



KLARTHE  
Records

MARIE  
ANDRÉE  
JOERGER  
ACCORDÉON

BACH  
EN  
MIROIR



©Klara Beck

## Préludes et fugues à travers les époques

### Prélude (derrière le miroir)

On peut dire, sans mauvais jeu de mots, que le genre du prélude et fugue constitue l'un des canons de l'art instrumental. Il en est même, à certains égards, l'archétype. Association *a priori* contre-nature que celle d'un genre libre, fondé sur l'improvisation (le prélude) et d'une forme stricte et codifiée (la fugue), il conjugue les extrêmes et impose, quoi qu'il en soit, une rigueur technique et un sens réel de l'invention.

Il n'en fut pas toujours ainsi. Car le prélude et la fugue existèrent d'abord l'un sans l'autre. La musicologie fait remonter les origines du prélude, genre alors principalement destiné à l'orgue, au milieu du XV<sup>e</sup> siècle. Plus tard, de Sweelinck à Buxtehude, il s'est constitué une identité plus marquée. Devenant l'un des piliers du baroque d'Allemagne du nord, il prit la forme d'une pièce exclusivement réservée aux instruments à clavier, qui alternait des passages libres et improvisés et des sections plus élaborées, souvent contrapuntiques, le tout mêlé de parties plus chantantes dans le style italien.

Au début du XVIII<sup>e</sup> siècle, le substantif devient verbe: on n'écrit pas seulement des préludes, *on prélude*. Le genre se fait pratique. Et cette pratique s'étend à d'autres catégories d'instruments. Le célèbre recueil de Jacques-Martin Hotteterre, intitulé *L'art de préluder* (1719), se destine par exemple aux flûtistes. Dans sa préface, Hotteterre précise même qu'il existe deux types de prélude: celui qui introduit une suite, et celui qu'on nomme «caprice», c'est-à-dire la forme autonome et semi-improvisée héritée de la tradition allemande. Synthétisant une pratique vieille de plus d'un siècle, il rappelle le caractère nécessairement libre du prélude: «*En effet, comme le Prélude doit être produit sur le champ sans aucune préparation, et que d'ailleurs il comprend une variété infinie, il semble qu'il ne puisse être susceptible de règles ny de méthode. Cependant, ayant examiné que ces Caprices ne se faisoient pas au hazard et qu'ils doivent être même fondés sur une modulation très régulière, j'ay conçu le dessein de cet ouvrage (...)*». Pour Hotteterre, la liberté n'existe que par la contrainte. C'est dans ce jeu subtil entre règle et imagination, entre écriture et improvisation, qu'il compose ses préludes. La modulation se traduit chez lui par la déclinaison de préludes

dans tous les tons de la gamme tempérée. Son *Art* déploie quatre cahiers de douze traits, qui sont autant de formules dont le flûtiste peut user au cours de ses improvisations. Les deux premiers cahiers sont dédiés à la flûte traversière, les deux derniers à la flûte à bec. Le caractère systématique traduit la volonté de s'inscrire dans un langage désormais bien établi: celui de la tonalité que le XVII<sup>e</sup> siècle a cultivée et renforcée. Il permet les modulations et offre la liberté de ses contraintes.

## Fugue – Sujet (Bach, le père fondateur)

De cette ambivalence, il est un Maître qui sut jouer à la perfection: Jean-Sébastien Bach (1685-1750), issu lui-même de la plus pure tradition allemande, qu'il fit fructifier dans ce que le pianiste et chef d'orchestre Hans von Bülow qualifiera plus tard d'«Ancien Testament»: le *Clavier bien tempéré*. Comportant deux livres, composés à vingt ans d'intervalle (le premier en 1722, le second en 1740), il reprend le principe formulé par Hotteterre dans son traité de faire se succéder les douze tons majeurs et mineurs dans chaque cahier. Là où Hotteterre se contentait de donner quelques formules d'improvisation, Bach met en pratique, avec une rigueur, une invention et une opiniâtreté inégalées ce qu'il est bien convenu d'appeler un tour de force. Avant lui, quelques compositeurs s'étaient bien essayés à décliner l'esprit du prélude dans plusieurs tonalités: John Wilson ou, plus tard, Bocquet dans leurs préludes pour luth, mais c'est surtout J.C.F. Fischer, qui fut, avec ses préludes et fugues pour orgue, composés dans 19 tonalités différentes pour son *Ariadne musica* (1702), un modèle pour Bach. Comme Fischer, Bach donne clairement une visée pédagogique à son ouvrage. On peut lire sur le frontispice de sa partition: «*Zum Nutzen und Gebrauch der Lehrbegierigen Musicalischen Jugend, als auch derer in diesem studio schon habil seyenden besonderem Zeitvertreib*» (À l'usage de la jeunesse musicale désireuse d'apprendre, et de ceux qui, déjà habiles dans cet art, y cherchent un passe-temps particulier). La musique se conçoit comme un art dont le métier doit s'apprendre et s'éprouver. En parcourant les 24 tonalités de la gamme tempérée, Bach oblige l'interprète à s'approprier l'*ethos* de chaque tonalité, c'est-à-dire son caractère propre. Cette idée, qui est héritée de l'Antiquité, persistera encore jusque dans la seconde moitié du XIX<sup>e</sup> siècle, alors même que le tempérament égal aurait

