuscrites ont été réunies et éditées après la mort du compositeur, dans un ordre pas complètement satisfaisant. Considérée comme une œuvre pédagogique, ce n'est qu'en 1927 qu'elle fut créée sous la direction du Cantor de Leipzig Karl Straube. Et depuis lors, une multitude de versions sont nées, dans des dispositions instrumentales variables : piano, clavecin, orgue, quatuor à cordes, orchestre notamment, sans compter les plus exotiques ensembles de flûtes, saxophones, violes, etc. Quant à l'ordre des pièces, il pose également question – à cause de son inachèvement – et a suscité une vingtaine de solutions différentes.

Il convient de rassembler les fugues par famille : les quatre premières sont des fugues simples, c'est-à-dire à un seul sujet, le « grand sujet » qui unit tout l'art de la fugue. Les contrepoints 1 et 2 le présentent dans sa forme originale, tandis que les n^{os} 3 et 4 utilisent son renversement en miroir. Dans les contrepoints 5 à 7, Bach fait usage de complications contrapuntiques : il s'agit de contre-fugues, où le renversement en miroir sert de réponse au sujet initial, dans de savantes combinaisons. Le contrepoint 7 introduit encore des augmentations et diminutions rythmiques, voyant ainsi le même sujet exposé à trois vitesses différentes simultanément ! Mais le tout sonne merveilleusement et prend l'allure d'une ouverture à la française comme on pourrait la trouver dans un opéra de l'époque... Les contrepoints 12 et 13 sont de véritables prodiges : ils comportent un Rectus et un Inversus, à savoir l'exact miroir à la note près – une version ascendante, une descendante – et chaque version dans chaque sens s'écoute aussi naturellement.

Les quatre canons présentent des subtilités différentes, similaires à celles que Bach a déjà utilisées dans les Variations Canoniques ou l'Offrande Musicale. Les contrepoints 8 à 11 sont des doubles fugues, où un nouveau sujet est chaque fois exposé, d'abord seul, puis superposé au grand sujet, soit dans sa forme originale (9, 10), soit dans une variante (8, 11). Dans les contrepoints 8 et 11, un contresujet chromatique extrêmement caractéristique vient ajouter du piment au discours musical. L'ordre grandiose de ces pièces porte l'écoute et élève l'auditeur vers un plaisir spirituel supérieur.

Enfin, le dernier contrepoint, inachevé, est une triple fugue, avec un premier sujet dérivé du grand sujet, un deuxième plus mobile, et finalement le thème musical associé aux lettres B.A.C.H : si bémol, la, do, si bécarre. Lorsqu'on sait que le chiffre du nom de Bach (B=2, A=1, C=3, H=8) est 14, on comprend que ce contrepoint porte ce numéro... Et on se plaît à rêver du sommet qu'aurait amené la superposition de ces trois sujets à la fin de cette fugue. Mais c'est au silence que nous sommes hélas réduits.



L'Accademia d'Archi

votre école de musique dans les Trois-Chêne

violon alto violoncelle contrebasse
viole de gambe - violoncelle baroque
solfège initiation musicale

Accademia d'Archi
ÉCOLE DE MUSIQUE

153, rte de Chêne – Foyer paroissial – Chêne-Bougeries – 022 751 26 76

www.accademia-archi.ch

Et aujourd'hui ? Schüblertiade

ÉVEIL

Jean 1 : 1-4

*Au commencement était la Parole, et la Parole était avec Dieu, et la Parole était Dieu.
Elle était au commencement avec Dieu.
Toutes choses ont été faites par elle, et rien de ce qui a été fait n'a été fait sans elle.
En elle était la vie, et la vie était la lumière des hommes*

- Choral *Wachet auf, ruft uns die Stimme*

ANGOISSE

- Choral *Wo soll ich fliehen hin*

Psaume 38 : 6-9

*Mes plaies sont infectes et purulentes
Par l'effet de ma folie.
Je suis courbé, abattu au dernier point ;
Tout le jour je marche dans la tristesse.
Car un mal brûlant dévore mes entrailles
Et il n'y a rien de sain dans ma chair.
Je suis sans force, entièrement brisé ;
Le trouble de mon coeur m'arrache des gémissements.*