dû gommer ces différences entre les tons. Ainsi C.F.D. Schubart, en 1806, qualifie-t-il toujours *do* majeur de «pur», *fa dièse* mineur de «sombre» ou *fa* majeur de «pastoral». Interpréter le *Clavier bien tempéré* est donc autant un exercice extraverti de technique digitale pour le corps qu'une épreuve introspective pour l'âme.

## Réponses (réflexions internes)

Six des Préludes et fugues du *Clavier* scandent l'espace-temps musical du présent album construit «en miroir». Quatre sont extraits du *Premier Livre* (1722): en *do* majeur, en *do dièse* majeur, en *mi bémol* mineur et en *fa* mineur. Les deux autres (*ré* mineur et *si* mineur) sont issus du *Second Livre* (1740). Destinés à un «clavier», c'est-à-dire à l'époque de Bach un clavecin ou un orgue, le recueil a fait depuis l'objet de nombreuses licences. Les versions au piano ne manquent pas (Gould, Schiff, Richter...). Mieux, dès le XIX<sup>e</sup> siècle, Gounod compose une *Méditation sur le premier prélude de Bach* pour violon et piano, et Ignaz Moscheles transcrit dix des *Préludes et fugues* pour violoncelle et piano. Devenu mythe, pour ne pas dire mythique, l'Ancien Testament était traduit dans toutes les langues musicales. Dès lors, pourquoi pas à l'accordéon?

Polyphonique comme tous les claviers et à vent comme l'orgue, il avait toute légitimité à s'approprier ce texte fondateur. Du reste, celui qui a longtemps fait danser au son des valse et des musettes nage avec bonheur dans son environnement naturel lorsqu'il fait résonner le thème enjoué de passepied de la fugue en *si* mineur du *Second Livre*. Grâce à ses sons tenus, il confère aussi toute leur solennité aux accords majestueux, en rythme pointé à la française, du prélude en *mi bémol* mineur du *Premier Livre*. Il prend des airs inquiétants avec ses sons soufflés, lorsqu'il entonne les sombres chromatismes de la fugue en *fa* mineur du *Premier Livre*, ou celle plus tourbillonnante en *ré* mineur, anticipant presque le Scherzo de la *Neuvième Symphonie* de Beethoven, du *Second Livre*. Et que dire du célèbre prélude en *do* majeur (celui du *Premier Livre* bien sûr), dont chaque interprète recherche à la fois les résonances et le détachement. Comment rendre présente chaque note de ces séries d'arpèges, lui donner une réalité individuelle, tout en ne perdant pas le sens de l'accord et de la rhétorique harmonique? L'accordéon, qui peut jouer des sons soufflés sans avoir à subir, comme l'orgue,

l'implacable acoustique du lieu ni l'inertie des vibrations du tuyau, peut se faire fluide sans risquer d'être flou ou indistinct. On ne saurait dire si un instrument est mieux destiné à s'attaquer à ce monument. Tous y ont leur légitimité. L'intelligence de l'interprète est de mettre à profit les spécificités de son instrument pour rendre de l'écriture musicale son détail, sa substance et sa mystique expression. Les six Préludes et fugues de cet album créent par eux-mêmes un étonnant jeu de miroirs. D'abord celui du prélude et de la fugue qui, comme le yin et le yang, se répondent et s'opposent, s'attirent et se repoussent. Ensuite celui des tons mineurs et majeurs, qui s'équilibrent et se complètent, même si le choix, ici, donne une nette prédominance au mineur. Et, enfin, celui, plus secret, de la relation intime que tout compositeur après Bach a éprouvée, même inconsciemment, avec cette œuvre. Des *24 Préludes* de Chopin au *Ludus tonalis* de Hindemith jusqu'aux adaptations de Keith Jarrett, il est comme un fil invisible qui relie les musiciens, de toute époque, de toute obédience, à cet acte fondateur de Bach. Doit-on alors s'étonner que l'accordéon de Marie-Andrée Joerger, celui qui ne renonce devant rien, ait eu à cœur de révéler ces parentés ?

Ici, les miroirs restent internes au genre. Car des préludes et fugues, il n'y en eut pas que de Bach. Si le genre perd en popularité au XIX<sup>e</sup> siècle, sous l'impulsion d'un romantisme qui salue le génie plutôt que l'artisan, qui recherche l'inspiration plutôt que la technique, il ne disparaît pas pour autant. Mendelssohn, qui contribua à la renaissance de l'œuvre de Bach en donnant sa *Passion selon Saint Matthieu* à la Singakademie de Berlin en mars 1829, ne pouvait pas ne pas être tenté de se frotter au genre suprême. Modestement, il livre *Six Préludes et Fugues* (op. 35), écrits entre 1832 et 1837. Il sera ensuite suivi par Liszt, Brahms, Franck et bien d'autres. Ce n'étaient donc pas les visages qui manquaient dans les multiples recoins du miroir kaléidoscopique laissé par Bach.

## Divertissement I (reflets du classicisme)

Marie-Andrée Joerger trace, dans ce miroir, un parcours tout à fait original, révélant des reflets inconnus, voire insoupçonnés. Claude Balbastre (1724-1799) fut l'un des très grands organistes français du XVIII<sup>e</sup> siècle. Il épousa la fille du célèbre Hotteterre à qui l'on doit d'avoir appris, en France, l'art de préluder. Que ne doit-on dès lors s'étonner

qu'il consacra son métier principalement aux pièces pour orgue et clavecin et qu'il cultivât le genre libre du prélude ? Alors qu'il était organiste à Dijon, il publia en 1749 un *Livre* contenant des pièces de différents genres d'orgue et de clavecin. On y trouve mêlés des danses, un concerto, des fugues, des préludes... et le fameux «Prélude et fugue en ré mineur». Le prélude relève indéniablement du style français : majestueux, avec un ostinato rythmique en style pointé et une étonnante marche harmonique en accords de neuvième – une dissonance à laquelle peu de compositeurs, à cette époque, s'étaient risqués. La fugue reprend du prélude l'idée de la marche harmonique dans son sujet. Elle fait preuve d'une redoutable technique et d'une invention toujours renouvelée. Si elle n'est pas directement en référence à Bach, elle reprend de son *Clavier bien tempéré* la science de la modulation et du passage des tons. Elle affirme en même temps un style français, peut-être plus épuré dans son contrepoint que son homologue allemand, mais animé par une formidable agogique qui s'apparente même à une sorte de rythme fondamental.

Côté allemand, la tradition s'incarne aussi chez les génies. Wolfgang Amadeus Mozart (1756-1791) est avant tout le fils de son père. Pléonasme certes, mais ô combien riche de sens. Leopold Mozart, qui fut le modèle et le professeur de Wolfgang, était un violoniste hors pair et l'auteur d'un traité d'interprétation du violon qui, comme celui de Hotteterre, fait la part belle à la technique, aux traits idiomatiques et au genre improvisé. Les figures du baroque allemand y sont encore très présentes. On ne s'étonnera pas que le génial rejeton s'essayât encore à des genres quelque peu dépassés pour son époque. Il laissa, surtout dans ses jeunes années, de nombreuses danses, contredanses et pièces pour clavier, tout à fait coulées dans le moule baroque. Après des années de voyage entre Italie, Allemagne et Autriche, Mozart s'installa à Vienne où il fit la connaissance du bibliothécaire de la Cour, le baron Van Swieten, qui était un grand érudit de la musique et portait un amour inconsidéré pour le contrepoint. En 1782, Mozart se mit ainsi à transcrire, pour trio (violon, alto, violoncelle), plusieurs œuvres de Bach, dont des Préludes et fugues. Au nombre de six, ils sont aujourd'hui intégrés au catalogue Köchel sous le numéro 404a. Le Prélude et fugue interprété ici à l'alto correspond au deuxième morceau du recueil, retranscrit pour piano puis adapté à l'accordéon. Les reflets croisés dans le miroir déformant de la transcription et de la réécriture sont certes nombreux, mais c'est bien Bach qui se révèle à travers Mozart... à moins que ce ne soit l'inverse ?

## Divertissement II (reflets du romantisme)

On dit que Mendelssohn a fait revivre Bach. Mais était-il seulement mort ou oublié? Sa musique ne s'est-elle seulement jamais éteinte? Ne se déverse-t-elle pas, telle une lame de fond, par-delà les époques et les frontières? Mozart, Beethoven – qui, avec ses 32 sonates, écrivit le «Nouveau Testament», comme une suite à l'«Ancien» – et surtout Brahms: aucun n'avait perdu le lien avec Bach. Chez les Schumann, non plus, Bach n'était pas tabou. Cinq ans après son mariage, Clara Schumann (1819-1896) livre son opus 16, sous forme de trois Préludes et fugues. C'est le troisième de cet hommage à Bach qui est ici transcrit à l'accordéon. Si l'œuvre fut composée en 1845, elle ne fut publiée que sur le tard: en 1999 par Goertzen à New York. Redécouverte de Bach par Clara, et redécouverte par le public moderne de l'œuvre secrète de Clara. Si le genre fait référence à Bach, le style s'en émancipe grandement: les dissonances s'affûtent, les chromatismes s'exacerbent, le son s'amplifie. Le prélude est le lieu de ces expérimentations, où se révèle toute la sensibilité romantique. La fugue, elle, demeure stricte, preuve de l'incroyable maîtrise technique de Clara. Ici comme dans d'autres pièces. Car son œuvre, pour oubliée qu'elle fût, souffre largement la comparaison avec celle de son époux.