CONFIANCE

- Choral *Wer nur den lieben Gott läßt walten*

Psaume 27 : 1-3

*L'Éternel est ma lumière et mon salut :
De qui aurais-je crainte ?
L'Éternel est le soutien de ma vie :
Qui devrais-je redouter ?
Quand des méchants s'avancent contre moi
Pour faire de moi leur proie,
Ce sont eux, mes persécuteurs et mes ennemis
Qui trébuchent et tombent.
Si une armée prend position contre moi,
Mon coeur n'éprouve aucune crainte ;
Si une guerre s'élève contre moi,
Je reste malgré cela plein de confiance.*

CONTEMPLATION

— Choral *Meine Seele erhebt den Herren*

Luc 1 : 46-47 *Mon âme exalte le Seigneur,
Et mon esprit se réjouit en Dieu, mon Sauveur.*

ESPOIR

— Choral *Ach Bleib bei uns, Herr Jesu Christ*

Luc 24 : 29 *Reste avec nous, car le soir approche, le jour est sur son déclin.
Alors il entra, pour rester avec eux.*

APPEL

— Choral *Kommst du nun, Jesu, vom Himmel herunter*

Apocalypse 22 : 12-13 *Voici, je viens bientôt, et j'apporte avec moi ma récompense pour traiter chacun selon son œuvre.
Je suis l'Alpha et l'Oméga, le premier et le dernier, le commencement et la fin.*

avec :

Aleksis Dind organistes génétiquement modifiés
Vincent Thévenaz

Annika Dind danseuses
Céline Fellay

Révérence spirituelle...

Les chorals *Schübler* sont en quelque sorte le « best of » de Bach, une des rares œuvres pour orgue publiées de son vivant. Ce cycle de six pièces parcourt des thèmes universels tels que la confiance, l'angoisse de la mort, l'attente d'un monde meilleur...

Transcrivant quelques-uns de ses mouvements de cantate basés sur des mélodies de chorals, le divin Jean-Séb a donné, en préfigureur des débordements romantiques, une couleur orchestrale au roi des instruments, tout en contribuant à l'évolution d'un genre – le choral – dont il était déjà le héros. La mélodie d'accompagnement du premier choral, *Wachet auf*, a depuis fait le tour du monde, popularisée par des transcriptions pour toutes sortes de formations.

Certains ont déjà songé à peindre des moustaches à la Joconde : il fallait donc que deux organistes génétiquement modifiés ajoutassent quelques détails insoupçonnés à cette musique qui n'attendait que ça. En effet, l'apparente simplicité de construction, la transparence des lignes musicales de ces six chorals laissent la porte ouverte au développement de certains thèmes, à la ré-orchestration des pièces, à des contrepoints rythmiques, mélodiques et harmoniques plus ou moins iconoclastes.

Mais il fallait davantage : restituer le mouvement, la souplesse et la rythmique de ces pièces nécessitait l'étroite collaboration de deux danseuses pour que, autour de ce matériau musical et thématique, puisse s'élaborer un spectacle en forme de libre méditation sur ces immortels chefs-d'œuvre.

Vincent Thévenaz est un musicien éclectique : intéressé par toutes les formes d'expression artistique, il étudie autant l'orgue (avec François Delor) que le piano (Catherine Courvoisier), la théorie musicale, la musicologie, la direction d'orchestre, mais aussi les langues étrangères – il en pratique six - et la littérature (Universités de Genève et Lausanne).

Professeur d'orgue et d'improvisation au Conservatoire de Genève, organiste titulaire à Chêne (Genève), il se produit régulièrement en Suisse comme à l'étranger. À côté de récitals solistes, il collabore avec divers ensembles et chefs (Orchestre de la Suisse Romande, Orchestre de Chambre de Genève, Ensemble Contrechamps, Ensemble Vocal de Lausanne, Heinz Holliger, Michel Corboz, Marek Janowski, Lawrence Foster, Antonio Pappano, etc.). En musique de chambre, il s'intéresse aux différentes combinaisons de l'orgue avec d'autres instruments : saxophone, percussion et même cor des Alpes. Il a créé de nombreuses œuvres et encourage des compositeurs à s'intéresser à l'orgue. Comme musicologue, il éclaire son interprétation à la lumière des témoignages contemporains des œuvres. Il pratique régulièrement la basse continue, notamment au sein de l'ensemble baroque Gli Angeli Genève (intégrale des cantates de Bach). Enfin, il cultive l'improvisation, tant à l'orgue dans le cadre liturgique ou au concert qu'au piano dans le domaine de la chanson ou de l'accompagnement de films muets.

Il a réalisé de nombreux enregistrements : un disque de cantates baroques allemandes avec l'ensemble Gli Angeli Genève pour le label Sony (primé par le « Editor's choice » de Gramophone, 2^e disque à paraître en 2009), un disque avec le duo W (saxophone et orgue, avec Vincent Barras), deux disques avec Jozsef Molnar (cor des Alpes et orgue) chez Disque Office, ainsi que plusieurs enregistrements indépendants. Il a également été enregistré par différentes radios et télévisions (Radio Suisse Romande la Première, Espace 2, Télévision Suisse Romande, France Musique, Radio Cité, Radio Chablais, etc.)

Il fonde en 2001 la compagnie de quat'sous avec laquelle il produit et dirige l'Opéra de quat'sous de Kurt Weill et Orphée aux Enfers de Jacques Offenbach, ainsi que des spectacles de chanson française (Gardénal et Vinaigrette, Gare d'Énal). En 2005, il fonde et dirige l'Orchestre Buissonnier, ensemble de jeunes musiciens qui se produit régulièrement dans le canton de Genève.

Chorale de la Paroisse protestante de Chêne (concert 8)

Placée sous la direction de Suzanne Golaz-Oppliger, la Chorale de la Paroisse de Chêne anime la vie paroissiale par un répertoire varié et soutient le chant de l'assemblée lors de cultes festifs. Fort d'une quarantaine de membres, ce chœur dynamique se produit également en concert.

Marjorie Pfister, flûte (concert 10)

Marjorie Pfister a obtenu en 2006 son Diplôme de Concert de flûte traversière avec la mention « excellent et les félicitations du jury » à la Hochschule für Musik und Theater Zürich dans la classe de Maria Goldschmidt après avoir terminé son Diplôme d'Enseignement en 2004 chez Brigitte Buxtorf à la Haute Ecole de Musique de Lausanne. Elle suit diverses classes de Maîtres avec Felix Renggli, Aurèle Nicolet et Barthold Kuijken avec qui elle découvre le traverso.

Dès 2004, elle consacre une grande partie de son temps à la musique ancienne, sur instruments historiques, et reçoit l'enseignement en Belgique de Jan de Winne, Vincent Dumestre et Frédéric Haas. En 2005 elle joue en tant que lauréate du Wettbewerb Kiwani für Alte Musik sous la direction de Werner Ehrardt au Neues Forum für Alte Musik Zürich. Elle étudie ensuite le traverso baroque et classique avec Michael Schmidt-Casdorff à la Hochschule für Musik und Theater München et obtient avec succès son Diplôme de Concert en juin 2008.

Marjorie joue dans divers ensembles de musique ancienne : Neue Düsseldorfer Hofmusik, Capriccio Basel, La Scintilla à l'Opéra de Zürich ou l'Ensemble Baroque du Léman. En 2009, elle est sélectionnée pour la tournée européenne de l'Académie d'Ambronay (dir. Martin Gester). Elle a fondé en 2007, à Munich, le Cuvillies Trio (flûte-violoncelle-pianoforte), ensemble qui explore le répertoire entre 1750-1850 sur instruments historiques classiques. Elle travaille également avec le danseur baroque Alain Christen et la C^{ie} Boréades (Vevey) en créant divers spectacles. À la flûte moderne, elle met l'accent sur la musique contemporaine, notamment suisse. Elle joue au sein du trio de flûtes Fil d'Or et elle est invitée à jouer avec l'ensemble Opera Nova (Zürich) pour une tournée en Amérique du Sud (2008) et au Danemark (2009).

À côté de sa passion pour la flûte, elle étudie le chant et a travaillé avec Jill Feldman et Bruno Boterf. Elle privilégie le répertoire polyphonique renaissant et le chant grégorien.