## Reprise du sujet (néo-)

Max Reger (1873-1916) n'est plus à proprement parler un romantique. Et pourtant, il est né près de Bayreuth au moment où Wagner s'apprêtait à y créer son festival. Il fait partie, avec Busoni, de cette génération de musiciens, qui furent dépositaires de l'héritage romantique, mais qui cherchèrent à en épurer les formes. Bach, pour qui l'intérêt ne fit que croître au cours du siècle romantique, devint au tournant du XX<sup>e</sup> siècle une figure incontournable, un point de repère dont on ose se revendiquer ouvertement. Reger, qui ne s'est pas complètement détourné des grandes formes romantiques, a beaucoup composé pour l'orgue, qui était son instrument, et pour le piano. Initialement écrit pour ce dernier instrument, le *Prélude et fugue en ré majeur* interprété sur cet album est tiré de l'opus 99, composé en 1906-7. Son écriture s'est entièrement épurée depuis la génération de Schumann. Le Prélude est «Vivace con grazia». Ses arpèges brisés soutenus par

une basse sur pédale confèrent une grande légèreté à la musique. Point de chromatisme exacerbé ici, mais un sens aigu de la modulation qui conduit, avec naturel, aux tons voisins. On n'est pas loin du schéma du premier *Prélude en do* de Bach, mais avec un chemin plus sinueux, plus expressif. La fugue à trois voix poursuit dans la même veine, presque comme si on faisait ressusciter Bach au début du XX<sup>e</sup> siècle.

## Strette et finale (une nouvelle ère)

La longue filiation qui se reflète dans ces miroirs n'est pas prête de s'achever. Le sérialisme n'a pas tué le contrepoint; et la modernité, avec ses partitions aux notations aussi précises qu'abracadabrantesques, n'est pas venue à bout du style improvisé. Autant dire que le genre du Prélude et fugue n'est pas mort. Thierry Escaich (né en 1965) en fait la preuve. Bien plus doué à l'orgue que Reger, il est aujourd'hui l'un des rares compositeurs qui continue avec génie à poursuivre la grande tradition de l'orgue français, depuis Franck et Widor en passant par Messiaen. Son catalogue est aussi proluxe que diversifié: musique symphonique, musique vocale, musique de chambre, opéras, ballets... Ses relations amicales avec Marie-Andrée Joerger l'ont décidé à composer pour elle un Prélude et fugue, qui fut créé à la Philharmonie de Berlin en mars 2019. Le prélude est mesuré, mais donne une incroyable impression de liberté. Il oppose le registre médian à une pédale de mi obstinée dans le grave. Il juxtapose des passages harmoniques à de subtils conduits mélodiques. La musique, prise entre ces différents pôles d'attraction, se trouve comme en lévitation. Le souffle de l'accordéon la pousse tantôt d'un côté, tantôt de l'autre. La fugue naît soudainement de ses sons. Elle n'est plus individualisée en tant que forme à part. Elle se mêle au prélude qui, plus tard, l'interrompt. Le binôme de l'improvisation et du style strict fusionne dans un étonnant oxymore. Au fond, n'était-il pas écrit depuis Bach que le terme ultime de ce genre résiderait dans leur sublime union? Dans l'œuvre d'Escaich et dans celles de tous ceux qui l'ont précédé, les différents reflets de cet album en font magistralement la démonstration.

Mathieu Schneider, novembre 2020

**Marie-Andrée Joerger** est diplômée avec les plus hautes distinctions des écoles supérieures de musique (Musikhochschule) de Fribourg en Allemagne (classe de Teodoro Anzelotti) et de Bâle en Suisse (diplôme de master spécialisée en musique contemporaine). Elle est aussi lauréate des concours internationaux de Genève (CH), Atri (I) et Montrond les Bains (F). Elle donne de nombreux concerts, avec orchestres ou ensembles, dans les festivals tels que Musique en scène à Lyon, ÖGZM à Vienne (Autriche), Upol festival à Nova Gorica (Slovénie), Festival international de musique de Colmar, Zelt-Musik-Festival à Fribourg (Allemagne), Festival Folia à Montréal (Canada), Festival Musica et Arsmondo à Strasbourg, Festival Manifeste de Paris, Les Musicales de Normandie, le Festival de Cordes sur Ciel, avec l'Orchestre philharmonique national de Russie, l'Orchestre philharmonique et le Kirchenchor de Fribourg (Allemagne), l'Orchestre philharmonique de Nancy et de Strasbourg.