Wendy Ghysels, violon (concert 10)

voir page 30

Philippe Miqueu, basson (concert 10)

Après des études supérieures de basson au conservatoire de Pau, Philippe Miqueu se perfectionne au conservatoire de Versailles et à Aulnay-sous-Bois avec Marc Vallon. Diplômé d'état en formation musicale, il enseigne à l'école nationale de musique des Landes entre 1987 et 1990. Passionné de musique ancienne, il se spécialise sur le basson baroque et devient basson solo de l'Orchestre Baroque de l'Union Européenne en 1990.

Depuis lors, il est demandé par les principaux ensembles de musique baroque, comme La Chapelle Royale (Philippe Herreweghe), Les Arts Florissants (William Christie), La Grande écurie et La Chambre du Roy (J.C. Malgoire), La Petite Bande (S. Kuijken), Ensemble Baroque de Limoges (C. Coin), etc. Au sein de ces ensembles, il a pu participer à de très nombreux enregistrements, jouer aux festivals de Lucerne, Ambronay, Salzbourg, Montreux et Londres, ainsi que dans les salles de La Scala de Milan, Musikverein de Vienne, Philharmonie de Berlin, Opéra City Hall de Tokyo.

Fruzsina Szuromi, direction (concert 12)

Issue d'une famille de musiciens d'opéra, Fruzsina Szuromi commence le piano dès l'âge de 5 ans. Elle est acceptée au Conservatoire Béla Bartók en 1996. Passionnée par le travail de la voix en soliste et en chœur, elle intègre en 2001, avec une bourse d'excellence, la classe de direction de chœur de la prestigieuse Académie de Musique Franz Liszt de Budapest où elle est diplômée avec distinction. Désireuse de donner à son art une dimension davantage internationale, elle poursuit ses études à la Haute Ecole de Musique de Genève dont elle obtient le diplôme de direction de chœur en 2008. Elle dirige actuellement le chœur mixte de Vandœuvres-Choulex-Cologny et le Chœur d'Enfants de l'école de Musique Studio Kodály à Genève.

Aujourd'hui, Fruzsina se perfectionne dans la classe de Jean-Jacques Balet, où elle prépare un master d'accompagnement au piano. Elle accompagne différents master-classes, stages et cours à la HEM ainsi que des chœurs du Conservatoire Populaire de Genève. Elle travaille régulièrement avec Danielle Borst, Philippe Huttenlocher, Luisa Castellani, Esther de Bros, François Rochaix et Pierre-Alain Gamba.

Quatuor Byron (concert 13)

Réunissant deux professeurs du Conservatoire de Genève et deux musiciens de l'Orchestre de Chambre de Genève, ce jeune quatuor se produit régulièrement en Suisse et en Europe. Formés par Gabor Takacs au Conservatoire de Genève, ils transmettent aujourd'hui le savoir acquis en donnant à leur tour stages et masterclasses. On a pu les entendre récemment sur les ondes d'Espace 2 dans la prestigieuse série « Tribune des Jeunes Musiciens ».

www.quatuorbyron.com

Wendy Ghysels, violon

De nationalité belge et suisse, elle est admise à 18 ans au Conservatoire de Genève dans la classe de soliste après sa scolarité à Bruxelles. Lauréate de nombreux concours et bourses dès son plus jeune âge, elle se perfectionne ensuite à la Royal Academy de Londres (diplôme postgrade avec la mention « phénoménal » !), ainsi qu'avec les plus grands professeurs du moment. A l'âge de 22 ans, elle joue en soliste avec l'Orchestre de la Suisse Romande. Premier violon du quatuor Byron, professeur au Conservatoire de Genève, elle s'est produite avec les chefs les plus prestigieux (Haitink, Colin Davis, Ashkenazy, Takacs), jusqu'en Chine, au Japon ou au Brésil.

François James, violon

François James est né en 1981. Il débute le violon dans la classe de Gérard Montmayeur à l'école de musique de Mâcon où il obtient la médaille d'Or de violon à l'unanimité avec les félicitations du jury. Il travaille ensuite avec Yolande Leroy et Tibor Varga à l'académie de Sion. Il se perfectionne ensuite au conservatoire de Genève auprès de Marie-Annick Nicolas et reçoit successivement le diplôme de concert et de soliste. En suivant l'enseignement de Michel Kiener, il s'initie à l'interprétation de la musique ancienne. François James a également reçu les conseils de Victor Pikaisen, Vadim Gluzman et Jean Ter Merguerian.

En 2005, il interprète le concerto en sol Majeur de Mozart en direct sur Espace 2 sous la direction de Barthold Kuijken. Il se produit en tant que soliste (concertos de Locatelli, Vivaldi, Bach, Saint-Georges, Mozart, Strauss, Hindemith, Amiot) et chambriste en France, en Belgique, en Suisse, en Allemagne, aux Etats-Unis, en Chine. Il est membre de l'Orchestre de Chambre de Genève et du quatuor Byron.

Robin Lemmel, alto

Robin Lemmel commence ses études musicales à Thonon-les-Bains avec Enrique Danowicz, puis poursuit sa formation au Conservatoire National de Région de Rueil-Malmaison dans la classe de Françoise Gneri, alto solo de l'Opéra de Paris. Il obtient un Premier prix d'alto à l'unanimité en juin 2000. Robin Lemmel bénéficie notamment des conseils des quatuors Artis et Chilingirian et se perfectionne ensuite dans la pratique du quatuor à cordes auprès des membres du Quatuor Amati et sous la direction du Quatuor Talich.

En 2003, Robin Lemmel intègre la Camerata de Lausanne dirigée par Pierre Amoyal, orchestre à cordes avec lequel il donne des concerts dans le monde entier. Parallèlement à son activité dans différents ensemble de musique de chambre, il obtient en juin 2005, son Diplôme de concert au Conservatoire de Lausanne HEM dans la classe de Bruno Pasquier. Il se perfectionne ensuite auprès de Vladimir Mendelssohn au Conservatoire Royal de la Haye. Altiste à l'Orchestre de Chambre de Genève depuis 2007, Robin Lemmel est également professeur de violon et d'alto à l'Aiglon International College de Villars.

Martin Reetz, violoncelle

Né à Marburg en Allemagne, Martin Reetz reçoit plusieurs prix des « Jugend Musiziert » d'Allemagne. En 2002, Il obtient le Künstlerische Diplom de la Hochschule für Musik Franz Liszt Weimar avec la plus haute distinction. Martin Reetz poursuit ses études au Conservatoire Supérieur de Musique de Genève dans la classe de François Guye et reçoit son Diplôme de soliste en 2005 accompagné des prix Henri Stern et Denis de Marignac. Entre 2006 et 2008, Martin Reetz se perfectionne auprès de Truls Mork au Conservatoire d'Oslo.

Grâce à l'influence de Norbert Brainin à Weimar, Martin Reetz se passionne pour la musique de chambre et se produit dans de nombreux festivals et concerts en Europe. Il a été membre du « GMJO ». Martin Reetz collabore également avec l'Orchestre de la Suisse Romande et l'Orchestre de Chambre de Genève. Il est aussi membre de la Camerata de Lausanne dirigée par Pierre Amoyal. Nommé Violoncelle Solo du « National Symphony Orchestra Of Ireland », en avril 2008, Martin Reetz enseigne actuellement le violoncelle au Conservatoire de Musique de Genève. Il se produit souvent en tant que soliste avec l'Internationale Junge Orchesterakademie, l'Orchestre Symphonique de Mulheim, l'Orchestre Philharmonique de Jena, l'Orchestre de Budweis, la Sinfonietta de Genève.

Annika Dind, danse (concert 14)

Annika Dind commence la danse classique à l'âge de 4 ans à Montreux. Bénéficiant d'une scolarité allégée, elle suit de 1996 à 1999 les cours intensifs de danse classique de Manola Ascensio tout en s'initiant à la danse contemporaine au Conservatoire de Genève, avec Martine Brodard. Après sa maturité, elle accomplit une formation universitaire en danses moderne et classique au Laban Centre de Londres, couronnée par un Bachelor (Honours) Dance Theatre en 2002.

Elle revient ensuite en Suisse et participe à de nombreux projets et workshops. En 2003, elle s'initie à la danse butô en Belgique et en Suisse et rencontre par ce biais la danseuse et comédienne lausannoise Leili Yahr avec laquelle elle fonde la Compagnie Elektra. Elles présentent ainsi Standing Up en 2005, Danser sur le fil d'Ariane en 2006 et Kosmose, en 2008.