Elle joue dans des salles aussi prestigieuses que le Konzerthaus et la Philharmonie de Berlin, la Tonhalle de Zurich, l'Opéra de Lyon, Alte Oper de Francfort, le théâtre Romana de Bucarest, la Philharmonie de Paris.

Elle se produit aux côtés de solistes renommés, tels Armand Angster, Marc Copey, Françoise Kubler, Daishin Kashimoto, Pierre Strauch.

Active dans la création contemporaine, elle participe régulièrement à la création d'œuvres, en solo ou en ensemble, de compositeurs tels que Bernard Cavanna, Daniel D'Adamo, Beat Furrer, Martin Matalon, Misato Mochizuki, Alberto Posadas, Annette Schlünz, en créant de nouvelles œuvres en solo ou en ensemble.

Elle a notamment créé la première œuvre solo pour accordéon de Thierry Escaich à la Philharmonie de Berlin.

Passionnée par la musique de chambre, elle se produit en duo avec Vincent Dubois (organiste, titulaire des grandes-orgues de Notre Dame de Paris), Antoine Pecqueur (bassoniste de l'orchestre Les Siècles), Jean-Philippe Audin (violoncelliste). Elle est membre de La Philharmonie de Poche, de l'ensemble contemporain Linea et est régulièrement invitée par l'ensemble Accroche Note de Strasbourg.

Depuis douze ans, elle organise chaque année avec Vincent Lhermet et Sylvain Tissot, l'Académie internationale et le Festival Agora en Suisse.

Marie-Andrée Joerger est professeur au Conservatoire et à l'Académie supérieure de musique de Strasbourg-Haute école des arts du Rhin depuis 2014. Elle donne des master-

classes dans différents conservatoires d'Europe (Italie, Lituanie, Slovénie, Pologne...), et est régulièrement sollicitée pour participer à des jurys de concours internationaux (Allemagne, Italie, Pologne, Suisse...). Elle enseigne également la pédagogie et la didactique à la Haute école des arts de Berne en Suisse.



Avec Fabrice Planchat et Patrice Peyriéras



Avec Thierry Escaich

## Preludes and fugues throughout the ages

### Fugue - subject (Bach, the founding father)

Of this ambivalence, he is a Master who knew how to play to perfection: Johann-Sebastian Bach (1685-1750), himself a product of the most pure German tradition, which he would bring to fruition in the that which the pianist and conductor, Hans von Bülow would refer to later on as «the Old Testament»: *The Well-tempered Clavier*. Consisting of two volumes, composed at twenty years interval (the first in 1722; the second in 1740), he reuses the principal formulated by Hotteterre in his treatise to use the twelve major and minor tonalities in each book. Where Hotteterre was content to give a few formulas for improvisation, Bach puts them into practice, with unequalled vigor, invention and persistence, which is commonly called a tour-de-force. Before Bach, certain composers had also tried to set the spirit of the prelude in a number of tonalities: John Wilson and later on, Bocquet in their preludes for lute, but it was above all J.C.F Fischer who was, with his preludes and fugues for organ composed in 19 different keys for his *Ariadne Musica* (1702), a model for Bach. Like Fischer, Bach gave a clearly pedagogical character to his work. One can read on the frontispiece of his score: « *Zum Nutzen und Gebrauch der Lehrbegierigen Musicalischen Jugend, als auch derer in diesem studio schon habil seyenden besonderem Zeitvertreib* » (For the use of youthful musicians wishing to learn, and those already experienced in this art who are looking for a particular pastime).

The music is conceived as an art, whose technique must be learnt and experienced. In covering the 24 keys of the tempered scale, Bach obliges the performer to appropriate the *ethos* of each tonality, meaning it's specific character. This idea, inherited from antiquity, would persist until the second half of the nineteenth century, even when equal temperament should already have erased the differences between the keys. Thus C.F.D. Schubart, in 1806, qualified C major as «pure», F sharp minor as «somber» or indeed F major as «pastoral». Performing the *Well-tempered Clavier* is as much an extrovert exercise in fingering technique for the body, as an introspective test for the soul.

### Answers (internal thoughts)

Six of the Preludes and fugues from the *Clavier* declaim the musical timeline of this current album, constructed as a 'mirror'. Four are extracts from the *First Book* (1722): in C major, in C sharp major, in E flat minor and in F minor. The two others (D minor and B minor) are taken from the *Second Book* (1740). Destined for a *keyboard*, in Bach's time a harpsichord or an organ, the collection has since been the object of numerous licences. Piano versions are in good supply (Gould, Schiff, Richter...). Even better, from the nineteenth century on, Gounod composed a *Meditation on the first Bach prelude* for violin and piano, and Ignaz Moscheles transcribed ten of the *Preludes and fugues* for cello and piano. Now a myth, without saying mythical, the Old Testament was translated into all musical languages. Therefore, why not the accordion?