Parallèlement à ces projets, Annika Dind étudie à l'Ecole de Traduction et d'Interprétation de l'Université de Genève de 2005 à 2008 où elle obtient un Bachelor en Communication Multilingue, puis à l'Université de Lyon 1 qu'elle termine en juin 2009 par une Licence Professionnelle de Codeur LPC. Dès lors, elle partage son temps entre sa vie professionnelle et ses activités artistiques.

Céline Fellay, danse (concert 14)

Céline Fellay est née en Suisse en 1981. Elle suit la formation préprofessionnelle de danse à l'école Pascale Le Bé à La Tour-de-Peilz (VD) et participe à deux spectacles de Pascale Le Bé au théâtre de Vevey et au théâtre de St-Maurice. Elle poursuit des cours de danse classique au Théâtre Municipal de Lausanne avec Manola Ascensio et prend également des cours de danse moderne avec Tatiana Dévenoges, chorégraphe à Lausanne. En 2000, elle se perfectionne durant six mois en danse moderne à l'Institut Laban à Londres. De 2002 à 2005, elle accomplit une formation à la haute école sociale de Lausanne en section éducation sociale et obtient son diplôme d'éducatrice sociale. Depuis août 2006, elle travaille comme éducatrice dans une institution qui accueille des personnes en situation de handicap en Valais. De 2007 à 2009, elle suit une formation en danse thérapie à Genève.

En 2008, elle participe à la création du spectacle *Chorals Schüblig* dans le cadre du festival de musique et art à Chardonne (VD), repris en 2010 à Genève. En 2009, elle est danseuse stagiaire pour le spectacle *Rouge désir* de la compagnie Zevada.

Alexis Dind, orgue (concert 14)

Né à Lausanne en 1979, Aleksis Dind découvre avec son premier gazouillement le contour galbé du CHUV qui lui ouvre la voie : il sera architecte. Armé de patience, d'une maturité scientifique et d'un sac à dos anthracite, il part d'abord explorer le vaste monde, vadrouillant entre le canton de Vaud et la Finlande de ses origines, l'Équateur, Zurich et l'obscur Val Müstair au fin fond des Grisons. Enfin, il aborde la terre promise : l'EPFL, où il décroche son Master ès briques de terre crue en 2006.

Outre l'art de bâtir, Aleksis Dind se passionne pour d'autres domaines majeurs du savoir universel. L'accordéon d'église schwyzois et la polka du Toggenbourg, l'étymologie comparée de la langue des sourds et du quechua, l'anthropologie monastique carolingienne ainsi que la dorure sur aggloméré, entre autres, occupent ses longues soirées d'hiver. Il espère ne pas mourir avant d'avoir achevé ses palpitantes recherches, unissant un jour la musique des sphères et l'architecture du cosmos en une céleste apothéose.

L'orgue du Temple de Chêne-Bougeries

Historique et description

Le Temple de Chêne-Bougeries a été construit en 1758 sur un plan elliptique de Jean-Louis Calandrini. Il ne dispose au départ d'aucun instrument, suivant en cela la tradition calviniste en vigueur. Une première tentative d'introduire un instrument vers 1840 se solde par un échec, suite à de vives résistances de paroissiens. En 1879, après un concert « d'essai », un harmonium est installé dans le Temple, sous la galerie. En 1890, un premier orgue mécanique est offert par une paroissienne.

L'orgue ne suffisant pas aux besoins, trois devis sont demandés en 1926 aux maisons Wolf, Kuhn et Tschanun qui oscillent entre 38 et 40'000 francs. L'organiste Alexandre Mottu, mandaté comme expert, recommande de s'adresser à Tschanun à Genève plutôt que Wolf à Fribourg, attendu que Tschanun a une partie de sa famille protestante... L'ancien orgue est démonté et vendu à Tschanun qui le revendra à l'église catholique d'Yverdon où il se trouve toujours.

L'orgue est inauguré le 23 novembre 1930 par Bernard Reichel, élu titulaire, Henri Gagnebin et Otto Barblan. On l'acclame comme « un instrument merveilleux ». Il est doté de 29 jeux sur 3 claviers, avec transmission mécanique et machine Barker. Le projet prévoyait de rendre le positif expressif, mais il faudra y renoncer faute de place.