Polyphonic like all keyboards and a wind instrument like the organ, it has every legitimate reason to take on this seminal text. Moreover, as one who has always accompanied dances with the sound of waltzes and musettes, it is like a fish in water when it produces the lively theme of the *passepied* in the fugue in B minor taken from the *Second Book*. Thanks to its sustained sounds, it confers solemnity to the majestic chords, double dotted *à la française*, from the prelude in B flat minor from the *First Book*. It takes on a disquieting air with its blowing sounds as it chants the dark chromaticisms of the fugue in F minor from the *First Book*, or the more tumultuous one in D minor, almost anticipating the Scherzo of Beethoven's *Ninth Symphony*, from the *Second Book*. And what can one say about the famous prelude in C major (that of the *First Book* of course), which each performer looks to play with both resonance and detachment. How can one render present each note of these series of arpeggios, giving them an individual reality, without for as much losing the sense of the chord and the harmonic rhetoric? The accordion, which can play blown sounds, without being subjected to, as in the case of the organ, unrelenting acoustics or the inertia of the vibrations in the pipes, can remain fluid, without the risk of sounding blurred or indistinct. One cannot say if a certain instrument is better placed to play this monument of Art. Each has its legitimacy. The intelligence of the performer is shown in the use of the specific qualities of the instrument to present the details of the musical writing, its substance and mystical expression. The six preludes and fugues on this album create, themselves, a surprising play of mirrors. Firstly that of the Prelude

and fugue which, like Yin and Yang, converse, oppose, attract and reject each other. Afterwards, that of the major and minor tonalities which balance and complete each other, even if the choice, here, has a clear leaning towards the minor. And, lastly, more secretly, that of the intimate relationship that each composer after Bach has created, even unconsciously, with this work. From the *24 Preludes* by Chopin to the *Ludus tonalis* by Hindemith, right up to the adaptations by Keith Jarrett, it is like an invisible thread which links musicians, from all epochs, with utter obedience, to this founding gesture by Bach. Can one be surprised that Marie-Andrée Joerger's accordion, she who never gives up, should wish to reveal its affinities?

Here, the mirrors stay within the genre. Because in the matter of Preludes and fugues, there were only those of Bach.

If the genre lost popularity in the nineteenth century, under the influence of a romanticism which worshiped the genius more than the craftsman, which looked for inspiration more than technique, it would however not disappear. Mendelssohn, who contributed to the renaissance of Bach's works in giving his *St Matthew Passion* at the Berlin Singakademie in March 1829, could not, not be tempted to brush with this supreme genre. Modestly, he produced *Six Preludes and Fugues* (op.35), written between 1832 and 1837. He would then be followed by Liszt, Brahms, Franck and many others. There was no lack of images in the kaleidoscopic mirror left by Bach.

## Entertainment I (reflections of classicism)

Marie-André Joerger traces, in this mirror, an original path, revealing unknown, and even unimaginable, reflections. Claude Balbastre (1724-1799) was one of the greatest French organists of the eighteenth century. He married the daughter of the famous Hotteterre to whom we owe the ability to learn to prelude in France. Can we really be surprised that he dedicated his work principally to the composition of pieces for organ and harpsichord, and cultivated the free art form of the prelude? When he was organist in Dijon, he published (in 1749), a *Book containing pieces of different genres for organ and harpsichord*. We find, within, mixed together, dances, a concerto, fugues, preludes... and the famous «Prelude and fugue in D minor». The prelude is blessed with indefinable

French style: majestic, with a rhythmic obstinato in a dotted style and an astonishing harmonic structure in ninths - a dissonance that few composers in those times were keen to take on. The fugue takes on the harmonic sequence from the prelude in its subject. It is a show of impressive technique and ever-renewed invention. If it is not a direct reference to Bach, it takes, from the *Well-Tempered Clavier*, the science of modulation and passing of tonalities. It also affirms a French style, somewhat purer in its counterpoint than its German homologue, but animated by an incredible agogic which can be likened to a sort of fundamental rhythm.

On the German side of things, the tradition would be continued by genius. Wolfgang Amadeus Mozart (1756-1791) was, above all, his father's son. A pleonasm for sure, but oh, how rich in meaning. Leopold Mozart, who was a model and teacher for Wolfgang, was an exceptional violinist and the author of a treatise on violin performance which, like that of Hotteterre, spotlights technique, idiomatic lines and the improvisation. The figures of the German baroque are still very much present. One cannot be surprised that his incredible offspring in his turn, used these genres, slightly unfashionable for his time. He left, mostly in his younger years, a number of dances, contredanses and pieces for keyboard, all very much in the baroque mould. After years of traveling between Italy, Germany and Austria, Mozart settled in Vienna, where he met the court librarian, the baron Van Swieten, who was a great musical scholar and had a great love of counterpoint. In 1782, Mozart set to transcribing a number of Bach's works for trio (violin, viola, cello), including some preludes and fugues. Six in total, they are now part of the Köchel catalogue, under the number 404a. The Prelude and fugue interpreted here corresponds with the second piece in the collection, re-transcribed for piano then adapted for the accordion. Crossed reflections in the mirror which deform the transcription and the re-writing are certainly numerous, but it is certainly Bach who is reflected through Mozart... if it is not the reverse?