Après deux propositions de buffet de Tschanun refusées par la commission des sites du Conseil d'Etat, il est décidé de confier le travail à l'architecte Louis Minner, déjà auteur de la nouvelle sacristie récemment ajoutée. Il est réalisé en noyer plaqué par l'entreprise Mottu frères de Chêne-Bougeries et financé par la municipalité de Chêne-Bougeries. Le positif de dos nécessite la modification de la courbure de la galerie.

Un premier relevage avec quelques modifications de l'orgue a lieu en 1948 par la Manufacture de Genève (Ziegler). La restauration du Temple faite en 1957 occasionne des dégâts dans l'orgue et l'accumulation de la poussière dans le buffet impose un second relevage en 1963 par la même manufacture (Glättli), qui poursuit la baroquisation de l'orgue. En 1969, le titulaire lance un premier cri d'alarme sur l'état de l'orgue. Georges Lhôte, facteur-conseil et habitant de Thônex, livre une expertise soulignant l'état désastreux de l'orgue, principalement de la partie pneumatique qui résiste mal à l'usure du temps. Il suggère la construction d'un nouvel orgue avec réutilisation d'une partie de la tuyauterie existante, ainsi que la conservation du buffet.

Il paraît clair que le changement d'esthétique sonore entre les années 30 et les années 70 pousse également à ce remplacement : l'ajout ou la modification de jeux vers l'aigu lors du relevage de 1963 marque déjà une rupture avec la conception originale de l'orgue. Le nouvel instrument se devra donc d'être néo-baroque.

Le projet ne peut cependant pas voir le jour aussi rapidement que souhaité : le centre paroissial de Chêne-Bourg est inauguré en 1972 et impose à la paroisse des dépenses auxquelles elle ne peut ajouter celles de l'orgue. Une commission pour les nouvelles orgues est constituée en 1974. Elle organisera 4 fêtes, 27 concerts, suscitera des dons et réunira avec patience et persévérance la somme nécessaire au paiement de l'orgue.

Le contrat est signé en 1976 avec J.Neidhart (Manufacture de St-Martin), à la condition que l'harmonisation soit réalisée par Georges Lhôte. Le prix est fixé à 259'000 francs – il s'élèvera finalement à près de 279'000 francs.

Après dix ans d'efforts, de concerts et de tractations, le nouvel orgue arrive dans le Temple le 28 août 1979 et est inauguré le 25 novembre de la même année par le titulaire, Lionel Vaucher.

Dans le cadre de la restauration complète du Temple en 2007-2008, un relevage de l'orgue est réalisé en 2008.

Composition

Positif

(1^{er} clavier. 11 jeux)

1	Quintaton	8'
2	Bourdon	8'
3	Montre	4'
4	Flûte à cheminée	4'
5	Nazard	2' 2/3
6	Quarte de nazard	2'
7	Tierce	1' 3/5
8	Larigot	1' 1/3'
9	Sifflet	1'
	+ Cymbale	
10	Cromorne	8'

Tremblant

Grand-Orgue

(2^{er} clavier. 11 jeux)

11	Bourdon	16'
12	Montre	8'
13	Flûte à cheminée	8'
14	Prestant	4'
15	Grosse Tierce	3' 1/5
16	Doublette	2'
	+ Doublette	1'
17	Grand Cornet	
18	Plein-Jeu	
19	Trompette	8'
20	Clairon	4'

Récit

(3^{er} clavier. 2 jeux)

21	Cornet de récit	
22	Voix humaine	8'

Tremblant

Pédale

(7 jeux)

23	Soubasse	16'
24	Bourdon	8'
25	Flûte	8'
26	Principal	4'
27	Fourniture	
28	Bombarde	16'
29	Trompette	8'

31 jeux, 2201 tuyaux,
Claviers de 56 notes (*Ut₁* à *Sol₅*)
Registration mécanique avec boutons tournants
(appels séparés pour *Péd.*, *G.O.* et *Pos.+Réc.*)
Accouplement à tiroir : *Pos/G.O.*
Expression Récit

Console en fenêtre
Pédalier de 30 notes (*Ut₁* à *Fa₃*)
Sommiers à gravures, registres à coulisses
Traction mécanique suspendue à équerres
Tirasses (par pédales) : *Pos*, *G.O.*, *Réc*, *Réc 4'*
Diapason : *La₃* = 439 Hz, tempérament Jung

Bach... au-delà de l'individu

Pourquoi écouter aujourd'hui encore l'œuvre de Bach, 300 ans après sa création ? Qu'est-ce qui peut toucher notre vie d'hommes et femmes du XXI^e siècle dans ce langage du XVIII^e ?