## Entertainment II (reflections of romanticism)

We say that Mendelssohn revived the work of Bach. But was it really dead, or just forgotten? Was it not that his music had never died out? Does it not flow, like a tidal wave,

through the ages and over boundaries? Mozart, Beethoven - who, with his 32 sonatas, wrote the «New Testament» like a sequel to the «Ancient» - and above all Brahms: not one of them had lost their link with Bach. For the Schumann's, Bach was not taboo either. Five years after her marriage, Clara Schumann (1819-1896) finished her opus 16, in the form of three Preludes and fugues. It is the third in this homage to Bach, which is transcribed here for accordion. Although the work was composed in 1845, it would not be published until much later: in 1999 by Goertzen in New York. A rediscovery of Bach for Clara, and a rediscovery for the modern listener of the secret works of Clara. If the genre is a reference to Bach, the style is greatly emancipated: the dissonances are sharpened, the chromaticisms exacerbated, the sound amplified. The prelude is the scene for these experiments, where the romantic sensitivity is revealed. The fugue is strict, a testament to Clara's incredible technical prowess. Here, as in other pieces. Her works, forgotten as they were, suffer largely from comparison with the works of her husband.

### Repeating the subject (neo-)

Max Reger (1873-1916) is not, strictly speaking, a romantic. And yet, he was born near to Bayreuth at the point in time that Wagner was preparing to start his festival. He was part, with Busoni, of this generation of musicians who were custodians of the romantic heritage, but who sought to purify its forms. Bach, for whom interest would only increase throughout the century of romanticism, became, at the turning of the 20th century, an indispensable figure, a landmark which one could openly claim. Reger, who did not completely turn away from the great romantic forms, composed a lot for the organ, which was his instrument, and for the piano. Initially written for the latter instrument, the Prelude and fugue in D major interpreted on the album is taken from opus 99, composed in 1906-7. His writing, in comparison to that of the Schumann generation, is greatly purified. The Prelude is «Vivace con grazia». The broken arpeggios, supported by a pedal bass, lend a great lightness to the music. A touch of intense chromaticism, but a heightened sense of the modulations which lead very naturally to neighboring tonalities. We are not too far removed from the framework of the first prelude in C major by Bach, but with a more sinuous and expressive path. The three-voice fugue continues

in the same vein, almost as if one was resuscitating Bach at the beginning of the 20th century.

### Stretto and finale (a new era)

The long affiliation reflected in these mirrors is nowhere near its end. Serialism did not kill counterpoint; modernity, with its precise and sometimes preposterous notation, did not overcome improvisation. We really can say that the Prelude and fugue genre is not dead. Thierry Escaich (born in 1965) is evidence of this. A much more talented organist than Reger, he is today, one of the rare composers who continue, with brilliance, to maintain the great French organ tradition, in the footsteps of Franck, Widor and Messiaen. His catalogue is as prolific as it is diverse: symphonic music, vocal music, chamber music, operas, ballets... His friendship with Marie-Andrée Joerger encouraged him to compose a Prelude and fugue for her, which was premiered at the Berlin Philharmonic in March 2019. The prelude is measured, but has an incredible sense of liberty. He contrasts the middle register with a low E pedal obstinato. He juxtaposes harmonic passages with subtle melodic lines. The music, which finds itself between these different poles of attraction, is as if in levitation. The breath of the accordion pushes it from one side to the other. The fugue is born, abruptly, from these sounds. It is no longer individualized as a separate form, mixing with the prelude which, later on, interrupts. The coupling of improvisation and a strict style fuse together to create an astonishing oxymoron. In the end, has it not been the case since Bach that the ultimate term of this genre resides in their sublime union? In the work of Escaich and all the others which precede it, the different facets of this album are a perfect demonstration of this.

Mathieu Schneider, November 2020.

An accordionist awarded the highest distinctions from conservatoires in Fribourg in Germany (with Teodoro Anzelotti) and Basel in Switzerland (masters degree specializing in contemporary music), **Marie-Andrée Joerger** performs as a soloist, with orchestras or ensembles, in festival such as: Musique en scène in Lyon, ÖGZM in Vienna, Upol festival in Nova Gorica (Slovenia), Festival International de Musique in Colmar, the Zelt-Musik-Festival in Fribourg (Germany), Festival Folia in Montreal (Canada), Festival Musica and Armondo in Strasbourg, Festival Manifeste in Paris, Les Musicales de Normandie, the Festival de Cordes sur Ciel, with the Russian National Philharmonic, the Kirchenchor Philharmonic Orchestra in Fribourg, the Orchestre Philharmonique de Nancy, and of Strasbourg, in prestigious concert halls, such as the Konzerthaus and the Philharmonic in Berlin, the Tonhalle in Zurich, the Opéra de Lyon, Alte Oper in Francfort, the Romana Theatre in Bucarest, the Philharmonie de Paris.

She has played alongside renowned soloists such as A. Angster, M. Coppewy, F. Kubler, D. Kashimoto, P. Strauch. She is also a laureate of international competitions in Geneva (CH), Atri (I) and Montrond les Bains (F).

Active in the world of contemporary music, Marie-Andrée Joerger has collaborated with composers such as B. Cavanna, D. D'Adamo, B. Furer, M. Matalon, M. Mochizuki, A. Posadas, A. Schlünz, performing new works as a soloist or for ensemble, and notably performing the first solo work for accordion by Thierry Escaich at the Berlin Philharmonic.

Passionate about chamber music, she performs as a duo with Vincent Dubois (organist and incumbent of the great organs at Notre Dame de Paris), Antoine Pecqueur (bassoonist with the Orchestre Les Siècles), Jean Philippe Audin (cellist). She is a member of the Philharmonie de Poche, of the contemporary music ensemble Linea and is regularly invited by the Accroche Note ensemble in Strasbourg. Since the age of twelve, she has organized each year with V. Lhermet and S. Tissot, the Académie Internationale and the Festival Agora in Switzerland.

Marie-André Joerger has been a teacher at the Conservatoire and the Académie Supérieure de Musique in Strasbourg since 2014 and is regularly invited to give masterclasses in conservatoires around Europe (Italy, Lithuania, Slovenia, Poland..) and to be a jury member for international competitions (Germany, Italy, Poland, Switzerland..).

She also teaches pedagogy and didactic at the Haute Ecole des Arts in Bern in Switzerland.

*Je remercie très chaleureusement mon mari, Vincent Dubois, ma famille, qui m'a soutenue dans ce projet, Patrice Peyriéras et Fabrice Planchat pour leurs précieux conseils, leur soutien et leur professionnalisme, le compositeur Thierry Escaich qui m'a fait l'honneur de me dédier la composition de son Prélude et fugue, le label Klarthe, Sandra Rossi et Julien Chabod, le musicologue Mathieu Schneider, le facteur d'accordéon Bernhard Zimmermann, les accordéons Armando Bugari, la photographe Klara Beck, la graphiste Slykell, la boutique Cléone de La Petite Pierre, Serge Comtesse à Strasbourg, ainsi que Hugo Degorre et Simon Hanot.*

*I thank my husband Vincent Dubois, my parents and my brother, who have all supported me with this project, Patrice Peyriéras and Fabrice Planchat for their precious advice, their support and their professionalism, the composer Thierry Escaich, the label Klarthe, the accordion maker Bernhard Zimmermann, Armando Bugari accordions, the photographer Klara Beck, the graphist Slykell, the Cléone de La Petite Pierre boutique, Serge Comtesse in Strasbourg, as well as Hugo Degorre and Simon Hanot.*



1-2	<b>Johann Sebastian Bach (1685-1750)</b> Prélude et fugue n°1 en do majeur BWV 846	4'36
3-4	<b>Claude Balbastre (1724-1799)</b> Prélude et fugue en ré mineur	5'19
5-6	<b>Johann Sebastian Bach</b> Prélude et fugue n°3 en do dièse majeur BWV 848	4'30
7-8	<b>Wolfgang Amadeus Mozart (1756-1791)</b> Prélude et fugue Kv 404a - BWV 883	5'57
9-10	<b>Johann Sebastian Bach</b> Prélude et fugue n°6 en ré mineur BWV 875	3'54
11-12	<b>Clara Schumann (1819-1896)</b> Prélude et fugue opus 16	4'07
13-14	<b>Johann Sebastian Bach</b> Prélude et fugue n°8 en mi b mineur BWV 853	7'23
15-16	<b>Max Reger (1873-1916)</b> Prélude et fugue n°2 opus 99	3'35
17-18	<b>Johann Sebastian Bach</b> Prélude et fugue n°12 en fa mineur BWV 857	6'29
19	<b>Thierry Escaich (1965)</b> Prélude et fugue *	5'37
20-21	<b>Johann Sebastian Bach</b> Prélude et fugue n°24 en si mineur BWV 893	4'48
	<b>Durée totale</b>	56'27

\* Création mondiale, Philharmonie de Berlin, mars 2019

Enregistrement : Cité de la musique et de la danse, Strasbourg [F], 17-20 décembre 2020.  
 Prise de son, montage, mixage : Fabrice Planchat  
 Direction artistique : Patrice Peyriéras  
 Crédit photo : Klara Beck

www.marieandree.fr

WWW.KLARTHE.COM