L'immense culture de Bach, l'étude attentive de la musique de ses prédécesseurs, une faim boulimique d'influences savamment intégrées et mélangées, mais aussi des connaissances théologiques et une foi profonde, tous ces éléments ont nourri son écriture musicale. Son sens de l'ordre, de l'organisation, un esprit extraordinairement réfléchi et avide de précision mathématique font de sa musique un flot apaisant, une construction solide sur laquelle notre écoute peut s'appuyer.

Mais au bas de ses partitions, après les avoir achevées, Bach avait coutume d'inscrire la mention « Soli Deo Gloria » – à la seule gloire de Dieu. Il manifestait ainsi sa volonté de ne pas composer pour sa gloire personnelle, mais pour celle de Dieu, sa mission, son inspiration. Modestie ? le caractère bien trempé du compositeur pourrait nous en faire douter. Sans compter le culte dévoué que lui ont rendu les générations suivantes, jusqu'à le proclamer « 5^e évangéliste » ou à lui dédier, avec malice, une « Passion selon Saint-Bach ».

Aujourd'hui, écouter son œuvre nous plonge plus loin que l'individu : chaque pièce, chaque moment de cette musique nous fait voir plus loin que son auteur, plus loin que son époque ou que la nôtre. Elle nous apporte un message d'humanité profonde, celle d'un homme qui aspire à l'élévation, au spirituel, à la beauté. Plus que beaucoup d'autres musiques, elle nous sort du quotidien pour nourrir notre méditation, notre chemin. Où que nous soyons, quelles que soient nos connaissances musicales, cette musique nous rejoint, nous parle, nous élève, simplement, humainement.

Et c'est ainsi que se comprend l'aventure de cette intégrale : chaque œuvre est une pierre de ce si grand et bel édifice, un moment de grâce. Mais chaque œuvre n'est rien face au tout, face à ce chemin de vie que Bach a façonné en musique, qu'il nous laisse. Chaque morceau nous touchera différemment aujourd'hui, dans nos vies, selon nos attentes, notre culture. Mais chaque morceau apporte sa pierre à l'édifice et illumine, l'espace d'un instant, notre quotidien.

Merci à vous tous d'être venus capter ces instants.

Vincent Thévenaz

Un grand merci à tous nos sponsors :

la Ville de Chêne-Bougeries,
la Loterie Romande,
la Commune de Chêne-Bourg,
ainsi que les donateurs privés.

Un merci particulier à la Paroisse de Chêne, au Conseil, au Chapitre, au Secrétariat pour leur aide et leur présence, leur soutien constant et leur souplesse précieuse.

Merci également à Christian Abegg, Cristina Afonso, Marie Arnaud Snakkers, la famille Dériaz, Dominique Guignard, Nayoung Kim, Quentin Kozuchowski, Grégory Rauber, Lisa Rigotti, Maelle Rigotti, Patrick Rigotti, Jean-Pierre Thévenaz.

Le comité de l'association « Bach à Chêne » :

Brigitte Buxtorf	<i>présidente</i>
Vincent Thévenaz	<i>directeur artistique</i>
Sandra Rigotti	<i>trésorière</i>
Nicolas Dériaz	<i>secrétaire</i>
Julianne Stucky	<i>membre, représentante du Conseil de la Paroisse protestante de Chêne</i>
Julien Fiorina	<i>membre, représentant de l'Orchestre Buissonnier</i>

L'organisation de « Bach, délices et orgues... » nécessite d'importants moyens financiers que les subventions ne couvrent pas complètement. Votre soutien nous est donc indispensable.

Favorisez l'innovation musicale et l'éclosion de jeunes talents et aidez-nous à vous offrir ces concerts de qualité.

Vous pouvez utiliser le bulletin de versement joint ou contribuer directement sur le CCP n° 10-753135-2. Pour toute question, ou si vous souhaitez une attestation de don pour la déduction fiscale, contactez-nous par courriel :

concerts.chene@gmail.com

ou par poste :

*Association Bach à Chêne
CP 328
1224 Chêne-Bougeries.*